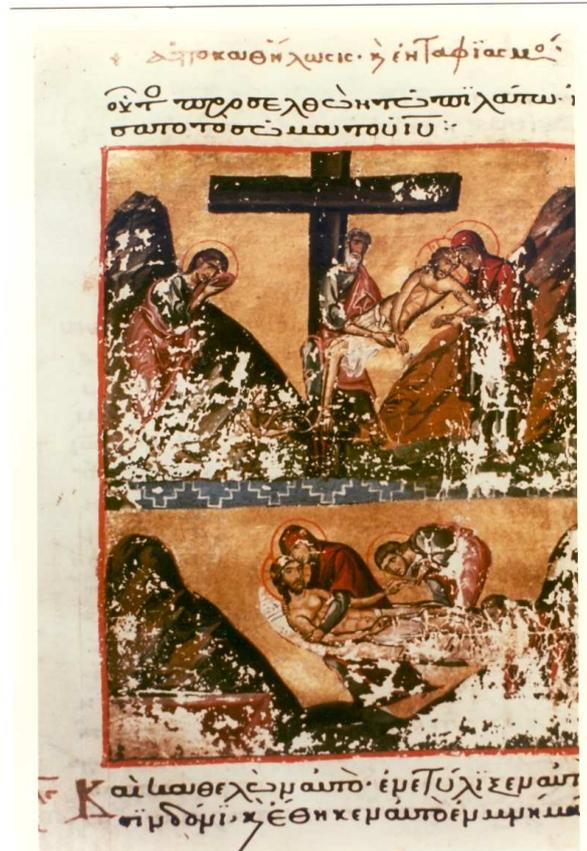


*Le tétraévangile Harley 1810 de la British Library.
Contribution à l'étude de l'illustration des tétraévangiles
du Xe au XIIIe siècle*



Elisabeth YOTA

Fribourg, Juin 2001

Thèse de doctorat présentée devant la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg
en Suisse en cotutelle avec l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne en France.

Approuvé par la Faculté des Lettres sur la proposition des professeurs

Jean-Michel SPIESER et Catherine JOLIVET-LEVY.

Fribourg le 29 juin 2001 (date de la soutenance).

Le Doyen, Prof. H.-D. SCHNEIDER

REMERCIEMENTS

Je tiens en premier lieu à exprimer ma reconnaissance à mes professeurs. A Madame Catherine Jolivet, Maître de Conférences à l'Université Paris I Panthéon Sorbonne, pour l'intérêt constant qu'elle a porté à mon travail et pour m'avoir fait généreusement profiter de son expérience et de ses conseils pendant toutes ces années de travail. A Monsieur Jean-Michel Spieser, Professeur à l'Université de Fribourg, pour avoir suivi de près ma recherche et pour m'avoir prodigué de précieuses remarques au cours de la rédaction de cette thèse. Enfin, à Monsieur Jean-Pierre Sodini, Professeur à l'Université Paris I Panthéon Sorbonne, pour avoir accepté de diriger cette thèse, pour son précieux secours et pour sa bienveillance.

Je voudrais aussi témoigner ma gratitude à Monseigneur Paul Canart, Conservateur du département des manuscrits grecs de la Bibliothèque Vaticane, pour sa disponibilité et ses conseils judicieux lors de mes recherches à la Bibliothèque Vaticane et pour avoir aimablement accepté de faire partie du jury de cette thèse.

J'adresse mes remerciements à Monsieur Peter Kurmann, Professeur à l'Université de Fribourg, qui a eu l'amabilité de lire ma thèse et de faire partie du jury.

Je remercie très cordialement Madame Annemarie Weyl Carr, Professeur à Southern Methodist University de Dallas, pour son encouragement et l'intérêt qu'elle a montré tout au long de notre recherche.

Un poste de vacataire à la Bibliothèque Byzantine (1994-1998) et à la Bibliothèque d'Histoire et de Civilisation Byzantine (1995-1998), la bourse Arvanitidi (1996) ainsi qu'une bourse de la Fondation Levendi (1996-1998) ont en partie financé mon cursus universitaire.

Lors de mes recherches j'ai pu bénéficier du cadre chaleureux de la Bibliothèque Byzantine. Je tiens à exprimer tout particulièrement ma profonde gratitude à la directrice de cet établissement, Mme Catherine Piganiol, pour les nombreux privilèges qu'elle m'a accordés mais également à Mlle Anna-Claude Delay et à M. Georges Kiourtzian pour leur bienveillance et leur aide.

Que soient aussi remerciés tous ceux qui m'ont permis l'accès aux manuscrits : M. Christian Förstel de la Bibliothèque Nationale de Paris ; M. Scot McKendrick de la British Library de Londres ; M. Michael Welte de l'Institut für Neutestamentliche Textforschung de Münster ; Mme Kordouli de la Bibliothèque Nationale d'Athènes ; Mme M. Potamianou-Aheimastou du Musée Byzantin d'Athènes ; M. Vocotopoulos de l'Institut National des Recherches d'Athènes ; M. Christos Theofanellis du Gymnase de Lesbos ; l'higoumène du Monastère de Kalavrita et l'higoumène du Monastère de Patmos.

A mes amis Claire-Lyse Curty Delley, Michèle Delaloye, Guy Lauraine et Bruno Sudan qui ont eu le courage d'assumer la tâche ingrate de relecture et de correction, je dois infiniment plus que mes remerciements sincères.

Je tiens à remercier tout particulièrement le *Dream Team* de Fribourg, Carmen Buda, Michèle Delaloye, Bruno Sudan et Chiara Vaccaro, qui m'ont encouragé et entouré avec beaucoup d'affection pendant les moments difficiles de cette thèse et qui spontanément se sont proposés de participer aux diverses manipulations finales du montage de cette thèse. Un grand merci va aussi à Sébastien Denervaud qui m'a aidé aux traductions des textes en allemand ainsi qu'à Sofia Kravaritou, à Samuel Margez et à Emmanuel Gonzalez pour avoir contribué à l'achèvement de ce travail.

Enfin, je voudrais adresser une pensée particulière à mes parents Stella et Dimitris sans qui je n'aurais pu mener à bien cette tâche. Ce volume leur est dédié. Qu'ils y trouvent l'expression de ma profonde gratitude.

TABLE DES MATIERES

Introduction	8
Historique du manuscrit Harley 1810	13
I. Etude Codicologique et Paléographique	15
<i>A. Etude Codicologique</i>	15
1. <i>Reliure actuelle</i>	15
2. <i>Parchemin</i>	15
3. <i>Nombre et format des cahiers</i>	16
4. <i>Répartition des cahiers</i>	16
5. <i>Signatures des cahiers</i>	17
6. <i>Foliotage</i>	19
7. <i>Type de réglure</i>	21
8. <i>Système de réglure</i>	23
<i>B. Etude Paléographique</i>	25
1. <i>Mise en page du texte</i>	25
2. <i>Les couleurs d'encre et leur utilité dans le texte</i>	26
3. <i>Analyse de l'écriture</i>	26
4. <i>Le Harley 1810 et l'écriture du « style ε »</i>	29

II. Description des miniatures et étude iconographique	47
<i>A. Miniatures non figuratives</i>	48
1. <i>Tables de Canons</i>	48
2. <i>Tableaux ornementaux</i>	54
<i>B. Miniatures figuratives</i>	59
1. <i>Portraits des Evangélistes</i>	59
fol. 25v Matthieu	63
fol. 93v Marc	65
fol. 139v Luc	67
fol. 211v Jean	68
2. <i>Scènes Evangéliques</i>	71
fol. 26r Nativité	71
fol. 61r Transfiguration	81
fol. 83r La Cène	90
fol. 95r Baptême	95
fol. 107v Exécution de Jean-Baptiste	103
fol. 135v Ascension	107
fol. 142r Annonciation	114
fol. 146v Présentation au Temple	120
fol. 174r Dormition de la Vierge	126
fol. 204r Crucifixion	135
fol. 205v Descente de la Croix-Thrène	143
fol. 206v Anastasis	155
fol. 230r Pentecôte	162
fol. 239r Résurrection de Lazare	168
fol. 243r Entrée à Jérusalem	173

fol. 246r Lavement des Pieds	182
fol. 261v Incrédulité de Thomas	187
Réflexions générales sur la décoration du Harley 1810	193
Le Harley 1810 et les manuscrits du « style décoratif »	204
III. Emplacement et choix des scènes illustrées dans le Harley 1810 et les tétraévangiles du Xe au XIIIe siècle	218
1. <i>Mise en texte et mise en page. Rapports entre texte et image</i>	219
2. <i>Correspondance entre l'image et le passage évangélique</i>	225
3. <i>Cycle narratif et cycle liturgique. Choix des scènes illustrées</i>	
3a. Cycle narratif	232
3b. Cycle liturgique	241
Conclusion	250
Liste des abréviations	256
Bibliographie	257

INTRODUCTION

Les nombreux ouvrages parus ces dernières années sur la production et l'illustration des manuscrits de l'époque médio-byzantine n'accordent qu'un intérêt limité aux tétraévangiles comportant un cycle iconographique développé. Et si certains tétraévangiles ont déjà été publiés, grand nombre d'entre eux n'a pas encore fait l'objet d'une étude approfondie. Le tétraévangile Harley 1810 de la British Library de Londres qui constitue le sujet de cette étude en fait partie. Pourtant, ce manuscrit, tant par son texte que par son cycle iconographique, doit incontestablement être classé parmi les manuscrits les plus intéressants de la période médio-byzantine.

Ce tétraévangile se présente sous la forme d'un volume de deux cent soixante-neuf folios en parchemin. Quinze folios en papier, dont treize se situant au début de l'ouvrage et deux à la fin, ont été insérés à une époque postérieure. Le texte évangélique est accompagné d'un synaxaire et d'un ménologe, retranscrits dans les treize premiers folios en papier, de la lettre d'Eusèbe à Carprien (fol. 16v-17v) et de quatre *hypotheseis* de Cosmas Indicopleustes, situées au début de chaque évangile (fol. 14r-16v, 91r-v, 136r-137r, 209v-210v).

Son illustration se compose de trente-trois miniatures, dont douze sont des miniatures non figuratives représentant les Tables de Canons et les tableaux ornementaux. Parmi les vingt-et-une miniatures figuratives, quatre sont réservées aux portraits des évangélistes et les dix-sept restantes aux scènes évangéliques.

Le Harley 1810 et son cycle iconographique ont, bien sûr, déjà attiré l'attention des chercheurs. Cependant, jusqu'aux années soixante-dix du siècle précédent, ce manuscrit n'a été étudié que partiellement et ses miniatures n'ont été évoquées qu'à

titre comparatif dans des ouvrages consacrés à l'illustration des manuscrits ou encore à la peinture de l'époque médio-byzantine¹.

L'intérêt pour ce manuscrit, essentiellement d'ordre paléographique, commence à grandir au moment où A. Weyl Carr, en 1973, dans son étude sur le Nouveau Testament Chicago Rockefeller McCormick 965 met en question la datation et la localisation du groupe des manuscrits connus autrefois sous le nom de « groupe de Nicée »². A la lumière de nouveaux témoins comportant des indices concrets de provenance et/ou de datation, l'auteur suggère comme lieu de réalisation de ce groupe l'aire palestino-chypriote et établit une nouvelle fourchette chronologique qui s'échelonne environ entre 1150 et 1250. De plus, à la place de l'ancien nom accordé à ces manuscrits, elle propose l'appellation de « groupe du style décoratif » désignant ainsi les manuscrits de cette famille non par leur lieu de provenance, qui demeure souvent difficile à définir avec précision, mais par leur style.

¹ Citons à titre d'exemple : HERBERT, J.A., *Illuminated Manuscripts*, Londres 1911, p. 58-61 ; DALTON, O.M., *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911, p. 256-257 ; MILLET, G., *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile, aux XIV, XV, XVIe siècles*, Paris 1960, p. 742 ; DALTON, O.M., *East Christian Art : A Survey of the Monuments*, Oxford 1925, p. 197 ; GRABAR, A., *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, p. 368 ; GOODSPEED, E.J.-RIDDLE, W.-WILLOUGHBY, H., *The Rockefeller New Testament*, Chicago 1932, p. 361 ; DEMUS, O., *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres 1949, p. 435 ; LAZAREV, V., *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, p. 253.

² CARR, *Studies*, p. 11-100. Le groupe a été présenté pour la première fois dans le livre WILLOUGHBY, *New Testament*, I, p. 30 et repris quatre ans plus tard dans le livre WILLOUGHBY, *Karahissar*, II, p. 4 n.2. A l'époque le groupe ne comptait que 14 manuscrits : Athènes Mus. Byz. 820, Mont Athos Lavra B 26, Berlin Deut. Staat. Octavo 13, Chicago 965, Florence Laur. Plut. VI 36, Jérusalem Taphou 47, Leningrad 105, Londres B.L. Add. 11836, Oxford Christ Church Coll. Wake 31, Palerme B.N. Deposito Museo 4, Paris B.N. Coislin 200, Paris B.N. gr. 61, Paris B.N. Suppl. gr. 1335, Vat. Barb. gr. 449. Primitivement, ce groupe de manuscrits a été attribué à un *scriptorium* constantinopolitain et daté de l'époque des Paléologues (aux alentours de 1260) en raison des fortes similitudes paléographiques avec le Paris B.N. gr. 117, réalisé en 1262, et de l'*ex libris* de Michel VIII Paléologue écrit dans le Paris B.N. Coislin 200. Cependant, l'exécution médiocre des miniatures de ce groupe et leur style linéaire ne semblaient pas compatibles à une telle attribution qui a été finalement vite abandonnée au profit d'une autre proposition par Der Nersessian, déjà en 1936 (WILLOUGHBY, *Karahissar*, II, p. xxviii). L'auteur suggère comme éventuel lieu de réalisation de ce groupe l'empire de Nicée et par conséquent situe chronologiquement la réalisation de ces manuscrits à la première moitié du XIIIe siècle.

En 1981, P. Canart intègre les manuscrits du « style décoratif » dans un article sur les écritures livresques chypriotes³. L'examen et l'analyse de l'écriture d'un grand nombre de manuscrits lui permet de mettre en relief l'existence d'un style particulier, qu'il nomme « style ε », qui caractérise les manuscrits datés ou datables du XIe au XIIIe siècle. L'auteur, fondant principalement son étude sur les manuscrits d'exécution modeste qui présentent plus souvent des marques de possession et de datation que les manuscrits illustrés, affirme que l'écriture du « style ε » ne se limite pas uniquement à Chypre mais s'étend sur une aire géographique et culturelle voisine, à savoir la Palestine surtout, la Syrie et l'Égypte.

Dans cette étude, le Harley 1810 est très brièvement mentionné comme un des représentants du « style ε » rectangulaire, type d'écriture qui est en plein épanouissement à la fin du XIIe siècle. La citation sur ce manuscrit est aussi succincte dans l'article d'A. Weyl Carr, paru en 1982, qui est davantage centré sur le Chicago 965 et les manuscrits qui lui sont apparentés⁴.

C'est en 1987, dans son livre *Byzantine Illumination, 1150-1250 : The Study of a Provincial Tradition*, qu'A. Weyl Carr entreprend une étude plus exhaustive de tous les manuscrits du « style décoratif » qui, déjà à l'époque dépassaient la centaine, et procède à un classement des manuscrits par groupe⁵. Pour effectuer ce regroupement entre manuscrits, l'auteur réalise une investigation plurielle qui tient compte tant de leurs similitudes paléographiques que de leurs affinités iconographiques et stylistiques.

Dans cet ouvrage, le Harley 1810 se trouve classé en tête d'un groupe constitué de cinq tétraévangiles et d'un psautier (Mont Athos Lavra A 9, Kiev A 25, Leningrad gr. 644, Leyden gron. 137, Londres B.L. Add. 39595 et Athos Lavra B 24)⁶. Leurs convergences paléographiques amènent l'auteur à avancer l'hypothèse que les manuscrits de ce groupe sont l'œuvre d'un seul copiste, probablement de Manuel

³ CANART, « Style epsilon », p. 17-76. Voir aussi CANART, « Écritures livresques chypriotes », p. 29-53.

⁴ CARR, « A Group », p. 39-81. Le Harley 1810 n'est cité qu'en note de bas de page (p. 40 n. 16) où elle note les nouveaux manuscrits du « style décoratif ».

⁵ CARR, *Byzantine Illumination*, p. 55-69 et p. 251-252.

⁶ Ibid, p. 50-69.

Hagiostéphanitès lui-même ou d'un copiste qui lui était apparenté, auteur également des tétraévangiles Vat. Barb. gr. 449 et New York Coll. Kraus. Selon A. Weyl Carr, ce copiste doit être aussi le responsable de la réalisation des tableaux ornementaux qui ornent le début de chaque évangile dans le Harley 1810 et dans les cinq autres tétraévangiles. Quant à leurs affinités iconographiques, surtout entre le Harley 1810, le Leyden gron. 137 et le Kiev A 25, elle suggère, à juste titre, que les artistes de ces trois manuscrits suivent un modèle commun.

Les résultats des recherches d'A. Weyl Carr et de P. Canart constituent incontestablement la base de toute réflexion pour la réalisation d'un travail monographique sur chacun des manuscrits de ce vaste groupe. L'étude qui suit s'attachera à explorer et à évaluer les données recueillies dans les ouvrages de ces deux savants pour mieux cerner la problématique sur le Harley 1810.

Dans le cadre de l'analyse codicologique et paléographique, après une présentation détaillée de l'aspect technique et formel de notre manuscrit, nous procéderons à une comparaison paléographique du Harley 1810 avec les six autres manuscrits qui constituent le groupe formé par A. Weyl Carr dans le but de démontrer que, malgré leurs fortes similitudes paléographiques, ces manuscrits ne sont pas l'œuvre d'un seul copiste, contrairement à ce que A. Weyl Carr a défendu dans son livre. La comparaison du Harley 1810 avec des manuscrits non illustrés qui sont aussi des représentants typiques de l'écriture du « style ε » permettra de souligner que, dans le cadre de ce type d'écriture, il demeure souvent fort malaisé d'accorder à un seul copiste la production d'une série de manuscrits, et encore plus d'essayer de l'identifier. Néanmoins, l'examen de ces manuscrits apportera des indices de provenance et de datation qui nous seront absolument nécessaires pour affiner davantage nos recherches sur la localisation et la datation du Harley 1810.

Notre travail se poursuivra par l'étude du cycle iconographique de notre manuscrit. Afin de saisir l'illustration du Harley 1810 en détail, chaque thème représenté fera l'objet d'une description minutieuse, suivie d'une analyse iconographique qui envisage, les sources et la place des représentations du Harley 1810 dans l'évolution iconographique des sujets figurés, l'iconologie de ces derniers, et les rapports entretenus avec d'autres manuscrits et monuments de la même

époque. Dans cette analyse iconographique, la primauté est délibérément donnée aux manuscrits du « style décoratif », étant donné que leurs rapprochements iconographiques et stylistiques avec le Harley 1810 sont les plus éloquents, mais nous étudierons également bon nombre des manuscrits de l'époque médio-byzantine qui, dans les études iconographiques réalisées jusqu'à maintenant, ne sont souvent mentionnés qu'accessoirement.

L'étude de l'illustration du Harley 1810 aboutira à une série de réflexions sur les particularités iconographiques et stylistiques décelées, qui nous donneront l'occasion d'évaluer la qualité d'exécution de ses miniatures. Elles nous conduiront par la suite à soutenir l'hypothèse que l'ensemble de la décoration de ce manuscrit n'est pas la tâche d'une seule personne mais bien l'œuvre d'une équipe dont les membres travaillent conjointement.

Dans le chapitre suivant, nous allons entreprendre un travail comparatif qui visera plus particulièrement les manuscrits du « style décoratif » se rapprochant le plus du Harley 1810. A travers cette comparaison nous cherchons à mettre en évidence leur degré de filiation et l'impact interactif qu'en retire leur iconographie. Cette démarche nous permettra aussi de réexaminer les conclusions d'A. Weyl Carr et de nous prononcer avec plus de précision sur le lieu de réalisation et la date du Harley 1810.

Le caractère singulier du cycle iconographique du Harley 1810 et le nombre important de tétraévangiles du « style décoratif » comportant une abondante illustration nous ont incitée à achever cette thèse par un chapitre consacré aux modes d'illustration dans les tétraévangiles datés ou datables du Xe au XIIIe siècle. Dans cette étude nous nous pencherons en particulier sur le processus d'insertion de l'image à l'intérieur du texte évangélique et sur le choix des scènes illustrées. Le but de ce travail consiste, d'une part, à intégrer le Harley 1810 dans un contexte plus général pour mieux saisir la spécificité de son cycle iconographique et, d'autre part, à tenter une approche de synthèse, jamais entreprise auparavant, sur la mise en œuvre et l'évolution de l'illustration des tétraévangiles durant ces trois siècles où leur production fut très dense.

HISTORIQUE DU MANUSCRIT HARLEY 1810

Malgré nos recherches, il nous a été difficile de tracer avec précision l'historique du manuscrit Harley 1810. L'absence de colophon ne permet pas de nous prononcer avec certitude sur la date et le lieu de son exécution. Des informations peu précises sur un éventuel lieu de passage du manuscrit, nous sont données, au fol. 269r, par une note écrite d'une main postérieure que nous pouvons dater autour des XVe-XVIe siècles⁷ (fig. 1). Cette note précise que le manuscrit appartenait au monastère du Prophète Elie sans que la localisation de ce monastère ne soit mentionnée⁸.

A une époque plus tardive, et pour des raisons qui nous sont difficiles à élucider, le manuscrit est entré en possession du comte d'Oxford Robert Harley, dont le blason familial apparaît sur la reliure. Robert Harley (1661-1724) et son fils Edwards avaient formé une riche bibliothèque qui, à la mort de ce dernier, a échu à sa fille Margaret Cavendish, duchesse de Portland⁹. Du vivant de Robert Harley, un premier catalogue de ses manuscrits, le « *Catalogus Maior* », a été réalisé peu après 1703 par le bibliothécaire de sa collection, Humfrey Wanley¹⁰. Par la suite, ce dernier a entrepris, en 1708, le « *Catalogus Brevior* » ; dans le cinquième volume de ce catalogue, rédigé entre le 13 décembre 1712 et le 17 juillet 1717, il est question, pour

⁷ ΕΤΟΥΤΟ ΤΩ ΒΗΒΛΥΩΝ ΥΠΆΡΧΕΙ ΤΟΥ ΠΡΩΦΗΤΗ ΗΛΙΟΥ
καὶ ὁπιος τὸ ἀποξενόσι ἐκ τὴν μόνης τοῦ προφήτου
ηλήου ἀφορισμενος ἔστο καὶ ἀσυγχορετος

⁸ Pour une hypothèse sur la localisation du monastère de Prophète Elie voir p. 40.

⁹ OMONT, H., « Notes », p. 314-350.

¹⁰ WRIGHT, C.E. et R., *The Diary of Humfrey Wanley*, vol. I, 1715-1723, Londres 1966, p. XV.

la première fois, du manuscrit Harley 1810 sous la cote « 93.D.6 »¹¹ ; cette cote est également marquée dans le fol. 1* de notre manuscrit.

La date exacte de l'entrée du Harley 1810 dans la collection du comte d'Oxford reste obscure mais l'apparition du manuscrit dans le cinquième volume du catalogue précité nous permet d'établir une fourchette chronologique qui s'échelonne entre 1708 et 1717, au plus tard.

En 1753, le manuscrit entre au British Museum qui achète alors toute la bibliothèque de Robert Harley¹². Il fait depuis partie d'une collection à laquelle est attaché le nom de son ancien possesseur dont les armes du blason familial figurent sur la reliure. A son entrée au British Museum, le manuscrit a reçu sa cote actuelle.

¹¹ Il s'agit du manuscrit British Library Add. 45705.

¹² WANLEY, H.-CASLEY, D.- HOCKER, W.- MORTON, C.- ASTLE, T., *A Catalogue of the Harleian Collection of Mss. in British Museum*, 2 vol., Londres 1759 et 1762.

ETUDE CODICOLOGIQUE ET PALEOGRAPHIQUE

A. Etude codicologique

1. Reliure actuelle

Le manuscrit n'a pas conservé sa reliure originale. La reliure actuelle, en cuir marron, a été réalisée par le service du British Museum vers la fin du XIXe siècle, probablement autour de 1879, date à laquelle le manuscrit a été folioté¹³. Le blason qui apparaît sur la reliure actuelle comporte les armes de la famille Harley. Sur le dos de la couverture est écrit :

658 / Evangelia IV / GRAECE / Mus. Brit. / Bibl. HARL. / 1810 / PLUT / * /b

Ses dimensions sont de 241 mm de hauteur et de 245 mm de largeur.

Quant à l'ancienne reliure, aucune mention n'apparaît dans les catalogues de la collection de Harley.

2. Parchemin

Le parchemin utilisé est de qualité moyenne, et son épaisseur varie légèrement tout au long des folios. La majorité des feuillets présente une épaisseur considérable, élément fréquent lors de l'exécution d'un manuscrit liturgique¹⁴. Le parchemin

¹³ Nous tenons à adresser nos remerciements au conservateur de la British Library, Scot McKendrick, de nous avoir si gentiment transmis ces informations.

¹⁴ HUNGER, *Schreiben und Lesen in Byzanz*, p. 22-24. L'auteur souligne l'importance d'un parchemin épais pour l'exécution des manuscrits liturgiques et des livres de prière en raison de l'utilisation très fréquente de ce type des manuscrits.

présente peu de défauts, excepté quelques traces de poils d'animal sur le côté poil et quelques trous qui, la plupart du temps, ont été recouverts d'une fine pellicule de peau. Les quelques taches qui apparaissent dans certains folios sont plutôt dues à des conditions de conservation non adéquates et à l'usure des siècles, qu'à la qualité du parchemin.

3. Nombre et format des cahiers

Le manuscrit Harley 1810 se présente sous la forme d'un volume de deux cent soixante-neuf folios en parchemin. Leurs dimensions sont comprises entre 227 mm et 230 mm de hauteur et entre 160 mm et 165 mm de largeur.

Les folios en parchemin sont précédés de treize folios en papier (fol. 1*-13v), cousus dans un seul cahier. Deux autres folios en papier, non numérotés, se trouvent à la fin du manuscrit. Les dimensions de ceux-ci sont comprises entre 217 mm et 219 mm de hauteur et entre 157 mm et 159 mm de largeur.

4. Répartition des cahiers

Les 269 folios en parchemin sont répartis en 34 cahiers : 27 quaternions (fol. 26-89, 94-133, 140-203, 212-259), 2 ternions (fol. 204-209, 260-265), 3 binions (fol. 90-93, 134-137, 266-269) et 2 bifolia (fol. 138-139, 210-211)¹⁵.

Dans la répartition des cahiers la régularité des quaternions est interrompue par un nombre restreint des ternions, binions et bifolia placés au tout début ou à la fin de chaque évangile. Les deux ternions se situent à la fin des évangiles de Luc et de Jean (fol. 204-209 et fol. 260-265) et contiennent les miniatures de la Crucifixion (fol. 204r), de la Descente de la Croix-Thrène (fol. 205v), de l'Anastasis (fol. 206v) et de l'Incrédulité de Thomas (fol. 261v). Les deux premiers binions font leur apparition au début et à la fin de l'évangile de Marc ; le premier (fol. 90-93) en contient la liste des chapitres (fol. 91v-92v) et le portrait de l'évangéliste Marc (fol. 93v), tandis que le second (fol. 134-137) contient la miniature de l'Ascension (fol. 135v) et une partie de la liste des chapitres de l'évangile de Luc (fol. 137r-v). Le troisième binion se situe à

¹⁵ Voir Répartition des cahiers, p. 16.

la fin du manuscrit (fol. 266-269) ; dans ce cahier nous trouvons un résumé des divergences des quatre évangiles sur la Résurrection du Christ (fol. 264v-268r) et une note postérieure (fol. 269r). Enfin, les deux bifolia rencontrés dans la répartition des cahiers se trouvent au début des évangiles de Luc et de Jean (fol. 138-139 et fol. 210-211) ; ils comportent la liste des chapitres des deux évangiles (fol. 138r-v et fol. 210v-211r) et les portraits des évangélistes (fol. 139v et fol. 211v).

Quant aux deux premiers cahiers du manuscrit, qui ne sont pas pris en compte dans l'ensemble des cahiers, nous pensons que les folios 14-25, qui forment actuellement deux cahiers distincts (fol. 14-22 et fol. 23-25) contenant l'*hypothesis* de Cosmas Indicopleustes pour l'évangile de Matthieu (fol. 14r-16r), la lettre d'Eusèbe à Carprien (fol. 16v-17v), les Tables de Canons (fol. 18v-22v), la liste des chapitres de l'évangile de Matthieu (fol. 23r-24r) et le portrait de Matthieu (fol. 25v), étaient, à l'origine, cousus différemment. Selon A. Weyl Carr, les folios 14-25 ont été, à l'origine, cousus ensemble¹⁶. Cependant, d'après nous, il est possible que les folios en question aient formé deux cahiers, les fol. 14-17 cousus en binion et les fol. 18-25 en quaternion, ce qui signifierait que les Tables de Canons et le portrait de l'évangéliste Matthieu ont été réalisés dans un même cahier et, par conséquent, indépendamment du reste. Le changement de la disposition des cahiers a dû avoir lieu en raison de l'adjonction des feuillets blancs qui protègent les miniatures, effectuée lors d'une nouvelle reliure.

5. Signatures des cahiers

Les cahiers du Harley 1810 ne présentent aucune signature. En revanche, le premier folio de chaque évangile, (fol. 26r, fol. 94r, fol. 140r, fol. 212r) dans l'angle droit de la marge inférieure, porte une indication écrite à l'encre noire, avec un type d'écriture similaire, mais non identique à celui que l'on trouve dans le corps du texte. Le copiste écrit en grec :

φυλ: ξΓ évangile de Matthieu (fig. 69),

φυλ: μβ évangile de Marc (fig. 48),

φυλ: ο'' évangile de Luc (fig. 52),

¹⁶ CARR, *Byzantine Illumination*, p. 251.

φυλ: λστ" évangile de Jean (fig. 56)

D'après nos calculs nous obtenons le numéro 63 pour l'évangile de Matthieu, 42 pour l'évangile de Marc, 70 pour l'évangile de Luc et 36 pour l'évangile de Jean.

La présence de l'abréviation du mot en grec « φύλλα »¹⁷ et le fait que les numéros ne se succèdent pas, prouvent que nous sommes en présence d'une indication faite dans le but d'indiquer le nombre des folios de chaque évangile.

Connaissant le numéro exact du début et de la fin de chaque texte évangélique nous avons réalisé une soustraction afin de vérifier s'il y a une concordance entre le chiffre qui apparaît au premier folio et le nombre de folios que contient chaque évangile :

- évangile de Matthieu fol. 26r - fol. 90v = 64 folios
- évangile de Marc fol. 94r - fol. 136r = 42 folios
- évangile de Luc fol. 140r - fol. 209r = 69 folios
- évangile de Jean fol. 212r - fol. 264r = 52 folios

La correspondance demeure parfaite uniquement pour l'évangile de Marc. Pour ceux de Matthieu et de Luc la différence est d'un seul folio. En revanche, pour l'évangile de Jean le résultat de la soustraction montre un chiffre supérieur de 16 folios par rapport à celui indiqué au premier folio de Jean.

Le décalage relevé dans les évangiles de Matthieu, de Luc et surtout dans celui de Jean, peut être un élément révélateur nous permettant de situer au mieux le moment de la réalisation de cette indication. Des divergences notoires entre le type d'écriture des lettres utilisées dans ces indications, en particulier les β, ξ et φ, et celui des mêmes lettres écrites dans le texte, nous poussent à croire que ces indications ne doivent pas avoir été écrites de la main de notre scribe. Par conséquent, il est possible que cette indication ait été écrite de la main d'une autre personne, avant l'achèvement du texte évangélique. Cette hypothèse permettrait d'expliquer l'erreur de calcul relevé ci-dessus, en considérant qu'une estimation approximative du

¹⁷ Pour les signatures de cahiers on utilise surtout le mot *τετράδιο* ou *τετράδια*, au pluriel. Mais il arrive très souvent que seul le numéro correspondant au cahier soit indiqué.

nombre des cahiers nécessaires à la copie du texte a été entreprise avant le début de celle-ci¹⁸.

6. Foliotage

Le seul foliotage visible tout au long du manuscrit se situe à l'angle droit de la marge horizontale supérieure. Il a été fait à l'aide de chiffres arabes posés au recto de chaque folio. Il s'agit bien évidemment d'un foliotage postérieur à la réalisation du manuscrit, exécuté au crayon. Il est possible qu'il s'agisse du foliotage exécuté vers la fin du XIXe siècle, probablement autour de 1879, par le service du British Museum.

¹⁸ P. Canart, que nous remercions vivement d'avoir pris la peine de regarder avec nous les reproductions du Harley 1810, pense que les indications sont postérieures à la copie du texte évangélique. Cependant, à notre avis, cette hypothèse pourrait difficilement justifier l'erreur de calcul.

Répartition des cahiers

fol. 1*-13 (cahier en papier)
fol. 14-22 et fol. 23-25

Cahier 1 : fol. 26-33 quaternion
Cahier 2 : fol. 34-41 quaternion
Cahier 3 : fol. 42-49 quaternion
Cahier 4 : fol. 50-57 quaternion
Cahier 5 : fol. 58-65 quaternion
Cahier 6 : fol. 66-73 quaternion
Cahier 7 : fol. 74-81 quaternion
Cahier 8 : fol. 82-89 quaternion
Cahier 9 : fol. 90-93 binion
Cahier 10 : fol. 94-101 quaternion
Cahier 11 : fol. 102-109 quaternion
Cahier 12 : fol. 110-117 quaternion
Cahier 13 : fol. 118-125 quaternion
Cahier 14 : fol. 126-133 quaternion
Cahier 15 : fol. 134-137 binion
Cahier 16 : fol. 138-139 bifolio
Cahier 17 : fol. 140-147 quaternion
Cahier 18 : fol. 148-155 quaternion
Cahier 19 : fol. 156-163 quaternion
Cahier 20 : fol. 164-171 quaternion
Cahier 21 : fol. 172-179 quaternion
Cahier 22 : fol. 180-187 quaternion
Cahier 23 : fol. 188-195 quaternion
Cahier 24 : fol. 196-203 quaternion
Cahier 25 : fol. 204-209 ternion
Cahier 26 : fol. 210-211 bifolio
Cahier 27 : fol. 212-219 quaternion
Cahier 28 : fol. 220-227 quaternion
Cahier 29 : fol. 228-235 quaternion
Cahier 30 : fol. 236-243 quaternion
Cahier 31 : fol. 244-251 quaternion
Cahier 32 : fol. 252-259 quaternion
Cahier 33 : fol. 260-265 ternion
Cahier 34 : fol. 266-269 binion

7. Type de réglure

A la suite d'un examen détaillé de tous les cahiers du Harley 1810, nous avons constaté que le copiste n'utilise qu'un seul type de réglure pour tracer les lignes de la surface écrite du manuscrit¹⁹.

A ce type de réglure nous attribuerons une formule codée, selon les principes de codification de J. Leroy²⁰. Le type que notre examen a révélé porte la formule 33C1d. Expliquons maintenant la signification de chacun de ces indices. Les lignes marginales verticales sont au nombre de cinq : une ligne double dans la marge de gauche et une ligne double suivie d'une ligne simple dans la marge de droite. Selon les schémas de J. Leroy sur les types de base pour les lignes marginales verticales, il s'agit là du type 3²¹, dont le numéro apparaît en début de formule.

Les lignes marginales horizontales au nombre de trois, une simple, à la marge horizontale supérieure et une double, à la marge horizontale inférieure, sont également du type 3²². Un indice complémentaire pour les lignes horizontales apparaît à la fin de cette formule : la lettre minuscule « d » indique que le nombre le plus grand de lignes horizontales se trouve dans la marge inférieure²³.

La lettre majuscule C, au milieu de la formule codée, exprime que l'extension des lignes rectrices va du bord gauche de la page jusqu'à la ligne de justification de droite²⁴. Il est nécessaire de signaler ici que les lignes rectrices sont au nombre de 26 dans chaque folio du manuscrit.

Le chiffre qui figure à la fin de la formule codée représente le nombre de colonnes qui apparaît dans chaque folio. Cet indice dans notre formule est le chiffre 1 puisque le texte entier du manuscrit a été écrit sur une seule colonne²⁵.

¹⁹ Voir le schéma de réglure à la page suivante.

²⁰ LEROY, J., *Les types de réglure des manuscrits grecs*, Paris 1976.

²¹ LEROY, *op. cit.*, p. VIII.

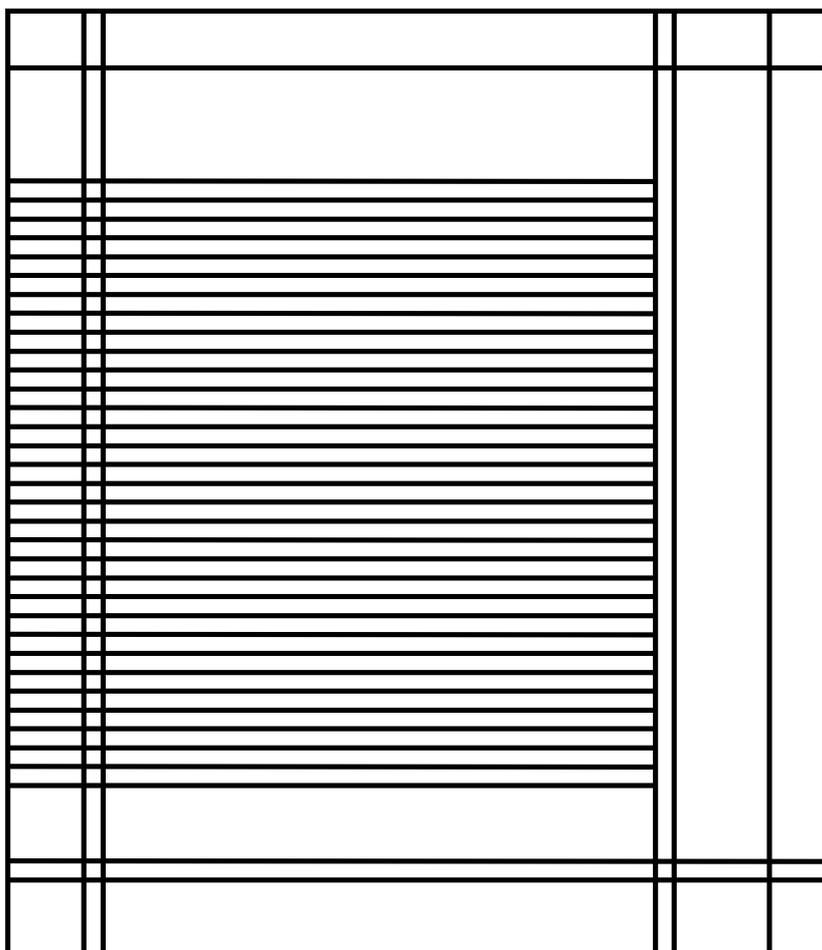
²² *Ibid*, p. IX.

²³ *Ibid*, p. XII.

²⁴ *Ibid*, p. X.

²⁵ *Ibid*, p. XI.

Schéma de réglure



8. Système de réglure

Avant de présenter le système de réglure utilisé dans le Harley 1810, il faut mentionner qu'un système de piqûre a été pratiqué probablement sur tous les feuillets du manuscrit. L'outil employé paraît être une pointe de compas, compte tenu du faible diamètre des trous circulaires qui apparaissent tout autour d'un nombre important de feuillets qui, malgré les rognages, en ont conservé jusqu'à maintenant la marque.

Pour la définition du système de réglure nous aurons recours à deux signes qui vont indiquer les folios portant une réglure maîtresse $\triangleleft \triangleright$, et ceux qui la reçoivent par impression $< >$.

Il est à noter tout d'abord que les feuillets sont posés de telle façon que deux folios consécutifs de même nature (côté poil ou côté chair) se font face ; cela signifie que les folios sont disposés selon la loi de Gregory qui assure une meilleure présentation de réglure²⁶.

Notre étude du manuscrit Harley 1810, nous permet de constater que le copiste n'a utilisé qu'un seul système de réglure avec de légères modifications dans certains cahiers. Pour analyser ce système ainsi que ses modifications nous aurons recours encore une fois aux formules codées de J. Leroy²⁷.

En observant ses schémas, nous constatons que le système adopté par le copiste est le système 9²⁸ :



Le schéma nous montre que les réglures maîtresses sont faites sur le côté poil de deux folios consécutifs en deux points du cahier : fol. 1v-2r et fol. 5v-6r.

Les modifications que nous rencontrons sont minimales. Le copiste trace toujours de la même façon la réglure maîtresse aux fol. 1v-2r et fol. 5v-6r de chaque

²⁶ GREGORY, *Les cahiers des manuscrits grecs*, p. 261-268. Voir aussi à ce sujet GILISSEN, « La composition des cahiers », p. 3-33 ; LEROY, « La description codicologique », p. 28-29.

²⁷ LEROY, *op.cit.*, p. 30-35.

²⁸ Pour ce système de réglure, voir LEROY, *op.cit.*, p. 33 et n. 38.

cahier, sauf dans le cas du cahier 21 où la réglure maîtresse est tracée aux fol. 1v-2r et 3v-4r et, par impression au fol. 5v, ainsi que dans le cahier 29 où la réglure maîtresse est tracée aux fol. 3v-4r et 7v-8r, ce qui correspond au système 10 selon Leroy²⁹. En ce qui concerne les ternions (cahiers 25 et 33), nous constatons que la réglure maîtresse est tracée aux fol. 1v-2r et fol. 3v-4r ; on doit ici signaler que dans les deux cas la réglure au fol. 3v est peu visible. Pour les trois binions de ce manuscrit (cahiers 9, 15 et 34), la réglure maîtresse est tracée seulement sur les deux premiers folios consécutifs (fol. 1v-2r) et portent des légères impressions sur les folios qui suivent. Enfin les deux bifolia comportant les portraits des évangélistes Luc et Jean (cahiers 16 et 26) ne présentent aucune trace de réglure.

En guise de conclusion sur la partie codicologique du Harley 1810, nous tenons à souligner quelques points intéressants. Dans un premier temps, il n'est pas sans intérêt de rappeler que les portraits des évangélistes Luc et Jean (fol. 139v et 211v) ont été réalisés dans des bifolia (cahiers 16 et 26), ce qui invite a priori à penser que ces deux cahiers ont dû être insérés dans la suite normale des quaternions, après l'achèvement des miniatures. Cette hypothèse peut aussi être valable pour le binion qui contient le portrait de Marc (cahier 9), si nous acceptons que l'*hypothesis* de Cosmas Indicopleustes (fol. 91r-v) a été écrite après l'insertion du cahier dans la suite normale des quaternions. Quant au portrait de l'évangéliste Matthieu (fol. 25v), comme nous l'avons expliqué auparavant, il est possible qu'il ait été réalisé dans le même cahier que les Tables de Canons et que tous deux aient nécessité une entreprise à part.

Dans un deuxième temps, nous devons nous arrêter sur le type et le système de réglure choisis. Une comparaison avec les autres manuscrits du « style décoratif », nous montre que le type de réglure appliqué dans le Harley 1810 (33C1d) n'est point le plus usité. Le tétraévangile Jérusalem Saba 357 et le Vat. gr. 697 (chaînes des prophètes) sont les seuls, parmi les manuscrits que nous avons pu étudier, qui

²⁹ LEROY, « La description codicologique », p. 31.

présentent ce type de réglure³⁰. En revanche, le système 9 de réglure est très fréquemment utilisé dans le groupe mentionné ci-dessus mais aussi en dehors de celui-ci³¹. Enfin, et pour revenir au Harley 1810, l'homogénéité présente tout au long du manuscrit, aussi bien pour le type que pour le système de réglure, est un élément qui permet fonder l'hypothèse qu'une seule et même personne a entrepris la préparation des cahiers et la réalisation de la réglure.

B. Etude paléographique

1. Mise en page du texte (fig. 2-3)

Le manuscrit Harley 1810 est un tétraévangile écrit en grec ; chaque évangile est retranscrit intégralement. La surface écrite de chaque folio varie entre 160 et 165 mm de hauteur et entre 100 et 110 mm de largeur. Le texte évangélique se présente sur une seule colonne occupant toute la surface écrite. Chaque folio comporte 26 lignes écrites, nombre égal à celui des lignes rectrices tracées pendant l'opération de la réglure, et chaque ligne écrite contient entre 28 et 30 lettres. Rares sont les

³⁰ Le Jérusalem Saba 357 a été copié par deux copistes dont seul le premier (fol. 7-97 et fol. 176-222) utilise le même type de réglure que celui du Harley 1810. La concordance entre ces deux manuscrits touche aussi au nombre de lignes par folio (26 lignes) et au nombre de lettres par ligne (28-30 lettres). Pour ce manuscrit voir CARR, *Byzantine Illumination*, cat. 52, p. 232-233, microfiches 8G11-8G12. Le Vat. gr. 697 présente des dimensions plus importantes que le Harley 1810 (267/69x186/88mm et surface écrite 195x130mm) ; il est l'œuvre d'une main ou bien de plusieurs très voisines ; quoi qu'il en soit le type de réglure reste invariable tout au long du manuscrit. Pour ce manuscrit voir CANART, « Style epsilon », p. 42. Il importe de préciser ici que notre recherche n'a pu être exhaustive. Les résultats de notre recherche sont essentiellement fondés sur notre étude personnelle des manuscrits, dont certains n'ont pu être étudiés que par microfilm, et sur le catalogue présenté dans le livre de A. Weyl Carr mentionné ci-dessus.

³¹ Selon J. Leroy, le système 9 est de tous les systèmes celui qui est le plus fréquent après le système 1. Bien que les plus anciens témoins semblent être italo-grecs, et plus particulièrement de Calabre et de Sicile, ce système s'est aussi répandu ailleurs (LEROY, « La description codicologique », p. 33, n. 36). Pour les manuscrits du « style décoratif » voir les remarques de P. Canart (CANART, « Style epsilon », p. 67-68), de A. Weyl Carr (CARR, *Studies*, p. 77) et de B. Fonkič (FONKIČ, « Scriptoria bizantini », p. 110).

occurrences où le copiste dépasse le nombre des lignes susmentionné. En revanche, il lui arrive souvent, au folio qui précède une miniature, d'arrêter sa copie un peu avant la fin du folio, voire même au milieu du folio, afin de respecter la concordance entre le texte et l'image ; dans certains cas, le texte se termine en forme de croix ou de V (fol. 141v, 146r, 203v, 229v, 245v, 261r) (fig. 4).

Le texte évangélique est précédé d'un synaxaire (fol. 1r-8v) et d'un ménologe (fol. 9r-13v) écrits sur des folios en papier, en deux colonnes soigneusement alignées et séparées par des lignes verticales médianes (fig. 5-6).

2. Les différentes couleurs d'encre et leur utilité dans le texte

Le texte évangélique est écrit entièrement à l'encre noire très foncée. En revanche, les initiales qui débordent du texte principal, les abréviations des mots τέλος et ἀρχή, les sections de chapitres ainsi que les indications liturgiques sont écrites à l'encre rouge. Une croix qui se trouve au milieu de la marge supérieure de certains folios et à la fin de chaque évangile est également écrite à l'encre rouge.

En ce qui concerne les titres de chapitres, ils sont écrits à l'encre rouge également et passés par dessus à l'encre d'or qui, actuellement, a complètement disparu (fol. 32v). L'encre rouge-or est utilisée aussi pour les titres des *hypotheses* (fol. 14r, 16v, 91r, 91v, 136r, 209v), les listes de chapitres de chaque évangile (fol. 23r-24r ; fol. 91v-92v ; fol. 137r-138v ; fol. 210v-211r) de même que pour la fin de l'évangile de Jean (fol. 264r).

3. Analyse de l'écriture (fig. 2-4)

Le copiste utilise une écriture minuscule parfaitement verticale, où les mots sont écrits sans séparation. L'axe des lettres est perpendiculaire aux lignes tracées sur le parchemin avant la copie. Les lettres écrites au-dessous de la ligne sont comme suspendues à elle ; le trait de liaison du « ε » et du « σ », la barre supérieure du « π » et du « τ », la barre médiane du « θ » se confondent avec la ligne tracée. La régularité des noyaux circulaires assure, le plus souvent aux lettres une largeur égale (0,5 mm)

et les rend inscriptibles dans un carré, sans tenir compte des hastes de certaines lettres.

Les hastes verticales ou obliques des lettres sont assez réduites et laissent libre un interligne important. Une légère liberté en faveur d'une copie un peu plus fantaisiste est parfois concédée par le copiste dans le cas des lettres γ, ζ, κ, λ, μ, ξ, ρ, φ, χ, ψ, dont les hastes inférieures sont prolongées jusqu'à atteindre les caractères écrits de la ligne suivante ou bien dépassent la surface écrite quand il s'agit de la dernière ligne du folio.

Le tracé des caractères est plutôt rectangulaire et leurs traits sont relativement épais tout au long de la copie. Le copiste ne dépasse jamais la ligne de justification de gauche, mais en revanche, il dépasse assez souvent celle de droite afin de compléter la copie de chaque mot en question.

Dans le texte, apparaît une série de lettres agrandies par rapport à la moyenne, mais modérément : Ββυ, Γγ, Εε, Ζζ, Θθθ, Κκ, Ξξ, Οο, ΠπϞϙ, Σσ, Ττ. Le copiste les introduit dans le corps du texte mais leurs dimensions ne dépassent pas de beaucoup celles des lettres minuscules. Seules les initiales écrites en onciale, placées toujours entre les lignes de justification, ont des proportions plus importantes et se distinguent également des autres lettres minuscules par l'épaisseur de leur tracé et la couleur rouge de l'encre utilisée pour leur exécution. D'autres lettres se distinguent par l'élargissement de leur forme et la particularité de leurs traits : le large β cordiforme, le γ ouvert dont la pointe inférieure est inclinée vers la gauche, le ξ en forme d' « accordéon », le ψ dont le trait central se relève en crochet à gauche et enfin le υ et le ω assez souvent élargis et aplatis à la base.

Les ligatures sont assez nombreuses et se caractérisent par l'agrandissement des lettres et leur aspect simple et lisible. Celles que nous rencontrons le plus souvent sont : αγ, αζ, αι, αν, αξ, απ, αϞ, αγγ, δα, δω, εγ, ει, εκ, ελ, εξ, επ, εϞ, ερ, εσ, ετ, ευ, εψ, λε, λλ, Ϟε, πρ, ρα, σα, σπ, σϞ, στ, τρ, υγ, υδ, υπ, υϞ, υσ, ainsi que les αγγ, γαρ, γγι, γου, δελ, δεξ, ελθ, εστ, εστρ, ετρ, κραξ, λαζ, πεζ, Ϟελθ, πραξ, προ, στε, στο, στρ, σχι, τεσ, τρα, υϞεστρ, υϞο, χευ. Caractéristiques de ce type d'écriture sont les ligatures du ε avec, en particulier, les κ, ν, π, Ϟ et ρ.

Quant aux abréviations, elles ne sont pas très fréquentes ; nous ne relevons que les abréviations de *nomina sacra* ainsi que celles des articles et des terminaisons de mots, surtout quand ceux-ci sont placés en fin de ligne.

Le corps du texte des quatre évangiles a été revu et corrigé après son achèvement. Dans l'ensemble ce ne sont pas de véritables corrections ; il s'agit plutôt de compléments du texte évangélique aux endroits où d'éventuelles lacunes existaient, dues à un oubli du copiste (fol. 35r, 40r, 49v, 50r, 50v, 59r, 62r, 69v, 70r, 80v, 84r, 87r, 89r, 225v, 226v, 233v, 244r, 251v, 253v, 257r, 257v) ou bien de corrections de fautes grammaticales (fig. 7-8). Ces additions sont réalisées à l'encre noire hormis celles des fol. 80v et 84r écrites à l'encre rouge. La main qui a porté ces corrections est postérieure à celle qui a achevé le texte. L'écriture est minuscule légèrement inclinée et de stylisation plutôt carrée. Des lettres majuscules comme les Γ, E, ou le T sont souvent utilisées.

Mis à part le texte proprement dit qui occupe la partie principale de chaque folio, nous tenons à nous référer à une série d'éléments supplémentaires récurrents sur les marges.

Les titres de chapitres sont situés dans la marge supérieure ou inférieure des folios. Ils sont toujours écrits sur une seule ligne qui arrive jusqu'à la marge médiane. Leur écriture est fort similaire à celle du texte malgré la présence fréquente d'abréviations. Une liste des titres de chapitres (fig. 9-16), pour les quatre évangiles, se trouve avant le portrait de chaque évangéliste (fol. 23r-24r ; fol. 91v-92v ; fol. 137r-138v ; fol. 210v-211r)³².

Les sections des chapitres des quatre évangiles, présentées selon les canons d'Eusèbe, sont écrites à la marge de justification de gauche de chaque folio. La numérotation est faite à l'aide de lettres minuscules qui, pour la plupart, ont presque les mêmes proportions que celles du texte. Cette division en courtes sections numérotées est appliquée à tout le texte évangélique.

³² Ces listes correspondent exactement à celles reproduites par SODEN, *Die Schriften*, I, p. 405-411, excepté une fois pour l'évangile de Jean où le copiste du Harley 1810 ajoute un titre pour le chapitre *περὶ τῆς μοιχαλίδος*.

Les indications liturgiques (fig. 17-18) apparaissent en général dans les marges horizontales, mais sont parfois écrites sur les marges verticales (fol. 37v, 38r, 44v, 46r, 86r, 88r, 226r, 226v, 258v, 259r, 260r, 262r, 263r). Bon nombre de celles-ci sont actuellement à moitié, voire entièrement, effacées, faute du temps et de l'usure (fol. 26r, 28r, 61r, 69r, 82v, 143v, 146v, 149v, 163v, 168r, 212r). Elles sont écrites d'une écriture rapide et peu soignée qui ne présente pas de similitudes avec celle du texte. Leur écriture nous semble plus proche de celle utilisée pour les corrections.

Pour conclure, soulignons seulement que l'écriture du Harley 1810 se caractérise par sa verticalité rigoureuse, par la stylisation rectangulaire des lettres et leurs dimensions assez importantes et par des signes de ponctuation, dont la *dieresis* sur le *ι* et le *υ* et le double accent sur le *δε* sont à relever. Elle offre une copie aérée, excepté aux endroits où l'écriture devient plus serrée afin de respecter les exigences de la mise en page, et laisse l'impression d'une exécution aisée et habile ; elle s'adapte parfaitement au cadre de chaque folio et présentée sans fautes importantes. Enfin, la régularité avec laquelle elle apparaît tout au long de la copie du texte évangélique trahit incontestablement l'œuvre d'un seul copiste.

Ce copiste n'est pas le responsable du texte du synaxaire et du ménologe qui précède les évangiles (fol. 1r-13v). L'écriture y est d'un aspect plus cursif avec des formes et des ligatures un peu plus fantaisistes que celles utilisées dans le texte des quatre évangiles ; les dimensions des lettres sont moins importantes et les abréviations fort nombreuses. Sans doute, cette partie du manuscrit, écrite dans des folios en papier, a été ajoutée ultérieurement dans la suite des cahiers par la main d'un autre copiste. Il est possible d'ailleurs que les indications liturgiques aient été exécutées par ce même scribe. En juger par le style de l'écriture, nous pouvons dire que ces adjonctions datent du XIVe-XVe siècle.

4. Le Harley 1810 et l'écriture du « style ε »

Les principales caractéristiques de l'écriture du Harley 1810 nous permettent de classer le manuscrit dans le groupe des manuscrits du « style ε » à pseudo-ligatures basses et plus précisément parmi ceux ayant une stylisation plutôt

rectangulaire. Ce nom que l'on doit à Paul Canart³³, souligne l'importance des pseudo-ligatures basses du « ε », en particulier avec les lettres κ, ν, ζ, ξ, π, ϖ. Tout en étant très proche des écritures traditionnelles de l'époque, elle s'en distingue par l'encre noire très foncée, la régularité des formes, le grand nombre des majuscules introduites dans le texte, les formes caractéristiques de certaines lettres comme les larges β, κ, λ, ζ, ψ, la forme « en accordéon » du ξ ou bien le γ minuscule incliné, le tout accompagné par les ligatures très particulières du « ε » oncial, dont le trait médian se prolonge pour toucher la base de la lettre suivante.

Les premiers manuscrits datés qui attestent la naissance de ce type d'écriture sont le tétraévangile Vat. Barb. gr. 449³⁴, daté du 13 mai 1153 (fig. 19), et le New York Coll. Kraus, tétraévangile également, réalisé trois ans plus tard, en juillet 1156³⁵ (fig. 20). Tous deux ont été copiés par le prêtre Manuel Boukellaros Hagioséphaniès³⁶ qui a dû travailler au service de Jean le Crétois, archevêque de Chypre ; le nom de ce

³³ CANART, « Style epsilon », p. 23.

³⁴ Description détaillée avec bibliographie par CARR, « A Group », cat. n° 24, p. 81. Pour une étude paléographique voir aussi CANART, « Style epsilon », p. 34.

³⁵ Ce manuscrit appartenait primitivement au monastère τῆς Ἁγίας à Andros sous la côte 32 avant de passer en possession de H. P. Kraus à New York ; actuellement il fait partie de la collection Schøyen à Oslo en Norvège. Pour une description détaillée avec bibliographie voir CARR, *op. cit.*, cat. n° 16, p. 76-77 ; étude paléographique dans CANART, *op. cit.*, p. 34-35.

³⁶ Le colophon du manuscrit Vat. Barb. gr. 449 indique le nom Βουκελλάρος Ἁγιοστεφανίτης et celui du New York Coll. Kraus cite seulement le nom Ἁγιοστεφανίτης. Selon P. Canart, Βουκελλάρος est un nom de famille ; accolé à celui-ci le nom Ἁγιοστεφανίτης peut être, d'après l'auteur, le nom du monastère dans lequel le copiste a travaillé. Manuel Hagioséphaniès devait être alors moine d'un couvent de saint Etienne dont Jean le Crétois était probablement l'higoumène avant de devenir l'archevêque de Chypre (voir CANART, *op. cit.*, p. 31 et n. 45). Le nom de Hagioséphaniès n'était pas inconnu à Chypre à la fin du XIIe siècle ; c'était une des familles les plus connues de deuxième classe dont un représentant avait obtenu le rang de sébaste (voir KAZHDAN, *Social'nyj sostav*, p. 114 et 151). En outre, le *typikon* du monastère de Machairas cite un Nicétas Hagioséphaniès, évêque de Tamasos à Chypre vers 1180 (TSIKNOPOULLOS, *Κυπριακά Τυπικά*, p. 6*, 9*, 53*, 3.20, 15.15-17). Cependant, C. Mango pense qu'il s'agit plutôt d'une famille constantinopolitaine (voir MANGO, « Chypre », p. 7-8).

dernier apparaît, au fol. 341r du New York Coll. Kraus, dans un poème dédicatoire qui lui a été consacré³⁷.

De la même époque date aussi l'évangélaire Jérusalem Anastaseos 9, copié en 1152 ou 1153 (fig. 21) pour l'église archiépiscopale de Tibériade en Galilée par un copiste nommé Georges³⁸.

Loin d'être les seuls manuscrits du « style ε » qui présentent des indications d'une provenance palestino-chypriote, les manuscrits du monastère de l'Enkleistra à Paphos³⁹, ou encore ceux provenant d'autres monastères chypriotes⁴⁰, ainsi que les

³⁷ La date de l'arrivée de Jean le Crétois à Chypre, le 19 juin 1152, nous est connue grâce au colophon du manuscrit Laur. S. Marc. gr. 787, fol. 287r. Son élection et son ordination doivent par conséquent être reportées soit au début soit à la fin du mois de mai (voir LAURENT, « La succession épiscopale », p. 34-35 ; HATZIPSALTIS, « Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς Ἐκκλησίας τῆς Κύπρου », p. 29-33).

³⁸ Ce manuscrit fait partie du fonds τοῦ Ναοῦ τῆς Αναστάσεως de la Bibliothèque Patriarcale de Jérusalem. Voir PAPAPOPOULOS-KERAMEUS, *Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη*, III, p. 207-208 ; LAKE, *Manuscripts to the Year 1200*, vol. I, ms 11, pl. 19-22 pour la reproduction du colophon ; CANART, *op. cit.*, p. 33-34 ; CARR, *op. cit.*, p. 45, pl. 33 ; Eadem, *Byzantine Illumination*, cat. n° 47, p. 228-229, microfiches 1C9, 10B6.

³⁹ Nombreux sont les manuscrits qui présentent les œuvres de Néophyte le Reclus et sont copiés par Basile, prêtre et taboullarios de Paphos, au monastère de l'Enkleistra : Edimbourg Bibl. Univ. 224, le *typikon* du monastère de l'Enkleistra avec des notes autographes de Néophyte (BORLAND, *Edinburgh University Library*, p. 321 ; TSIKNOPOULLOS, *Κυπριακὰ Τυπικά*, pl. 3-4 ; BROWNING, « Notes », p. 113-114) ; Paris Suppl. gr. 1317, un recueil des catéchèses en deux livres de Néophyte avec des corrections de sa propre main (ASTRUC-CONCASTY, *Le Supplément grec*, p. 607) ; Paris Coislin 287 contenant des homélies et deux lettres de Néophyte (DEVREESSE, *Le fonds Coislin*, p. 271-272 ; TSIKNOPOULLOS, « Ἡ θαυμαστὴ προσωπικότης τοῦ Νεοφύτου », p. 343-349) ; Paris gr. 1189 qui est le premier tome du *panegyrikon* composé par Saint Néophyte le Reclus (DELEHAYE, « Saints de Chypre », p. 274-297 ; EHRHARD, *Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur*, p. 681-683). On trouve également des manuscrits du même monastère écrits par d'autres copistes qui ont séjourné à l'Enkleistra : Paris Coislin gr. 71, 105 (porte une note autographe de Néophyte le Reclus aux fol. 1-2 et 9), Coislin 245 ; Paris gr. 318, 691 ; Enkleistra cod. 11 (CARR, « Two Illuminated Manuscripts », p. 286-297).

⁴⁰ Notons ici à titre d'exemple quelques manuscrits qui sont d'origine chypriote sûre comme le British Museum Add. 11836, Nouveau Testament et Psautier, portant deux *ex libris* qui prouvent que ce manuscrit provient de l'église Saint Barnabas à Vassa ; de la même église provient aussi le Paris gr. 1179 (CARR, « A Group », p. 41-44, cat. n° 7, p. 73 avec bibliographie ; DARROUZES, « Autres manuscrits », p. 153). A noter aussi l'évangélaire Berlin gr. fol. 51 (1193) qui est l'œuvre de Thomas,

nombreux manuscrits copiés en Palestine, en particulier les deux copies de Basile, notaire au monastère des Cellules à Bethléem, Sinait. gr. 220 et Sinait. gr. 232, datées respectivement de 1167 et 1174⁴¹, sont la preuve d'une production livresque très dense qui a marqué l'évolution de l'écriture du « style ε » à Chypre et en Palestine.

Parmi les manuscrits du « style ε » quelques-uns présentent des affinités très étroites avec notre manuscrit. Un premier rapprochement du Harley 1810 avec cinq autres manuscrits a déjà été fait par A. Weyl Carr⁴². Les manuscrits comparés sont :

Manuscrits	Texte	Lignes	Dimensions	Surface Ecrite	Réglure
Athos Lavra B 24	Psautier	24	180 x 120		
Kiev B.A.S. A 25	4 Evangiles	23	171 x 118	125 x 75	32 C 1
Leningrad B.P. gr. 644	4 Evangiles	20-22	166 x 125	120 x 75	32 D 1
Leyden B.U. gron. 137	4 Evangiles	23-26	205 x 147	145 x 95	32 C 1
Londres B.L. Add. 39595	4 Evangiles	27	206 x 153	150 x 90	32 C 1
Londres B.L. Harley 1810	4 Evangiles	26	228 x 165	160 x 110	33 C 1d

Les manuscrits mentionnés ci-dessus sont tous des tétraévangiles excepté un seul psautier, le Athos Lavra B 24⁴³. Tous les six sont des manuscrits illustrés dont seuls les Athos Lavra B 24, Kiev A 25, Leyden gron. 137 et Harley 1810 présentent un cycle iconographique développé. Le manuscrit Leningrad gr. 644 contient les

prosmonarios de l'église Saint-Jean-l'Aumônier à Trachonas, près de Leucosie, ou encore le Typikon de fondation, Machairas 17, œuvre du moine Nil (1201), copié pour le monastère de Machairas à Chypre et conservé dans la bibliothèque du couvent (DE BOOR, *Berlin*, p. 158-159).

⁴¹ VOGEL-GARDTHAUSEN, *Die griechischen Schreibern*, p. 44 ; SPATHARAKIS, *Corpus*, n° 56, pl. 299 ; *Specimina Sinaïtica*, pl. 123-127 et 128-131.

⁴² CARR, *Byzantine Illumination*, p. 50-69. L'auteur place aussi dans le même groupe le tétraévangile Athos Lavra A 9 non pas en raison des similitudes paléographiques mais surtout pour les rapprochements iconographiques entre les portraits des évangélistes de ce manuscrit et ceux du Kiev A 25. Voir CARR, *op.cit.* cat. n° 19, p. 199.

⁴³ Athos Lavra B 24 : SPYRIDON-EUSTRATIADIS, *Catalogue*, p. 15 ; CANART, « Style epsilon », p. 39, 46, 73 ; CUTLER, *Aristocratic Psalters*, p. 22 et fig. 41-42. Kiev A 25 : PETROV, « Min'yatyury », p. 117-134 et 170-192 ; TREU, *UdSSR*, p. 339-41 ; BANK, « Les monuments de la peinture byzantine », p. 94-95 et fig. 7-13, 15. Leningrad gr. 644 : TREU, *op. cit.*, p. 183-185 ; CANART, *op. cit.*, p. 72. Leyden gron. 137 : BYVANCK, « Les principaux manuscrits à peintures », p. 57-58 ; CANART, *op. cit.*, p. 40, 46, 72, 74. Londres Add. 39595 : *British Museum*, p. 74-75 ; RICHARD, *Inventaire*, p. 59 ; CANART, *op. cit.*, p. 43-45 et 72, 74. Pour ces manuscrits voir aussi CARR, *Byzantine Illumination*, cat. n° 22, p. 22 ; n° 58, p. 238-239 ; n° 61, p. 242 ; n° 63, p. 244 ; n° 68, p. 249.

portraits des évangélistes et quatre tableaux ornementaux alors que le Londres B.L. Add. 39595 uniquement un tableau ornemental au début de chaque évangile.

Les éléments codicologiques relevés dans le tableau ci-dessus montrent avec évidence que codicologiquement ces six manuscrits ne sont pas identiques. Hormis le fait que les Kiev A 25, Leyden gron. 137 et Londres B.L. Add. 39595 ont le même type de réglure (32C1), les manuscrits n'ont pas un nombre de lignes et de dimensions identiques⁴⁴. Comparativement, le Harley 1810 présente des dimensions plus importantes que celles des cinq autres manuscrits, et il est tracé selon le type de réglure 33 C 1d qui, comme nous l'avons déjà expliqué auparavant, n'est point usité dans les manuscrits du « style décoratif ».

En revanche, l'analyse de l'écriture de ces manuscrits a révélé des similitudes particulièrement intéressantes soulignant les liens qui unissent les manuscrits entre eux. Le parchemin est épais et de qualité moyenne, l'encre est toujours noire très foncée, les traits sont épais et l'exécution aisée mais quelque peu négligée. L'axe de l'écriture est vertical et, dans l'ensemble, les formes présentent une stylisation rectangulaire. Les noyaux des lettres sont habituellement égaux, mais sur ce fond uniforme on trouve quelques lettres modérément agrandies : les larges β , δ , ζ , θ , κ , λ , \omicron , σ final, φ , χ , le γ ouvert, le ξ en forme d' « accordéon », le τ oncial, le ψ dont le trait central se relève en crochet à gauche et enfin le υ et le ω élargis et aplatis à la base. Les pseudo-ligatures basses du ϵ sont très fréquentes : le trait médian prolongé de l' ϵ oncial touche habituellement la base des lettres comme α , γ , ζ , ι , κ , λ , ν , ξ , \omicron , π , ω , ρ , τ , φ . Caractéristiques sont aussi les ligatures du α avec le ρ dans le $\gamma\alpha\rho$, du δ dont la partie finale se prolonge pour toucher la lettre suivante, du ρ avec les voyelles α , ϵ , ι , \omicron et ω et de l' υ ouvert avec la lettre qui suit.

⁴⁴ Un examen des types de réglure des manuscrits du « style décoratif » présentés dans le livre de A. Weyl Carr (CARR, *op.cit.*, p. 184-290), nous a montré que sur 109 manuscrits examinés, 35 sont tracés selon le type de réglure 32C1. Nous devons signaler ici qu'à la page 51 de ce livre l'auteur a donné par inadvertance au Leningrad gr. 644 le type de réglure 31C1b ; en revanche dans son catalogue, n° 61, p. 242, le manuscrit figure avec le type de réglure correct.

Cette parenté apparaît plus frappante quand nous comparons les manuscrits Kiev A 25 (fig. 22-23), la première main du Leyden gron. 137, fol. 1r-253v⁴⁵ (fig. 24-25), et Leningrad gr. 644 (fig. 26-27). Dans ces trois manuscrits, le copiste use d'un calame épais et d'une encre très noire. La copie est d'allure plus rapide et d'aspect plus irrégulier. L'axe de l'écriture est vertical mais, par endroits, présente une inclinaison vers la droite. Les lettres agrandies sont nombreuses et le contraste avec les autres lettres de la copie est plus accentué que dans les autres manuscrits du groupe ; à ce propos il suffit de voir en particulier les lettres δ , κ , λ , ξ , τ , ν , φ , χ , ω . Les pseudo-ligatures du ε sont les plus fréquentes avec α , ι , μ , ν , ω , π .

Le tétraévangile Londres Add. 39595 (fig. 28), copié probablement par deux scribes différents, et le psautier Athos Lavra B 24 (fig. 29) présentent une copie plus proche de celle du Harley 1810⁴⁶. Les traits de lettres sont moins épais par rapport à ceux des manuscrits précédents ; l'exécution de la copie est plus soignée et plus ferme ; les noyaux des lettres sont plus uniformes donnant à la copie un aspect plus régulier. Sur ce fond uniforme tranchent quelques lettres modérément agrandies ; il s'agit en fait des mêmes lettres que dans les autres manuscrits. Cependant, il importe de préciser que la copie du Harley 1810 est de meilleure facture et dépasse en régularité celle des autres manuscrits du groupe. C'est un élément, si ce n'est de supériorité, du moins de distinction avec les cinq autres manuscrits.

Des comparaisons paléographiques fructueuses peuvent aussi être faites avec d'autres manuscrits du « style ε » dont certains ne font pas partie des manuscrits du « style décoratif » : Vat. Ottob. gr. 434, Paris gr. 88, Paris gr. 94, Paris gr. 295,

⁴⁵ Le second copiste qui a complété le texte, fol. 254r-285v, présente une écriture plus régulière et de stylisation plutôt carrée qui évoque celle du Berlin Q 66.

⁴⁶ Selon A. Weyl Carr, le tétraévangile Londres Add. 39595 a été copié par deux scribes : 1 = fol. 1r-55v, 68r-111v, 121v-153v et 170r-228v ; 2 = fol. 56r-67v, 112r-121r et 154r-169v ; voir CARR, « The Production of Illuminated Manuscripts », p. 331. D'après P. Canart, il est possible qu'il s'agisse aussi de deux types d'écriture pratiqués par la même main ; voir CANART, « Style epsilon », p. 44. Quoi qu'il en soit, il est certain que les écritures sont très proches et se rattachent au « style ε ».

Bruxelles 11375, Vat. gr. 697, Oxford New College 44, tétraévangile de Nicosie, Athènes B.N. gr. 153, Athènes Coll. Loverdo 4, Sinai gr. 149⁴⁷.

Parmi ces manuscrits, le Vat. Ottob. gr. 434⁴⁸ (fig. 30) présente une copie identique à celles de Kiev A 25 (fig. 22-23), Leyden gron. 137 (fig. 24-25) et Leningrad gr. 644 (fig. 26-27) en raison de son exécution quelque peu négligée, de son aspect irrégulier et de l'inclinaison des lettres vers la droite.

Les Paris gr. 88 (fig. 31) et gr. 94 (fig. 32) dont la stylisation, selon P. Canart⁴⁹, oscille parfois entre le rectangulaire et l'arrondi, peuvent aussi se rattacher aux trois manuscrits du groupe du Harley 1810 susmentionnés, bien que l'aspect général de leur copie soit moins irrégulier.

Les manuscrits Paris gr. 295 (fig. 33) et Bruxelles 11375 (fig. 34) présentent une écriture droite et régulière et une stylisation rectangulaire assez nette ; en particulier dans le Bruxelles 11375 les noyaux sont souvent anguleux et les lettres agrandies se dégagent nettement du reste. Leur rapprochement avec le Harley 1810 et les

⁴⁷ Vat. Ottob. gr. 434 (Euchologe) : CHEIKHO, « Les archevêques du Sinai », p. 419 ; CANART et PERI, *Sussidi bibliografici*, p. 222 ; CANART, « Style epsilon », p. 37-39. Paris gr. 88 (Tétraévangile) : GROSDIDIER-HOFFMANN, « Reliures chypriotes », p. 230-236, pl. XI-XV. Paris gr. 94 (Tétraévangile) : CANART, *op. cit.*, p. 40, 45, 72, 74 ; CARR, *Byzantine Illumination*, cat. n° 95, p. 277, microfiches 5F1-9. Paris gr. 295 (Evangélaire) : CANART, *op. cit.*, p. 40. Bruxelles B.R. 11375 (Tétraévangile) : OMONT, *Bibliothèque Royale de Bruxelles*, p. 10, 52 ; CANART, *op. cit.*, p. 43, 71, 73 ; FONKIČ, « Scriptoria bizantini », p. 110 ; WITTEK, *Album*, pl. 21. Vat. gr. 697 (« narratio de S. Sophia » ; 2 œuvres de Grégoire de Nysse ; chroniques et une chaîne sur Job) : CANART, *op. cit.*, p. 42. Oxford New College 44 (Livres des Prophètes ; 1^{er} Livre des Maccabées) : CANART, *op. cit.*, p. 40, 46, 74 ; HUTTER, *Corpus*, V, n° 51, p. 139-144 et fig. 561-583 ; LOWDEN, *Illuminated Prophet Book*, p. 26-32 et fig. 55-74. Tétraévangile de Nicosie : CONSTANTINIDES, « An Unknown Manuscript », p. 169-186, pl. VI-VIII. Athènes B.N. gr. 153 (Tétraévangile) : PASCHOU, *Κατάλογος*, II, n° 2, p. 25-32, fig. 24 ; CANART, *op. cit.*, p. 71 ; CARR, *Byzantine Illumination*, cat. n° 8, p. 192, microfiches 9G1-9G11. Athènes Coll. Loverdo 4 (Tétraévangile) : VOCOTOPOULOS, « Athens », p. 465-466. Sinai gr. 149 (Tétraévangile) : HATCH, *Mount Athos*, pl. 26 ; CANART, *op. cit.*, p. 40, 45, 72, 74 ; WEITZMANN-GALAVARIS, *Manuscripts*, I, p. 184-187, pl. 681-693.

⁴⁸ Selon P. Canart, nous distinguons trois mains différentes : 1 = fol. 1-35, 49-56v, 88-98, 130-134v ; 2 = fol. 35v-40v, 57-87v ; 3 = fol. 101-126. Voir CANART, « Style epsilon », p. 38. C'est la première main qui correspond le plus à l'écriture du groupe du Harley 1810.

⁴⁹ CANART, *op. cit.*, p. 40.

manuscrits qui lui sont apparentés est certes moins évidente mais ils sont incontestablement du même filon.

En revanche, les manuscrits suivants, Vat. gr. 697⁵⁰ (fig. 35), Oxford New College 44⁵¹ (fig. 36), Tétravangile de Nicosie (fig. 37), Athènes B.N. gr. 153 (fig. 38), Athènes Coll. Lovendo 4 (fig. 39), Sinai gr. 149 (fig. 40), révèlent une parenté bien explicite avec le Harley 1810. Hormis le module des lettres qui est quelque peu plus petit que dans le Harley 1810, la morphologie générale de la copie est quasi identique : l'axe de l'écriture est tout à fait vertical, les traits des lettres sont épais et l'exécution en est plus ferme, ce qui assure une qualité supérieure à la copie. Elles sont de stylisation rectangulaire, légèrement anguleuse par endroits et présentent en moyenne les mêmes lettres agrandies et les mêmes ligatures que le Harley 1810⁵².

Malgré les analogies que nous venons d'énumérer entre les manuscrits cités et le Harley 1810, il nous semble fort téméraire d'accorder à un seul copiste la production de tous ces manuscrits et plus encore d'essayer de l'identifier. Cela est d'autant plus difficile que, dans certains manuscrits, nous hésitons à certifier qu'il s'agit d'un seul copiste, qui passe d'une stylisation rectangulaire à une plus arrondie, et de formes plus exubérantes à d'autres plus disciplinées, ou que nous avons à faire à des mains différentes mais qui se rapprochent considérablement. La catégorisation par type graphique des manuscrits du « style ε » qu'ont entreprise P. Canart, B. Fonkič et A. Weyl Carr⁵³ a pu être particulièrement fructueuse dans le cas de

⁵⁰ Ce manuscrit doit être l'œuvre d'une main ou de plusieurs très voisines. En raison du nombre variable des lignes (30-38 lignes et 35-38 lettres par ligne), le module des lettres change assez souvent. Les cahiers fol. 383-389 et fol. 390-395 peuvent être d'une autre main ; le module est plus petit et les traits des lettres moins épais. Pourtant l'écriture reste très proche de celle des cahiers précédents.

⁵¹ I. Hutter distingue deux mains différentes : 1 = fol. 1-94, 106-233v ; 2 = fol. 94v-105. Voir HUTTER, *Corpus*, V.1, p. 139.

⁵² Pour les manuscrits Athènes Coll. Lovendo 4 et Sinai gr. 149, nous n'avons eu à notre disposition que les reproductions du début des évangiles et par conséquent nous préférons rester réservée quant à leurs affinités avec le Harley 1810.

⁵³ CANART, « Style epsilon », p. 31-67 ; CANART, « Écritures livresques chypriotes », p. 29-53 ; FONKIČ, « Scriptoria bizantini », p. 108-112 ; CARR, *New Testament*, p. 43-46 n. 23 et 26 et CARR, *Byzantine Illumination*, pour un regroupement plus développé fondé non seulement sur les éléments paléographiques et codicologiques mais aussi sur les éléments iconographiques et stylistiques.

manuscrits examinés comportant des indications concrètes sur le nom et/ou la fonction du scribe⁵⁴. Cependant, la définition de catégories et la répartition des manuscrits dans celles-ci demeure parfois problématique, surtout quand les manuscrits ne présentent aucune information sur le copiste, car les divergences entre les écritures caractéristiques du « style ε » et celles qui lui sont apparentées sont très subtiles⁵⁵.

Toutefois, les affinités que nous avons décelées entre le Harley 1810 et les manuscrits du premier groupe nous incitent à penser que ces six manuscrits proviennent du même centre ou de centres apparentés. Ils ne sont certainement pas tous l'œuvre d'un seul copiste mais probablement des scribes qui travaillent dans le même milieu et s'inspirent de mêmes formes et ligatures.

A. Weyl Carr, dans son étude sur les manuscrits du « style décoratif », a avancé l'hypothèse que les manuscrits de ce groupe ont été réalisés par la main de Manuel Hagiostéphanitès⁵⁶. L'auteur, se fondant sur les traits les plus caractéristiques de l'écriture du « style ε », pense reconnaître dans la copie des manuscrits du groupe en question la main du copiste du Vat. Barb. gr. 449 (fig. 19) et du New York Coll. Kraus⁵⁷ (fig. 20).

En effet, l'aspect général de l'écriture de ces deux tétraévangiles est comparable à celui des manuscrits que nous venons d'examiner. Cependant, l'étude

⁵⁴ Rappelons entre autres les noms des scribes Manuel Hagiostéphanitès qui a copié le Vat. Barb. gr. 449 et le New York Coll. Kraus pendant qu'il était au service de Jean le Crétois ; Basile prêtre et taboullarios de Paphos, au monastère de l'Enkleistra qui est l'auteur des Edimbourg Bibl. Univ. 224, Paris Suppl. gr. 1317, Paris Coislin 287, Paris gr. 1189 ; Thomas, prosmonarios de l'église Saint-Jean-l'Aumônier à Trachonas, qui a copié le Berlin gr. fol. 51 ; Basile, notaire au monastère des Cellules à Bethléem qui a copié les Sinait. gr. 220 et 232 ; ou encore Barnabé, grand économiste des propriétés que le patriarche orthodoxe de Jérusalem avait à Chypre, dont le nom est cité dans un poème écrit de première main dans le psautier Athènes Musée Benaki 34.3 (CUTLER-CARR, « The Psalter Benaki », p. 281-323 et surtout 313-314).

⁵⁵ CANART, « Ecritures livresques chypriotes », p. 34.

⁵⁶ CARR, *Byzantine Illumination*, p. 51-52.

⁵⁷ Vat. Barb. gr. 449 : Parchemin ; iii-248 ff. ; 234x171 mm et surface écrite 170x120 mm ; Leroy 44D1 ; 23 lignes par folio et 29 lettres par ligne. New York Coll. Kraus : Parchemin ; 341-ix ff. ; 220x157 mm et surface écrite 152x92 mm ; Leroy C 32C1 ; 20 lignes par folio et 20 lettres par ligne.

du tétraévangile Vat. Barb. gr. 449 et de quelques reproductions du New York Coll. Kraus⁵⁸, nous a permis de comprendre que les ressemblances que créent les traits communs de l'écriture du « style ε » entre les copies de Manuel Hagioséphaniès et les manuscrits du groupe du Harley 1810, ne suffisent pas à identifier un même copiste. Codicologiquement, nous avons pu relever un seul point commun entre les copies de Hagioséphaniès et les manuscrits du groupe du Harley 1810 : le choix du système 9 de réglure⁵⁹.

Paléographiquement, les deux copies de Hagioséphaniès présentent certains des traits spécifiques de l'écriture du « style ε » : l'encre est noire très foncée, les traits sont épais, l'axe de l'écriture est vertical et la stylisation est plutôt rectangulaire. Mais d'autres sont moins marqués : les lettres agrandies sont peu fréquentes, nous avons repéré surtout les β, κ, ξ, τ et φ ; la pointe de γ n'est pas ouverte et les υ et ω ne sont pas élargis et aplatis à la base ; enfin, les pseudo-ligatures basses du ε sont présentes, mais moins nombreuses et encore un peu incertaines⁶⁰.

Il est donc évident que les deux manuscrits copiés par Manuel Hagioséphaniès, tout en étant les précurseurs de l'écriture du « style ε », ne présentent pas une morphologie générale aussi développée que celle des manuscrits postérieurs. A notre avis, le style de l'écriture reste encore un peu attaché à l'écriture chypriote traditionnelle de la deuxième moitié du XIe siècle. Un rapprochement du Vat. Barb. gr. 449 avec le Vat. Barb. gr. 528, et plus précisément avec l'écriture du second copiste (fol. 193-314v), est, selon nous, un élément révélateur de ce propos⁶¹.

⁵⁸ Notre étude sur l'ancien manuscrit du monastère της Ἁγίας 32 s'est limitée aux deux pages reproduites dans l'article de A. Weyl Carr (CARR, « A Group », fig. 29-30). Voir aussi CARR, *Byzantine Illumination*, microfiche 1A1-10.

⁵⁹ Voir n. 19.

⁶⁰ CANART, « Style epsilon », p. 34-35.

⁶¹ Il s'agit d'un manuscrit qui contient les homélies de Saint Jean Chrysostome et de Saint Ephréem. Le manuscrit est certainement du XIe siècle, peut-être de 1042/3 ou de 1072/3. Il y avait une souscription au fol. 314v à l'encre noire mais qui a été soigneusement grattée. Il a été écrit quasi certainement à Chypre, parce qu'il contient, ajoutée d'une main à peu près contemporaine, la liste des biens du monastère de la Théotokos de Krinéa (fol. 192r,v). Voir DARROUZES, « Autres manuscrits », p. 160 ; CANART, et PERI, *Sussidi bibliografici*, p. 159 ; Idem, « La Chypriote "Bouclée" », p. 315-316 ; Idem,

Si nous tenons à rapprocher le Harley 1810 et les manuscrits qui lui sont apparentés de l'un des premiers témoins de l'écriture du « style ε », nous opterions plutôt pour l'évangélaire de Jérusalem Anastaseos 9, copié en 1152 ou 1153 (fig. 21). La comparaison nous y semble davantage patente, bien que, là encore, il paraisse difficile de dire avec certitude s'il s'agit du même copiste. Dans l'ensemble, la stylisation de ce manuscrit est plutôt carrée mais peu accentuée, les lettres agrandies, β, δ, ε, ζ, κ, λ, ξ, τ, φ, χ, ψ, sont plus fréquentes que dans les manuscrits de Hagiostéphanitès et le γ est plus ouvert et incliné vers la droite ; les pseudo-ligatures avec ε sont plus nombreuses bien qu'elles soient moins prononcées qu'elles ne le seront dans les manuscrits ultérieurs⁶².

Quant aux convergences discernées entre le Harley 1810 et les manuscrits du second groupe, elles sont suffisamment convaincantes pour nous persuader que certains de ces manuscrits sont issus du même milieu, mais certainement pas assez pour nous permettre de les attribuer au même copiste.

D'ailleurs, l'expansion aussi large de l'écriture du « style ε » ne peut qu'induire l'existence de plusieurs centres de production où les modèles sont diffusés et imités par les scribes.

Sans vouloir minimiser l'importance de l'identification de la main du scribe du Harley 1810, nous considérons qu'il est nécessaire de prime abord de localiser le lieu de sa réalisation. Notre manuscrit n'ayant comme indice qu'une note postérieure dont les données sont imprécises, nous devons aussi prendre en compte les marques de possession ou les traces de passage dans un lieu qui contiennent les manuscrits présentant des affinités paléographiques avec le Harley 1810.

Dans le manuscrit Harley 1810, au fol. 269r (fig. 1), nous relevons une note précisant :

« Style epsilon », p. 27 et n. 24-25, p. 28 et n. 31-34 ; LAKE, *Manuscripts to the Year 1200*, VII, pl. 453-457, 463.

⁶² Malheureusement nous n'avons eu à notre disposition que la reproduction de deux folios. Voir LAKE, *Manuscripts to the Year 1200*, vol. I, ms 11, pl. 19-22 ; CARR, « A Group », p. 45, pl. 33 ; Eadem, *Byzantine Illumination*, microfiches 1C9, 10B6.

ετουτο τω βηβλυων υπάρχει του πρωφητη ηλιου
καὶ ὀπιος τὸ αποξενόσι εκ την μόνης τοῦ προφήτου
ηλήου αφορισμενος ἔστο και ασυγχορετος

Cette note, écrite d'une main postérieure que nous pouvons dater du XVe-XVIe siècle, fait référence à un monastère du Prophète-Elie mais sans aucune précision sur sa localisation exacte⁶³.

Nous trouvons également des indications de localisation dans deux manuscrits du premier groupe, les Athos B 24 et Londres Add. 39595. Le Athos Lavra B 24, porte la notation suivante⁶⁴ :

Τὸ παρὸν ψαλτήριον ὑπάρχει τῆς ἀγίας Λαύρας ἔτει ,ςψω ἰνδ. ε' (= 1262)
παραμονὴ τῆ Ἐναλήψεως ἡμέρα γ' καὶ ὥρα ς'

Il est fort possible que la date mentionnée dans cette souscription soit celle de l'entrée du manuscrit au monastère de Lavra mais sans doute pas celle de sa réalisation.

Enfin, au premier folio du manuscrit Londres Add. 39595, on trouve une note de Robert Curzon écrite en majuscule⁶⁵ :

ΕΓΩ ΡΟΒΕΡΤ ΚΥΡΖΟΝ / ΤΟΝ ΔΕ ΒΙΒΛΙΟΝ ΑΠΟ / ΤΟΝ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΟΝ /
ΤΟΥ ΟΣΙΟΥ ΣΑΒΒΑ ΕΠ / ΗΓΗΨΑ ΕΤΟΥΣ 1834

Cette note postérieure ne peut que faire allusion au monastère de Saint-Saba à Jérusalem⁶⁶.

⁶³ Le verbe « υπάρχει » ne nous permet pas de supposer que la note a été écrite le moment de l'entrée du manuscrit au monastère ; nous ne pouvons pas donc exclure l'hypothèse que le manuscrit y était bien avant et que la note a été écrite lors d'un catalogage postérieur.

⁶⁴ SPYRIDON-EUSTRATIADIS, *Catalogue*, p. 15 ; CUTLER, *Aristocratic Psalters*, p. 22, pl. 41-42.

⁶⁵ RICHARD, *Inventaire*, p. 75 ; CARR, *Byzantine Illumination*, p. 249.

⁶⁶ EHRHARDT, « Mar Saba », p. 64.

Si nous examinons maintenant les manuscrits du second groupe, nous constatons que certains présentent des indications de localisation susceptibles d'affiner davantage nos investigations sur le lieu de réalisation du Harley 1810.

Tout d'abord, le tétraévangile Bruxelles 11375 contient au fol. 109v une note en géorgien indiquant que le manuscrit provient du monastère de Sainte-Croix à Jérusalem⁶⁷.

De la région de Palestine-Egypte pourrait également provenir l'euchologe Vat. Ottob. gr. 434. Cette hypothèse est étayée par plusieurs indices : d'une part, dans ce manuscrit, la Liturgie de Saint Jean Chrysostome se présente dans l'ancienne recension constantinopolitaine, ce qui est aussi le cas de plusieurs manuscrits du Sinaï ; d'autre part, dans la Liturgie de Basile et dans celle de Chrysostome nous trouvons, d'une autre main, la mémoire de « l'évêque Abraham » qui pourrait éventuellement être l'archevêque Abramios du Sinaï. Enfin, dans plusieurs folios de ce même manuscrit nous relevons des notes marginales en arabe attestant que le manuscrit était utilisé dans une région de langue arabe⁶⁸.

En revanche, le tétraévangile Paris gr. 88 est plutôt de provenance chypriote car au fol. 7r nous relevons une marque postérieure de possession « μονῆς ἀράκου », écrite sur la marge inférieure, qui se réfère sans doute au monastère auquel appartenait autrefois l'église de la Παναγία τοῦ Ἁράκου près de Lagoudéra⁶⁹.

A l'exception de la note du Harley 1810, celles des autres manuscrits nous permettent de localiser le lieu sinon de leur origine au moins de leur provenance : trois d'entre eux proviennent de la région de la Palestine et d'Egypte, un de Chypre

⁶⁷ WITTEK, *Album*, pl. 21. Une note postérieure en arabe, écrite à la fin du manuscrit, sur un folio en papier, fol. 248r, précise que ce manuscrit a été offert au monastère de Théotokos à Aleppos. Voir CARR, *op. cit.*, p. 215.

⁶⁸ CANART, « Style epsilon », p. 37 et n. 63-64 ; CHEIKHO, « Les archevêques du Sinaï », p. 419.

⁶⁹ Cette même marque de possession a aussi été relevée dans trois manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Paris qui proviennent de Chypre : Paris gr. 236, 1313, 1611. Voir DARROUZES, « Manuscrits originaires de Chypre », p. 170-171, 185, 191. Au fol. 249v du Paris gr. 88 nous trouvons une note de donation écrite au XVI^e siècle qui mentionne que le manuscrit a été donné au monastère de la Théotokos τοῦ Ἱεράξ, qui n'est autre que le monastère τοῦ Ἁράκου. Voir GROSDIDIER-HOFFMANN, « Reliures chypriotes », p. 232-234.

et enfin un autre appartient, au XIII^e siècle déjà, au monastère de Lavra. Ces indices nous incitent à orienter nos recherches sur la localisation du monastère du Prophète-Elie signalé dans le Harley 1810 dans ces régions. En effet, dans la région de Palestine, nous avons repéré un monastère du Prophète-Elie qui est situé entre Jérusalem et Bethléem⁷⁰. Au Mont Athos existe le monastère de Saint-Elie où se trouve actuellement un manuscrit du « style décoratif », le Athos Eliaskê⁷¹, et qui présente une écriture similaire à celle du Harley 1810⁷².

Toutefois, la note du Harley 1810 est postérieure et ne peut nous fournir un indice sûr concernant l'origine du manuscrit. Cependant, même si nous ne possédons pas de déclaration explicite de son lieu de réalisation, les marques de provenance palestino-chypriote des manuscrits Londres Add. 39595, Bruxelles 11375, Vat. Ottob. gr. 434 et Paris gr. 88, sont suffisantes pour corroborer l'attribution de l'écriture du « style ε » à l'aire palestino-chypriote et nous prouver qu'il est fort probable, sinon certain, que le Harley 1810 et les manuscrits qui lui sont apparentés, ont été exécutés dans ce même milieu.

L'attribution de l'écriture du « style ε » dans l'aire palestino-chypriote proposée par P. Canart et A. Weyl Carr⁷³ s'est fondée sur les indications de

⁷⁰ Il a été restauré par Manuel Comnène et visité en 1185 par Jean Phocas. Voir PRINGLE, *Crusader Kingdom of Jerusalem*, II, p. 224-226 et PHOCAS, J., *A Brief Description of the Castles and Cities from the City of Antioch even unto Jerusalem, also of Syria and Phoenicia and of the Holy Places in Palestine* (Palestine Pilgrims Text Society 5), Londres 1892, p. 30-31.

⁷¹ CUTLER, *Aristocratic Psalters*, p. 20-21, pl. 27-31. Pour ce manuscrit les indications sont insuffisantes pour que l'on puisse savoir s'il fut réalisé dans le monastère de Saint-Elie ou transporté là-bas ultérieurement.

⁷² CARR, *Byzantine Illumination*, p. 68.

⁷³ Hormis les travaux de ces deux chercheurs que nous avons déjà cités maintes fois, nous devons aussi mentionner G. Prato qui lui aussi s'est prononcé pour une provenance palestino-chypriote du groupe des manuscrits du « style ε » dans son article PRATO, « Famiglia 2400 », p. 87-92. I. Hutter bien qu'elle a défendu au début une origine constantino-politaine pour ce groupe (HUTTER, *Corpus*, III.1, p. 143), elle s'est ralliée par la suite à la localisation palestino-chypriote de bon nombre de manuscrits du « style ε » (HUTTER, *Corpus*, V). En revanche, B. Fonkič préfère l'hypothèse d'une origine constantino-politaine (FONKIČ, « Scriptoria bizantini », p. 112). Enfin, E. Gamillscheg reste sceptique sur la provenance palestino-chypriote du groupe et considère qu'une provenance constantino-politaine ne peut être exclue. Voir GAMILLSCHEG, « Gruppe 2400 », p. 316-321.

localisation que contiennent grand nombre de manuscrits⁷⁴. Quoique la liste des manuscrits localisés et datés avec certitude ne puisse démontrer l'usage exclusif de l'écriture du « style ε » dans l'aire palestino-chypriote, elle peut tout au moins confirmer, d'une part, que l'écriture du « style ε » a surgi dans l'aire palestino-chypriote et, d'autre part, que durant cette période Chypre et la Palestine ont été d'importants centres de production livresque. D'ailleurs, il ne faut pas perdre de vue qu'après la chute d'Antioche en 1085 et la conquête de Jérusalem par les Croisés en 1099, Chypre et la Palestine ont acquis une importance prééminente⁷⁵. L'île de Chypre, siège de la flotte byzantine jusqu'en 1185 et du pouvoir impérial de 1185 à 1191, jouit d'une prospérité croissante due à sa position stratégique et à l'essor de ses échanges commerciaux avec la Syrie, la Palestine, l'Égypte ou encore le royaume arménien de Cilicie et l'Italie⁷⁶. En outre, l'essor de la production livresque est certainement liée à la fondation d'un nombre considérable d'établissements monastiques sur l'île-même et dans ses environs⁷⁷. La Palestine, éminent centre monastique, a connu durant le XIIIe siècle une expansion artistique due à la présence des croisés et à la volonté de Manuel I Comnène de restaurer les sites de Palestine entre 1160 et 1170⁷⁸. La présence de l'écriture du « style ε » en Palestine n'est point étonnante si l'on considère que les monastères orthodoxes de Jérusalem possédaient des métoques sur l'île de Chypre phénomène assurant des rapports particulièrement étroits entre la Palestine et Chypre qui aboutissaient à de fréquents échanges de scribes et de livres⁷⁹.

⁷⁴ Voir n. 26-28 et n. 50. Sur ce point voir aussi CARR, « Decorative Style », p. 127-130.

⁷⁵ Sur le développement économique de Chypre et de la Palestine durant le XIIIe siècle voir MALAMUT, E., « Les îles de la mer Égée de la fin du XIe siècle à 1204 » dans *Byz* 52, 1982, p. 310-350.

⁷⁶ HILL, *History of Cyprus*, p. 312-320 ; MANGO, « Chypre », p. 11.

⁷⁷ Pour les fondations monastiques du XIe siècle voir DARROUZES, « Fondations monastiques », p. 167-168 et pour celles du XIIIe siècle voir HILL, *History of Cyprus*, p. 299 et n. 4, p. 309-310, p. 323 et KYRRIS, *History of Cyprus*, p. 204-206.

⁷⁸ CARR, « The Mural Paintings of Abu Ghosh », p. 230-243.

⁷⁹ DARROUZES, « Autres manuscrits », p. 132. Voir aussi RICHARD, « Un monastère grec de Palestine », p. 66.

En outre, le fait que le psautier Athos Lavra B 24 appartienne au XIII^e siècle déjà, au monastère de Lavra et l'hypothèse de localisation du monastère du Prophète-Elie cité dans le Harley 1810 au Mont Athos nous incitent à réfléchir sur les relations qu'entretenaient les provinces entre elles et, au-delà, à l'étendue de l'écriture du « style ε » vers d'autres centres provinciaux.

La diffusion de ce type d'écriture vers la Syrie, l'Égypte ou même la Cilicie est assurée, d'une part, grâce aux échanges commerciaux que nous avons mentionnés ci-dessus et, d'autre part, en raison du fait que Chypre était « le refuge naturel des chrétiens menacés par l'Islam »⁸⁰. Rhodes et le Mont Athos donnent aussi d'autres pistes à exploiter. Des copistes rhodiens comme Neilos de Rhodes qui a copié à Patmos vers 1180 les manuscrits Patmos gr. 175 et gr. 743 et l'évangélaire Rhodes Eglise d'Apollona, Georges de Rhodes, qui a copié le Paris gr. 301 à Chypre en 1204, ou encore Siméon de Rhodes, copiste du Vat. gr. 648 réalisé à Jérusalem en 1204, pourraient justifier la diffusion de ce type d'écriture à Rhodes et/ou à Patmos⁸¹. En outre, les relations de Chypre avec le Mont Athos, grâce à la présence des métoques des monastères athonites dans l'île, expliqueraient l'usage de l'écriture du « style ε » et probablement aussi l'exécution d'un certain nombre de manuscrits de ce type d'écriture conservés actuellement au Mont Athos⁸². D'autres manuscrits du « style ε » portant des marques de possession les localisant dans le Péloponnèse attestent l'existence de relations entre Chypre et le Péloponnèse⁸³. Enfin, le développement de l'empire de Nicée après 1204 et les relations qu'il a entretenues avec Chypre présupposent des échanges sur le plan ecclésiastique et probablement aussi une diffusion de l'écriture du « style ε » dans cette région⁸⁴.

Par conséquent, et sans perdre de vue que de nombreux témoins du « style ε », localisés et datés avec certitude, attestent la naissance de ce type d'écriture dans l'aire palestino-chypriote, nous devons admettre que l'étendue singulière des manuscrits

⁸⁰ DARROUZES, « Autres manuscrits », p. 132.

⁸¹ CARR, « A Group », p. 46 et n. 31.

⁸² CARR, « Decorative Style », p. 152 n. 91.

⁸³ DARROUZES, « Autres manuscrits », p. 162 et BROWNING, « Notes », p. 121.

⁸⁴ ANGOLD, « The Empire of Nicaea and Cyprus », p. 1-6.

de ce type d'écriture peut être la preuve d'une production répartie dans de différents *scriptoria* dans lesquels les scribes itinérants diffusent les modèles soit en copiant de nouveaux manuscrits soit en apportant avec eux des manuscrits venant d'ailleurs.

Tel est peut-être aussi le cas du Harley 1810. Les fortes affinités paléographiques de notre manuscrit avec un nombre important de manuscrits portant des traces évidentes de provenance palestino-chypriote sont suffisamment convaincantes pour nous permettre de défendre une telle origine. Cependant, la note postérieure que nous avons révélée au fol. 269r du Harley 1810 peut être un indice induisant l'exportation précoce du manuscrit hors de son lieu de réalisation⁸⁵. Cela étant, si les localisations hypothétiques du monastère du Prophète-Elie sont valables, elles pourraient confirmer les échanges entre provinces.

Nous avons laissé pour la fin le problème de la datation du Harley 1810 car il sera repris lors de l'analyse de son cycle iconographique. Pourtant l'examen de son écriture et la comparaison avec d'autres manuscrits peuvent nous donner une première évaluation. Avec comme point de départ la datation des premiers témoins du « style ε » rectangulaire, le Vat. Barb. gr. 449 en 1153, le New York Coll. Kraus en 1156 et le Jérusalem Anastaseos 9 en 1152 ou 1153, qui ne présentent pas encore très franchement toutes les caractéristiques de ce type d'écriture, et comme *terminus ante quem* 1219 date qui apparaît dans une inscription arabe au fol. 2r du tétraévangile Berlin Q 66⁸⁶, nous pouvons déjà établir une première fourchette chronologique qui s'échelonne environ entre 1160 et 1200 au plus tard. Néanmoins, le Vat. Ottob. gr. 434, qui présente une écriture fort similaire à celle du Harley 1810, porte, aux fol. 99r-100v, des tables pascales, écrites de première main, qui couvrent les années 1174/5-1197/8⁸⁷. Cet indice nous permet d'affiner davantage notre fourchette et d'opter pour une datation autour du dernier quart du XIIe siècle. Elle serait d'ailleurs la mieux appropriée étant donné que le Harley 1810 est un des représentants typiques du

⁸⁵ P. Canart a déjà remarqué que les manuscrits illustrés « peuvent provenir de l'aire palestino-chypriote, mais avoir échappé à la manie chypriote d'apostiller, soit à cause de leur caractère luxueux, soit en raison de leurs déplacements précoces ». Voir CANART, « Style epsilon », p. 63.

⁸⁶ Pour une étude approfondie voir HAMANN-MAC LEAN, « Graecus Quarto 66 », p. 225-250.

⁸⁷ CANART, « Style epsilon », p. 38.

« style ε » rectangulaire, type d'écriture qui est en plein épanouissement au dernier quart du XIIe siècle.

DESCRIPTION DES MINIATURES ET ETUDE ICONOGRAPHIQUE

L'illustration du Harley 1810 comprend trente-trois miniatures, dont douze sont des miniatures non figuratives représentant les Tables de Canons et les tableaux ornementaux. Parmi les vingt et une miniatures figuratives, quatre sont réservées aux portraits des évangélistes et les dix-sept autres représentent des scènes évangéliques. Les évangiles de Matthieu et de Marc contiennent le nombre le plus restreint de miniatures, trois miniatures chacun. L'évangile de Luc contient six miniatures et enfin celui de Jean en contient cinq.

Les sujets représentés sont tirés de la Vie et de la Passion du Christ avec une préférence particulière aux événements relatifs à la Passion du Christ et à ceux qui les suivent, à savoir de la sixième semaine du Carême jusqu'à la fête de la Pentecôte. Nous distinguons également, une miniature consacrée à l'Exécution de Jean-Baptiste et une miniature représentant la Dormition de la Vierge, sujets relativement peu fréquents dans les tétraévangiles.

Dans notre présentation, nous avons choisi d'étudier tout d'abord les miniatures non figuratives, suivies de portraits des évangélistes et de scènes évangéliques. Ces dernières seront présentées respectant l'ordre dans lequel elles apparaissent dans le manuscrit et non pas selon l'ordre chronologique. Notre choix est fondé sur l'intérêt que nous portons en particulier à l'emplacement des miniatures dans le texte évangélique, sujet qui sera développé plus en détail dans le chapitre suivant.

A. Miniatures non figuratives

1. Tables de Canons (fig. 41-44)

La décoration du Harley 1810 débute avec une série de neuf Tables de Canons situées au début du manuscrit, juste avant l'évangile de Matthieu (fol. 18v, 19r, 19v, 20r, 20v, 21r, 21v, 22r, 22v). Elles sont précédées de la lettre d'Eusèbe à Carpien (fol. 16v-17v) dans laquelle il lui explique le système de fonctionnement des Canons.

Les Canons d'Eusèbe sont destinés à récapituler les passages évangéliques qui sont parallèles tels qu'ils apparaissent dans les quatre évangiles⁸⁸. Les évangiles étant divisés en courtes sections numérotées (de 355 pour Matthieu à 232 pour Jean), ils forment des listes juxtaposées qui sont réunies dans dix Tables de Canons⁸⁹. Placées au début de chaque tétraévangile, ces Tables de Concordance, loin d'être seulement un système de renvoi, forment une sorte de préface qui introduit le lecteur au texte sacré.

Depuis leur réalisation par Eusèbe au IV^e siècle, elles reçoivent un décor linéaire, se référant à des structures architecturales classiques : un portique, composé de deux colonnes ou de deux pilastres, soutient une large arcade sous laquelle s'ouvrent deux arceaux dont l'espace central est réservé à l'écriture du numéro du

⁸⁸ Sur le système des Tables des Canons et leur décoration voir : NORDENFALK, *Kanontafeln* ; Idem, « Book Decoration », p. 1-12 ; Idem, « Apostolic Canon Tables », p. 17-34. Les deux articles sont repris dans NORDENFALK, *Studies*, I, p. 1-8 et IV, p. 30-40. Les citations à ces articles sont prises de la dernière publication.

⁸⁹ Le Canon I nous permet de comparer les passages parallèles des quatre évangiles ; les Canons II à IV ceux de trois évangiles et les Canons V à IX ceux de deux évangiles. Enfin, le Canon X comporte les chapitres de chaque évangile pour lesquels il n'y a aucun parallèle. Cependant, le système de renvois d'Eusèbe ne présente pas, d'une manière exhaustive, toutes les combinaisons possibles ; il omet toute comparaison entre les passages parallèles des évangiles de Marc, Luc et Jean et ceux de Marc et Jean. La raison pour laquelle il n'a pas composé plus de dix Canons, permettant une parfaite concordance entre les quatre évangiles, semble être la signification particulière qu'il accorde à la perfection mystique du chiffre dix. Voir NORDENFALK, *Kanontafeln*, p. 47-48 et Idem, « Book Decoration », p. 5 ; pour une autre opinion voir McARTHUR, H., « The Eusebian Sections and Canons » dans *The Catholic Biblical Quarterly* 27, 1965, p. 251.

canon et du nombre des évangiles qui sont comparés⁹⁰. Un riche répertoire d'ornements géométriques et végétaux a été associé très tôt à cet encadrement architectural⁹¹. Des colonnes polychromes, imitant le marbre, torsadées ou doubles, réunies avec un nœud médian (Ivion 2 fol. 14r, Laur. VI 23 fol. 1r, Princeton Garrett 2 fol. 35v)⁹² sont surmontées de chapiteaux surchargés de feuilles d'acanthé, de volutes ou de fleurons (Princeton Scheide Lib. gr. M 70 fol. 9v, Athènes Bibl. Nat. 2364 fol. 2v)⁹³, se transformant parfois en petits personnages, éléphants, lions, chevaux ou ânes qui supportent le lourd poids d'une architrave (Dionysiou 38 fol. 17v, Lavra A 57 fol. 2r et v, Venise Bibl. Marc. gr. Z 540 fol. 4r)⁹⁴. Au-dessus se trouvent de grandes arcades ou des tableaux rectangulaires qui ressemblent à de somptueux tapis (Stavronikita 43 fol. 3r, Athènes Bibl. Nat. 152 fol. 9v)⁹⁵. A cet ensemble viennent s'ajouter des figures d'oiseaux et d'animaux réels ou fantastiques qui prennent place sur les arcades et les tableaux polychromes ou même sur les côtés, en dehors du cadre architectural ; des paons, perroquets, éléphants, chameaux ou griffons se font face de part et d'autre d'une plante ou d'une fontaine (Paris gr. 64 fol. 6r, Parme gr. 5 fol. 7r, Ivion 55 fol. 4r, Oxford Bodl. Auct. T. inf. 1.10 fol. 19v)⁹⁶.

⁹⁰ Le choix d'utiliser le portique à arcade comme forme architecturale encadrant les Tables de Concordance reflète l'influence de l'architecture impériale et souligne la haute signification théologique qu'on accorde à cette forme architecturale par la suite dans la décoration des bâtiments religieux. Cette structure architecturale fait partie intégrante des rouleaux de papyrus dès l'époque hellénistique (NORDENFALK, « Book Decoration » p. 4-5 et aussi Idem, « Canons Tables on Papyrus » dans *DOP* 36, 1982, p. 29-38 pour les tétraévangiles sur papyrus) et des calendriers civils de l'époque impériale, comme celui de Filocalus, daté de 354, où le portique est réalisé sous une forme plus élaborée qui se rapproche davantage de celle des Tables de Canons des tétraévangiles (SALZMANN, M.R., *On Roman Time. The Codex Calendar of 354*, Berkeley 1991).

⁹¹ Pour la décoration des premiers manuscrits, voir NORDENFALK, « Apostolic Canon Tables », p. 30-40.

⁹² PELEKANIDIS, *Treasures*, II, p. 30, fig. 7 ; VELMANS, *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, pl. 5, fig. 1 ; *Illuminated Greek Manuscripts*, p. 178, fig. 91.

⁹³ *Illuminated Greek Manuscripts*, p. 131, fig. 57 ; PASCHOU, *Κατάλογος*, I, n° 16, fig. 122.

⁹⁴ PELEKANIDIS, *Treasures*, I, p. 97, fig. 95 et III, p. 48-49, fig. 37-38 ; FURLAN, *Codici*, II, fig. 3.

⁹⁵ WEITZMANN, *Buchmalerei*, pl. XXXI, fig. 177 ; PASCHOU, *Κατάλογος*, II, n° 4, fig. 54.

⁹⁶ GRABAR, *La peinture byzantine*, p. 176 ; ELEUTERI, *Biblioteca Palatina*, fig. 1 ; CARR, *Byzantine Illumination*, microfiche 9A9 ; HUTTER, *Corpus*, I, n° 39, p. 186, fig. 230. Pour l'image de la « Fontaine

Dans le Harley 1810, le décor des Tables de Canons s'avère bien rudimentaire et dépourvu de toute richesse ornementale et de variété chromatique. Trois colonnettes séparent les longues listes de concordance en deux parties et délimitent leur espace d'exécution ; peintes en bleu, rouge ou vert et agrémentées d'une tresse spiroïdale peinte en jaune, elles sont surmontées de trapèzes renversés qui jouent le rôle de chapiteaux. Sur ces derniers reposent deux arceaux peints en bleu ou vert et ornés de la même tresse en spirale que les colonnes qui les supportent. Entre les deux arceaux vient s'imbriquer un élément ornemental : un tableau rectangulaire, fol. 18v et 19r (fig. 41), un losange, fol. 19v et 20r (fig. 42), un arceau, fol. 20v et 21r (fig. 43) et enfin un arc en accolade, fol. 21v, 22r et 22v (fig. 44). Ils sont remplis d'un fond rouge, autrefois doré par-dessus, sur lequel se dégage un feston garni de feuilles en forme de cœur et de fleurons à deux ou trois pétales. Cette décoration est enrichie d'oiseaux et autres animaux représentés par deux : perdrix, fol. 18v et 19r (fig. 41), coqs, fol. 19v (fig. 42), perroquets, fol. 20r (fig. 42), paons, fol. 20v (fig. 43), cigognes, fol. 21r et 22r (fig. 43-44) ; au fol. 21v (fig. 44) figurent deux renards dont un poursuit un canard. Enfin, des rideaux rouges, bleus et verts, décorés de deux cercles jaunes aux motifs noirs, sont suspendus, attachés par un anneau autour des colonnettes, en dehors du cadre architectural.

L'absence d'un décor riche et abondamment garni de motifs végétaux floraux et animaliers, qui, comme nous l'avons vu auparavant, est très fréquent dans les manuscrits de l'époque médio-byzantine, est un élément qui rattache encore une fois le Harley 1810 aux manuscrits du « style décoratif ».

Il est vrai que, hormis les quelques manuscrits du XIII^e siècle de ce groupe qui présentent les Tables de Canons sous un cadre d'une polychromie exubérante et d'un dessin soigneusement exécuté, la majorité des manuscrits du « style décoratif » est de la même veine que le Harley 1810⁹⁷ : des colonnettes étroites, maladroitement

de vie » au-dessus des Tables de Canons et son lien avec le rite du baptême voir UNDERWOOD, « The Fountain of Life », p. 43-138.

⁹⁷ Les manuscrits du XIII^e siècle qui présentent ce décor sont les Dionysiou 4 fol. 8r-9v et Leningrad gr. 296 fol. 111r-2v qui contient actuellement les premiers canons du Dionysiou 4, Berlin Q 66 fol. 2v-5r, Cracow Bibl. Czartoryski 1870 fol. ir-vr. A ces manuscrits nous pouvons aussi ajouter les Dionysiou

dessinées et peintes d'une couleur unie, sont surmontées de chapiteaux aux formes simples et privées de tout motif fantaisiste ; une fine architrave supporte des arceaux entourés d'arcades, frontons, pignons ou tableaux rectangulaires qui reçoivent une décoration ornementale rudimentaire ; le tout est agrémenté par la présence des mêmes oiseaux et autres animaux.

Le tétraévangile Vat. Barb. gr. 449, daté de 1153, est un des premiers manuscrits qui contient ce type d'encadrement⁹⁸. Considéré souvent comme un archétype pour les manuscrits postérieurs à ce groupe, il est surprenant de constater à quel point celui-ci a influencé la décoration de leurs Tables de Canons. Pour démontrer cette ressemblance, il suffit de comparer quelques éléments communs. Pour les deux premiers canons, fol. 3r-3v, l'artiste du Barb. gr. 449 a dessiné, au-dessus des arceaux, un tableau rectangulaire sur lequel sont posés, au fol. 3r, deux paons qui picorent une plante située entre eux et, au fol. 3v, deux perdrix dont une, la queue vers la plante qui les sépare, tourne la tête pour regarder l'autre⁹⁹. Une disposition identique pour les deux canons est imitée dans les Chicago 965 fol. 2r-2v (fig. 45) et Leningrad gr. 105 fol. 6r et 7r (fig. 46), alors que dans les Oxford Bodl. Holkham gr. 114 fol. 1r, Rhodes Panagia tou Lindou 4 fol. 1r, Berlin Oct. 13 fol. 1r et Vatopédi 939 fol. 32r, seul le premier canon est décoré de la même manière¹⁰⁰. Nous pouvons faire une comparaison plus représentative encore sur la décoration des canons 7 à 9 du Barb. gr. 449 fol. 5r (fig. 47a) où deux renards convoitent un coq qui se trouve au sommet d'une arcade. Cette image de chasse a été recopiée scrupuleusement par les artistes des Oxford Bodl. Holkham gr. 114 fol. 3r, Oxford Lincoln Col. gr. 17 fol. 3v, Rhodes Panagia tou Lindou 4 fol. 3r, Vatopédi 939 fol. 33v

12 fol. 1r-3v, Iviron 55 fol. 2r-4v, Athènes 153 fol. 1r-4v. Voir surtout l'étude très intéressante de BUCHTHAL, « Studies », p. 27-102, fig. 6-13, 27-29, 42-50, 61-66 et CARR, *Byzantine Illumination*, microfiches 8B9-12 et 12G1-4, 8C11-12 et 8D1-4, 12E9-11 et 12F7-12F12, 5E9, 9A9, 9F12 et 9G1-9G5.

⁹⁸ Description détaillée avec bibliographie par CARR, « A Group », cat. n° 24, p. 81.

⁹⁹ CARR, *Byzantine Illumination*, microfiche 1B6-7.

¹⁰⁰ WILLOUGHBY, *New Testament*, facs. fol. 2r-2v ; HUTTER, *Corpus*, III, n° 95, p. 106, fig. 362 ; CARR, *op. cit.*, 11A9-10, 10A9, 10E8, 10F9.

et Leningrad gr. 105 fol. 8r. Enfin, il en va de même pour les formes qui entourent les arceaux et les motifs ornementaux qui les agrémentent¹⁰¹.

Si nous portons un regard plus attentif au Harley 1810, nous constatons que l'artiste suit un modèle commun sur lequel il ajoute une touche personnelle ; par conséquent, il est difficile de le rattacher à un manuscrit en particulier. Pour les deux premiers canons, fol. 18v et 19r (fig. 41), il garde le tableau rectangulaire au-dessus des arceaux, mais il remplace les paons par des perdrix vues dans une attitude similaire, comme c'est le cas également dans le Philipps 7712 fol. 14r¹⁰² ; les paons n'apparaissent qu'aux canons 3 et 4, fol. 20v (fig. 43). Pour la suite du second canon, fol. 19v (fig. 42), il s'inspire du modèle du Lavra B 26 fol. 9r (fig. 47b) où deux coqs se font face sur un fronton, bien que le décor ornemental soit beaucoup moins élaboré¹⁰³. L'image des perroquets qui figurent avec la tête tournée vers l'extérieur sur la fin du second canon, fol. 20r (fig. 42), est plus habituelle ; on la rencontre dans les Chicago 965 fol. 5r, Rhodes Panagia tou Lindou 4 fol. 4r et Philipps 7712 fol. 15r ainsi que dans le Oxford Lincoln Col. gr. 17 fol. 4v¹⁰⁴. Les trois derniers manuscrits, fol. 3v et fol. 15v, lui ont aussi servi de modèle pour les représentations de cigognes qui figurent sur les canons 5, 9 et 10, fol. 21r et 22r (fig. 43-44)¹⁰⁵. Enfin, pour les canons 6, 7 et 8 (fig. 44), il copie la scène de chasse tout en la modifiant légèrement ; il remplace le coq par un canard, dessiné sur la retombée gauche de l'arc en accolade, qui se montre bien gêné par la poursuite du renard.

Mais l'élément qui suscite le plus d'attention sont les rideaux attachés autour des colonnettes. Ce motif iconographique, inspiré de la *porta regia* des *scenae frons* romains, semble avoir fait partie de la décoration des Tables de Canons dès l'époque

¹⁰¹ HUTTER, *Corpus*, III, n° 95, p. 109, fig. 369 et V, n° 22, p. 78, fig. 191 ; CARR, *op. cit.*, microfiches 1B10, 10A11, 10F11, 11A11.

¹⁰² *Ibid*, 11G1.

¹⁰³ PELEKANIDIS, *Treasures*, III, p. 72, fig. 70.

¹⁰⁴ WILLOUGHBY, *New Testament*, facs. fol. 5r ; CARR, *Byzantine Illumination*, microfiches 10A12, 11G3 ; HUTTER, *Corpus*, V, n° 22, p. 79, fig. 193.

¹⁰⁵ CARR, *op. cit.*, microfiches 10A12, 11G4 ; HUTTER, *op. cit.*, p. 78, fig. 190.

d'Eusèbe, au IV^e siècle¹⁰⁶. D'après C. Nordenfalk, leur insertion dans ce contexte renforce le symbolisme des Tables de Canons et suggère une « révélation » de la vérité mystique des nombres¹⁰⁷. Mais ce n'est pas pour autant que les rideaux fassent partie intégrante de ce décor ; les exemples demeurent rares. Parmi les manuscrits de l'époque médio-byzantine, nous n'en avons relevé que deux : hormis l'exemple du Harley 1810, il existe un évangélaire éthiopien du couvent d'Abba Garima, daté du Xe siècle et un tétraévangile, le Baltimore WAG gr. W 532 fol. 8r, daté du XIII^e siècle¹⁰⁸. Dans ces deux manuscrits, aux deux colonnes du portique, sont attachés des rideaux, noués en leur centre, qui partent de la poutre d'entablement et s'ouvrent pour laisser voir les chiffres de concordance. Ce qui différencie l'image du Harley 1810 de celle des manuscrits précités, c'est que les rideaux ne sont pas placés à l'intérieur du portique mais prennent place en dehors du cadre architectural. A notre avis, cela prouve que l'artiste n'avait pas prévu une décoration particulière pour l'espace réservé aux canons et il les a ajoutés par la suite imitant, à sa guise, un modèle qu'il avait sous les yeux. En tout cas, il est certain que ce modèle ne provient pas de manuscrits du « style décoratif » car aucun ne présente cette particularité.

¹⁰⁶ NORDENFALK, « Book Decoration », p. 4-6 ; WEITZMANN, « Book Illustration of the Fourth Century : Tradition and Innovation » dans *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago 1971, p. 111-113. A la même époque, des rideaux sont choisis pour orner l'intérieur d'un portique sous lequel sont représentés des empereurs ou des personnifications de villes et de mois afin de mettre en valeur le personnage en question. Voir en particulier les dessins du Calendrier de Filocalus (SALZMANN, M.R., *On Roman Time. The Codex Calendar of 354*, Berkeley 1991, fig. 2, 13, 14). A une époque plus tardive, les rideaux s'intègrent souvent dans le décor architectural des portraits des évangélistes ; voir FRIEND, « The Portraits of the Evangelists », p. 9sqq.

¹⁰⁷ NORDENFALK, « Book Decoration » p. 4-6.

¹⁰⁸ LEROY, J., « L'Évangélaire éthiopien du couvent d'Abba Garima » dans *CA* 11, 1960, p. 131-143, fig. 1, 4-8 ; *Illuminated Greek Manuscripts*, p. 156, fig. 75.

2. Tableaux Ornementaux (fig. 48, 52, 56)

Selon la norme la plus courante pour les tétraévangiles de l'époque médio-byzantine, le prologue de chaque évangile est décoré d'un en-tête ornemental qui sert d'indicateur visuel à la séparation spatiale entre la fin et le début de deux textes différents dans le but de faciliter l'orientation du lecteur dans le texte, tout en mettant en valeur la signification hautement symbolique du début de chaque récit évangélique.

Tout comme les Tables de Canons, la décoration ornementale des livres byzantins fait son apparition dès le IV^e-V^e siècle, sous la forme de motifs essentiellement graphiques, la ligne tressée, la bande, le cercle ou le carré, qui s'ajoutent pour segmenter le texte. Son évolution est marquée par un accroissement considérable des motifs utilisés vers le IX^e siècle, une forte diversification à la fin du IX^e et début du X^e siècle et enfin une codification à la fin du X^e siècle¹⁰⁹. A partir de cette époque, la décoration ornementale devient systématique et atteint le point culminant de son évolution au XIII^e siècle¹¹⁰. Les motifs géométriques s'enchevêtrent et se combinent en formant des schémas singulièrement compliqués. Quelquefois ces combinaisons géométriques se transforment en décorations florales dont la richesse est prodigieuse. A côté de ces formes géométriques ou stylisées inspirées de l'Antiquité, apparaissent de nouvelles créations dues à l'évolution du décor lui-

¹⁰⁹ Un premier travail de classification de différents motifs ornementaux a été entrepris en 1934 par A. FRANTZ (FRANTZ, « Ornament », p. 43-76). Le but de l'auteur était de tracer le développement du répertoire ornemental et d'établir une chronologie pour chaque motif individuellement. Un an plus tard, une étude consacrée aux manuscrits du IX^e et X^e siècle a été publiée par K. WEITZMANN (WEITZMANN, *Buchmalerei*). K. Weitzmann a constitué une classification par groupes de manuscrits qu'il a essayé par la suite d'attribuer à des scriptoria précis comme celui de Stoudios à Constantinople ou encore ceux des monastères du Mont Athos. Pour cette même époque, voir aussi DUFRENNE, « Rubricateurs et ornemanistes », p. 305-319.

¹¹⁰ Pour l'évolution de la décoration ornementale à l'époque médio-byzantine et des Paléologues, voir surtout HUTTER, I., « Decorative systems », p. 4-22 ; SPATHARAKIS, « An Illuminated Greek Manuscript in Jerusalem », p. 231-245 ; NELSON, « Ornament and the Arabesque », p. 7-22 ; BUCHTHAL, « Illuminations », p. 47-55 ; Idem, « Studies », p. 27-102 ; BUCHTHAL-BELTING, *Patronage*.

même d'une part et à l'influence de l'art islamique d'autre part. Le nouveau style s'inspire de motifs végétaux et floraux, dont les plus fréquents sont la palmette, le fleuron, la rosette, la feuille en forme de cœur et le feston, qui se combinent avec des articulations plus ou moins noueuses. Le fond d'or sur lequel les motifs sont disposés et les tons étendus de manière continue, créent l'illusion d'une technique à l'émail avec un effet fortement pictural.

Dans les tétraévangiles le système d'ornementation se présente d'une manière uniforme pour les quatre prologues. Cependant, dès le Xe siècle, le début de l'évangile de Matthieu reçoit un décor ornemental souvent beaucoup plus élaboré et raffiné que celui de Marc, Luc et Jean¹¹¹.

Les formes que peut prendre l'en-tête ornemental sont diverses, bien que très stéréotypées. De simples bandes décoratives qui s'étendent sur toute la largeur de la colonne de texte (Athènes 113 fol. 5r, 63r, 171r)¹¹² sont remplacées souvent par des cadres en forme de ciborium (Venise Bibl. Marc. gr. I 8 fol. 13r, Princeton Garrett 2 fol. 123v)¹¹³, des portiques en forme de Π (Laur. VI 23 fol. 5r, 63r, 101r, 168r)¹¹⁴ et des cadres rectangulaires ou carrés (Dionysiou 588 fol. 225v, Athènes 56 fol. 5r, Oxford Cromwell 15 fol. 116r, 178r)¹¹⁵ qui encadrent, dans l'espace central, le titre de l'évangile. La formule la plus répandue à l'époque médio-byzantine représente une surface carrée abondamment remplie de motifs ornementaux répétitifs de manière à créer un aspect de tapis (Melbourne Nat. Gal. fol. 80r, Dionysiou 4 fol. 113r, Taphou 52 fol. 50v)¹¹⁶. En laissant un espace vide au centre de ces tableaux ornementaux, les artistes y insèrent tantôt le titre de l'évangile (Athènes 57 fol. 108r, Patmos 274 fol.

¹¹¹ HUTTER, « Decorative systems », p. 11 et n. 55-56, fig. 12-14.

¹¹² PASCHOU, *Κατάλογος*, I, n° 12, fig. 107-109.

¹¹³ WEITZMANN, *Buchmalerei*, pl. XVII, fig. 93 ; *Illuminated Greek Manuscripts*, p. 179, fig. 92.

¹¹⁴ VELMANS, *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, pl. 1, fig. 5 ; pl. 2, fig. 127 ; pl. 3, fig. 181 ; pl. 4, fig. 268.

¹¹⁵ *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρου*, n° 5.2, p. 199 ; PASCHOU, *Κατάλογος*, I, n° 1, fig. 7 ; HUTTER, *Corpus*, I, n° 6, fig. 47-48.

¹¹⁶ BUCHTHAL, *An Illuminated Byzantine Gospel Book*, fig. 6 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, I, p. 54, fig. 21 ; SPATHARAKIS, « An Illuminated Greek Manuscript in Jerusalem », fig. 1.

6r)¹¹⁷ tantôt le portrait de l'évangéliste (Paris gr. 74 fol. 1r, 64r, 104r, 167r, Vat. Urbin. gr. 2 fol. 21r, 110r, 168r, 261r, Vat. Barb. gr. 449 fol. 76r, 119r, 188r)¹¹⁸ ou bien l'image d'une scène évangélique (Parme gr. 5 fol. 137r, New York H.P. Kraus fol. 267r, Oxford E.D. Clarke 10 fol. 11r, Paris gr. 75 fol. 1r, Vat. Palat. gr. 189 fol. 92r)¹¹⁹. Dans les deux derniers cas, l'en-tête ornemental joue le rôle d'un véritable cadre qui limite la scène illustrée et perd en partie sa principale fonction, celle d'une miniature ornementale.

Dans le Harley 1810, le tableau ornemental qui devait orner le début de l'évangile de Matthieu a été transformé en cadre décoratif pour recevoir l'illustration de la Nativité fol. 26r. En revanche, les évangiles de Marc fol. 94r, Luc fol. 140r et Jean fol. 212r sont précédés d'un panneau décoratif qui occupe presque la moitié de la surface écrite du folio, en laissant ainsi l'espace de neuf lignes pour le titre et le début de chaque évangile¹²⁰.

Le tableau ornemental de l'évangile de Marc (fig. 48) est constitué d'un réseau de lignes croisées, bleues sur fond or, qui forment des losanges à l'intérieur desquels sont dessinées de petites fleurs à quatre pétales, roses, vertes ou ciel. Au centre de cette surface losangée un cordon rouge délimite un espace circulaire dans lequel est placée une plante fendue ; le même cordon rouge dessine aux quatre extrémités du tableau un arc de cercle qui renferme un fleuron à trois pétales. Celui de l'évangile de Luc (fig. 52) est composé de cinq cercles, formés par un cordon rouge ou ciel, qui sont situés au centre et aux quatre extrémités du tableau, sur un fond or ; à l'intérieur de chaque cercle, prend place une palmette à cinq pétales ciel et vertes ; une petite fleur forme une tache rose dans la fente de la palmette et entre chaque pétale. Les cercles sont liés entre eux par des tiges en festons ornés de feuilles et de fleurons qui forment quatre éléments cordiformes dans lesquels figurent des palmettes à trois pétales et des feuilles en forme de cœur. Enfin, le panneau ornemental qui décore l'évangile de

¹¹⁷ PASCHOU, *Κατάλογος*, I, n° 26, fig. 229 ; *Patmos*, fig. 20.

¹¹⁸ OMONT, *Evangiles*, pl. 1, 57, 92, 142 ; *Biblioteca Vaticana*, p. 138-141 ; CARR, *Byzantine Illumination*, microfiche, 1B3-5.

¹¹⁹ LAZAREV, *Storia*, fig. 244 ; SPATHARAKIS, *Corpus*, p. 44, fig. 291 ; HUTTER, *Corpus*, I, n° 38, fig. 215 ; Observations personnelles.

¹²⁰ Les dimensions de chaque tableau sont de 100 x 120 mm.

Jean (fig. 56) présente, sur un fond d'or, un ensemble de cercles sécants déterminant quatre feuilles en bleu-ciel et vert et des carrés curvilignes dans le centre desquels figurent des petites fleurs à quatre pétales roses et ciel.

Les trois tableaux sont entourés d'une étroite bordure, de couleur ciel pour les évangiles de Marc et Jean et rouge pour celui de Luc, dans laquelle est dessiné un motif à créneaux. La décoration de chaque tableau s'achève par une feuille cordiforme qui orne les deux angles supérieurs et par une tige surmontée d'un fleuron à trois lobes, située à l'extrémité droite de la base qui déborde du cadre. Le tableau de l'évangile de Marc (fig. 48) est couronné d'un cerf qui figure en position de repos ; dans la marge verticale droite du folio est peinte une branche aux feuilles vertes stylisées qui entourent un pignon.

Les recherches que nous avons entreprises dans le but de trouver des parallèles iconographiques et stylistiques aux tableaux ornementaux du Harley 1810, nous ont de nouveau conduits à rattacher notre manuscrit à un certain nombre des manuscrits du « style décoratif ». L'usage de la même gamme de motifs et de couleurs et le penchant pour un style relativement sobre et dépouillé révèlent clairement l'adaptation parfaite d'un modèle commun.

Le motif des losanges qui décore le tableau ornemental de l'évangile de Marc a été très souvent utilisé dans les manuscrits du « style décoratif ». Excepté l'exemple de notre manuscrit, le même décor illustre l'évangile de Marc dans les manuscrits Sinai gr. 149 fol. 92r (fig. 40), Paris Coislin 200 fol. 43r, Athos Lavra A 9 fol. 55r, Leyden gron. 137 fol. 80r (fig. 49), Londres B.L. 39595 fol. 68r (fig. 50), Athos Vatopédi 939 fol. 83r et Athos Vatopédi 976 fol. 71r¹²¹ ; dans les Athènes 77 fol. 113r et Paris gr. 94 fol. 139r, ce tableau ornemental est utilisé pour l'évangile de Luc et de Jean respectivement¹²². Dans les manuscrits Athos Karakallou 37 fol. 62r, Athos Dochiariou 39 fol. 180r, Phillipps 7712 fol. 141r, Athènes 153 fol. 89r et Paris gr. 88 fol. 70r, le cercle central qui entoure une plante fendue est omis tandis que dans les Kiev A 25 fol. 70r (fig. 51), Leningrad gr. 644 fol. 247r, Athos Lavra A 32 fol. 64r et Oxford

¹²¹ WEITZMANN-GALAVARIS, *Manuscripts*, pl. CXCI, fig. 689 ; CARR, *Byzantine Illumination*, microfiches 4C4, 6D2, 6E2, 6F2, 10F4, 11F10.

¹²² PASCHOU, *Κατάλογος*, II, n° 1, fig. 11 ; CARR, *op. cit.*, 5F8.

Holkham gr. 114 fol. 145, le centre du tableau est occupé par l'image du Christ Emmanuel¹²³. En plus, le motif des lignes croisées qui renferment une fleur à quatre pétales est utilisé sans décor supplémentaire dans les manuscrits Paris Suppl. gr. 1335 fol. 44r, Paris gr. 61 fol. 47r, Oxford New College 44 fol. 1r¹²⁴. En revanche, l'image du cerf qui figure au-dessus du tableau ornemental de Marc est plutôt insolite. Cependant, sa présence au début de l'évangile de Marc est sûrement due à la signification symbolique du cerf dans le psaume 42 (41) lu lors de la liturgie du Baptême¹²⁵.

Pour le tableau ornemental de l'évangile de Luc, les exemples qui reproduisent exactement le même décor sont rares et illustrent plutôt l'évangile de Matthieu comme dans les manuscrits Leyden gron. 137 fol. 1r (fig. 53) et Paris gr. 94 fol. 5r¹²⁶. Néanmoins, le motif des cinq cercles est assez fréquent mais le cercle central est décoré avec l'image du Christ Emmanuel (Vat. Barb. gr. 449 fol. 8r, Oxford Christ Church Wake 31 fol. 1r, Leningrad gr. 105 fol. 11r (fig. 54), Kiev A 25 fol. 4r (fig. 55))¹²⁷. Le décor du tableau ornemental de l'évangile de Jean jouit aussi d'une popularité bien restreinte. Dans les trois exemples que nous avons repérés, Malibu Ludwig II 5 fol. 193r, Athènes 153 fol. 225r (fig. 57) et Oxford Lincoln College gr. 17 fol. 231r, le décor des cercles sécants illustre le début de l'évangile de Jean¹²⁸.

Enfin, la bordure décorative qui encadre chaque tableau ornemental comportant un motif à créneaux est omniprésente dans quasiment tous les manuscrits du « style décoratif ».

¹²³ CARR, *op. cit.*, 5E10, 6B8, 11G10 ; PASCHOU, *Κατάλογος*, II, n° 2, fig. 23 ; GROSDIDIER-HOFFMANN, « Reliures chypriotes », pl. XV ; CARR, « The Production of Illuminated Manuscripts », fig. 5, 8 ; CARR, *op. cit.*, 7B4 ; HUTTER, *Corpus*, III, n° 95, fig. 373. Pour l'image du Christ Emmanuel aux frontispices voir CARR, « Gospel Frontispieces », p. 3-20.

¹²⁴ CARR, *op. cit.*, 1F6, 4D5, 7E5.

¹²⁵ « Comme une biche se penche sur des cours d'eau, ainsi mon âme penche vers toi mon Dieu. ». Voir à ce sujet : UNDERWOOD, « The Fountain of life », p. 50-53.

¹²⁶ CARR, *Byzantine Illumination*, microfiches, 6E1, 5F2.

¹²⁷ *Ibid*, 1B2, 1C2, 11A2, 12A4.

¹²⁸ *Ibid*, 7C8, 9G11 ; HUTTER, *Corpus*, V, n° 22, fig. 197.

Pour conclure cette partie, arrêtons-nous sur deux points. En premier lieu, il est étonnant de constater une telle homogénéité dans la décoration des Tables des Canons et des tableaux ornementaux du « style décoratif ». La diffusion à une échelle aussi importante d'un prototype précis, ne peut que suggérer l'existence de centres de production voisins ou encore plus lointains qui, pour une raison inconnue, recopient fidèlement les mêmes formes et motifs. En outre, le style appauvri du décor, marqué par un dessin peu soigné et un répertoire de motifs ornementaux et animaliers assez restreint, laisse entrevoir une création plutôt provinciale ou, du moins, qui n'est pas destinée à la haute aristocratie. Finalement, et pour revenir au décor du Harley 1810, il semble que l'artiste de notre manuscrit veuille marquer une certaine distance avec son modèle. Inspiré entièrement par celui-ci, il ne cherche pas à l'imiter aveuglément mais plutôt à lui donner une touche personnelle par l'adjonction de petits détails. Reste à savoir si cela est dû au désir de l'artiste d'innover ou bien au fait que le lieu de création du Harley 1810 se trouve loin du centre de production des autres manuscrits du « style décoratif ».

B. Miniatures figuratives

1. Portraits des Évangélistes (fig. 58, 60, 64, 67)

Conformément aux normes établies pour la décoration d'un tétraévangile, les portraits des évangélistes sont placés en frontispice de chaque récit évangélique¹²⁹. Leur présence au début des évangiles a pour but de créer un lien visuel entre l'auteur chargé de transmettre le message théologique et le fruit de son inspiration divine qui est le texte.

¹²⁹ Pour l'iconographie des évangélistes, voir : FRIEND, « The Portraits of the Evangelists », p. 115-147 et p. 3-29 ; HUNGER-WESSEL, « Evangelisten », col. 452-507 ; BERGMAN, « Portraits of the Evangelists », p. 44-49 ; GALAVARIS, G., *The Illustrations of the Prefaces*, p. 36-72 ; NELSON, *Iconography* ; LOERKE, « Incipits and Author Portraits », p. 377-381.

Les portraits des évangélistes, représentés tantôt dans une miniature en pleine-page entourée d'une large bordure, tantôt à la place d'un cadre ornemental juste au-dessus du début de l'évangile, ont fait l'objet d'une étude systématique réalisée par A. Friend. A partir d'un corpus d'un millier d'enluminures, l'auteur a distingué deux grandes catégories de représentations, l'évangéliste debout et l'évangéliste assis, et a relevé huit types iconographiques différents dont les variantes essentielles sont, d'une part leurs attitudes et, d'autre part, la forme des architectures qui décorent l'arrière plan des compositions¹³⁰.

A travers cette étude, nous constatons que les figures des évangélistes se détachent progressivement de l'attitude du philosophe antique debout, faisant le geste de la parole ou tenant un codex, pour opter pour celle d'un copiste saisi à différents moments de son activité¹³¹. Fort nombreux à l'époque médio-byzantine, les portraits des évangélistes assis ont dû certainement orner les frontispices des évangiles dès l'époque paléochrétienne¹³². Le portrait de l'évangéliste Marc dans l'évangile de Rossano fol. 121r, seul survivant de l'époque paléochrétienne, peut nous convaincre de la longévité du phénomène et nous fournir la preuve de la vénération inconditionnelle que les Byzantins portaient aux auteurs des évangiles et aux messages que leurs textes transmettaient¹³³.

¹³⁰ FRIEND, *op. cit.*, p. 137, 146.

¹³¹ A. Friend, « The Portraits of the Evangelists », p. 143, distingue six types iconographiques d'évangélistes assis et suggère qu'ils dérivent de modèles des auteurs antiques. H. Hunger et K. Wessel, « Evangelisten », col. 454, en mentionnent huit.

¹³² BERGMAN, « Portraits of the Evangelists », p. 44.

¹³³ MUÑOZ, *Il Codice di Rossano*, pl. XV ; voir aussi CAVALLO, G.-GRIBOMONT, J.-LOERKE, W., *Codex Purpureus Rossanensis : Commentarium*, Rome et Graz 1987, p. 152-161. Voir enfin, KRESTEN, O.-PRATO, G., « Die Miniatur des Evangelisten Markus im Codex Purpureus Rossanensis : Eine spätere Einfügung » dans *Römische Historische Mitteilungen* 27, 1985, p. 381-403. Ces derniers ont émis une hypothèse, peu convaincante d'après nous, selon laquelle, le bifolio qui contient le portrait de l'évangéliste Marc aurait été une adjonction postérieure ; les critères qui leur ont permis d'arriver à cette conclusion sont la qualité de parchemin qui semble différente des folios adjacents, la présence, au fol. 5v, des portraits des évangélistes dans des médaillons occupant les axes cardinaux d'une composition circulaire qui rendent inutiles les portraits individuels au début de chaque évangile et

A l'époque médio-byzantine, les évangélistes, assis sur un banc sculpté, un siège à dossier ou encore dans un fauteuil, adoptent des attitudes assez stéréotypées. Les plus fréquentes sont celles d'un copiste qui trempe son calame dans un encrier ou écrit dans un codex ouvert ; une attitude de méditation, inspirée des philosophes antiques, est très souvent accordée à l'un des quatre évangélistes¹³⁴. Le choix de l'attitude que l'artiste attribue à chacun des évangélistes semble ne pas être tout à fait arbitraire. Si l'on en croit l'hypothèse de W. Loerke, l'attitude qu'adopte chaque évangéliste pourrait être en corrélation avec son statut et le début de son évangile¹³⁵.

Leur physionomie, sans avoir de ressemblance avec leurs modèles, furent, dès les premiers exemples, purement conventionnelles¹³⁶ : Matthieu et Jean, les évangélistes apostoliques les plus âgés, sont représentés avec barbes et cheveux blancs ; Jean, étant plus âgé que Matthieu, se distingue de son homologue par une calvitie avancée et une plus longue barbe. Marc et Luc, les plus jeunes, adoptent les traits d'hommes mûrs avec barbes et chevelures noires. Le portrait de Luc est facilement reconnaissable à l'aspect juvénile de son visage et à ses cheveux courts et bouclés¹³⁷.

Dans le Harley 1810, comme c'est la règle, les portraits des évangélistes précèdent en frontispice le début de chaque évangile. Ils figurent entourés d'un cadre

enfin, le portrait de Marc lui-même qui se présente comme un assemblage d'éléments copiés des miniatures initiales du manuscrit.

¹³⁴ FRIEND, « The Portraits of the Evangelists », p. 134 et 138sqq.

¹³⁵ LOERKE, « Incipits and Author Portraits », p. 379. L'auteur a remarqué que le plus souvent Matthieu et Luc sont représentés en train d'écrire ou de tremper leur calame dans l'encre, alors que Marc et Jean figurent dans une attitude méditative. Selon lui, l'attitude active de Matthieu et Luc est en relation avec le début de leur évangile : Matthieu dans le premier chapitre de son évangile restitue la liste généalogique des ancêtres du Christ tandis que Luc est en train d'écrire à Théophile. Quant à l'attitude méditative de Marc et de Jean, elle est due, pour le premier, à son jeune âge qui s'accorde mieux à une attitude de réflexion et, pour le second, d'une part à son âge avancé et d'autre part au caractère profondément théologique de son prologue.

¹³⁶ Ibid, p. 378.

¹³⁷ FRIEND, « The Portraits of the Evangelists », p. 120 ; BERGMAN, « Portraits of the Evangelists », p. 44 ; HUNGER-WESSEL, « Evangelisten », col. 483-484.

architectural constitué de deux colonnettes surmontées de chapiteaux à simples volutes qui supportent un arc en plein cintre décoré de motifs ornementaux.

Les trois premiers évangélistes, Matthieu fol. 25v (fig. 58), Marc fol. 93v (fig. 60) et Luc fol. 139v (fig. 64), représentés presque de profil, sont assis sur des *thokoi* sculptés, pourvu d'un long coussin rouge dont les deux extrémités sont brodées, et leurs pieds reposent sur un *souppédion* de couleur rouge également. Devant eux, on distingue un pupitre surmonté d'un lutrin sur lequel est posé, dans le portrait de Matthieu, un folio et dans celui de Marc et de Luc un rouleau déployé. Sur le pupitre, les ustensiles de copiste sont réduits à la présence d'un encrier à double compartiment. Ces trois portraits sont dépourvus d'arrière plan architectural, évoquant un décor d'intérieur, et n'ont reçu qu'un fond or. En revanche, l'évangéliste Jean fol. 211v (fig. 67) est représenté devant un décor montagneux simplement suggéré par quelques monticules. Il est accompagné de Prochoros à qui il dicte son évangile.

Les portraits n'occupant que la partie centrale de chaque folio, laissent des larges marges disponibles dans lesquelles sont exécutées des scènes animalières. Autour du portrait de Matthieu (fig. 58), dans la partie supérieure du folio, est peinte une scène de chasse : un personnage négroïde vient de tirer une flèche sur un cerf, à l'aide d'un arc qu'il tient à la main gauche ; le cerf, blessé sur le côté, continue à courir sur la pente d'une colline. Dans la marge horizontale inférieure du même folio, deux perdrix, représentées l'une en face de l'autre, se touchent le bec. Dans les marges qui encadrent le portrait de Marc (fig. 60), nous reconnaissons, en haut, deux faisans aux grandes ailes déployées qui se font face, et en bas, de part et d'autre d'une plante, un chien qui court derrière un lièvre. Pour Luc (fig. 64), une seule scène animalière, fortement écaillée, est illustrée dans la marge horizontale inférieure ; deux oiseaux, probablement des perdrix, sont en train de picorer une plante qui se trouve entre eux. Enfin, au-dessus du portrait de Jean (fig. 67), sur les deux extrémités de la marge supérieure, nous distinguons deux animaux, un chat ou un renard, tenant une souris dans la bouche et un coq coloré en rouge.

Après cette description de tous les points communs que nous trouvons dans les quatre portraits, examinons à présent l'attitude de chaque évangéliste, afin d'en discerner leurs particularités.

fol. 25v Matthieu (fig. 58)

(142x107 mm)

ὁ ἅγιος ματθαῖος

Matthieu figure comme il est de tradition avec une courte chevelure qui marque de légères ondulations et une barbe en pointe ; malheureusement, les traits de son visage ne sont pas rendus avec précision. Il est vêtu d'un chiton bleu gris agrémenté sur les manches d'une bordure décorative et d'un himation brun clair.

L'évangéliste est représenté dans une attitude active ; légèrement courbé vers le devant, il trempe de la main droite son calame dans l'encre rouge, tandis que de l'autre il tient le rebord du lutrin. Sur ce dernier, est posé le folio d'un codex, sur lequel nous distinguons vaguement le tracé de quelques lettres latines dont les a, f, et t sont les plus lisibles ; une lettre qui suit immédiatement le t, malheureusement indéchiffrable, est déjà colorée en rouge.

Ce double geste attribué à Matthieu est très peu fréquent. En effet, dans la majorité des cas, on voit l'évangéliste en train d'écrire sur un folio ou un rouleau posé sur ses genoux (Paris gr. 74 fol. 1r, Lavra A 21 fol. 9v, Oxford E.D. Clarke 6 fol. 3v)¹³⁸, de tremper son calame dans un encrier à double compartiment et tenant un folio sur son bras¹³⁹ (Oxford Ebnerianus Auct. T. inf. 1.10 fol. 23v, Panteleimon 25 fol.

¹³⁸ OMONT, *Evangiles*, I, pl. 1 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, III, p. 41, fig. 20 ; HUTTER, *Corpus*, I, n° 58, fig. 358.

¹³⁹ HUNGER-WESSEL, « Evangelisten », col. 462. Les auteurs remarquent que le mouvement qui anime l'évangéliste tendant le bras afin de tremper son calame dans l'encrier est réservé spécifiquement aux représentations de Marc et de Luc au Xe et XIe siècle. Il n'est attribué à Matthieu qu'à partir du XIIe siècle ; c'est alors que la vivacité du geste tend à s'amollir, le bras est tendu mais le scribe n'atteint pas son encrier et sa main reste suspendue dans un geste difficilement identifiable.

7v, Princeton Garrett 5 fol. 13r)¹⁴⁰, ou encore avec le bras tendu et posé sur le rebord du pupitre (Moscou Mus. Hist. gr. 14 fol. 11v, Vatopedi 975 fol. 8v, Milan Ambros. H 13 Suppl. fol. 12v)¹⁴¹. En revanche, le type iconographique qui le montre dans une attitude méditative demeure très peu courant (Athènes 56 fol. 4v, Laur. VI 23 fol. 4v, Venise Bibl. Marc. Z 540 fol. 14v)¹⁴².

Dans les manuscrits du « style décoratif », la prééminence du premier type est manifeste : sur 35 manuscrits examinés, 26 représentent Matthieu légèrement penché et en train d'écrire sur un folio qu'il tient de sa main gauche (Vat. Barb. gr. 449 fol. 7v, Oxford Christ Church Wake 31 fol. Iv, Jérusalem Taphou 47 fol. 6v, Berlin Q 66 fol. 6v, Athènes 77 fol. 5v, Kiev A 25 fol. 3v)¹⁴³. Sept autres manuscrits montrent l'évangéliste soit touchant de sa main gauche le rebord du lutrin et posant son autre main sur son genou (Athos Lavra B 26, fol. 12v, Athos Dionysiou 12 fol. 7v, Berlin Q 66 fol. 5v)¹⁴⁴, soit adoptant une attitude pensive (Manchester Rylands Lib. gr. 17 fol. 5v, Leningrad gr. 105 fol. 5v)¹⁴⁵. Enfin, dans deux manuscrits, il figure de face, présentant un codex ouvert, posé sur ses genoux qu'il soulève en direction du spectateur (Athos Dionysiou 23 fol. 6r, Malibu Ludwig II 5 fol. 9v)¹⁴⁶. Par conséquent, les exemples cités précédemment montrent d'une manière explicite que l'artiste du Harley évite d'imiter l'iconographie courante et cherche à donner une touche d'innovation en combinant deux modèles déjà existants. Cette association de deux gestes, vraisemblablement une pure invention de notre artiste, ne trouve de parallèle

¹⁴⁰ HUTTER, *Corpus*, I, n° 39, fig. 236 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, II, p. 194, fig. 323 ; *Illuminated Greek Manuscripts*, p. 133, fig. 59.

¹⁴¹ NELSON, *Iconography*, fig. 8 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, IV, p. 317, fig. 299 ; SPATHARAKIS, *Corpus*, n° 315, fig. 553.

¹⁴² WEITZMANN, *Buchmalerei*, pl. XXVII, fig. 151 ; VELMANS, *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, pl. 1, fig. 4 ; FURLAN, *Codici*, II, fig. 4.

¹⁴³ CARR, *Byzantine Illumination*, microfiche 1B1, 1C1, 5D1, 8C1, 9F3, 12A3.

¹⁴⁴ PELEKANIDIS, *Treasures*, III, p. 73, fig. 71 ; CARR, *op. cit.* 5E1, 8C10.

¹⁴⁵ CARR, *op. cit.* 9C1, 11A1.

¹⁴⁶ PELEKANIDIS, *Treasures*, I, p.74, fig. 57 ; CARR, *op. cit.* 7C1.

que dans le portrait de Marc de l'évangélaire Oxford Canon. gr. 112 fol. 51v, daté du XIVe siècle (fig. 59)¹⁴⁷.

Nous avons donc, pour résumer, les lettres en alphabet latin du folio posé sur le lutrin et dont la lecture ne donne aucun sens. De plus, nous avons une représentation de Matthieu non pas en simple copiste s'apprêtant à écrire les premiers mots de son évangile, mais plutôt en copiste-rubricateur s'apprêtant à colorier en rouge quelques lettres déjà formées à l'encre noire. Tout cela constitue autant d'éléments iconographiques insolites pour lesquels nos recherches sont restées infructueuses.

fol. 93v Marc (fig. 60)

(150x115 mm)

ὁ ἅγιος μάρκος

Le portrait de Marc est remarquablement bien exécuté : une riche chevelure et une barbe abondante, le front haut sillonné de trois rides et un regard lointain correspondant parfaitement à l'attitude pensive qu'on lui attribue habituellement ; il est habillé d'un chiton brun clair et d'un himation bleu.

Contrairement à Matthieu, l'évangéliste Marc est esquissé dans une pose méditative. Vu de trois quarts, il tourne la tête vers la droite et son regard se perd dans l'infini.

De la main gauche, il tient verticalement un folio, posé sur son genou gauche, où nous distinguons clairement le début de son évangile écrit en majuscules :

ΑΡΧΗ ΤΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΥ.

Sur le genou droit, il laisse tomber son autre main tenant le calame. Un rouleau déroulé est disposé en oblique sur le lutrin.

¹⁴⁷ HUTTER, *Corpus*, I, n° 69, fig. 424.

L'artiste du Harley 1810 utilise pour le portrait de Marc le type iconographique le plus usité à l'époque médio-byzantine¹⁴⁸. Cependant, il omet le geste préféré des artistes byzantins, à savoir la main gauche touchant la barbe (New York Morgan M 692 fol. 123v, Baltimore WAG W 532 fol. 150v, Dublin W 135, Oxford Christ Church gr. 26 fol. 83v, Patmos 274 fol. 93v)¹⁴⁹ ou placée au-dessous du menton (Paris gr. 74 fol. 64r, Mega Spileon 1 fol. 147v, Princeton Garrett 3 fol. 78v)¹⁵⁰.

Les artistes des manuscrits du « style décoratif » montrent un goût prononcé pour l'image de Marc en posture méditative (New York Kraus fol. 101v, Paris Suppl. gr. 1335 fol. 43v, Chicago 965 fol. 36r, Athos Karakallou 37 fol. 61v, Oxford Holkham 114 fol. 56v, Athos Vatopédi 882 fol. 95v)¹⁵¹. Néanmoins, nombreux sont les exemples où il trempe son calame (Athos Dionysiou 12 fol. 69v, Paris gr. 94 fol. 52v, Athos Dochiariou 39 fol. 67v, Leningrad gr. 105 fol. 69v, Kiev A 25 fol. 94v, Cracow Czartoryski 1870 fol. 67v)¹⁵² ou touche le rebord du lutrin (Athos Lavra A 66 fol. 64v, Paris gr. 61 fol. 46v, Jérusalem Photiou 28 fol. 66v, Athènes 77 fol. 73v, Rhodes Panagia tou Lindou 4 fol. 41v, Leningrad gr. 644 fol. 95v)¹⁵³, ou encore fait face au spectateur, tenant dans ses mains un livre ouvert (Paris Suppl. gr. 175 fol. 72v)¹⁵⁴, attitudes qui sont ordinairement accordées à Matthieu et Luc. Enfin, l'influence de l'évangile de Rossano où Marc est représenté en train d'écrire, ressurgit seulement dans le manuscrit Jérusalem Taphou 47 fol. 38v¹⁵⁵.

Les portraits des Leyden gron. 137 fol. 79v (fig. 61) et Lesbos 9 fol. 95v¹⁵⁶ présentent la même attitude tandis que ceux des Athos Karakallou 37 fol. 61v, Athos

¹⁴⁸ LOERKE, « Incipits and Author Portraits », p. 379.

¹⁴⁹ *Illuminated Greek Manuscripts*, p. 136, fig. 60 et p. 155, fig. 74 ; NELSON, *Iconography*, fig. 31 ; HUTTER, *Corpus*, IV, n° 35, fig. 473 ; *Patmos*, fig. 21.

¹⁵⁰ OMONT, *Evangiles*, pl. 57 ; GALAVARIS, *Βυζαντινά χειρόγραφα*, p. 137, fig. 142 ; SPATHARAKIS, *Corpus*, n° 141, fig. 264.

¹⁵¹ CARR, *Byzantine Illumination*, microfiches 1A3, 1F5, 3C6, 5E10, 8G3, 10B7.

¹⁵² *Ibid.*, 5E3, 5F3, 6B3, 11A3, 12A5, 12F2.

¹⁵³ *Ibid.*, 1E2, 4D4, 9C11, 9F5, 10A3, 12C1.

¹⁵⁴ *Ibid.*, 8A5.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 5D3.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 6E6 ; VOCOTOPOULOS, « L'évangile illustré », fig. 4.

Dionysiou 4 fol. 112v (fig. 62) et Athos Gregoriou 2m fol. 66v (fig. 63)¹⁵⁷, offrent une physionomie comparable à celle du Harley 1810.

fol. 139v *Luc* (fig. 64)

(155x110 mm)

ὁ ἅγιος λοκάς

Luc est surtout reconnaissable à l'aspect juvénile de son portrait et non tellement à sa chevelure bouclée qui, ici, est coupée en arrondi avec quelques mèches qui tombent sur le front ; la barbe est courte et chétive. Il porte un chiton bleu et un himation rose brun. L'artiste a choisi de représenter Luc absorbé dans la rédaction de son évangile. Il est montré le dos voûté, penché sur un folio posé verticalement sur ses genoux et sur lequel il a déjà recopié en majuscules les premiers mots du texte évangélique :

ΕΠΕΙΔΗΠΕΡ ΠΟΛΛΟΙ...

L'iconographie que les artistes accordent au portrait de Luc reflète exactement la tendance qui prédomine depuis le Xe siècle et à plus grande échelle aux XI-XIIe siècles¹⁵⁸. En effet, Luc est le seul parmi les quatre évangélistes à être aussi souvent représenté en train d'écrire (Venise Bibl. Marc. I 8 fol. 190v, Patmos 274 fol. 149v, Panteleimon 25 fol. 89v, Lavra A 4 fol. 108v)¹⁵⁹. A. Friend suggère que la prééminence de cette attitude soit due au statut de Luc en tant que « second generation Gospel writer », alors que W. Loerke considère que ce qui a guidé les artistes, c'est le prologue de son évangile où il est question de Luc écrivant à Théophile¹⁶⁰.

¹⁵⁷ CARR, *op. cit.*, 5E10 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, I, p. 55, fig. 23 et p. 364, fig. 462.

¹⁵⁸ HUNGER-WESSEL, « Evangelisten », col. 485-486.

¹⁵⁹ FURLAN, *Codici*, II, fig. 10 ; Patmos, fig. 24 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, II, p. 196, fig. 325 et III, p. 34, fig. 11.

¹⁶⁰ FRIEND, « The Portraits of the Evangelists », p. 143 et n.1 ; LOERKE, « Incipits and Author Portraits », p. 379.

Cette même formule a été en grande partie adoptée par les enlumineurs des manuscrits du « style décoratif ». Parmi eux, il importe de citer les manuscrits Sinaï gr. 163 fol. 139r, Athos Lavra A 32 fol. 104v et, plus particulièrement, le Kiev A 25 fol. 152v (fig. 65) et le Lesbos 9 fol. 150v (fig. 66)¹⁶¹, qui se rapprochent davantage de la représentation du Harley 1810, même si, stylistiquement, il nous semble difficile de trouver un modèle commun. En outre, bon nombre des manuscrits de ce groupe présentent Luc en train de tremper son calame (New York Kraus fol. 165v, Vat. Barb. gr. 449 fol. 119r, Paris Coislin gr. 200 fol. 68v)¹⁶². Cependant, quelques exceptions ne manquent pas où les artistes lui prêtent des attitudes connues surtout dans les portraits de Matthieu et Marc comme toucher le rebord du lutrin (Oxford Holkham 114 fol. 88v)¹⁶³, ou encore figurer en attitude méditative (Athos Gregoriou 2m fol. 102v, Athos Dochiariou 39 fol. 108v, Athos Stavronikita 56 fol. 95v)¹⁶⁴. Remarquable est également l'image de Luc dans le manuscrit Athènes 77 fol. 112v où il se penche fortement vers le lutrin pour mieux lire le texte écrit sur le rouleau¹⁶⁵.

fol. 211v Jean (fig. 67)

(155x105 mm)

ὁ ἅγιος ἰωάννης ὁ θεολόγος

L'évangéliste Jean est le seul qui soit représenté debout et accompagné d'un autre personnage, Prochoros. Devant un décor montagneux, Jean et Prochoros se font face. Jean, qui apparaît dans la partie droite de la composition, est penché vers Prochoros, tout en ayant la tête tournée à droite, vers un segment de ciel, d'où il reçoit l'inspiration divine envoyée de la main de Dieu sous forme de rayons lumineux. De la main gauche ramenée vers sa poitrine, paume à l'extérieur, il

¹⁶¹ CARR, *Byzantine Illumination*, microfiche 7A9, 7B5, 12A7 ; VOCOTOPOULOS, « L'évangile illustré », fig. 150v.

¹⁶² CARR, *op. cit.*, 1A5, 1B4, 4C5.

¹⁶³ HUTTER, *Corpus*, III, n° 95, fig. 376.

¹⁶⁴ PELEKANIDIS, *Treasures*, I, p. 365, fig. 463 et III, p. 173, fig. 272 ; CARR, *op. cit.*, 9E7.

¹⁶⁵ PASCHOU, *Κατάλογος*, II, n°1, fig. 10.

indique son étonnement, alors que de la main droite il adresse un geste d'allocution à Prochoros. Il est représenté, comme le veut l'usage, sous les traits d'un vieillard chauve, à la barbe longue et vêtu d'un chiton gris foncé et d'un himation gris clair. Prochoros, jeune homme imberbe aux cheveux courts, vêtu d'un chiton gris ciel et d'un himation rouge pâle, est représenté assis sur un escabeau très bas, tenant sur ses genoux un folio sur lequel il retranscrit ce que son maître lui dicte.

La source d'inspiration du « dictation type »¹⁶⁶, est un texte apocryphe du Ve siècle, les Actes de Saint Jean¹⁶⁷, où il est mentionné que Jean, après avoir prié pendant trois jours sur une montagne de l'île de Patmos, a reçu l'inspiration divine et a ordonné à Prochoros de s'asseoir par terre, alors que lui-même restait debout, et de transcrire tout ce qu'il lui disait¹⁶⁸.

Ce type iconographique, dont le premier exemple est un manuscrit de la fin du Xe siècle, le Paris gr. 230 fol. 463r¹⁶⁹, jouit, à l'époque médio-byzantine, d'une popularité jamais démentie et tend de plus en plus à remplacer, à partir du XIIe siècle, l'ancien modèle de l'évangéliste Jean assis et représenté dans une attitude méditative¹⁷⁰. Notons à titre d'exemple les représentations des manuscrits New York Morgan gr. 639 fol. 1r, Vat. Urb. gr. 2 fol. 261r, Oxford Ebnerianus Aut. T. inf. 1.10 fol. 178v, Genève Bibl. Publ. Univ. gr. 19 fol. 382v, Bratislava Codex Mavrocordatianus fol. 223v, Bâle Univ. A.N. IV.2 fol. 265v, Mega Spileon 1 fol. 357v¹⁷¹.

¹⁶⁶ BUCHTHAL, « A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist », p. 132.

¹⁶⁷ BONNET, *Acta Apostolorum Apocrypha*, §§ 27-29, p. 165-167.

¹⁶⁸ Cette légende a été reprise plus tard dans la vie de Saint Jean écrite par Syméon Métaphraste et incluse dans son Ménologe ; voir BAUMSTARK, A., « Eine antike Bildkomposition in Christlich-orientalischen Umdeutungen » dans *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 8, 1915, p. 109-121 et surtout p. 111 ; WEITZMANN-FIEDLER, J., « Ein Evangelientyp mit Aposteln als Begleitfiguren » dans *Adolph Goldschmidt zu seinem siebenzigsten Geburtstag*, Berlin 1935, p. 25-34 et surtout p. 30-31 ; WEITZMANN, « Morgan 639 », p. 373.

¹⁶⁹ WEITZMANN, *Buchmalerei*, fig. 215.

¹⁷⁰ BUCHTHAL, « A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist », p. 132 ; NELSON, *Iconography*, p. 86.

¹⁷¹ WEITZMANN, « Morgan 639 », fig. 290 ; *Biblioteca Vaticana*, n° 24, p. 141 ; HUTTER, *Corpus*, n° 39, p. 191, fig. 239 ; NELSON, *Iconography*, fig. 9, 13, 15, 29.

Dans le groupe des manuscrits du « style décoratif », ce modèle iconographique demeure minoritaire. Sur 48 manuscrits examinés, seuls 10 représentent l'évangéliste Jean accompagné de Prochoros : Sinai gr. 149 fol. 235v, Athos Dochiariou 39 fol. 179v, Athos Lavra A 9 fol. 145v, Malibu Ludwig II 5 fol. 192v, Athos Dionysiou 4 fol. 278v, Berlin Q 66 fol. 262v et 263v, Manchester Rylands Libr. gr. 17 fol. 271v, Londres B.L. 26103, Phillipps 7712 fol. 206v, Kiev A 25 fol. 251v¹⁷². Parmi ces manuscrits, c'est surtout le Kiev A 25 (fig. 68) qui présente des similitudes iconographiques et stylistiques proches de l'image du Harley 1810.

Au terme de cette analyse iconographique, nous nous apercevons que les portraits des évangélistes du Harley 1810 recèlent quelques ressemblances incontestables avec les manuscrits du « style décoratif » mais qu'elles sont bien éparses. Nous nous référons surtout au manuscrit Leyden gron. 137 pour l'attitude de Marc et la forme des *thokoi* sculptés dans les portraits de Matthieu, Marc et Luc, au Lesbos 9, pour l'attitude et les traits de la physionomie de Luc, ainsi que pour l'aspect similaire du pied des lutrins qui crée une sorte de nœud au manuscrit Kiev A 25 pour le portrait de Jean qui se révèle identique à celui du Harley 1810 et enfin, aux manuscrits Rhodes Panagia tout Lindou 4, Athos Vatopedi 882 et Cracow Czartoryski 1870, pour l'absence totale d'arrière-plan architectural dans les portraits de Matthieu, Marc et Luc.

En revanche, hormis les particularités intéressantes décelées dans le portrait de Matthieu qui sont difficilement comparables, nous devons souligner aussi que la présence d'un cadre architectural en forme de portique entourant les quatre portraits, ainsi que celle des scènes animalières dans les marges des quatre folios, ne présentent aucune parenté avec les manuscrits du « style décoratif ». Et si le cadre architectural est régulièrement utilisé dans les portraits des évangélistes depuis l'exemple de l'évangile de Rossano, les scènes animalières, elles, au contraire, ne prennent jamais place auprès des évangélistes. Il est fort possible que ces scènes aient été ajoutées postérieurement par la même main qui a aussi retouché le portrait de Matthieu.

¹⁷² CARR, *Byzantine Illumination*, microfiches 5G5, 6B7, 6D8, 7C7, 8B7, 8C7 et 9, 9C7, 9D12, 11G11, 12A9.

2. Scènes Évangéliques

fol. 26r *Nativité* (fig. 69)

(115x110 mm)

Avec la scène de la Nativité débute le cycle narratif du Harley 1810. Elle est placée juste avant le début de l'évangile de Matthieu, emplacement habituel pour cette scène dans les tétraévangiles.

A l'intérieur d'une grotte éclairée par les rayons lumineux dispersés d'un segment de ciel, s'abritent la Vierge et le nouveau-né. La Vierge occupe le centre de la composition. Sur son lit d'accouchement, couvert d'un drap rouge, elle prend une position demi-allongée, pose les mains sur ses genoux pliés et passe son pied gauche sous sa jambe droite. Elle tourne la tête légèrement vers la gauche où se trouve le nouveau-né. Ce dernier, emmaillotté, est couché dans une crèche. Derrière la crèche, un bœuf et un âne réchauffent de leur haleine l'atmosphère glaciale de la grotte qui a servi de lieu d'accouchement.

Au premier plan de la composition, à droite, se déroule l'épisode du Bain du Christ préparé par une sage-femme. Assise sur la pente de la colline, elle plonge le nouveau-né dans un bassin qui se trouve devant elle. Sur ce même axe, dans l'angle gauche de la miniature, se trouve Joseph qui, assis sur un rocher, pose sa main droite sur sa tempe et fixe de son regard le bain de l'Enfant.

Autour de la grotte sont répartis trois groupes de personnages. De part et d'autre du sommet de la colline, deux anges aux ailes déployées deviennent les annonciateurs de la naissance du Christ. En se tournant chacun vers une extrémité de la colline, ils indiquent le chemin de la grotte aux mages et aux bergers. Du côté gauche les trois Mages, vêtus d'une cape rouge attachée autour du cou, se dirigent à pied vers la crèche du nouveau-né. Du côté opposé viennent les deux bergers : un vieillard vêtu d'une courte tunique et d'un pantalon rouge, arrive vers la grotte aidé par un jeune berger, habillé de la même façon, qui lui montre avec sa main droite les anges au sommet de la colline.

Enfin, l'espace de la marge horizontale supérieure et verticale droite est remplie par une partie de la prière Πάτερ ὑμῶν, écrite en minuscules et à l'encre rouge.

Les sources canoniques fournissent des indications précises pour l'adaptation picturale de cet épisode¹⁷³. L'évangile de Luc met l'accent sur la naissance même et l'annonce aux bergers. Matthieu donne plus de détails sur les événements qui précèdent l'arrivée à Bethléem (I, 18-25), ainsi que sur l'arrivée des Mages après la naissance du Christ (II, 1-12). Le récit canonique se complète de détails intéressants extraits des évangiles apocryphes¹⁷⁴. Le Protévangile de Jacques fait référence à la grotte, à la présence des moutons, à l'appel de la sage-femme et au test de virginité de Marie par Salomé, ainsi qu'à l'arrivée et l'adoration des Mages¹⁷⁵. Le récit de l'évangile du Pseudo-Matthieu, très similaire à celui du Protévangile de Jacques, met surtout l'accent sur la lumière resplendissante qui brillait dans la grotte lors de l'apparition de Marie et l'adoration des anges, de même, enfin, qu'il met l'accent sur le moment où Marie a déposé le nouveau-né dans une crèche entourée de deux animaux, le bœuf et l'âne. A ces données textuelles s'ajoutent également les informations fournies par les hymnes liturgiques, les sermons et les homélies patristiques¹⁷⁶.

¹⁷³ Mt I, 18-25 ; Lc II, 1-20.

¹⁷⁴ Protévangile de Jacques, XVIII-XXI ; Evangile de l'Enfance du Pseudo-Matthieu XIII, 2-XIV. Pour les évangiles apocryphes, voir *Ecrits apocryphes chrétiens*, I, p. 98-102 et p. 133-134.

¹⁷⁵ La tradition selon laquelle le Christ est né dans une grotte est ancienne, voir *Dialogue avec Tryphon* LXXVIII. Au temps d'Origène, on montrait la grotte de la nativité aux alentours de Bethléem. L'évangile de Luc parle d'une mangeoire dans laquelle Marie place le nouveau-né ; dans le Protévangile de Jacques la mangeoire servira à cacher le Christ et à le soustraire des mains des assassins envoyés par Hérode (XXII,2) ; enfin, l'évangile du Pseudo-Matthieu ne parle que d'une crèche.

¹⁷⁶ Stichaïre de Noël, *Μηναῖον τοῦ Δεκεμβρίου*, p. 194, 196-200. Pour les textes patristiques voir « Ad epistolas S. Ignatii genuinas » d'Ignace d'Antioche, dans *PG* V, col. 753-753 ; « Homilia in sanctam Christi generationem » de Saint Basile, dans *PG* XXXI, col. 1469-1473 ; « Homélie XXXVIII » de Grégoire de Nazianze, dans *PG* XXXVI, col. 312-316 ; « Homélie IV » de Cyrille d'Alexandrie, dans *PG* LXX, col. 204-205. Voir aussi RISTOW, « Geburt Christi », col. 637-639.

Cependant, il est certain que l'apport de l'iconographie antique sur la naissance des dieux et héros, en plus des personnages de l'Ancien Testament reste une source d'inspiration pour la création de l'image de la Nativité du Christ. Ces images contiennent les motifs de la mère accouchée, étendue sur sa couche ou assise et parfois soutenue par des femmes, des visiteuses ou des suivantes qui apportent des présents ou des plats, d'une ou deux sages-femmes donnant le bain au nouveau-né. La vie des saints ou autres personnages de la Bible a également donné lieu à des cycles narratifs qui débutent par une scène de naissance d'une iconographie similaire¹⁷⁷.

La scène de la Nativité¹⁷⁸, est très fréquemment représentée et ce, depuis une époque très reculée. Elle fait d'ailleurs partie du cycle des Grandes Fêtes depuis que ce cycle a été créé¹⁷⁹. Les premières représentations de cet épisode ne comportent qu'un nombre limité d'éléments iconographiques¹⁸⁰.

¹⁷⁷ Sur ce sujet voir notamment KITZINGER, E., « The Hellenistic Heritage in Byzantine Art » dans *DOP* 17, 1963, p. 100-104 ; HERMANN, A., « Das erste Bad des Heilands und des Helden in spätantiker Kunst und Legende » dans *JbAC* 10, 1967, p. 61-81 ; Pour les personnages de l'Ancien Testament voir des exemples dans WEITZMANN et KESSLER, *The Cotton Genesis*, p. 38, fig. 208, 240, 242, 330.

¹⁷⁸ Pour l'iconographie de la Nativité du Christ voir : MILLET, *Recherches*, p. 92-169 ; RISTOW, « Geburt Christi », col. 649-662 ; SCHILLER, « Die Geburt Christi » dans *Ikongraphie* I, p. 69-99 ; KALOKYRIS, *Γέννησις* ; LAFONTAINE-DOSOGNE, « Infancy of Christ », p. 208-218 ; Eadem, « Nativité du Christ », p. 11-21 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, p. 109-118 ; TOMEKOVIĆ, *Maniérisme*, p. 132-139 ; TSIGARIDAS, *Μονή Λατόμου*, p. 33-60 ; NICOLAÏDES, « Lagoudéra », p. 71-79. Voir aussi Spieser dans *Histoire des religions*, p. 686

¹⁷⁹ La date du 25 décembre pour la célébration de la Nativité a été fixée vers la fin du IV^e siècle ; avant la fête de la Nativité du Christ était célébrée le 6 janvier. Voir à ce sujet GRABAR, *Iconographie chrétienne*, p. 16 ; JERPHANION, « Epiphanie et Théophanie », p. 165-168. Pour la place de la Nativité dans le cycle des Grandes Fêtes voir KITZINGER, « Feast Cycle », p. 51-52.

¹⁸⁰ Voir surtout l'image de la Nativité sur les ampoules (GRABAR, *Ampoules*, n° 2 ampoule de Monza, p. 19 et pl. V, VII ; n° 19 ampoule de Bobbio, p. 42-43 et pl. L, LII), dans l'Évangile de Rabbula (CECCELLI, *Rabbula Gospels*, p. 54-56, fol. 4b) ou, plus tard, l'image sur les reliquaires de Sancta Sactorum, Fieschi-Morgan et de Pliska, sur une icône du Sinaï et les ivoires de Manchester et de Dumbarton Oaks (*Rom und Byzanz*, n° 30, p. 44-45 ; *Byzanz*, n° 13, p. 42 ; n° 18, p. 51 ; n° 19, p. 52 ;

Les différents épisodes secondaires qui sont liés à la scène de la Nativité ne s’y intègrent, de façon définitive, qu’à partir du Xe siècle. Dans les églises archaïques de Cappadoce (El Nazar, l’ancienne église de Tokali Kilise, Saint-Eustathe, Kiliçlar Kilisesi) cette scène est déjà pourvue de l’épisode du Bain du Christ, de l’Annonce aux bergers ou encore de l’Adoration des Mages¹⁸¹. Un bon exemple de composition complète est donné dès la fin du Xe siècle par la miniature du Ménologe de Basile II. Les personnages sont cependant limités au maximum à un seul berger et une sage-femme baignant l’Enfant ; l’Adoration des Mages est illustrée séparément au folio suivant¹⁸². L’évolution ira dans le sens d’un accroissement du nombre de personnages, ainsi qu’on le voit dès le début du XIe siècle dans la mosaïque de Hosios Loukas, le Paris gr. 74 fol. 4 et le Lectionnaire de Lavra fol. 114v¹⁸³.

Dans ces nouvelles compositions complexes, l’emplacement des personnages et leurs attitudes créent différentes variantes. La Vierge est l’élément le plus variable de cette composition, en raison de différentes positions qu’elle adopte. Parfois demi allongée, parfois couchée sur le côté, cette posture équivoque évoque d’une part l’accouchement sans douleurs et d’autre part la double nature du Christ et sa naissance miraculeuse¹⁸⁴. L’image de la Vierge assise les mains posées sur les genoux que l’on rencontre dans le Harley 1810 demeure relativement rare pour l’époque qui nous intéresse. Cela se trouve uniquement dans les manuscrits New York Coll. Kraus fol. 4r, Berlin Q 66 fol. 9v (fig. 70), Chicago 965 fol. 59r (fig. 71) et Leningrad 105 fol.

WEITZMANN, *Icons*, n° B. 45, p. 73-76, pl. XXX ; VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten*, n° 127, p. 65, pl. 39 ; GOLDSCHMIDT et WEITZMANN, *Elfenbeinskulpturen*, n° 124, p. 35, pl. XLI.

¹⁸¹ EPSTEIN, *Tokali*, fig. 19 ; RESTLE, *Wandmalerei* II, fig. 9, 148, 265 (pour la datation de ces monuments voir JOLIVET, *Eglises de Cappadoce*, p. 85, 96, 116, 141).

¹⁸² *Il Menologio*, p. 271.

¹⁸³ LAFONTAINE-DOSOGNE, « Nativité », p. 15 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, p. 113-115 ; NICOLAÏDES, « Lagoudéra », p. 73 ; CHATZIDAKIS, « Ὁσίου Λουκάου », p. 28, fig. 13 ; OMONT, *Évangiles*, pl. 6 ; PELEKANIDIS, *Treasures* III, p. 32, fig. 7.

¹⁸⁴ Le récit de la sage-femme et de Salomé dans le Protévangile de Jacques XX et l’Évangile du Pseudo-Matthieu XIII, 3-4, met en scène l’idée selon laquelle Marie, à l’instar des saintes femmes, accouche sans douleur et sans le concours d’une sage-femme. Voir Is 66, 7 et 54, 1-3 ; Exode Rabba, I, 20 ; Asc Is II, 12-14 ; Od Sal 19, 6.

12v, à l'église de Lagoudéra (fig. 72) et sur la plaque de stéatite de Tolède¹⁸⁵. Assez similaires se présentent les positions de la Vierge à l'église du Sauveur de Neredica et à Hagios Stylianos de Kastoria¹⁸⁶. Il faut signaler, par ailleurs, le regard mélancolique de la Vierge vers le nouveau-né qui nous rappelle l'influence des lamentations développées à partir de l'époque post-iconoclaste dans des textes ecclésiastiques relatifs à la Vierge et à l'idée de l'union de l'Incarnation et du sacrifice rédempteur¹⁸⁷.

En conformité à l'évangile de Luc, le nouveau-né figure emmailloté dans une crèche¹⁸⁸, ce qui remplace en effet l'image de la corbeille ou de la petite mangeoire très fréquemment représentée sur les sarcophages paléochrétiens¹⁸⁹. D'habitude, la structure de cette crèche est un cube massif percé d'une niche au centre ; cette forme évoque vraisemblablement le sanctuaire constantinien de Bethléem et en particulier l'autel qui se trouvait au-dessus ou tout près de la grotte de la Nativité¹⁹⁰. Il est certain que sa forme nous renvoie une fois encore à l'idée du lien indissociable entre l'Incarnation et la Rédemption et nous incite à nous référer à la forme du sarcophage

¹⁸⁵ CARR, *Byzantine Illumination*, microfiches 1A2 et 8D5 ; WILLOUGHBY, *New Testament*, facs. fol. 59r ; WILLOUGHBY, *Karahissar*, pl. XII ; NICOLAÏDES, « Lagoudéra », fig. 63 ; KALAVREZOU-MAXEINER, *Steatite*, I, n° 52, p. 143-150 et II, pl. 31.

¹⁸⁶ TSIGARIDAS, *Μονή Λατόμου*, fig. 54a et 55.

¹⁸⁷ « S. Mariae Planctus » de Syméon Métaphraste dans *PG CXIV*, col. 209A, 213B et D ; « In Dominici corporis sepulturam » du patriarche Germanos II dans *PG XCVIII*, col. 272B. Voir MAGUIRE, *Art and Eloquence*, p. 97-100. Et c'est davantage dans les exemples où la Vierge, représentée assise ou demi-allongée, enlace de ses deux mains le nouveau-né que l'on peut apercevoir plus nettement la préfiguration de l'image du Thrène. A Hosios Loukas, Sakli Kilise, Karabaş Kilise, Söviş, Mirož, et dans le Pantéleimonos 2, la Vierge enlace avec une main le nouveau-né et avec l'autre semble le caresser. A la Chapelle Palatine et à Martorana ce geste devient plus éloquent et s'intensifie à l'époque des Paléologues avec le baiser de la Vierge.

¹⁸⁸ Lc II, 12 : « ...βρέφος ἑσπαργανωμένον καὶ κείμενον ἐν φάτνῃ... ». Le nouveau-né sera représenté nu dans l'art post-byzantin en raison de l'influence de l'iconographie occidentale, voir KALOKYRIS, *Γέννησις*, p. 23 et TSIGARIDAS, *Μονή Λατόμου*, p. 39 n. 33.

¹⁸⁹ LAFONTAINE-DOSOGNE, « Infancy of Christ », p. 208 n. 68 ; NICOLAÏDES, « Lagoudéra », p. 72 n. 629.

¹⁹⁰ WEITZMANN, *Loca Sancta*, p. 22-23, fig. 8.

qui abrite le corps mort du Christ dans certaines représentations¹⁹¹. Quoi qu'il en soit, l'image de l'enfant Jésus sur cette crèche-autel ne peut être conçue que comme l'anticipation de l'image eucharistique de l'amos-mélismos¹⁹².

Le nouveau-né est réchauffé par l'haleine du bœuf et de l'âne qui le veillent au-dessus de sa tête. Leur présence, mentionnée dans les sources textuelles¹⁹³, ne manque quasiment jamais des illustrations de la scène de Nativité¹⁹⁴.

Il en est de même pour l'étoile d'orient qui, liée au tout début à l'iconographie de l'Adoration des Mages¹⁹⁵, devient par la suite un élément iconographique indispensable dans l'image de la Nativité, même si l'arrivée des Mages n'est pas représentée. Il apparaît comme le symbole de la « nouvelle et divine étoile », c'est-à-dire, du Christ lui-même¹⁹⁶. Dans l'iconographie de la Nativité, l'étoile est souvent placée dans le segment du ciel d'où émanent les rayons lumineux (psautier Barberini fol. 7v, Ménologe de Basile II, psautier de Mélisende fol. 2r, Venise gr. Z 540 fol. 14v, Hosios Loukas, Chapelle Palatine, Monreale)¹⁹⁷ quand celui-ci n'est pas omis

¹⁹¹ MAGUIRE, « Depiction of Sorrow » p. 39 et n. 83, 84, 85, 86. La comparaison faite par Maguire entre l'image du Christ dans la crèche, que l'on trouve dans la scène de la Nativité, et l'image du Christ dans un sarcophage ouvert comme cela se présente dans le Berlin Q 66 fol. 96r est particulièrement intéressante (CUTLER et SPIESER, *Byzance médiévale*, p. 393, fig. 311). On pourrait ajouter aussi la fresque de la crypte de Hosios Loukas (CHATZIDAKIS, *Ἅγιος Λουκάς*, p. 83, fig. 84). Sur ce point, voir aussi « Historia Ecclesiastica » de Germain II dans PG XCVIII, col. 389 et WEITZMANN, *Loca Sancta*, p. 23-25.

¹⁹² WEITZMANN, *Loca Sancta*, p. 23.

¹⁹³ Selon l'évangile du Pseudo-Matthieu XIV, il s'agit de l'accomplissement des paroles des prophètes Isaïe « Le bœuf a connu son propriétaire et l'âne, la crèche de son maître » et Habacuc « Tu te manifesteras au milieu de deux animaux ».

¹⁹⁴ Dans l'évangile de Vani (AMIRANAŠVILI, *Miniatjura*, fig. 33) et sur un ivoire (GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, *Elfenbeinskulpturen*, fig. 42a) les animaux ne sont pas illustrés, voir TSIGARIDAS, *Μονή Λατόμου*, p. 39 n.32.

¹⁹⁵ KALOKYRIS, *Τὸ ἄστρον τῆς Βηθλεέμ*, p. 18-27.

¹⁹⁶ Ibid, p. 36. Pour les textes qui se réfèrent à ce sujet voir aussi p. 37 sqq.

¹⁹⁷ ANDERSON-CANART-WALTER, *Barberini Psalter*, p. 57-58, microfiche 1 ; *Il Menologio*, p. 271 ; FOLDA, *Holy Land*, fig. 6.8c ; FURLAN, *Codici*, I, fig. 4 ; CHATZIDAKIS, *Ἅγιος Λουκάς*, p. 28, fig. 13 ; DEMUS, *Norman Sicily*, fig. 17 et 65B.

(Lagoudéra, Mirož, Dionysiou 587 fol. 131v)¹⁹⁸. Parfois, elle est représentée dans le trajet des rayons (Lectionnaire de Lavra fol. 114v, Urbin. gr. 2 fol. 20v, Paris gr. 75 fol. 1r, Mega Spileon 1 fol. 18v, Ebnerianus fol. 23v, Hosios David, Hagios Nikolaos de Sangri)¹⁹⁹. Enfin, dans certains exemples, l'étoile est omise et seuls le segment de ciel et les rayons évoquent sa présence. A part l'exemple du Harley 1810, l'étoile ne figure pas dans le New York Coll. Kraus fol. 4r, Lesbos 9 fol. 9v (fig. 143), Moscou Mus. Hist. gr. 14 fol. 11v, Patmos 274 fol. 5v, Paris gr. 543 fol. 116v et sur le stéatite de Tolède²⁰⁰.

De part et d'autre du sommet de la colline figurent les deux anges annonciateurs de la naissance du Christ. Le nombre et la disposition des anges varient d'une œuvre à l'autre, bien qu'à partir du XIe siècle il soit d'usage de représenter quatre anges (Paris gr. 550 fol. 83r, Taphou 14 fol. 80r, Pantéléimonos 6 fol. 89v, Moscou Mus. Hist. gr. 14 fol. 11v, Esphigmenou, 14 fol. 391v, Hagios Stéphanos de Kastoria, Lagoudéra, Saints-Apôtres de Pérachorio, Hosios David, Saint-Stratège du Magne)²⁰¹. Pourtant, dès le XIe siècle, la multiplication des anges devient fréquente ; on en trouve cinq à Hosios Loukas, Kurbinovo et Paris gr. 54 fol. 13v (fig. 160) et six sur un épistyle du Sinai²⁰². Parfois leur nombre dépasse les six (Tokali Kilise II, ivoire du Museum of Fine Arts, psautier de Mélisende fol. 2r, Vat.

¹⁹⁸ NICOLAÏDES, « Lagoudéra », fig. 63 ; MAGUIRE, *Art and Eloquence*, fig. 68 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, I, p. 199, fig. 250.

¹⁹⁹ PELEKANIDIS, *Treasures*, III, p. 32, fig. 7 ; *Biblioteca Vaticana*, p. 139 ; Observation personnelle ; NELSON, *Iconography*, fig. 26 ; HUTTER, *Corpus*, I, n° 39, p. 188, fig. 236 ; TSIGARIDAS, *Μονή Λατόμου*, p. 45, fig. 9 ; CHATZIDAKIS, *Νάξος*, p. 88, fig. 11.

²⁰⁰ CARR, *Byzantine Illumination*, microfiche 1A2 ; VOCOTOPOULOS, « L'évangile illustré », fig. 7 ; NELSON, *Iconography*, fig. 8 ; *Patmos*, p. 310, fig. 20 ; OMONT, *Miniatures*, p. 56-57 ; pl. CXXII ; KALAVREZOU-MAXEINER, *Steatite*, I, n° 52, p. 143-150 et II, pl. 31.

²⁰¹ OMONT, *Miniatures*, pl. CXI, 1 ; HATCH, *Greek and Syrian Miniatures*, pl. IX, 66 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, II, p. 180, fig. 305 ; NELSON, *Iconography*, fig. 8 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, II, p. 228, fig. 354 ; PELEKANIDIS, *Καστοριά*, pl. 91 et 92a ; NICOLAÏDES, « Lagoudéra », fig. 63 ; MEGAW-HAWKINS, « Perachorio » fig. 30 ; TSIGARIDAS, *Μονή Λατόμου*, p. 45, fig. 9 ; DRANDAKIS, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, pl. 30.

²⁰² CHATZIDAKIS, *Ὅσιος Λουκάς*, p. 28, fig. 13 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, fig. 46 ; Observation personnelle ; *Σινά*, p. 156, fig. 25.

Urbin. gr. 2 fol. 20v (fig. 185), Paris gr. 75 fol. 1r, Mirož)²⁰³. La représentation de deux anges que l'on rencontre dans le Harley 1810, ne constitue pas une tendance dominante à l'époque médio-byzantine et n'a d'équivalent que dans les églises Karabaş Kilise et Hagios Nikolaos de Sangri et dans les manuscrits New York Coll. Kraus fol. 4r et Chicago 965 fol. 59r (fig. 71)²⁰⁴.

Les trois Mages, à peine visibles derrière la colline, occupent la partie gauche de la scène²⁰⁵. Ils approchent de la grotte suivant l'ordre de préséance habituel, à savoir, le Mage le plus âgé vient en premier et le plus jeune vient en dernier, ordre attesté en l'occurrence par la description de Denys le Fourna²⁰⁶. Ils sont représentés à pieds et vêtus d'une cape rouge attachée autour du cou. Cette cape devient le seul élément distinctif de leur origine exotique car les toques qu'ils portent habituellement sur la tête ne figurent pas dans la miniature. Les Mages dans le Harley 1810 ne sont pas représentés en *proskynèse* selon la tendance dominante du XIIe siècle²⁰⁷. Ils sont représentés en mouvement derrière la colline mais ils ne présentent pas leurs offrandes. Cette particularité iconographique n'est pas très courante à l'époque médio-byzantine. A notre connaissance, elle apparaît uniquement à Sakli Kilise, dans les Sinaï gr. 339 fol. 91r et Esphigmenou 14 fol. 406v²⁰⁸.

A l'extrémité droite de la composition et en dessous de l'ange annonciateur figurent les bergers. Ils sont étroitement liés à la scène de la Nativité par les textes, canoniques et apocryphes, et ils ont même leur place dans les commentaires des

²⁰³ RESTLE, *Wandmalerei*, II, fig. 112 ; *Glory of Byzantium*, p. 149, fig. 94A ; FOLDA, *Holy Land*, fig. 6.8c ; *Biblioteca Vaticana*, p. 139 ; Observation personnelle ; MAGUIRE, *Art and Eloquence*, fig. 68.

²⁰⁴ RESTLE, *Wandmalerei*, III, fig. 459 ; CHATZIDAKIS, *Νάξος*, p. 88, fig. 11 ; CARR, *Byzantine Illumination*, microfiche 1A2 ; WILLOUGHBY, *New Testament*, facs. fol. 59r.

²⁰⁵ Ce sujet est abordé par HADERMANN, *Kurbinovo*, p. 115-116 et TSIGARIDAS, *Μονή Λατόμου*, p. 42-45.

²⁰⁶ *Ἑρμηνεία*, p. 86.

²⁰⁷ TSIGARIDAS, *Μονή Λατόμου*, p. 42 et n. 52, 53.

²⁰⁸ RESTLE, *Wandmalerei*, II, fig. 27 ; WEITZMANN-GALAVARIS, *Manuscripts*, pl. CXLIX, fig. 479 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, II, p. 240, fig. 385.

Pères de l'Église et dans les chants liturgiques²⁰⁹. Ce motif s'intègre à la composition de la Nativité entre le VIIe et le XIe siècle et depuis en devient inséparable. Généralement, le groupe des bergers se présente plus ou moins de la même façon : un vieillard vêtu d'une mélote s'appuie sur un bâton ; il est accompagné d'un jeune homme qui le tient par les épaules et lui montre les anges et la crèche ; enfin, un petit berger musicien joue de la flûte assis sur un rocher²¹⁰. Ce dernier, réapparaît dans l'image de la Nativité dès le début du Xe siècle et d'une manière plus systématique à partir de la seconde moitié du XIIe et le début du XIIIe siècle²¹¹. Dans l'image du Harley 1810, en raison du manque d'espace, le berger musicien ne figure pas. Enfin, la représentation de deux autres bergers reste presque toujours identique, suivant une formule attestée dès le VIe siècle²¹², et confère une allure bucolique à l'image de la Nativité²¹³.

Au devant de la scène et faisant pendant à la scène du Bain du Christ, Joseph adopte dans le Harley 1810 une place et une attitude courante à l'époque médiobyzantine. En effet, c'est une évocation symbolique de sa non-paternité et de la conception virginale du Christ, ce qui reflète par ailleurs l'influence de l'hymnologie de Noël²¹⁴. En outre, dans cette pose sombre et affligée de Joseph nous pouvons voir, une fois de plus, une allusion à la mort du Christ, car son attitude dans la scène de la

²⁰⁹ Voir n. 89.

²¹⁰ L'annonce aux bergers figurait dans les fresques de Saint-Serge de Gaza où, selon l'ekphrasis de Khorikios, l'un jouait de la flûte tandis qu'un chien gardait le troupeau dans un paysage champêtre. Constantin le Rhodien parle également d'un berger musicien à propos du cycle christologique des Saints-Apôtres à Constantinople, voir MANGO, *Sources*, p. 65 et LEGRAND, *Saints-Apôtres de Constantinople*, p. 28, vers. 769-770.

²¹¹ NICOLAÏDES, « Lagoudéra », p. 78 et n. 685. Sur le thème des bergers voir HADERMANN, *Kurbinovo*, p. 114-115.

²¹² MILLET, *Recherches*, p. 126.

²¹³ Il s'agit vraisemblablement de l'adoption de thèmes idylliques antiques, tels qu'ils sont représentés dans l'art profane. Voir LAFONTAINE-DOSOGNE, « Nativité », p. 13.

²¹⁴ MAGUIRE, H., « Depiction of Sorrow », p. 138-139 et n. 83 ; *Μηναίον του Δεκεμβρίου*, p. 184, 191, 199 sqq.

Nativité renvoie à celle des Saintes Femmes devant le tombeau vide du Christ (Petropol. gr. 21 fol. 8v, Berlin Q 66 fol. 96r²¹⁵)²¹⁶.

Enfin, l'épisode du bain de l'enfant Jésus accompagne au premier plan de la scène la figure solitaire de Joseph. Cet événement, qui n'est relaté dans aucun texte, s'inspire en partie de l'histoire apocryphe de la sage-femme croyante et de Salomé incrédule²¹⁷. Iconographiquement, cet épisode tire son inspiration surtout de l'illustration des bains donnés à de héros antiques ou à de simples mortels²¹⁸. En outre, il importe de préciser que, mis à part l'influence des autres représentations de ce motif, c'est aussi la volonté d'insister sur la réalité de l'Incarnation qui a fait que l'épisode du bain a toujours accompagné la scène de la Nativité du Christ²¹⁹. Le modèle iconographique adopté par l'artiste du Harley 1810 comporte une seule sage-femme, ce qui est peu fréquent dans les représentations de cet épisode. C'est visiblement le manque d'espace qui a fait que Salomé ne figure pas auprès du nouveau-né. Cette omission se rencontre surtout dans les manuscrits, sur les icônes et les ivoires. Notons à titre d'exemple les manuscrits Psautier Chloudov fol. 2v, Ménologe de Basile II, New York Coll. Kraus fol. 4r, Chicago 965 fol. 59r (fig. 71), Moscou Mus. Hist. gr. 14 fol. 11v et gr. 146 fol. 71r, une icône du Sinai, et enfin

²¹⁵ WILLOUGHBY, *New Testament*, pl. XLV ; CUTLER et SPIESER, *Byzance médiévale*, p. 393, fig. 311.

²¹⁶ L'emplacement et l'attitude de Joseph changent rarement. Une attitude très rare se rencontre dans le Mega Spileon 1, fol. 18v où Joseph est représenté debout à côté de la crèche, les mains ouvertes, comme s'il voulait prendre entre ses bras le nouveau-né. Sa position habituelle est ici adoptée par le petit berger musicien. Pour ce manuscrit, voir : NELSON, *Iconography*, fig. 26.

²¹⁷ Protévangile de Jacques XIX-XX et Evangile du Pseudo-Matthieu XIII, 3-4. La première sage-femme n'est pas nommée dans le Protévangile de Jacques ; le Pseudo-Matthieu l'appelle Zélomi, simple doublet de Salomé. Outre ces deux sources, l'événement apocryphe s'inspire également d'une hymne de Romanos le Mélode attribuée au VIe siècle ; KALOKYRIS, *Γέννησις*, p. 54 et TSIGARIDAS, *Μορφή Λατόμου*, p. 49.

²¹⁸ NORDHAGEN, « Washing of the Child », p. 333-337 ; JUHEL, « Le bain de l'Enfant-Jésus », p. 111-132 ; LAFONTAINE-DOSOGNE, « Nativité », p. 15.

²¹⁹ KITZINGER, «Hellenistic Heritage», p.104.

l'ivoire de la Nativité du Musée du Louvre, ainsi que celui du Museum of Fine Arts²²⁰.

L'image de la Nativité du Harley présente toutes les caractéristiques de l'iconographie traditionnelle de la scène à l'époque médio-byzantine. La répartition symétrique des personnages en petits groupes permet facilement la juxtaposition des différents lieux où se déroulent les multiples épisodes de ce cycle centré sur l'image même de l'Incarnation : la Vierge et le nouveau-né. La restriction des dimensions de la miniature, due à la présence d'un large cadre décoratif, absent dans les autres miniatures, prive la scène de certains éléments iconographiques secondaires très fréquents dans les représentations de la Nativité. La miniature est en mauvais état de conservation, marqué par de multiples écaillures, et de qualité d'exécution assez médiocre.

fol. 61r *Transfiguration* (fig. 73)

(115x105 mm)

Le cycle iconographique de l'évangile de Matthieu se poursuit avec l'image de la Transfiguration. Dans la marge supérieure la scène de la Transfiguration est désignée par une inscription :

περὶ τῆς μεταμορφώσεως

Le centre de la composition est occupé par la silhouette du Christ entourée de la gloire lumineuse. Debout dans cette auréole en forme d'amande, le Christ bénit de sa main droite et de l'autre il tient un rouleau ; de son corps émanent des rayons de lumière jaune. Il est habillé d'un chiton et himation bleu-gris clair qui contraste avec le bleu foncé de la gloire lumineuse.

²²⁰ ŠČEPKINA, *Cludovskoj Psaltyri*, facs. fol. 2v ; *Il Menologio*, p. 271 ; CARR, *Byzantine Illumination*, microfiche 1A2 ; WILLOUGHBY, *New Testament*, facs. fol. 59r ; NELSON, *Iconography*, fig. 8 ; GALAVARIS, *Nazianzenus*, pl. III, fig. 10 ; WEITZMANN, *Studies*, p. 308, fig. 305 ; *Byzance*, p. 241, n°154 ; *Glory of Byzantium*, p. 149, fig. 94A.

De part et d'autre du Christ, sur la pente de la colline, Elie, à gauche, et Moïse, à droite, avancent leurs mains en signe de vénération. Elie, représenté sous les traits d'un vieillard à barbe et chevelure blanches, est vêtu d'une longue tunique de couleur jaune-ocre et d'un manteau fourré marron foncé. Du côté opposé, Moïse, jeune et imberbe, a des cheveux courts et porte un chiton bleu et un himation marron clair.

Aux pieds de la colline, les trois disciples, Pierre, Jean et Jacques, assistent effrayés à la manifestation divine. A l'extrémité gauche, Pierre agenouillé, se tourne vers le Christ ; ébloui par la lumière resplendissante de la gloire divine, il pose sa main gauche devant les yeux et de l'autre main il fait un geste d'allocution. Au centre, Jean, terrifié par ce prodige, reste encore accroupi par terre et évite de regarder la scène. A l'autre extrémité, Jacques se lève à peine du sol et dirige son regard vers le centre de la composition ; de la main droite il esquisse un geste de surprise. La grande sobriété de cette partie de la miniature et son mauvais état de conservation nous empêchent de bien voir les couleurs des vêtements des disciples. Cependant, il est fort possible qu'ils aient les mêmes couleurs que dans les autres scènes, à savoir, un chiton bleu ciel et un himation jaune ocre ou bien bleu gris pâle.

Dans la marge de droite, et en dehors du cadre de la miniature, est dessiné un oiseau aux ailes à peine ouvertes sur une branche d'arbre.

L'iconographie de l'épisode de la Transfiguration s'inspire du récit des évangiles canoniques qui narrent cet épisode de la vie du Christ d'une façon quasi identique²²¹ : le Christ prit avec lui Pierre, Jacques et Jean son frère, pour les conduire sur une haute montagne où il fut transfiguré devant eux. Son visage resplendit comme le soleil et ses vêtements devinrent blancs comme la lumière. Plus loin, ils évoquent l'apparition de deux prophètes et la nuée qui recouvrit Jésus transfiguré, Moïse et Elie, ainsi que la terreur qui saisit Pierre, Jacques et Jean lorsqu'ils entendirent la voix du Père sortir de cette nuée.

Les gestes et les réactions que chaque évangéliste prête aux apôtres présentent dans le récit des synoptiques une légère divergence. Dans l'évangile de Matthieu,

²²¹ Mt XVII, 1-13 ; Mc IX, 2-13 ; Lc IX, 28-36.

après le discours de Pierre, les apôtres tombent face contre terre effrayés par la voix divine. Selon Marc, les apôtres, après avoir écouté la voix du Père, regardent autour d'eux et ne voient personne d'autre que le Christ. Enfin, d'après Luc, les apôtres, appesantis par le sommeil, se réveillent et voient la gloire du Christ.

La version des évangiles synoptiques a été enrichie grâce aux nombreux textes patristiques qui se réfèrent à l'épisode de la Transfiguration²²². Dans tous ces textes, l'accent est surtout mis sur la splendeur de la lumière qui entoure l'image du Christ ainsi que sur les attitudes et postures des apôtres lors de l'apparition divine. En outre, les Pères de l'église insistent beaucoup sur la signification de la Transfiguration considérée comme une promesse de Rédemption²²³.

Par ce message, la Transfiguration devient une des plus importantes fêtes liturgiques. Mais ses origines demeurent bien obscures. Les sources du IV^e siècle ne la cite pas comme une des fêtes commémorées à Jérusalem. Elle dérive probablement d'une fête, attestée au VI^e en Palestine, la « Fête des Tabernacles »²²⁴. En tout cas, au début du VIII^e siècle, la fête de la Transfiguration s'introduit à Constantinople où l'empereur la célèbre solennellement à l'église de Sainte-Sophie.

L'iconographie de la Transfiguration, établie selon les données textuelles, est constituée dès l'époque paléochrétienne²²⁵. Les variantes iconographiques qui seront

²²² « In Matthaeum Homiliae » de Jean Chrysostome dans *PG* LVIII, col. 551-554 ; « In Transfigurationem Domini, Oratio XL » de Basile Selencie dans *PG* LXXXV, col. 451-462 ; « Homélie 1 » de Jean Damascène dans *PG* XCVI, col. 545-576 ; « In Transfigurationem Domini, Oratio VII » de Saint André de Crète dans *PG* XCVII, col. 931-958 ; « Homélie 34 » de Grégoire Palamas dans *PG* CLI, col. 423-436 ; « Homélie 59 » de Théophane Kérameus dans *PG* CXXXII, col. 1025.

²²³ Une homélie de Jean Chrysostome indique que la Transfiguration du Christ a été réalisée dans le but d'évoquer sa Seconde Venue et le Salut universel. « ...Μετεμορφώθη γὰρ Χριστὸς, οὐχ ἀπλῶς, ἀλλ' ἵνα ἡμῖν ἀποδείξῃ τὴν μέλλουσαν τῆς φύσεως μεταμόρφωσιν, καὶ τὴν ἐσομένην ἐπὶ τῶν νεφελῶν ... δευτέραν σωτήριον ἔλευσιν. ». Voir « In Transfigurationem Servatoris » dans *PG* LXI, col. 713-716.

²²⁴ *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 3, p. 2105.

²²⁵ Pour l'iconographie de la Transfiguration, voir : MILLET, *Recherches*, p. 216-231; SCHILLER, « Die Verklärung Christi » dans *Ikonographie* I, p. 155-159 ; MYLIVEC, « Verklärung Christi », col. 416-421 ; DEMUS, *Norman Sicily*, p. 269-70, p. 282 ; WEITZMANN, « A Metamorphosis Icon », p. 415-421 ; KRÖNIG, W., « Zur Transfiguration der Cappella Palatina » dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 19, 1956, p. 162-179 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, p. 142-147 ; CHATZIDAKIS-BACHARAS, *Peintures*

par la suite adoptées par les artistes différent dans le détail. Elles concernent essentiellement la forme de la gloire et l'importance accordée à la lumière de la vision, la place d'Elie et de Moïse, et l'attitude des apôtres.

La gloire lumineuse qui entoure le Christ peut être circulaire, ovale ou elliptique, mais cette diversité de formes ne se présente pas comme un indice chronologique. D'après la description de Mésarités²²⁶, dans l'église de Saints-Apôtres de Constantinople, la gloire devait être circulaire, forme due sans doute à l'emplacement de l'image dans une coupole. En revanche, dans les représentations antérieures, comme celle de l'abside de Sainte-Catherine du Mont Sinai, la gloire était déjà de forme ovale²²⁷. Au demeurant, entre le IXe et XIe siècle, la gloire circulaire prévaut dans les représentations de la scène, probablement sous l'influence du type iconographique de l'église constantinopolitaine²²⁸ (psautier Chloudov fol. 88v, Paris gr. 510 fol. 75r, Paris gr. 74 fol. 34r, 82r et 128v, Iviron 1 fol. 296v, icône de Dodékaorton du Sinai, Panagia tòn Chalkeôn, Hosios Loukas, Nea Moni de Chios, Eglise à la citerne, Elmali, Çarikli et Karanlik Kilise)²²⁹. Cette forme reste en usage tout au long du XIe et du XIIe siècle (Kurbino, Saints-Anargyres de Kastoria, église rupestre de Yediler à Latmos, église d'Episkopi dans le Magne)²³⁰, malgré le goût prononcé des artistes, comme celui du Harley 1810, pour la mandorle plus ou moins

murales, p. 39-44 ; TOMKOVIĆ, *Maniérisme*, I, p. 146-149 ; MOURIKI, *Nea Moni*, p. 126-129. Voir aussi HABRA, G., *La Transfiguration selon les pères grecs*, Paris 1973 ; MCGUCKIN, J.A., *The Transfiguration of Christ in Scripture and Tradition*, Lewiston N.Y. 1986 ; GRABAR, A., « L'iconographie du ciel dans l'art chrétien de l'antiquité et du moyen-âge » dans *CA* 30, 1982, p. 5-24.

²²⁶ DOWNEY, « Mesarites », p. 855-924.

²²⁷ ELSNER, J., « The viewer and the vision : The case of the Sinai Apse » dans *Art History* 17.1, 1994, p. 81-102.

²²⁸ WEITZMANN, « A Metamorphosis Icon », p. 418-419.

²²⁹ ŠČEPKINA, *Cludovskoj Psaltyri*, fol. 88v ; OMONT, *Miniatures*, pl. XXXVII ; OMONT, *Evangiles*, I, pl. 28 et 74 et II, pl. 112 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, II, p. 28, fig. 5 ; CUTLER et SPIESER, *Byzance médiévale*, p. 283, fig. 228 ; PAPADOPOULOS, K., *Παναγία τῶν Χαλκέων*, p. 91 ; CHATZIDAKIS, *Ὅσιος Λουκάς*, p. 56 ; MOURIKI, *Nea Moni*, fig. 24 ; JOLIVET, *Eglises de Cappadoce*, pl. 58, fig. 1 ; RESTLE, *Wandmalerei*, II, fig. 175, 204, 231 (pour la datation des « églises à colonnes » voir JOLIVET, *Eglises de Cappadoce*, p. 125).

²³⁰ HADERMANN, *Kurbino*, fig. 66 ; PELEKANIDIS, *Καστοριά*, pl. 19b ; RESTLE, *Wandmalerei*, III, fig. 546 ; DRANDAKIS, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσσα Μάνης*, p. 190, fig. 38.

allongée (Dionysiou 587 fol. 160v, Psautier de Mélisende fol. 4v, Leyden gron. 137 fol. 44v (fig. 74), Athènes 820 fol. 6r (fig. 75), Chicago 965 fol. 24v et 69v (fig. 76), Berlin Q 66 fol. 53r (fig. 77), icône de Transfiguration du Louvre et du Sinai, Daphni, Nerezi, Chapelle Palatine, Saint-Nicolas de Kasnitzi, Saint-Théodore Tsopaka à Mani)²³¹.

Au centre de ce halo lumineux, l'image du Christ répond à la description des textes. Dans la description des décors constantinopolitains du IXe siècle (Théotokos de la Source, Saints-Apôtres), on insiste sur l'éclat du Christ plus vif que la lumière qui a dissipé les ténèbres de l'ancienne loi²³². Constantin le Rhodien parle de rayons qui émanent du Christ vêtu d'une robe blanche et entouré de Moïse et d'Elie. Il souligne également la nature divine du Christ, bien qu'il ait pris la forme des mortels, et se réfère aussi au témoignage du Père. L'image du Harley 1810 montre le Christ vêtu d'une tunique claire, seul entouré d'une gloire elliptique d'où se dispersent les rayons de lumière. Il figure les pieds posés sur la montagne, élément qui donne à la scène un aspect réaliste. Ce détail fait souvent partie du schéma iconographique de la Transfiguration, comme le prouvent aussi bien les exemples de la peinture monumentale que ceux des arts mineurs (Daphni, Nerezi, Elmali Kilise, Chapelle Palatine, Paris gr. 510 fol. 75r, Laur. Plut. VI 23 fol. 79v, 124v, Dionysiou 587 fol. 160v, Chicago 965 fol. 24v (fig. 76), Berlin Q 66 fol. 53r (fig. 77), épistyle du Sinai, stéatite de Tolède, stéatite de Kiti de Chypre)²³³.

²³¹ PELEKANIDIS, *Treasures*, I, p. 215, fig. 270 ; FOLDA, *Holy Land*, fig. 6.8h ; CARR, *Byzantine Illumination*, microfiche 6E8 ; Observation personnelle ; WILLOUGHBY, *New Testament*, I, fol. 24v et III, p. 69-72 ; Observation personnelle ; *Byzance*, n° 279, p. 369 ; WEITZMANN, K. « A Metamorphosis Icon », p. 416, fig. 1 ; CUTLER et SPIESER, *Byzance médiévale*, p. 297, fig. 237 ; SINKEVIĆ, *Nerezi*, p. 141, fig. XL ; KITZINGER, *Cappella Palatina*, fig. 184 ; PELEKANIDIS, *Καστοριά*, pl. 53a ; DRANDAKIS, *Τοιχογραφίες της Μέσσα Μάνης*, p. 39, fig. 6.

²³² *Anthologie Palatine*, I, ép. 112 ; LEGRAND, *Saints-Apôtres*, p. 29, vers. 804-828.

²³³ CUTLER et SPIESER, *Byzance médiévale*, p. 297, fig. 237 ; SINKEVIĆ, *Nerezi*, p. 141, fig. XL ; RESTLE, *Wandmalerei*, II, fig. 175 ; KITZINGER, *Cappella Palatina*, fig. 184 ; OMONT, *Miniatures*, pl. XXXVII ; VELMANS, *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, pl. 36, fig. 156 et pl. 48, fig. 215 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, I, p. 215, fig. 270 ; WILLOUGHBY, *New Testament*, I, fol. 24v ; Observation personnelle ; *Σινά*, p. 59, pl. 33 ; KALAVREZOU-MAXEINER, *Steatite*, I, n° 52, p. 143-150 et n° 62, p. 159-160, II, pl. 31 et pl. 39.

De part et d'autre de la mandorle figurent Moïse et Elie, les représentants de la Loi et des Prophètes, qui deviennent les témoins célestes de la Théophanie du Christ. Leur présence dans la scène de la Transfiguration symbolise la filiation de l'Ancienne et de la Nouvelle Alliance, union expliquée par le fait que la Transfiguration du Christ est calquée sur celle de Moïse descendant du mont Sinai²³⁴.

La disposition de ces deux personnages dans la composition de la scène ainsi que leurs attitudes se diversifient d'un monument à l'autre. Assez fréquemment, les artistes, fidèles interprètes du texte évangélique, ont illustré « le nuage qui enveloppe Jésus, Moïse et Elie, les déroband à la vue des disciples ». Dans les manuscrits, les deux prophètes sont souvent enveloppés dans une vaste gloire circulaire. Cette tendance se rencontre déjà dans les psautiers du IXe et jusqu'au XIe siècle tels que le psautier Chloudov fol. 88v, le psautier de Bristol (Brit. Libr. Add. 40731) fol. 147v, le Vat. gr. 752 fol. 18r, celui de Londres (Brit. Libr. gr. 19352) fol. 118r, et enfin le psautier Barberini gr. 372 fol. 152r²³⁵. Le même modèle iconographique se répète dans le Paris gr. 510 fol. 75r et un peu plus tard, dans les tétraévangiles Paris gr. 115 fol. 79r, Paris gr. 74 fol. 34r, 82r et 128v et dans le tétraévangile arménien de San-Lazzaro (Venise, Bibl. des pères Mékhitaristes n° 1400) fol. 4v, ainsi que sur des icônes du Sinai²³⁶. Des manuscrits du XIIe et XIIIe siècle comme les Ivron 1 fol. 296v et Ivron 5 fol. 269v, Pantéléimon 2 fol. 252v, Laur. Plut. VI 23 fol. 79v, 124v et le tétraévangile arménien FGA 50. 3 fol. 100r²³⁷, attestent la survivance de ce motif tout au long de la période médio-byzantine.

²³⁴ Exode XXIV, 9 ; XXXIV, 29.

²³⁵ ŠČEPKINA, *Cludovskoj Psaltyri*, fol. 88v ; LAZAREV, *Storia*, p. 116, fig. 89 ; DUFRENNE, *Psautiers grecs*, p. 63, pl. 56 ; DE WALD, *Vaticanus Graecus 752*, p. 7, pl. XII ; DER NERSESSIAN, *Psautiers grecs*, p. 45, fig. 195 et MILLET, *Recherches*, fig. 184 ; ANDERSON-CANART-WALTER, *Barberini Psalter*, p. 114, microfiche 4.

²³⁶ OMONT, *Miniatures*, pl. XXXVII ; Observation personnelle. Pour ce manuscrit voir PASCHOU, « Le Grec 115 », p. 61-86 et surtout p. 68 ; OMONT, *Evangelies*, I, pl. 28, 74 et II, pl. 112 ; DER NERSESSIAN, *Armenian Art*, p. 114, fig. 78 ; CUTLER et SPIESER, *Byzance médiévale*, p. 283, fig. 228 ; SOTIRIOU, *Icônes*, p. 76, pl. 57, p. 91, pl. 76.

²³⁷ PELEKANIDIS, *Treasures*, II, p. 28, fig. 5, p. 46, fig. 31 et p. 171, fig. 295 ; VELMANS, *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, pl. 36 et 48 ; DER NERSESSIAN, *Armenian Manuscripts*, pl. 9, fig. 14.

Dans la peinture monumentale, la gloire ronde qui entoure les deux prophètes apparaît seulement au XI^e siècle dans l'église de Panagia tōn Chalkeōn de Thessalonique, de Nea Moni de Chios et dans la chapelle nord-ouest de Hosios Loukas²³⁸. Dans les églises à colonnes de Göreme, le Christ est parfois entouré d'une gloire circulaire et les deux visionnaires sont situés à la limite du bord extérieur²³⁹. En revanche, à Kurbinovo, aux Saints-Anargyres de Kastoria et dans l'église rupestre de Yediler à Latmos, les prophètes restent complètement en dehors du halo lumineux, malgré sa forme ronde²⁴⁰. Et si pour ces trois derniers exemples, l'emplacement d'Elie et Moïse en dehors de la gloire constitue une exception rare, cette disposition devient habituelle dans les monuments où la mandorle adopte une forme ovale ou elliptique²⁴¹.

L'artiste du Harley 1810 utilise le modèle en vigueur à l'époque et place Elie à gauche et Moïse à droite du Christ. Mais la place des visionnaires est interchangeable : Moïse figure du côté gauche de la composition dans le Paris gr. 510 fol. 75r, le Paris copte 13 fol. 48r, le tétraévangile Vatopedi 937 fol.16r, Leningrad gr. 105 fol. 87r, Chicago 965 fol. 69v, à l'ancienne et la nouvelle église de Tokali, à Elmali et Karanlik Kilise et à Saint-Nicolas de Kasnitzi de Kastoria²⁴². Bien qu'il soit d'usage de le représenter jeune et imberbe, comme c'est d'ailleurs le cas dans le Harley 1810, Moïse paraît avec des cheveux blancs et une courte barbe déjà à l'église de Sainte-

²³⁸PAPADOPOULOS, *Παναγία τῶν Χαλκείων*, p. 91 ; MOURIKI, *Nea Moni*, fig. 24 ; CHATZIDAKIS-BACHARAS, *Peintures murales*, p. 39-44, fig. 19 et BABIČ, *Les chapelles annexes*, p. 166, fig. 132.

²³⁹ RESTLE, *Wandmalerei*, II, fig. 175, 204, 231. Hormis les « églises à colonnes », il en est ainsi déjà à Karabaş Kilise (RESTLE, *op. cit.* III, fig. 464).

²⁴⁰ HADERMANN, *Kurbinovo*, fig. 66. Sur le sens des gloires circulaires dans cette église voir eadem, « Les eaux vives de l'Ascension dans le contexte visionnaire des théophanies à Kurbinovo » dans *Byz XXXVIII*, 1968, p. 374-385 et en particulier p. 375-376 ; PELEKANIDIS, *Καστοριά*, pl. 19b ; RESTLE, *Wandmalerei*, III, fig. 546.

²⁴¹ C'est cette variante qui est retenue dans la description de Denys de Fournas, *Ἑρμηνεία*, p. 97.

²⁴² OMONT, *Miniatures*, pl. XXXVII ; LEROY, *Manuscrits coptes*, p. 124, n° 23, pl. 52 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, IV, p. 137, fig. 251 ; WILLOUGHBY, *Karahissar*, II, pl. LIII ; WILLOUGHBY, *New Testament*, I, fol. 69v ; EPSTEIN, *Tokali*, fig. 32, 82 ; RESTLE, *Wandmalerei*, II, fig. 204, 231 ; PELEKANIDIS, *Καστοριά*, pl. 53a.

Catherine du Sinaï et beaucoup plus tard à Kurbinovo et aux Saints-Anargyres de Kastoria²⁴³.

Quant à Elie, c'est plutôt le choix vestimentaire qui crée deux variantes iconographiques distinctes. A l'époque de notre manuscrit, les artistes montrent une préférence particulière pour le manteau bordé de fourrure que porte Elie, détail qui figure déjà sur la mosaïque du Sinaï. A l'exception du Harley 1810, on le trouve également dans le psautier de Londres fol. 118r, Iviron 1, fol. 296v, Pantéléimon 2 fol. 252v, Venise Saint Lazzaro 1400 fol. 4v, Patr. Œcum. 3 fol. 131r (fig. 209), Berlin Q 66 fol. 53r (fig. 77), Leyden gron. 137 fol. 44v (fig. 74), Athènes 820 fol. 6r (fig. 75), Chicago 965 fol. 24v (fig. 76), sur un stéatite de Kiti de Chypre, une icône du Musée de l'Ermitage, dans les églises à colonnes de Göreme, à la Chapelle Palatine, à Kurbinovo, et aux Saints-Anargyres de Kastoria²⁴⁴.

Aux pieds de cette montagne s'agitent les trois disciples : Pierre, Jean et Jacques. L'ordre dans lequel ils sont présentés dans la scène de la Transfiguration du Harley 1810 correspond à la version de l'évangile de Luc : «...καὶ παραλαβὼν Πέτρον καὶ Ἰωάννην καὶ Ἰάκωβον... » (IX, 28). Pour esquisser les attitudes des apôtres les peintres s'inspirent des récits des théologiens : Jean Chrysostome les voit renversés par la terreur et prosternés dans l'adoration. Théophane Kerameus, dans sa 59^e Homélie, les décrit plaqués au sol, aveuglés par la lumière, fondus par le feu. Mézaritès, dans sa description des mosaïques des Saints-Apôtres, insiste sur l'action de la lumière sur les disciples et décrit par la suite la réaction des trois apôtres selon

²⁴³ WEITZMANN, « A Metamorphosis Icon », p. 416, fig. 1 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, fig. 66 ; PELEKANIDIS, *Καστοριά*, pl. 19b.

²⁴⁴ DER NERSESSIAN, *Psautiers grecs*, p. 45, fig. 195 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, II, p. 28, fig. 5 et p. 171, fig. 295 ; DER NERSESSIAN, *Armenian Art*, p. 114, fig. 78 ; NELSON, *Text and Image*, fig. 14 ; Observation personnelle ; CARR, *Byzantine Illumination*, microfiche 6E8 ; Observation personnelle ; WILLOUGHBY, *New Testament*, I, fol. 24v ; KALAVREZOU-MAXEINER, *Steatite*, n° 62, p. 159-160 et pl. 39 ; VOCOTOPOULOS, *Βυζαντινές Εικόνες*, p. 56, fig. 31 ; RESTLE, *Wandmalerei*, II, fig. 175, 204, 231 ; KITZINGER, *Cappella Palatina*, fig. 184 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, fig. 66 ; PELEKANIDIS, *Καστοριά*, pl. 19b.

leur caractère : Pierre, « le plus énergique » se relève le premier et suggère de dresser trois tentes. Jacques se redresse à peine et Jean reste insouciant, endormi même²⁴⁵.

Le rendu que l'artiste du Harley 1810 donne aux attitudes des disciples, prédomine dans les compositions qui suivent la fin du XI^e siècle. La position agenouillée de Pierre constitue l'aboutissement de la position archaïque debout et de celle où il fléchit les genoux. Quant à la pose de Jacques, on constate qu'aux XI^e et XII^e siècles coexistent deux variantes iconographiques : Jacques cherche à s'enfuir en laissant sa main sous le manteau (Daphni, Nerezi, Saint-Nicolas de Kasnitzi, Kurbinovo, icône en mosaïque du Sinaï, Dionysiou 587 fol. 161v) soit, attitude choisie par l'artiste du Harley 1810, il tourne son torse vers la scène de la vision divine et de sa main droite fait un geste en direction de l'apparition divine (Nea Moni, Chapelle Palatine, psautier de Chloudov fol. 88v, Psautier de Mélisende fol. 4v, Chicago 965 fol. 24v (fig. 76), Berlin Q 66 fol. 53r (fig. 77), San Lazzaro fol. 4v). L'attitude de Jean ne connaît pas de grandes variantes à cette époque : on le trouve prosterné, essayant de se couvrir les yeux avec les pans de son manteau (Daphni, Saint-Nicolas de Kasnitzi, tétrptyque du Sinaï, Patr. Œcum. 3 fol. 131r (fig. 209), Chicago 965 fol. 69v), ou demeurant calme, le visage détourné de la vision, regardant avec étonnement en direction du spectateur, comme c'est le cas dans le Harley 1810. Cette attitude se rencontre déjà dans les psautiers du IX^e siècle et plus tard dans les Paris gr. 74 fol. 34r, 82r, 128v, Laur. Plut. VI 23 fol. 124v, psautier de Mélisende fol. 4v, Berlin Q 66 fol. 53r (fig. 77), Iviron 5 fol. 269v²⁴⁶. Dans la peinture monumentale, les images de Hosios Loukas, de Saint-Stéphanos de Kastoria, de Kurbinovo et de la Chapelle Palatine pourraient servir d'exemples typiques de cette iconographie²⁴⁷.

Par cette analyse détaillée des éléments constitutifs de la Transfiguration, nous constatons que l'artiste du Harley 1810 ne fait que suivre scrupuleusement le schéma dominant de l'époque médio-byzantine. Il est bien dommage que la qualité médiocre

²⁴⁵« In Matthaëum Homiliae » dans *PG* LVIII, col. 551-554 ; « Homélie 59 » dans *PG* CXXXII, col. 1023-1025 ; DOWNEY, « Mesarites », p. 854-924, 871-872, 902-903.

²⁴⁶ OMONT, *Évangiles*, I, pl. 28 et 74 et II, pl. 112 ; VELMANS, *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, pl. 48 ; FOLDA, *Holy Land*, fig. 6.8h ; Observation personnelle ; PELEKANIDIS, *Treasures*, II, p. 46, fig. 31.

²⁴⁷ CHATZIDAKIS, *Καστοριά*, p. 17, fig. 13 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, fig. 66 ; KITZINGER, *Cappella Palatina*, fig. 184.

d'exécution et les imperfections stylistiques, le tout accompagné d'un manque de luminosité en raison d'une palette de couleurs sombres, enlèvent à l'image de la Transfiguration tout l'éclat qui jaillit d'habitude de la polychromie de la gloire divine.

fol. 83r *La Cène* (fig. 78)

(103x103 mm)

Le cycle iconographique de l'évangile de Matthieu s'achève avec la représentation de l'épisode de la Cène qui est par ailleurs la première scène de la Passion du Christ représentée dans le Harley 1810.

Dans la marge horizontale supérieure, le titre du chapitre sert de titre à la scène illustrée :

περὶ τύπου μυστικῆς

Le repas mystique se déroule dans un espace délimité par deux bâtiments circulaires percés d'ouvertures et surmontés de coupoles. Au centre de cet espace, le Christ et ses douze disciples sont réunis autour d'une table en forme de sigma. Un tissu de couleur rouge est accroché aux bords du sigma et se déploie sur le devant, formant des plis qui tombent en V. Sur cette même table sont disposés deux calices et un plat contenant un gros poisson. Enfin, sur le pourtour de la table, devant chaque convive, est placé un petit pain blanc de forme triangulaire.

Autour de la table sont disposés les douze apôtres présidés par le Christ qui, lui, est placé à l'extrémité gauche de la composition. Ce dernier est représenté assis sur un matelas rouge. Il a les jambes pliées et de sa main droite il bénit en direction de ses disciples. A ses côtés, on reconnaît son disciple préféré, Jean, prêt à s'approcher de son maître. Suivent, derrière lui, les autres apôtres dont les regards surpris s'entrecroisent. Parmi eux, Judas, représenté du côté opposé au Christ, se penche vivement et pose sa main tendue sur la table. A l'extrémité droite de la table se tient Pierre, habillé d'un chiton bleu et d'un himation jaune. Il tourne le dos aux

autres convives et ses jambes font saillie devant la table. Il est représenté au moment où il soulève la main droite en signe de discussion vers le Christ et Jean.

Dans la marge de droite et au même niveau que la miniature, est dessiné un oiseau aux grandes ailes déployées.

Les quatre évangiles relatent avec une rare unanimité le dernier repas que le Christ a pris avec les douze apôtres avant la trahison de Judas²⁴⁸. On peut noter d'un évangile à l'autre quelques divergences de détail. D'après Matthieu, le traître est celui qui approche la main du plat (XXVI, 23). Dans l'évangile de Marc c'est celui qui « mange avec moi » (XIV, 18). Enfin, selon Luc, c'est celui dont la main est sur la table (XXII, 21). La version de Jean expose l'épisode avec plus de détails. Suivant son récit, Pierre, à l'autre extrémité de la table, fait signe à Jean de demander au Christ qui est celui qui va le trahir. Jean se penche vers son maître et lui pose la question. Le Christ trempe une bouchée et la donne à celui qui va le livrer (XIII, 26).

Les créateurs de l'image de la Cène s'inspirent donc des éléments narratifs des évangiles synoptiques et l'enrichissent grâce à la version de l'évangile de Jean. Le geste de Pierre, l'attitude tendre de Jean ou encore la main suspendue de Judas sur la table que l'on observe dans le Harley 1810, renvoient à la narration du quatrième évangile, où les deux coryphées jouent un rôle important dans la mise en scène de l'épisode.

L'iconographie de la Cène²⁴⁹ est déjà constituée au VI^e siècle, ainsi qu'en témoignent la miniature de l'évangile de Rossano fol. 5r et la mosaïque de Saint-Apollinaire-le-Neuf²⁵⁰. Cette première formule évolue considérablement et cède la place à un autre type iconographique. Ses principales caractéristiques résident dans

²⁴⁸ Mt XXVI, 17-26 ; Mc XIV, 12-22 ; Lc XXII, 7-14 ; Jn XIII, 21-30.

²⁴⁹ Pour l'iconographie de l'épisode de la Cène, voir : MILLET, *Recherches*, p. 286-309 ; LUCCHESI PALLI, « Abendmahl », col. 10-18 ; WESSEL, « Abendmahl » dans *RbK I*, col. 1-11 ; SCHILLER, « Das Abendmahl » dans *Ikönographie II*, p. 41-48 ; WILLOUGHBY, *Karahissar*, p. 157-163 ; SACOPOULO, *Asinou*, p. 30-37.

²⁵⁰ MUÑOZ, *Il Codice di Rossano*, pl. V ; BAGATTI, B., « Il significato della Cena nel mosaico di S. Apollinare Nuovo in Ravenna » dans *Felix Ravenna CXIX-CXX*, 1980, p. 89-94.

les changements de place et les attitudes de chacun des protagonistes ainsi que dans la forme de la table.

Examinons d'abord l'emplacement des convives autour de la table et leurs attitudes. Les disciples figurent non plus représentés allongés sur des *klinès* comme dans les premiers exemples, mais assis et disposés derrière la table. Le Christ, identifié par sa taille et par le nimbe crucifère, occupe la première place d'honneur *in dextro cornu*. Seul à conserver l'ancienne attitude, il est représenté plus ou moins étendu sur un matelas rouge et tourné vers la droite, en direction de ses disciples. Dans le Harley 1810, il figure complètement de profil avec les jambes bien pliées. La main droite levée fait un geste orienté vers Judas ; l'autre main est couverte par l'himation. A Asinou et dans les Leningrad gr. 105 fol. 60r (fig. 79) et Chicago 965 fol. 31r (fig. 80), le Christ adopte la même attitude bien qu'il soit représenté au devant de la table, faisant pendant au personnage de Pierre, ce qui d'ailleurs n'est pas coutumier dans la scène²⁵¹. La position de profil du Christ est peu répétée ; les artistes préfèrent le représenter de face avec les jambes légèrement pliées et uniquement le torse tourné vers la droite.

Quant à Pierre, situé en face du Christ, il occupe la seconde place d'honneur, la première *in sinistro cornu*. Cette disposition déjà connue au VI^e siècle grâce à l'évangile de Rossano, ne devient définitive que plus tard. A partir du XI^e siècle et jusqu'à la fin du XIII^e siècle, Pierre occupe toujours la dernière place à l'extrémité droite de la composition²⁵². Dans le Harley 1810, il soulève la main droite et fait un geste d'allocution vers Jean. Ce geste est inspiré du récit de l'évangéliste Jean, et connaît la faveur des iconographes à l'époque médio-byzantine²⁵³. A titre d'exemple, signalons les Paris gr. 74 fol. 53r, 95r, 157r, Laur. VI 23 fol. 53v, 91v, Karanlik Kilise,

²⁵¹ SACOPOULO, *Asinou*, pl. VIII ; WILLOUGHBY, *Karahissar*, pl. XXIX ; WILLOUGHBY, *New Testament*, facs. fol. 31r.

²⁵² SACOPOULO, *Asinou*, p. 34.

²⁵³ Jn XIII, 23-24 : « ἦν ἀνακείμενος εἷς ἐκ τῶν μαθητῶν αὐτοῦ ἐν τῷ κόλπῳ τοῦ Ἰησοῦ, ὃν ἠγάπα ὁ Ἰησοῦς· νεύει οὖν τούτῳ Σίμων Πέτρος καὶ λέγει αὐτῷ, Εἰπέ τίς ἐστιν περὶ οὗ λέγει ».

psautier de Mélisende fol. 6r, Chicago 965 fol. 31r (fig. 80), Leningrad gr. 105 fol. 60r (fig. 79), Iviron 5 fol. 117r (fig. 165), Paris gr. 54 fol. 96v (fig. 164)²⁵⁴.

A cette même époque, Judas est représenté sous un aspect caractéristique. Assis parmi les apôtres, tantôt au milieu de la table tantôt sur la droite, comme c'est le cas dans le Harley 1810, il se penche vivement et allonge la main droite vers la table, soit pour la plonger dans le plat (psautier Barberini fol. 72r, psautier de Mélisende fol. 6r, icône du Sinaï, Karanlik Kilise, Paris gr. 74 fol. 53r, 95r, 157r, 195r, Laur. VI 23 fol. 53v et 91v, Leningrad gr. 105 fol. 60r, Iviron 5 fol. 117r, Paris gr. 54 fol. 96v)²⁵⁵, soit pour faire un geste d'allocution (Hosios Loukas, Parme gr. 5 fol. 89v (fig. 210), Athènes gr. 93 fol. 135v (fig. 172), Chicago 965 fol. 31r)²⁵⁶. Ces deux gestes distincts de Judas peuvent être interprétés comme l'illustration de deux étapes différentes du récit de Matthieu. Au verset 23 le Christ dit : « Celui qui a plongé avec moi la main dans le plat me trahira », et au verset 25 Judas demande : « Est-ce moi, Seigneur ? ». Mais le récit de Luc pourrait aussi servir d'appui textuel. Au verset 21 le Christ dit : « Cependant voici que la main de celui qui me livre est avec moi sur la table ». Et c'est sans doute ce verset que l'artiste du Harley 1810 a essayé d'interpréter dans la miniature. A Asinou, Judas semble tenir une bouchée de pain de la main droite, tandis qu'à Monreale il passe devant la table en se dirigeant vers le Christ qui tend la main pour lui offrir un pain²⁵⁷. Le moment illustré dans ces deux monuments est sûrement inspiré de l'évangile de Jean, verset 26 : « C'est celui à qui je donnerai la bouchée que je vais tremper ».

²⁵⁴ OMONT, *Evangiles*, I, pl. 43, 82 et II, pl. 134 ; VELMANS, *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, pl. 27, fig. 110 et pl. 40, fig. 176 ; JERPHANION, *Eglises rupestres*, II, pl. 101.2 ; FOLDA, *Holy Land*, p. 140, fig. 6.8k ; WILLOUGHBY, *New Testament*, facs. fol. 31r ; WILLOUGHBY, *Karahissar*, pl. XXIX ; PELEKANIDIS, *Treasures*, II, p. 36, fig. 15 ; OMONT, *Miniatures*, pl. XCIII.

²⁵⁵ ANDERSON-CANART-WALTER, *Barberini Psalter*, p. 81, microfiche 2 ; FOLDA, *Holy Land*, p. 140, fig. 6.8k ; SOTIRIOU, *Icônes*, I, fig. 66 ; RESTLE, *Wandmalerei*, II, fig. 235 ; OMONT, *Evangiles*, I, pl. 43, 82 et II, pl. 134, 167 ; VELMANS, *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, pl. 27, fig. 110 et pl. 40, fig. 176 ; WILLOUGHBY, *Karahissar*, pl. XXIX ; PELEKANIDIS, *Treasures*, II, p. 36, fig. 15 ; OMONT, *Miniatures*, pl. XCIII.

²⁵⁶ CHATZIDAKIS, *Ὁσιος Λουκάς*, p. 78, fig. 79 ; LAZAREV, *Storia*, fig. 241 ; PASCHOU, *Κατάλογος*, I, fig. 646 et 653 ; WILLOUGHBY, *New Testament*, facs. fol. 31r.

²⁵⁷ SACOPOULO, *Asinou*, pl. VIII ; DEMUS, *Norman Sicily*, fig. 68.

En ce qui concerne Jean, il reçoit la place d'honneur à côté du Christ, conformément au récit du quatrième évangile²⁵⁸. Le Christ à l'extrémité de la table, buste de profil, avance le bras droit pour bénir et laisse reposer plus bas la main gauche. Ainsi, il offre naturellement son épaule gauche au disciple, qui, tantôt s'incline à distance (Harley 1810, église du Grand Pigeonnier à Çavuşin, icône du Sinaï, Paris gr. 74 fol. 95r, 157r, 195r, Parme gr. 5 fol. 89v, Leningrad gr. 105 fol. 60r, Chicago 965 fol. 31r)²⁵⁹, tantôt vient y poser sa tête (psautier de Mélisende fol. 6r, Paris gr. 74 fol. 53r, Laur. VI 23 fol. 53v, Athènes gr. 93 fol. 135v, Ivron 5 fol. 117r, Paris gr. 54 fol. 96v, icône du Sinaï, Monreale)²⁶⁰. Enfin, quelle que soit sa position, il est toujours représenté jeune, imberbe avec de courts cheveux noirs. Cependant, dans quelques manuscrits, il figure sous les traits d'un vieillard barbu avec des cheveux blancs, image à l'instar de son portrait ordinairement placé au début du quatrième évangile mais qui ne correspond pas chronologiquement à la scène représentée (psautier Bristol fol. 68v, Paris gr. 74 fol. 156r et 157r, Dionysiou 587 fol. 53r, Parme 5 fol. 89v)²⁶¹.

Les autres disciples dans le Harley 1810 ne sont pas facilement identifiables, en raison de la qualité de la miniature et du fait que leurs portraits ne correspondent guère à ceux des apôtres rencontrés dans les autres miniatures. Néanmoins, on pourrait affirmer presque avec certitude que le disciple qui figure à droite de Judas n'est autre qu'André.

La table en sigma du Harley 1810, autour de laquelle les convives sont réunis, est restée depuis les premiers exemples en vogue dans toutes les représentations de

²⁵⁸ Jn XIII, 25.

²⁵⁹ RESTLE, *Wandmalerei*, III, fig. 313 ; SOTIRIOU, *Icones*, I, fig. 66 ; OMONT, *Evangiles*, I, pl. 82 et II, pl. 134, 167 ; LAZAREV, *Storia*, fig. 241 ; WILLOUGHBY, *Karahissar*, pl. XXIX ; WILLOUGHBY, *New Testament*, facs. fol. 31r.

²⁶⁰ FOLDA, *Holy Land*, p. 140, fig. 6.8k ; OMONT, *Evangiles*, I, pl. 43 ; VELMANS, *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, pl. 27, fig. 110 ; PASCHOU, *Κατάλογος*, I, fig. 646 et 653 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, II, p. 36, fig. 15 ; OMONT, *Miniatures*, pl. XCIII ; SOTIRIOU, *Icones*, I, fig. 66 ; DEMUS, *Norman Sicily*, fig. 68.

²⁶¹ DUFRENNE, *Psautiers grecs*, p. 58, pl. 51 ; OMONT, *Evangiles*, II, pl. 133 et 134 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, I, p. 183, fig. 224 ; LAZAREV, *Storia*, fig. 241.

la Cène. Elle devient rectangulaire dans les monuments cappadociens du XI^e siècle (Elmali et Karanlik Kilise) et ovale dans les manuscrits Parme gr. 5 fol. 89v et Dionysiou 587 fol. 53r²⁶².

Dans la représentation du Harley 1810, comme dans presque toutes les représentations de la Cène, l'aspect eucharistique est illustré en même temps que l'annonce de la trahison par la présence des pains et du poisson. La disposition du poisson mystique dans un plat d'or, au milieu de la table, et des petits pains blancs symboliques disposés sur le pourtour de la table, s'impose dès les premiers exemples de cet épisode (évangile de Rossano, Saint-Apollinaire-le-Neuf)²⁶³. La communion eucharistique est aussi évoquée par les deux calices remplis de vin qui sont disposés de part et d'autre du plat d'or et qui, depuis le Xe siècle (église du Grand Pigeonnier à Çavuşin), ont définitivement remplacé les gobelets de l'ancienne église du Tokali Kilise²⁶⁴. Enfin, le service de table dans le Harley 1810 demeure très simple et dépourvu de couverts.

Cette dernière miniature de l'évangile de Matthieu présente les mêmes aspects iconographiques et stylistiques que les deux précédentes. L'artiste choisit encore une fois une iconographie traditionnelle dépourvue de tout élément pittoresque qui pourrait agrémenter la composition. En outre, la qualité d'exécution très médiocre et la sobriété de la palette chromatique utilisée, le tout aggravé par le mauvais état de conservation ne font que souligner davantage les imperfections.

fol. 95r *Baptême* (fig. 81)

(105x105 mm)

La représentation de la scène du Baptême du Christ ouvre le cycle iconographique de l'évangile de Marc.

²⁶² RESTLE, *Wandmalerei*, II, fig. 179, 235 ; LAZAREV, *Storia*, fig. 241 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, I, p. 183, fig. 224.

²⁶³ MUÑOZ, *Il Codice di Rossano*, pl. V ; DEICHMANN, *Ravenna*, III, fig. 180.

²⁶⁴ RESTLE, *Wandmalerei*, III, fig. 313 et II, fig. 73.

Dans la marge supérieure, une inscription précédée d'une croix désigne la fête qui est illustrée en dessous :

+ ἡ βάπτισις .

Le Christ, situé au milieu du fleuve, est figuré entièrement nu. Il tourne légèrement son corps vers la gauche mais sans qu'un mouvement de pied soit inscrit dans son attitude. Sa tête est inclinée vers le côté où se situe Jean-Baptiste. Son visage sombre est entouré d'une courte barbe et d'une longue chevelure dont quelques mèches s'étalent sur ses épaules. De sa main droite, il fait le signe de la bénédiction vers les eaux du Jourdain ; de la main gauche, légèrement pliée, il semble faire un geste d'allocution.

A gauche, sur la rive du fleuve, Jean-Baptiste debout se penche légèrement et tend la main droite vers le Christ pour la poser enfin sur sa tête. De sa main gauche levée vers le ciel, il montre la présence du Saint Esprit. Sur sa silhouette grande et maigre, il porte une mélote en fourrure de couleur marron foncé, attachée autour de la taille par une ceinture fourrée de couleur ciel.

Sur les berges opposées du fleuve, six anges dont les mains sont voilées par le pan de leurs himatia, se penchent respectueusement vers le Christ. Ils portent un chiton bleu ciel et par-dessus un himation rose brun. Ils sont chaussés de bottines rouges perlées.

L'eau du Jourdain, indiquée par de larges ondulations parallèles et rehaussées de blanc, abrite des poissons, trois du côté gauche et deux du côté droit, comme seul élément symbolisant le fleuve.

Au sommet de la scène, émanent d'un segment de ciel trois rayons de lumière accompagnés d'une colombe se dirigeant vers le personnage du Christ et manifestant ainsi la présence de Dieu lors de son Baptême.

L'épisode du Baptême, considéré comme la première manifestation de la divinité du Christ, est rapporté par les quatre évangélistes²⁶⁵. Matthieu mentionne la

²⁶⁵ Mt III, 13-17 ; Mc I, 9-11 ; Lc III, 21-22 ; Jn I, 29-34.

rencontre du Christ avec Jean-Baptiste et leur dialogue, la présence de la colombe et la voix de Dieu venant du ciel. Le récit de Marc est moins détaillé. Il ne cite que l'apparition du Saint Esprit sous la forme d'une colombe au-dessus de la tête du Christ et la voix de Dieu. Celui de Luc n'ajoute aucun élément nouveau, si ce n'est que tout le peuple était déjà baptisé quand le Christ est arrivé. Il fait aussi une vague allusion sur son âge, trente ans, moment où il a commencé son œuvre. Jean, enfin, insiste uniquement sur le témoignage de Jean-Baptiste ayant vu le Saint Esprit descendant au-dessus de la tête du Christ.

Par conséquent, leur narration fournit seulement une partie des éléments constitutifs de la scène. La personnification du Jourdain et la présence des anges lors du Baptême semblent être plutôt inspirés de l'hymnologie et des textes liturgiques²⁶⁶.

L'évangile de Marc, bien qu'il soit très peu explicite sur le Baptême du Christ, est toujours choisi comme support textuel pour l'illustration de cet épisode. Cette prédilection réside, d'une part, dans l'importance que l'évangéliste accorde au thème du Baptême dans les deux premiers chapitres de son évangile et, d'autre part, dans le fait que les deux premières péripécies sont lues le Dimanche avant la fête du Baptême (I, 1-8) et lors de l'*orthros* du jour de la fête (I, 9-11). En revanche, la péripécie principale qui est lue lors de la liturgie provient de l'évangile de Matthieu²⁶⁷.

La célébration de la fête du Baptême du Christ, dont la date fut établie vers la fin du IV^e siècle, n'est pas mentionnée par Egérie qui, sous le nom de la fête de l'Epiphanie, décrit la fête de la Nativité²⁶⁸. En revanche, elle est longuement citée dans les homélies des Pères cappadociens du IV^e siècle, Basile de Césarée, Grégoire de Nazianze et Grégoire de Nysse²⁶⁹. Leurs écrits attestent l'usage, vers 380, de la

²⁶⁶ Les psaumes 77 (76), 17 « Les eaux t'ont vu, Dieu, les eaux t'ont vu, elles tremblaient, l'abîme lui-même frémissait » et 114 (115) 3 « A cette vue, la mer s'enfuit, le Jourdain reflua » et 5 « Mer, pourquoi t'enfuir ? Jourdain, pourquoi refluer », ont été très tôt liés à la liturgie du Baptême. Pour le texte de la liturgie du Baptême voir MERCENIER, *La prière*, II (1^{ère} partie), p. 165-199.

²⁶⁷ MERCENIER, *La prière*, II (1^{ère} partie), p. 184 et 199.

²⁶⁸ JERPHANION, « Epiphanie et Théophanie », p. 166 et 169 ; EGERIE, *Journal d'un voyage*, p. 203.

²⁶⁹ MOSSAY, *Les fêtes de Noël et d'Epiphanie*, p. 9-20.

célébration de la fête du Baptême le 6 janvier mais ils ne donnent pas pour autant de détails sur le déroulement de cette célébration²⁷⁰.

L'iconographie du Baptême²⁷¹ est attestée depuis les premiers siècles de l'art chrétien sur les peintures des catacombes, les bas-reliefs, les sarcophages et les ivoires, et elle se modifie relativement peu au cours des siècles²⁷². Les détails non scripturaires, comme la personnification du Jourdain et les anges, sont intégrés dans la scène du Baptême vers le Ve siècle et depuis font partie intégrante de la composition, quel que soit le type iconographique choisi²⁷³. A l'époque médiévo-byzantine, époque à laquelle l'épisode du Baptême est introduit dans le cycle des Grandes Fêtes, la forme initiale de cette scène n'est pas marquée d'innovations spécifiques, excepté quelques légères modifications, concernant surtout la position du Christ et l'image de Jean-Baptiste²⁷⁴.

Quant à la position du corps du Christ, deux variantes se distinguent à travers les exemples de l'époque médiévo-byzantine. Dans l'une, le Christ a une attitude statique : il est représenté de face dans le Jourdain, regardant droit devant lui. Ce premier type se trouve aux Xe et XIe siècles dans le Ménologe de Basile II fol. 299, Iviron 1 fol. 247r, Paris gr. 533 fol.154r, dans l'église de Tokali Kilise et à Daphni²⁷⁵. Il est d'usage jusqu'au XIIIe siècle comme le montrent les exemples de la Chapelle

²⁷⁰ BOTTE, *Les origines de Noël et de l'Épiphanie*, p. 79-81. Voir aussi « Homilia XII » de Basile de Césarée dans PG 31, col. 424A5-444C7 ; « Oratio XXXIX, XL » de Grégoire de Nazianze dans PG XXXVI, col. 336-360 et 360-425 ; « In diem Luminum » de Grégoire de Nysse dans PG XLVI, col. 577-600.

²⁷¹ Pour l'iconographie du Baptême, voir : MILLET, *Recherches*, p. 170-215 ; SCHILLER, « Die Taufe Christi » dans *Ikono-graphie I*, p. 137-146 ; JERPHANION, « Epiphanie et théophanie », p. 165-188 ; RISTOW, *Die Taufe Christi im Jordan* ; Idem, *Die Taufe Christi* ; WALTER, « Baptism », p. 8-25 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, p. 122-130 ; NICOLAÏDES, « Lagoudéra », p. 83-87 ; TSIGARIDAS, *Μορί Λατόμου*, p. 61-74.

²⁷² Pour les premiers exemples, voir WALTER, « Baptism », p. 8-9 ; JERPHANION, « Epiphanie et théophanie », p. 177-178 ; NICOLAÏDES, « Lagoudéra », p. 83.

²⁷³ HADERMANN, *Kurbinovo*, p. 124.

²⁷⁴ WALTER, « Baptism », p. 14 ; KITZINGER, « Feast Cycle », p. 51-52.

²⁷⁵ *Il Menologio*, p. 299 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, II, p. 26, fig. 3 ; GALAVARIS, *Nazianzenus*, pl. XLVI, fig. 247 ; JERPHANION, *Eglises rupestres*, II, pl. 78, 1 ; DIEZ et DEMUS, *Hosios Lucas and Daphni*, pl. XI.

Palatine, Kurbinovo, Neredica, Mirož²⁷⁶. L'autre variante est caractérisée par l'attitude dynamique du Christ qui se traduit par la torsion de son corps vers la gauche et le croisement des jambes. Ce modèle qui apparaît vers le XIe siècle, persistera jusqu'au début du XIIIe siècle et sera très fréquemment reproduit (Hosios Loukas, Lagoudéra, Christ Antiphonètès à Kalogrèa, Katô Lefkara, Dionysiou 587 fol. 141r, Psautier de Mélisende fol. 3v, Dublin W 135)²⁷⁷. En outre, quelques exemples du XIIe siècle semblent combiner la frontalité du corps, qui constitue l'élément principal de l'attitude statique, avec le croisement des jambes, signe distinctif de la pose dynamique (Bačkovo, Monreale, Mavriotissa et Hagios Stéphaneos de Kastoria, tétraptyque du Sinai, Vat. Urbin. gr. 2 fol. 109v (fig. 189))²⁷⁸.

L'image du Christ dans le Harley 1810 présente des éléments qui la rapprochent davantage de la première variante : le Christ fait un léger mouvement en direction de Jean-Baptiste de sorte que son corps est représenté de trois quarts, mais son pied gauche ne marque aucun mouvement de progression. Le corps est aussi rigide que dans les exemples de la première variante, mais il perd sa frontalité. Ce qui la différencie du premier type iconographique et la rattache plutôt aux œuvres de son époque c'est que la tête du Christ est légèrement inclinée et son regard ne fixe pas le spectateur, mais se baisse et se dirige vers la gauche. Cette attitude qui peut être considérée comme une pose intermédiaire entre la rigide frontalité du type statique et le vif mouvement du type dynamique, est connue depuis l'époque paléochrétienne²⁷⁹. A l'époque médio-byzantine, dès la deuxième moitié du XIe siècle et tout au long du XIIe siècle, elle est reproduite maintes fois par les artistes byzantins et devient une des tendances dominantes. Hormis l'exemple du Harley

²⁷⁶ KITZINGER, *Cappella Palatina*, fig. 180 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, fig. 53, 54 ; MYASOJEDOV, *Freski Spaca Nereditsy*, pl. LII ; MILLET, *Recherches*, fig. 135.

²⁷⁷ STIKAS, *Ὁσιος Λουκᾶς*, pl. 59a-b ; NICOLAÏDES, « Lagoudéra », fig. 67, 107, 108 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, I, pl. 255 ; FOLDA, *Holy Land*, p. 139, pl. 6.8f ; NELSON, *Iconography*, fig. 31.

²⁷⁸ BAKALOVA, *Bačkovskata*, fig. 55 ; DEMUS, *Norman Sicily*, fig. 66a ; PELEKANIDIS, *Καστοριά*, pl. 84 et 95b ; *Σινά*, p. 159, pl. 28 ; *Biblioteca Vaticana*, n° 24, p. 140.

²⁷⁹ Chaire de Maximien (CECCELLI, C., *La cattedra di Massimiano : ed alti avorii romano-orientali*, Rome 1934 pl. XXVII) ; plaque d'ivoire représentant le Baptême du musée des Beaux-Arts de Lyon (*Byzance*, p. 72, n° 25).

1810, ce type iconographique se rencontre très souvent dans les manuscrits (Leyden gron. 137 fol. 5v (fig. 82), Lesbos 9 fol. 13v (fig. 83), Berlin Q 66 fol. 177r (fig. 84), Leningrad gr. 105 fol. 15r, New York Coll. Kraus fol. 102r, Patmos 274 fol. 93v (fig. 85), Vatopedi 975 fol. 75v, Taphou 14 fol. 173r, Paris gr. 550 fol. 153r, Paris gr. 75 fol. 95r, Oxford Codex Ebnerianus fol. 80v (fig. 86), Venise Bibl. Marc. I 8 fol. 119v (fig. 187), Moscou Mus. Hist. 14 fol. 100v)²⁸⁰.

Malgré la position de son corps, le Christ figure dans l'axe du segment de ciel d'où descendent trois rayons lumineux accompagnés de la colombe, ce qui est conforme aux récits évangéliques et qui constitue une interprétation iconographique de la Trinité²⁸¹. Par ailleurs, le Christ représenté la tête inclinée vers Jean et entièrement nu est une disposition évoquée plusieurs fois par la liturgie de la fête de l'Épiphanie²⁸². De même, le geste de bénédiction qu'il fait de sa main droite vers Jean-Baptiste et le Jourdain, pour sanctifier les eaux et par là purifier l'humanité de son péché, et le geste d'allocution avec la main gauche, reflètent tous deux l'influence des textes liturgiques du 5 et 6 Janvier²⁸³. Il importe de souligner ici qu'il est rare de représenter le Christ faisant un geste avec la main gauche. D'habitude ce bras reste pendant, la main inerte. A notre connaissance, ce geste se retrouve seulement dans la fresque de Kurbinovo et dans celle de Saint-Nicolas de Kaznitzi à Kastoria²⁸⁴.

Vers le côté où se dirige le Christ se trouve Jean-Baptiste. Il impose sa main droite sur la tête du Christ et lève la main gauche vers le ciel, reconnaissant ainsi la Théophanie²⁸⁵. Il est vêtu d'une mélote courte et étroite, serrée par une ceinture qui,

²⁸⁰ CARR, *Byzantine Illumination*, microfiche 6E7 ; VOCOTOPOULOS, « L'évangile illustré », fig. 9 ; Observation personnelle ; WILLOUGHBY, *Karahissar*, pl. XVII ; CARR, « A Group », fig. 24 ; *Patmos*, fig. 23 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, VI, pl. 300 ; GALAVARIS, *Nazianzenus*, pl. XX, fig. 115 et pl. XCIII, fig. 422 ; MILLET, *Recherches*, p. 178, fig. 138 ; HUTTER, *Corpus*, I, n° 39, fig. 237 ; FURLAN, *Codici*, II, fig. 9 ; PUCKO, « Moscou gr. 14 », pl. 5.

²⁸¹ GRABAR, *Iconographie chrétienne*, p. 105.

²⁸² JERPHANION, « Epiphanie et théophanie », p. 165-166, 180.

²⁸³ *Μηναίων Ἰαννουαρίου*, p. 76, 87B, 88B ; MERCENIER, *La prière*, II (1^{ère} partie), p. 170-171 ; MILLET, *Recherches*, p. 201-204 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, p. 126, n. 363 ; JERPHANION, « Epiphanie et théophanie », p. 175.

²⁸⁴ HADERMANN, *Kurbinovo*, fig. 53, 54 ; CUTLER et SPIESER, *Byzance médiévale*, fig. 204.

²⁸⁵ MOURIKI, *Nea Moni*, p. 122.

conformément aux sources textuelles, exprime l'endurance du Précurseur et son indifférence aux choses humaines²⁸⁶. Il est représenté en mouvement contrairement à la thèse toujours soutenue selon laquelle Jean-Baptiste vêtu de cette tenue figure immobile. Ce modèle est adopté également par les artistes des New York Coll. Kraus fol. 102r, Lesbos 9 fol. 13v (fig. 83), Karşı Kilise en Cappadoce et de la grotte de Yediler du Latmos²⁸⁷.

Du côté opposé du fleuve, six anges font pendant à la figure de Jean-Baptiste. Leur présence sur la rive du Jourdain durant le Baptême du Christ n'est nullement mentionnée dans les textes évangéliques. Elle s'inspire des textes liturgiques et de l'hymnologie de la fête du Baptême, où les anges sont les diacres du Baptême divin²⁸⁸. Voulant faire allusion à la triple hiérarchie des puissances célestes, les artistes du XIIe siècle choisissent d'emblée la représentation des trois anges. Celle-ci devient la tendance dominante du XIIe et du début du XIIIe siècle, comme en témoignent les nombreux exemples de cette époque. Parallèlement, à cette même époque, le nombre des anges se multiplie : on en trouve quatre dans le Psautier de Mélisende fol. 3v, sur la plaque de stéatite de Tolède, à Pérachorio, à Mirož et à Neredica, en groupe de deux de part et d'autre du fleuve, et enfin six dans les Harley 1810 et Leyden gron. 137 fol. 5v (fig. 82)²⁸⁹. Le seul exemple du XIe siècle qui, à notre connaissance, représente plus de trois anges, est le Paris gr. 74 : dans l'évangile de Matthieu, fol. 6r, on a cinq anges et dans celui de Marc, fol. 64v, on en compte sept²⁹⁰.

²⁸⁶ Mt III, 4 ; Mc I, 6 ; « In Matthaëum Homiliae » de Jean Chrysostome dans *PG LVII-LVIII*, col. 18.

²⁸⁷ CARR, *Byzantine Illumination*, microfiche 1A4 ; VOCOTOPOULOS, « L'évangile illustré », fig. 9 ; RESTLE, *Wandmalerei*, III, pl. 472 et 545.

²⁸⁸ Dans les évangiles de Matthieu et de Marc, les anges servent le Christ pendant son séjour dans le désert mais aucun ange n'assiste au baptême. Cet office des puissances célestes, calqué sur la cérémonie religieuse, se trouve dans les textes liturgiques où les « anges se mêlent à la célébration des hommes ». Voir MERCENIER, *La prière*, II (1^{ère} partie), p. 280, 287, 297 ; JERPHANION, « Epiphanie et Théophanie », p. 182 ; MILLET, *Recherches*, p. 178 ; MOURIKI, *Nea Moni*, p. 123 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, p. 129 ; NICOLAÏDES, « Lagoudéra », p. 85.

²⁸⁹ FOLDA, *Holy Land*, p. 139, pl. 6.8f ; KALAVREZOU-MAXEINER, *Steatite*, n° 52, p. 143-150, pl. 31 ; MAGAW-HAWKINS, « Perachorio », fig. 35 ; MILLET, *Recherches*, fig. 135 ; MYASOJEDOV, *Freski Spaca Nereditsy*, pl. LII ; CARR, *Byzantine Illumination*, microfiche 6E7.

²⁹⁰ OMONT, *Evangiles*, I, pl. 9 et 58.

A l'époque des Paléologues, cette multiplication des anges devient plus fréquente et leur nombre dépasse souvent les six²⁹¹.

Enfin, en ce qui concerne le fleuve du Jourdain, on constate qu'il forme un « dôme au contour sec »²⁹² qui caractérise souvent les peintures de Cappadoce (Kiliçlar, Tokali Kilise, Elmali Kilise)²⁹³. Hormis les trois monuments cappadociens, les images qui se rapprochent le plus de l'image du fleuve du Harley 1810 se trouvent dans les manuscrits Leyden gron. 137 fol. 5v (fig. 82), New York Coll. Kraus fol. 102r, Berlin Q 66 fol. 177r (fig. 84) et Lesbos 9 fol. 13v (fig. 83), ainsi que dans les églises de Chypre telles que Lagoudéra, Katô Lefkara et Christ Antiphonètès à Kalogrèa. En outre, la personnification du Jourdain figure souvent dans les images du Baptême du Christ depuis les premiers exemples paléochrétiens, sous les traits d'un vieillard versant de l'eau de sa cruche ou d'un jeune personnage masculin assis appuyé contre un vase renversé. Dans le Harley 1810 cette personnification a laissé la place à la représentation schématique de quelques poissons. Ce détail iconographique apparaît plus fréquemment à partir du XIIIe siècle, mais toujours accompagné des personnifications typiques du Jourdain (Hagios Nicolaos de Sangri à Naxos, Théoskepastos à Trébizonde, Saint-Marc de Venise, Paris syr. 355 fol. 2v, Paris gr. 54 fol. 186v (fig. 168))²⁹⁴. Cette particularité du Harley 1810 trouve son pendant uniquement dans le Mega Spileon 1 fol. 147v (fig. 188).

Dans une composition bien équilibrée et symétrique qui copie scrupuleusement le modèle en vogue à l'époque tardo-comnène, ce sont surtout l'augmentation du nombre des anges et la présence d'une série de poissons à la place de la personnification habituelle du Jourdain qui dérogent et rattachent notre manuscrit à des œuvres plus tardives. Il est à remarquer aussi, comme détail intéressant, la ceinture en peau de bête de Jean-Baptiste, pour laquelle il est difficile de trouver un parallèle direct.

²⁹¹ MILLET, *Recherches*, p. 178 ; TSIGARIDAS, *Μονή Λατόμου*, p. 69.

²⁹² MILLET, *op. cit.*, p. 181.

²⁹³ JERPHANION, *Eglises rupestres*, II, pl. 78.1 ; EPSTEIN, *Tokali*, fig. 2, 69 ; RESTLE, *Wandmalerei*, II, fig. 174.

²⁹⁴ CHATZIDAKIS, *Νάξος*, p. 89, fig. 13 ; MILLET, *Recherches*, p. 177, fig. 137 ; OMONT, « Peintures d'un évangéliste », pl. XVI, 2 ; OMONT, *Miniatures*, pl. XCVI.

fol. 107v *Exécution de Jean-Baptiste* (fig. 87)

(105x100 mm)

La miniature qui vient immédiatement après celle du Baptême du Christ illustre l'épisode de l'Exécution de Jean-Baptiste, thème relativement rare dans un tétraévangile comportant un cycle iconographique non narratif²⁹⁵.

Devant un paysage rocheux, Jean-Baptiste, à l'allure maigre et dégingandée, s'apprête à s'agenouiller devant la porte de sa prison, située à l'extrémité droite de la composition et suggérée par un petit édicule à coupole. Il est représenté en mouvement : les deux genoux sont pliés et les jambes marquent une vive progression. Il pose les deux mains sur son genou gauche et fléchit légèrement le buste. Jean-Baptiste est vêtu d'une longue tunique de couleur jaune ocre, serrée par une ceinture de poils, identique à celle attachée autour de sa mélote dans l'image du Baptême.

Derrière lui, et entre les deux collines qui se dessinent à l'arrière plan, prend place le bourreau. Il est représenté juste avant l'accomplissement de son acte, au moment où, des deux mains, il soulève l'épée au-dessus de sa tête. L'intensité de son geste est rendue avec maîtrise grâce à la forte torsion de son corps : sa tête est tournée vers la droite tandis que le torse et les mains qui tiennent l'épée vont vers la gauche. Le pied droit plié marque un mouvement de progression vers la gauche également. Il est représenté jeune et vêtu d'un costume composé de deux tuniques, de longueur et couleur différentes, portées l'une par-dessus l'autre. Une ceinture mise en bandoulière retient le fourreau de son épée. Autour du cou est attachée une écharpe grise qui flotte dans le vent.

Les couleurs chaudes et vives choisies pour les deux protagonistes qui contrastent avec les tons sobres de bleu, gris, brun et vert du décor de la scène, attirent le regard du spectateur vers le centre du déroulement de l'action et accentuent la violence du geste du bourreau.

La représentation de l'Exécution de Jean-Baptiste est dépourvue d'inscription.

²⁹⁵ Une explication à cette particularité est proposée à la p. 247-249.

Parmi les quatre évangiles, celui de Marc est le plus explicite sur la mort du prophète²⁹⁶. Marc semble avoir servi de modèle à Matthieu qui narre l'épisode avec moins de détails, mais sans pour autant omettre l'essentiel concernant le moment précis de l'exécution²⁹⁷. Luc ne fait qu'une brève allusion à la décollation de Jean-Baptiste et évite toute précision sur l'arrestation et l'exécution²⁹⁸. Enfin, Jean se borne à citer l'emprisonnement du prophète mais ce n'est que par les paroles ultérieures du Christ que nous apprenons la mort de Jean-Baptiste, sans que son exécution n'ait été en rien précisée²⁹⁹.

Comme source étrangère aux Ecritures, nous disposons sur Jean-Baptiste d'un passage de l'Histoire des Juifs écrite par Flavius Josèphe. C'est dans le contexte de la défaite subie par l'armée d'Hérode dans sa guerre contre son beau-père, Aretas, qu'il y est fait allusion³⁰⁰. Son texte sur la vie, l'œuvre et la fin tragique de Jean-Baptiste, est d'autant plus important que c'est le seul témoignage profane que nous possédons sur ce personnage biblique. Il est évident qu'il n'y a pas de parfaite concordance entre le récit des évangélistes et celui de Flavius Josèphe sur l'épisode de la mort de Jean-Baptiste puisque l'historien lui donne une nuance politique différente³⁰¹.

En réalité, parmi les sources textuelles dont nous disposons, c'est surtout dans le récit évangélique de Marc que les artistes puisent tous les détails constitutifs de l'image : la présence du bourreau envoyé par Hérode pour tuer Jean-Baptiste et l'image de la prison dans laquelle a eu lieu l'acte de la décollation. Mais il importe de souligner aussi que l'iconographie de l'épisode de l'Exécution de Jean-Baptiste³⁰²

²⁹⁶ Mc VI, 27-28.

²⁹⁷ Mt XIV, 10.

²⁹⁸ Lc IX, 9.

²⁹⁹ Jn III, 24.

³⁰⁰ Ἰουδαϊκός πόλεμος, XVIII, 5, 2.

³⁰¹ Sur ce sujet voir : SAULNIER, C., « Hérode Antipas et Jean-Baptiste » dans *Revue Biblique* 3, 1984, p. 362-376 ; NODET, E., « Jésus et Jean-Baptiste selon Josèphe » (IIIe partie), dans *Revue Biblique* 4, 1985, p. 521 ; Ἰουδαϊκή ἀρχαιολογία, XVIII, 116-117 (V. 2) ; GOGUEL, M., *Au seuil de l'évangile. Jean-Baptiste*, Paris 1928, p. 54.

³⁰² Pour l'iconographie de l'Exécution de Jean-Baptiste, voir : STOYANOVA, *Le cycle de la vie de Saint Jean-Baptiste* ; KATSIOTI, *Εικονογραφικός κύκλος του Αγίου Ιωάννη* ; LECLERCQ, « Saint Jean-

n'est point différente de celle adoptée, dès l'époque paléochrétienne, pour la scène de décollation des saints et martyrs³⁰³. Au demeurant, il s'agirait là de la survivance d'un modèle iconographique païen, choisi pour illustrer la décollation de personnages mythologiques ou historiques³⁰⁴.

L'Exécution de Jean-Baptiste est l'épisode qui, jusqu'au Xe siècle environ, constitue avec la Mise au tombeau, la fin du cycle iconographique de la vie du saint. L'Invention de la tête de Jean-Baptiste n'y sera insérée que plus tard. Cependant, avant l'époque médio-byzantine, rares sont les représentations qui subsistent de l'épisode de l'Exécution de Jean-Baptiste, bien que le cycle de sa vie fût déjà répandu. L'exemple de l'église de Saint Jean-Baptiste de Çavuşin en Cappadoce, attribué entre le VIIe et le IXe siècle, semble être l'un des plus anciens exemples de cet épisode³⁰⁵. A cela vient s'ajouter un récit de Théodore Stoudite dans lequel il mentionne que cet épisode faisait partie du cycle iconographique décorant les murs du monastère de Stoudios à Constantinople³⁰⁶. Un peu plus tard, dans la deuxième moitié du Xe siècle, dans l'église de Saint-Georges à Panigyristra de Scala, ce même épisode constitue la fin du cycle iconographique de la vie de Jean-Baptiste³⁰⁷.

Ce n'est qu'à partir du XIe siècle, époque à laquelle on constate la présence des premiers cycles hagiographiques complets, dont celui du Prodiges, que la scène de l'Exécution s'intègre dans l'imagerie des ménologes illustrant ainsi la fête du 29 août (Moscou Mus. Hist. 9/382 fol. 210r)³⁰⁸. Dès lors, les représentations se multiplient aussi bien dans les manuscrits que sur les icônes et dans la peinture monumentale. A

Baptiste », col. 2167-2184 ; MASSERON, « Saint Jean-Baptiste dans l'art », p. 214 ; TOMAJEAN, « Le culte et les fêtes de Saint Jean-Baptiste », p. 309.

³⁰³ HARALAMPIDIS, K., *Ο αποκεφαλισμός των μαρτύρων εις τας ιστοριογραφικάς πηγάς και την βυζαντινήν τέχνην*, Thessalonique 1983.

³⁰⁴ KATSIOTI, *Εικονογραφικός κύκλος του Αγίου Ιωάννη*, p. 140 et n. 567 ; GRABAR, *Iconographie chrétienne*, p. 49-50.

³⁰⁵ THIERRY, *Moyen Age*, I, p. 87-90, fig. 34, pl. 36a, 37b, f. Pour la datation, voir JOLIVET, *Eglises de Cappadoce*, p. 26.

³⁰⁶ « Oratio VIII. In Decollationem S. Joann. Bapt. » de Théodore Stoudite dans *PG*, XCIX, col. 768B.

³⁰⁷ PANAYOTIDI, « La peinture monumentale en Grèce », p. 82 et KATSIOTI, *Εικονογραφικός κύκλος του Αγίου Ιωάννη*, fig. 13, 14.

³⁰⁸ ŠEVČENKO, *Illustrated Manuscripts*, p. 70-71 ; WEITZMANN, « Eleventh Century », p. 278, fig. 267.

titre d'exemple, notons sa présence dans les manuscrits Tiflis A 648 fol. 65v, Vienne théol. gr. 154 fol. 101v (fig. 88), Paris gr. 74 fol. 28v et 75v, Laur. VI 23 fol. 29v et 73r, Dionysiou 587 fol. 163v, Paris gr. 1528 fol. 195r, Lesbos 9 fol. 112v (fig. 89)³⁰⁹, sur trois icônes du Sinaï dont deux représentant des scènes de ménologe et une des scènes de la vie de Jean-Baptiste³¹⁰ et enfin dans les églises Sainte-Sophie d'Ohrid, Saint Georges Diasoritis de Naxos, Naissance de la Vierge de Novgorod, Saint Jean-Prodrome de Sebaste³¹¹.

Dès lors, le type iconographique de l'Exécution de Jean-Baptiste se fixe et reste pratiquement inchangé au cours des siècles. Les variantes révélées sont étroitement liées aux attitudes des deux protagonistes qui se modifient en fonction de la phase de la narration que l'artiste souhaite illustrer, c'est-à-dire avant ou après l'acte de la décapitation. Dans le premier cas, pour ne nous référer qu'à celui qui nous intéresse en particulier, l'accent est mis surtout sur le geste et la position du bourreau. Selon A. Grabar, on distingue deux types de geste : le « direct », où le bourreau est représenté de face tenant l'épée avec sa main droite levée et le type « inverse », où il tourne son torse, tout en s'appuyant sur sa jambe pliée, et tient l'épée d'une ou de deux mains au-dessus de sa tête³¹². Jean-Baptiste est toujours représenté légèrement courbé, les mains posées soit sur ses genoux soit derrière son dos.

Entre ces deux types, c'est surtout le « direct » qui est le plus répandu. En revanche, le type « inverse », que l'on voit dans la miniature du Harley 1810, semble être moins courant dans l'iconographie de cet épisode. A l'exception du Harley 1810, ce type se trouve dans le ménologe Moscou Mus. Hist. 9/382 fol. 210r et dans les

³⁰⁹ ALIBEGAYVILI, *Miniatjura*, fig. 31 ; LAZAREV, *Storia*, fig. 199 ; OMONT, *Evangiles*, I, fig. 25, 69 ; VELMANS, *Le Tétraévangile de Laurentienne*, p. 27, fig. 58 et p. 36, fig. 145 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, I, p. 215, fig. 271 ; ŠEVČENKO, *Illustrated Manuscripts*, p. 143 (4C1) ; VOCOTOPOULOS, « Un évangile illustré », fig. 15.

³¹⁰ SOTIRIOU, *Icônes*, fig. 126, 139, 168.

³¹¹ BABIØ, *Les chapelles annexes*, p. 121 ; CHATZIDAKIS, *Νάξος*, p. 75, fig. 12 ; LAZAREV, *Old Russian Murals*, p. 97 ; BABIØ, *Les chapelles annexes*, p. 125-126, fig. 94. Pour une liste détaillée des représentations de l'Exécution de Jean-Baptiste voir : KATSIOTI, *Εικονογραφικός κύκλος του Αγίου Ιωάννη*, p. 134-139 et STOYANOVA, *Le cycle de la vie de Saint Jean-Baptiste*, p. 230-232.

³¹² GRABAR, *Bulgarie*, p. 100.

tétraévangiles Laur. VI 23 fol. 29v, Paris Copte 13 fol. 40v et Tiflis Djrutchi 359 H 1667 fol. 40r, 93r³¹³. Un peu plus tardives sont les représentations dans les églises de Sotiras à Alepochori, Saint-Marc de Venise et le psautier Moscou Mus. Hist. 2752 fol. 194v³¹⁴. Parmi les images précitées, celles qui se rapprochent davantage de la miniature du Harley 1810, autant pour l'attitude du bourreau que pour celle du Prodrome, se trouvent dans les manuscrits Moscou Mus. Hist. 9/382, Paris Copte 13 et Tiflis Djrutchi 359 H 1667 de même que dans l'église de Saint-Marc. Dans ces représentations, le bourreau tient l'épée des deux mains, variante relativement rare, et Jean-Baptiste, penché, pose les mains sur ses genoux.

Pour une scène comme celle-ci dont l'iconographie ne se modifie quasiment jamais, l'artiste du Harley ne pouvait qu'imiter le modèle courant. Le choix de représenter le moment juste avant l'acte donne à l'image, par la position du bourreau, un dynamisme et une force qui manque aux représentations où la tête de Jean-Baptiste est déjà coupée. Il est évident que l'artiste ne cherche pas à faire ressortir la cruauté de l'acte mais l'intensité du moment qui le précède.

fol. 135v *Ascension* (fig. 90)

(135x110 mm)

Le cycle iconographique de l'évangile de Marc s'achève avec la représentation de l'épisode de l'Ascension. Dans la marge horizontale supérieure, la scène est désignée par une inscription écrite à l'encre rouge :

ἡ ἀνάληψις

³¹³ WEITZMANN, « Eleventh Century », p. 278, fig. 267 ; VELMANS, *Le Tétraévangile de Laurentienne*, p. 27, fig. 58 ; LEROY, *Manuscrits coptes*, fig. 50,2 ; AMIRANAŠVILI, *Miniatjura*, fig. 48.

³¹⁴ MOURIKI, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα*, fig. 53 ; MURATOFF, *La peinture byzantine*, pl. CCXLIII ; ŠČEPKINA, *La miniature bulgare*, pl. XXIX, 52.

Dans la partie supérieure de la composition, le Christ domine au centre d'une gloire soutenue par quatre anges en plein vol. Il est représenté assis de face tenant de la main gauche un rouleau. La main droite est posée devant sa poitrine et il fait le signe de la bénédiction. Il est vêtu d'un chiton bleu ciel et d'un himation noir. La gloire en forme d'amande est peinte dans des tons bleu ciel qui vont du bleu sombre près du corps du Christ au bleu clair à la périphérie. Une fine bordure rouge encadre les limites du bord extérieur. La mandorle lumineuse est soutenue par quatre anges vêtus d'un chiton vert foncé et d'un himation rouge brun.

Au-dessous du Christ, la Vierge orante figure debout au centre de la partie inférieure de la scène. Elle est habillée d'une tunique bleue et d'un *maphorion* mauve. Deux archanges entourent le personnage de la Vierge et leur index levé vers le ciel, ils montrent le Christ aux apôtres. Les couleurs de bleu ciel et de jaune ocre sont retenues pour leurs vêtements.

Deux oliviers séparent le groupe médian de ceux des apôtres qui sont répartis symétriquement de part et d'autre de la Vierge. A la tête de chaque groupe on reconnaît Pierre, à gauche, et Paul, à droite. Ces derniers semblent retenir, par leurs gestes, les apôtres serrés derrière eux dans les espaces restreints des extrémités de la miniature. Tous deux sont vus dans une attitude dynamique : d'un élan très vif, ils avancent au premier plan de la scène. Attirés par la personne du Christ qui monte au ciel, ils soulèvent la tête pour l'admirer et posent leur main droite sur le front pour se protéger de la lumière éblouissante qui se dégage de sa gloire. Les autres apôtres en extase suivent du regard la manifestation divine du Christ.

La scène se déroule devant un paysage rocheux, indiqué par deux collines dessinées derrière les apôtres, aux deux extrémités de la miniature, et situe l'épisode au mont des Oliviers.

L'évangile de Marc, que l'artiste a choisi pour illustrer l'Ascension, n'est pas la source textuelle la plus complète de cet épisode. Marc (XVI, 19), tout comme Luc (XXIV, 50-52), n'y font qu'une très brève allusion. Il y est seulement question de l'apparition du Christ aux apôtres et de sa montée dans les cieux. Cet épisode de la vie du Christ est surtout connu par les Actes des Apôtres (I, 9-11) où le Christ assis sur un nuage soutenu par deux anges est monté dans les cieux devant le regard

ébloui de ses disciples. Le même texte se réfère également à deux autres anges vêtus de blanc qui expliquent l'événement aux apôtres. En revanche, les Actes des Apôtres ne mentionnent nulle part la participation de la Vierge à l'épisode de l'Ascension. C'est surtout à l'hymnologie de cette fête que l'on doit sa présence³¹⁵.

Cependant, le bref passage de Marc « Or le Seigneur Jésus, après leur avoir parlé, fut enlevé au ciel et il s'assit à la droite de Dieu » sert de support textuel à l'illustration de l'épisode de l'Ascension car, le jour de la fête de l'Ascension, cette péricope est lue lors de l'*orthros*.

Si l'on se réfère maintenant à la fête de l'Ascension, nous constatons que les sources textuelles sur la commémoration des fêtes à Jérusalem au IV^e siècle ne sont point explicites. Egérie en fait une vague mention. Dans son récit de voyage, elle signale seulement que la veille de la fête, le mercredi, tout le monde se rend à l'église de la Nativité à Bethléem pour y célébrer les vigiles et le lendemain, le jeudi, « 40^e jour après la Pâques, se célèbre régulièrement une messe où les prêtres et l'évêque prêchent, parlant d'une façon appropriée au jour et au lieu »³¹⁶. Plus loin, elle mentionne qu'après la célébration de la fête de la Pentecôte, les fidèles se rendent au Mont des Oliviers pour célébrer l'Ascension³¹⁷. Ces deux épisodes de la vie du Christ, qui expriment en eux-mêmes l'achèvement de toute l'économie du salut, sont souvent rapprochés dans les textes patristiques et dans l'hymnologie de la fête de l'Ascension, et c'est certainement la raison pour laquelle leurs commémorations ont été associées³¹⁸.

³¹⁵ « Ὅτε τῆ Μητρὶ σὺν Μαθηταῖς, συνοδοιποροῦσιν ἀλλήλοις,καὶ ἐν τῷ εὐλογεῖν αὐτοὺς, νεφέλη φωτὸς σε ἐκ τῶν ὀφθαλμῶν αὐτῶν, εὐθὺς ἀνέλαβε· τότε ἀνελήφθης ἐν δόξῃ, ... » *Πεντηκοστάριον*, p. 175 ; MERCENIER, *La prière*, II, p. 340.

³¹⁶ EGERIE, *Journal de voyage*, p. 247. Le fait que dans le récit d'Egérie il n'y a aucune mention de la fête de l'Ascension et que le 40^e jour après Pâques la célébration de la messe au lieu de se réaliser à l'église du Mont des Oliviers se passe à l'église de Bethléem, a donné naissance à plusieurs hypothèses. Voir pour cela DEVOS, P., « Egérie à Bethléem. Le 40^e jour après Pâques à Jérusalem, en 383 » dans *Analecta Bollandiana* 86, 1968, p. 87-108.

³¹⁷ EGERIE, *Journal de voyage*, p. 249-251.

³¹⁸ « Catéchismes » de Cyrille de Jérusalem dans PG XXXVIII, col. 856 ; « In Ascensionem Domini Nostri Jesu Christi » de Jean Chrysostome dans PG L, col. 449 ; *Πεντηκοστάριον*, p. 173, 174 ; MERCENIER, *La prière*, II, p. 337-355.

Malgré le fait que les principales données iconographiques de l'Ascension³¹⁹ soient constituées dès l'époque paléochrétienne, une modification notoire deviendra le signe de distinction entre les premières images de cet épisode et celles qui vont suivre après le triomphe de l'orthodoxie : le Christ des exemples médio-byzantins ne figure plus assis sur un trône mais sur un arc-en-ciel³²⁰. Il apparaît déjà ainsi dans le psautier de Chloudov fol. 46v et 55v, sur le reliquaire de Pliska, à Sainte-Sophie de Thessalonique et sur les fresques cappadociennes du Xe siècle (El Nazar, chapelle 6 de Göreme, Kiliçlar Kilise, Tokali Kilise, Grand Pigeonnier de Çavuşin)³²¹.

Dans les exemples précités, et aussi dans ceux des XIe et XIIe siècles, on constate souvent la présence d'un second arc-en-ciel qui sert de marche-pieds au Christ (Leyden gron. 137 fol. 131v (fig. 91), Patr. Œcum. gr. 3 fol. 5r (fig. 207), Parme gr. 5 fol. 90v (fig. 212), Vat. gr. 752 fol. 18r, Sainte-Sophie d'Ohrid, églises à colonnes de Karanlik, Elmali, Çarikli, Pskov, Kurbinovo, Monreale, Asinou, Lagoudéra, Saint-Néophyte de l'Enkleistra et Evangélistria à Géraki)³²².

³¹⁹ Pour l'iconographie de l'Ascension, voir : DE WALD, « Ascension », p. 277-319 ; GIOLES, 'H 'Ανάληψη; PANAGIOTIDI, « 'Η παράσταση της 'Ανάληψης », p. 67-89 ; NICOLAÏDES, « Lagoudéra », p. 92-96 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, p. 167-175 ; SACOPOULO, *Asinou*, p. 60-65 ; SCHILLER, « Die Entstehung des Himmelfahrtsbildes » dans *Ikonographie III*, p. 144-152 ; WESSEL, « Himmelfahrt » dans *RbK II*, col. 1224-1263 ; DEMUS, *Norman Sicily*, p. 220-291. P. VAN MOORSEL, « Analepsis ? Some patristic remarks on a copitic double composition » dans *Studien zur Spätantiken und Byzantinischen Kunst III*, Bonn 1986, p. 137-141. Voir aussi Weitzmann, "Loca Sancta", p. 43-46

³²⁰ Le Christ apparaît assis sur un trône sur les ampoules de Monza (GRABAR, *Ampoules*, n° 1, pl. III ; n° 10, pl. XVII ; n° 11, pl. XIX), à la chapelle XVII de Baouît (WESSEL, *L'art copte*, p. 157, fig. 99) et sur deux icônes du Sinäi (SOTIRIOU, *Icônes*, fig. 10-11, 17). A l'époque médio-byzantine, il est très rare que l'arc-en-ciel soit remplacé par le trône des premiers exemples. On le voit notamment à Nea Moni de Chios (MOURIKI, *Nea Moni*, fig. 274) et dans le psautier de Mélisende (FOLDA, *Holy Land*, pl. 6.8u).

³²¹ CUTLER et SPIESER, *Byzance médiévale*, p. 26, fig. 8 et p. 111, fig. 81 ; JERPHANION, *Eglises rupestres*, I, pl. 30, pl. 39.1-2, pl. 45.1 ; II, pl. 83.1, pl. 140.1 et 4.

³²² CARR, *Byzantine Illumination*, microfiche 7A1 ; NELSON, *Text and Image*, fig. 6 ; LAZAREV, *Storia*, fig. 243 ; DE WALD, *Vaticanus Graecus 752*, pl. XII ; POTAMIANOU, *Wall-Paintings*, p. 51, fig. 22 ; JERPHANION, *Eglises rupestres*, II, pl. 96.1, pl. 116.1 et pl. 131 ; LAZAREV, *Old Russian Murals*, p. 101 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, fig. 81 ; DEMUS, *Norman Sicily*, fig. 74B ; SACOPOULO, *Asinou*, pl. XVIIIa ; NICOLAÏDES, « Lagoudéra », fig. 70 ; MANGO-HAWKINS, « St. Neophytos », fig. 64-65 ; MOUTSOPOULOS et DIMITROKALLIS, *Γεράκι*, fig. 136.

Cependant, dans le Harley 1810 l'image de l'arc-en-ciel est omise. Cette particularité apparaît déjà sur l'ivoire de Stuttgart et se rencontre fréquemment dans les manuscrits³²³. Notons à titre d'exemple les miniatures des Vienne théol. gr. 154 fol. 131v (fig. 147), Vat. gr. 1162 fol. 2v, Paris gr. 1208 fol. 3v, Leningrad gr. 105 fol. 106v (fig. 92), Kiev A 25 fol. 151v (fig. 93) et Ludwig II 5 fol. 188r³²⁴. Ainsi en est-il également sur le tétrptyque du Sinaï, aux Saints-Anargyres de Kastoria et à Saint-Stratège d'Epano Boularii³²⁵.

En outre, la gloire qui entoure le Christ du Harley 1810 n'imité pas la forme circulaire courante dans la peinture monumentale, reste de l'ancien emplacement de la scène dans une coupole, pas non plus qu'elle n'imité la forme ovale en usage dans les manuscrits et sur les icônes. Elle est en forme d'amande dessinée d'une manière identique à celle de la Transfiguration fol. 61r (fig. 73) et de la Dormition fol. 174r (fig. 99). Les exemples les plus proches de ce détail proviennent encore une fois de deux manuscrits du « style décoratif », le Leyden gron. 137 fol. 131v (fig. 91) et le Kiev A 25 fol. 151v (fig. 93). La gloire est soutenue par quatre anges, ce qui n'est pas conforme au texte des Actes des Apôtres qui parle seulement de deux anges, mais très fréquent par ailleurs dans l'iconographie de cet épisode depuis les premières images.

La Vierge occupe l'axe vertical du registre inférieur de la scène, emplacement traditionnel quand la composition est représentée sur une surface plane. Elle est vue de face et en orante, selon le modèle des premiers exemples qui persiste à l'époque médio-byzantine et qui s'impose définitivement à partir du milieu du XIIIe siècle³²⁶. Elle est représentée les mains devant la poitrine, les paumes en dehors, dans une attitude plutôt discrète d'orante. On retrouve cette pose, courante du reste, à

³²³ CUTLER et SPIESER, *Byzance médiévale*, p. 198, fig. 152.

³²⁴ Observation personnelle ; STORNAJOLO, *Omilie*, pl. 1 ; GRABAR, *La peinture byzantine*, p. 181 ; WILLOUGHBY, *Karahissar*, pl. LXII ; CARR, *Byzantine Illumination*, microfiches 9A8 et 12D5.

³²⁵ Σινά, p. 159, pl. 28 ; PELEKANIDIS, *Καστοριά*, pl. 35b ; DRANDAKIS, *Τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, pl. 98.

³²⁶ NICOLAÏDES, « Lagoudéra », p. 93 et n. 827.

Monreale, Lagoudéra, Saint-Marc de Venise³²⁷, sur de nombreuses icônes du Sinaiï, et dans les manuscrits Parme gr. 5 fol. 90v (fig. 212), psautier de Mélisende fol. 11v, Leyden gron. 137 fol. 131v (fig. 91), Leningrad gr. 105 fol. 106v (fig. 92), Kiev A 25 fol. 151v (fig. 93), entre autres³²⁸. Enfin, sa présence sur le Mont des Oliviers, qui n'est mentionnée que dans l'hymnologie de l'Ascension, est considérée comme indispensable pour accentuer son rôle en tant que témoin de la Théophanie et moyen de l'Incarnation³²⁹.

Les deux anges qui escortent la Vierge sont un élément commun à la plupart des représentations de l'Ascension, dicté par le texte des Actes, où les anges annoncent aux apôtres la Seconde Venue du Christ (Ac I, 11). Dans les manuscrits, leur présence est parfois omise, vraisemblablement par manque de place (psautier de Chloudov fol. 46v, Vienne théol. gr. 154 fol. 131v, Dionysiou 587 fol. 31r³³⁰, Patr. Œcum. 3 fol. 5r (fig. 207), Leyden gron. 137 fol. 131v (fig. 91)).

Respectant la suite chronologique des épisodes de la vie du Christ, l'Ascension du Harley 1810 comporte seulement onze apôtres, cinq du côté gauche et six du côté droit. Néanmoins, dans la configuration habituelle de la scène, ils apparaissent tous les douze, excepté dans les exemples où, par manque d'espace, leur nombre est sensiblement réduit³³¹. Les onze disciples du Harley 1810 se trouvent déjà sur les ampoules de Monza et plus tard à la Nea Moni, dans les psautiers de Mélisende fol. 11v, Dionysiou 587 fol. 31r, Leningrad gr. 105 fol. 106v (fig. 92) et sur le tétrptyque du Sinaiï.

Parmi ces apôtres, certains peuvent être facilement reconnaissables, eu égard aux traits caractéristiques de leur physionomie. Ceux qui se distinguent le mieux de ces deux groupes sont Pierre, à gauche, et Paul, à droite, occupant une place privilégiée par rapport aux autres. Leurs portraits sont comparables à ceux de la

³²⁷ DEMUS, *Norman Sicily*, fig. 74B ; NICOLAÏDES, « Lagoudéra », fig. 71 ; DEMUS, *San Marco*, I, pl. 5, 234.

³²⁸ FOLDA, *Holy Land*, pl. 6.8u ; LAZAREV, *Storia*, fig. 243 ; CARR, *Byzantine Illumination*, microfiches 7A1 et 12D5 ; WILLOUGHBY, *Karahissar*, pl. LXII.

³²⁹ GRABAR, *Martyrium*, p. 178-179.

³³⁰ PELEKANIDIS, *Treasures*, I, p. 172, fig. 210.

³³¹ MOURIKI, *Nea Moni*, p. 188 et n. 5.

Dormition fol. 174r (fig. 99) et de l'Incrédulité de Thomas fol. 261v (fig. 133), et leur identification est par ailleurs attestée par la description de Denys de Fournas³³². Derrière Pierre, on reconnaît aisément le visage de Matthieu. A côté de lui, à gauche, on arrive à peine à apercevoir deux autres apôtres dont celui qui est le plus proche de Matthieu, avec une barbe noire naissante, pourrait être Bartholomé et l'autre, au visage imberbe pourrait être soit Philippe soit Thomas, les seuls qui, parmi les disciples, sont décrits comme imberbes³³³. L'apôtre, à droite de Matthieu, ne peut pas être identifié puisque la main de Pierre lui cache le visage. Dans le groupe de droite, derrière Paul, on retrouve encore un disciple imberbe qui, pour la raison que l'on vient de mentionner, doit être Philippe ou Thomas. A ses côtés, apparaît un visage à moitié caché par la tête de Paul qui pourrait appartenir à Marc, vu que sa physionomie ressemble à celle de l'évangéliste du fol. 93v. Les trois autres disciples qui suivent ne peuvent pas être identifiés.

Enfin, il faut noter aussi la présence de deux collines qui, avec les deux arbres qui encadrent le groupe médian de la composition, situent l'événement sur le mont des Oliviers. L'image des collines qui, par rapport à celle des oliviers, est peu fréquente dans les représentations de l'Ascension, se retrouve sur deux icônes du Sinaï et dans le Leyden gron. 137 fol. 131v (fig. 91), qui est d'ailleurs l'exemple le plus proche du Harley 1810³³⁴.

Parmi les trois miniatures de l'évangile de Marc, celle de l'Ascension attire davantage notre attention. L'artiste, malgré le nombre important des personnages qui sont représentés dans l'image de l'Ascension, a réussi à rendre la composition aérée et équilibrée. Tout en mettant l'accent sur le personnage du Christ en particulier, il arrive à utiliser l'espace réservé avec une telle maîtrise qu'aucun des deux registres ne manque d'unité. Le bon état de conservation de la miniature fait ressortir davantage la qualité de l'exécution, la beauté des couleurs et le souci de perfection.

³³² *Ἐρμηνεία*, ch. 13, p.150.

³³³ *Ἐρμηνεία*, ch. 13, p.150-151.

³³⁴ *Σινά*, p. 159, pl. 28 ; WEITZMANN, « Eleventh Century », p. 308, fig. 305 ; CARR, *Byzantine Illumination*, microfiche 7A1.

fol. 142r Annonciation (fig. 94)

(115x105 mm)

Le cycle iconographique de l'évangile de Luc débute avec l'un des épisodes évangéliques les plus importants. En effet, loin d'être seulement un épisode de la vie de la Vierge, il coïncide avec l'Incarnation du Christ et constitue le prélude à l'œuvre de Rédemption du Christ.

Au-dessus de la miniature, et dans la marge supérieure, la scène est désignée par une inscription écrite en minuscules :

ὁ χαιρετισμός

Ses grandes ailes vertes déployées, l'archange Gabriel avance à grands pas vers la Vierge afin de lui annoncer la nouvelle. De la main droite, il bénit et salue la Vierge et de l'autre, il tient le long sceptre des messagers. Il est vêtu d'un chiton bleu ciel et d'un himation rose brun dont il tient le pan au niveau de la taille avec sa main gauche.

Marie, surprise par la présence de l'archange Gabriel, tourne la tête vers lui mais sans le regarder fixement. De la main gauche, levée, elle tient délicatement une pelote rouge et de la main droite, la quenouille. Elle est assise sur un siège sculpté sans dossier sur lequel est placé un grand coussin richement brodé aux deux extrémités. Elle pose les pieds sur un *souppédion* gemmé, dont la partie supérieure est couverte d'un coussin rouge. Elle est vêtue d'une robe bleue et d'un *maphorion* mauve, marqué de trois étoiles et bordé d'un liseré de broderies.

A l'arrière plan de la composition, derrière les deux protagonistes, se développe un décor assez élaboré dans lequel s'agencent deux corps de bâtiments : du côté de la Vierge se dresse une grande basilique à coupole tandis que derrière Gabriel, s'élève un bâtiment circulaire qui ressemble à une rotonde. Une longue galerie percée d'arcades, dont la partie basse est fermée à l'aide d'une grille peinte en rouge, sert d'élément d'union entre la basilique et le bâtiment circulaire qui constituent le fond architectural de la scène.

Cette scène est dominée par la présence du Saint Esprit qui descend au moyen des rayons dispensés par un segment de ciel, vers le personnage de la Vierge.

L'Annonciation est inspirée, en grande partie, par le récit de l'évangile de Luc (I, 26-38), qui est d'ailleurs le seul des quatre évangiles à parler de l'annonce faite par Gabriel à Marie, et s'enrichit d'éléments pittoresques tirés de la version de l'évangile apocryphe de Jacques³³⁵. Le récit de Luc est intéressant et nuancé. Il mentionne le dialogue de la Vierge avec Gabriel et souligne ses réactions après l'annonce de la nouvelle. Mais il ne comporte aucune indication sur le lieu où se déroule la scène, les gestes ou les attitudes des personnages. Et c'est dans le Protévangile de Jacques que l'on trouve des indications « scéniques ». Il y est question de deux annonces : la première se fit au puits, alors qu'elle allait y prendre de l'eau ; la seconde chez elle, pendant qu'elle filait la pourpre pour le voile du Temple. Si le récit de Luc a pu inspirer les artistes dans l'expression qu'ils donnent à Marie, c'est l'apocryphe qui a dû les guider dans la composition de la scène.

Quant à la fête de l'Annonciation, nous savons que, jusqu'au VI^e siècle, elle faisait partie des festivités qui précédaient la fête de la Nativité du Christ et, plus précisément, le premier ou le second dimanche avant Noël³³⁶. C'est en 560 que Justinien I^{er} a fixé la date de la célébration de l'Annonciation au 25 mars³³⁷. L'association de la fête de l'Annonciation avec le printemps a encouragé les auteurs byzantins à animer leurs homélies sur l'Annonciation avec des métaphores puisées dans l'imagerie de cette saison. La plupart de ces auteurs font constamment un parallélisme entre la fête de l'Annonciation et l'image de la fertilité de la nature. Ils désignent la Vierge comme une fleur, un paradis fertile ou même encore comme la

³³⁵ Protévangile de Jacques XI, 1-2, voir TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, p. 22-25.

³³⁶ La célébration de l'Annonciation le dimanche avant Noël est attestée à Constantinople avant 431. Voir LEROY, F.J., *L'Homilétique de Proclus de Constantinople*, Vatican 1967, p. 66.

³³⁷ Par une lettre, l'empereur Justinien I a défendu la date du 25 mars comme la date historique de l'Annonciation et a affirmé que les fêtes de la Nativité et de la Présentation au Temple doivent être célébrées respectivement le 25 décembre et le 2 février parce qu'elles dépendent de l'Annonciation ; Voir *Oxford Dictionary of Byzantium*, I, p. 106.

roche d'où jaillit la fontaine de la vie³³⁸. Mais l'exemple le plus remarquable de ce type de métaphores demeure l'hymne Akathiste où le poète, à maintes reprises, salue la Vierge en utilisant de longues séquences d'images allégoriques³³⁹.

Les différentes versions de l'épisode de l'Annonciation ont été illustrées très tôt³⁴⁰. Les variantes iconographiques de l'épisode de l'Annonciation résident en premier lieu dans l'emplacement et l'attitude de Marie. Le type traditionnel de la Vierge, debout à droite faisant un geste d'allocution ou d'étonnement à l'ange qui se dirige vers elle, très répandu jusqu'au XI^e siècle, voire jusqu'au XII^e siècle, se laisse supplanter par la variante qui renoue avec l'art paléochrétien et d'après laquelle la Vierge est assise et en train de filer. En revanche, ce qui donne un air de nouveauté à cette attitude, c'est le geste de sa main droite ainsi que le mouvement de sa tête. La Vierge, occupée à filer, tourne la tête dans la direction de l'ange tout en continuant son activité. A travers son regard expressif une certaine crainte se fait sentir.

Cette attitude réservée et craintive de la Vierge est adoptée par le peintre du Harley 1810. Elle baisse légèrement la tête et la tourne vers l'ange mais son regard ne le fixe pas. Les exemples qui se rapprochent le plus de l'image du Harley 1810 se trouvent sur les icônes et dans les manuscrits. A titre d'exemple, nous signalons l'image d'un tétrptyque du Sinaï et celle d'une plaque de stéatite du Musée du Cherson, l'image de la Vierge représentée sur les portes du sanctuaire de Lefkara de Chypre et les miniatures des manuscrits Leyden gron. 137 fol. 135v (fig. 95), Codex

³³⁸ « In Annuntiationem » d'Isidore de Thessalonique dans *PG CXXXIX*, col. 112D ; Jean Damascène dans *PG XCVI*, col. 656C ; Léon VI dans *PG CVII*, col. 24D-25B. Très souvent ces métaphores sont inspirées des livres de la Bible (Exode 17, 6 ; Isaïe 11, 1 ; Cantique des Cantiques 2, 2). Voir aussi MAGUIRE, *Art and Eloquence*, p. 44-52.

³³⁹ « Χαίρε, βλαστοῦ ἀμαράντου κλήμα· χαίρε, καρποῦ ἀκηράτου κτήμα... » dans *PG XCII*, col. 1337D ; « χαίρε, τὸ ἄνθος τῆς ἀφθαρσίας... » Ibid, col. 1341C.

³⁴⁰ Pour l'iconographie de l'Annonciation, voir : MILLET, *Recherches*, p. 67-92 ; SCHILLER, « Die Verkündigung an Maria » dans *Ikono-graphie I*, p. 44-48 ; DEMUS, *Norman Sicily*, p. 265-266 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, p. 96-103 ; TOMEKOVIĆ, *Maniérisme, I*, p. 127-132 ; NICOLAÏDES, « Lagoudéra », p. 66-71.

Ebnerianus fol. 118v (fig. 192), Venise I 8 fol. 192v (fig. 193), Dublin W 135 et enfin Dionysiou 587 fol. 150r³⁴¹.

Parallèlement à cette tendance, se développe une autre où la Vierge interrompt son travail. Dans la miniature du Berlin Q 66 fol. 165r (fig. 96)³⁴², Marie ne file plus et pose les mains sur ses genoux. A notre connaissance, cet exemple est assez rare car dans la variante où la Vierge s'arrête de filer, on lui prête en général un geste exprimant ses sentiments, déjà rencontré dans le type traditionnel de la Vierge debout. La meilleure illustration de ce geste se trouve dans l'église de Lagoudéra et dans celle de Kurbinovo³⁴³.

A la figure assise et passive de la Vierge, s'oppose l'attitude dynamique et instable de l'ange courant qui domine les tendances expressives de la seconde moitié du XIIe siècle. L'art de ce siècle multiplie les images d'un Gabriel léger comme un « danseur », qui va se poser sur le sol ou vient à peine de se poser. La vive allure de Gabriel, dont les « vêtements bouillonnent et flottent au vent de la course »³⁴⁴, apporte à la scène un léger déséquilibre, et souligne la disparité entre l'univers de l'ange et celui de Marie. Il s'accorde au penchant de l'époque pour un style nerveux et élégant, unissant l'expressivité des sentiments à une facture subtile³⁴⁵. Un même souci se reflète chez les auteurs byzantins qui, depuis le VIIIe siècle, dans des sermons et hymnes liturgiques, font allusion aux hésitations de l'ange à s'introduire chez Marie³⁴⁶.

³⁴¹ *Σινά*, p. 158, pl. 28 ; KALAVREZOU-MAXEINER, *Steatite*, n°41, p. 132-133, pl. 23 ; SOPHOCLEOUS, *Icons of Cyprus*, p. 127, fig. 6 ; BYVANCK, « Les principaux manuscrits à peintures », pl. XVI ; HUTTER, *Corpus*, I, n° 39, p. 190, pl. 238 ; NELSON, *Iconography*, fig. 32 ; FURLAN, *Codici*, fig. 10 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, p. 210, pl. 264.

³⁴² HAMANN-MAC LEAN, « Graecus quarto 66 », p. 232.

³⁴³ NICOLAÏDES, « Lagoudéra », fig. 60 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, fig. 37.

³⁴⁴ HADERMANN, *Kurbinovo*, p. 100.

³⁴⁵ WEITZMANN, « The Classical in Byzantine Art », p. 167-170. L'auteur souligne que les artistes byzantins utilisent une attitude similaire à celle de l'ange dans l'Annonciation pour représenter les apôtres dans la scène de l'Ascension ou encore les danseurs dans les scènes de l'Ancien Testament. Enfin, il suggère que cette attitude éloquente est calquée sur les poses des ménades de l'antiquité classique.

³⁴⁶ MAGUIRE, « The Self-Conscious Angel », p. 379-384.

L'élan de l'ange Gabriel dans sa traduction picturale reçoit différents degrés d'expressivité. L'image du Harley 1810 s'inspire du modèle de l'ange déjà posé sur la terre, qui avance vers la Vierge. Sa démarche, plutôt lente, est dépourvue de ce grand écart de jambes qui caractérise le modèle d'un ange courant. La figure monumentale et lourde de l'ange du Harley 1810 trouve son pendant surtout dans le Leyden gron. 137, fol. 135v (fig. 95) et le psautier Athènes Bibl. Nat. 7 fol. 252v, sur une icône du Sinaï, sur les portes du sanctuaire de Lefkara de Chypre et à la Panagia Prôtotroni de Chalki³⁴⁷.

La composition du Harley 1810 est enrichie aussi d'un élément nouveau qui est caractéristique de l'iconographie du XIIe siècle. Il s'agit de la matérialisation de la descente de l'Esprit Saint à l'aide de rayons lumineux dispensés d'un segment de ciel³⁴⁸. Ce détail fait de l'Annonciation la première image théophanique du cycle des Grandes Fêtes. La volonté de marquer la présence divine devient encore plus manifeste lorsque la colombe, la main de Dieu ou la représentation de l'Ancien des Jours s'ajoutent au segment du ciel. Ces éléments iconographiques, qui deviennent très courants dans les représentations du XIIe siècle, soulignent davantage la signification théophanique de l'Annonciation (Chapelle Palatine, Saint-Théodore de Tsopaka, Saints-Anargyres de Kastoria)³⁴⁹. La descente de l'Esprit Saint au moyen de rayons (Harley 1810, Dionysiou 587 fol. 150r, Berlin Q 66 fol. 165r (fig. 96), Dublin W 135, Lagoudéra, Kurbinovo) accompagnée souvent par la présence d'une colombe (icône de l'Annonciation du Sinaï, Saints-Apôtres de Pérachorio, Asinou, Monreale)³⁵⁰ reste la plus fréquemment illustrée.

³⁴⁷ BYVANCK, « Les principaux manuscrits à peintures », pl. XVI ; CUTLER, *Aristocratic Psalters*, n° 2, p. 130, fig. 11 ; CUTLER et SPIESER, *Byzance médiévale*, p. 283, pl. 227 ; SOPHOCLEOUS, *Icons of Cyprus*, p. 127, fig. 6 ; CHATZIDAKIS, *Νάξος*, p. 46, pl. 25.

³⁴⁸ A propos de l'Esprit Saint, voir : SCHILLER, « Die Beschattung durch den Heiligen Geist » dans *Ikongraphie I*, p. 53-54 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, p. 101 ; KITZINGER, « The Descent of the Dove », p. 99-115.

³⁴⁹ DEMUS, *Norman Sicily*, fig. 12 ; DRANDAKIS, *Τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, fig. 6 ; PELEKANIDIS, *Καστοριά*, pl. 14a.

³⁵⁰ *Σινά*, p. 160, pl. 29 ; MEGAW-HAWKINS, « Perachorio », fig. 28-29 ; WINFIELD et HAWKINS, « Asinou », p. 263 ; KITZINGER, *Monreale*, pl. III.1, fig. 1.

Faisant également partie du répertoire iconographique du XIIe siècle, le développement des motifs architecturaux à l'arrière plan de la scène crée un décor plus ou moins élaboré dans lequel s'intègrent parfois plusieurs bâtiments. L'exemple de Porel, où la maison de Marie a été assimilée à la basilique de Nazareth³⁵¹, fut repris par les artistes du XIIe siècle qui ont souvent reproduit l'image d'une basilique à coupole. Dans le cas du Harley 1810, une longue galerie percée d'arcades, dont la partie basse est fermée par une grille, sert à unir cette basilique, située derrière la Vierge, à un bâtiment circulaire placé derrière l'ange. Tel est aussi le cas dans le Dionysiou 587 fol. 150r, Berlin Q 66 fol. 165r (fig. 96), et le Psautier de Mélisende fol. 1r. En fait, ce décor architectural dont l'étendue et la diversité varient d'un monument à l'autre ne peut qu'évoquer, outre la maison de Marie ou la basilique de Nazareth, la ville même de Nazareth³⁵².

Dans son ensemble comme dans les détails, l'iconographie de l'Annonciation choisie dans le Harley 1810 se révèle très typique de la fin du XIIe siècle. La miniature est en très bon état de conservation, ce qui met davantage en valeur la qualité de son exécution et souligne l'importance de la composition qui, malgré sa simplicité, est rendue de telle façon que les silhouettes de la Vierge et de l'Ange dominant par leur grandeur l'espace du premier plan et établissent une symétrie par leur emplacement aux deux extrémités de la miniature.

³⁵¹ MILLET, *Recherches*, p. 88-89 ; sur ce sujet voir aussi FOURNEE, « Architectures symboliques », p. 225-235 et aussi PAPASTAVROU, « L'idée de l'*Ecclesia* », p. 227-240.

³⁵² Enfin, ce fond architectural est souvent agrémenté de quelques éléments végétaux, un arbre ou un pot avec plante, qui font allusion au passage de l'évangile apocryphe de Jacques, où il est question de la rencontre de l'ange avec la Vierge hors de sa maison. Selon H. Maguire, ces éléments végétaux ont été inspirés des métaphores utilisées dans les textes patristiques (MAGUIRE, *Art and Eloquence*, p. 48. Voir n. 5 et 6). D'après L. Hadermann ces « jardins fermés » seraient une allusion au Cantique des Cantiques (IV, 12) et à la Virginité de Marie (HADERMANN, *Kurbinovo*, p. 102).

fol. 146v *Présentation au Temple* (fig. 97)

(115x100 mm)

Quatre folios après la miniature de l'Annonciation, l'évangile de Luc continue avec l'illustration de la Présentation au Temple, dont le récit de Luc est le seul parmi les évangiles canoniques à relater l'épisode.

La scène est surmontée d'une inscription, placée dans la marge supérieure qui indique en fait le titre du passage :

περὶ συμεῶνος

Les quatre personnages qui figurent dans la composition sont répartis de part et d'autre d'un autel. Du côté gauche, Joseph avance vers l'autel en tenant de la main gauche un couple de tourterelles destiné à être offert en sacrifice au moment de la consécration du Christ. Un peu plus à droite, Marie tient l'enfant Jésus entre ses bras. L'Enfant, vêtu d'une tunique et d'un manteau aux tons ocre, tend les bras vers le personnage qui se situe juste en face de lui. A gauche, se tiennent deux personnages que l'on peut identifier comme le vieillard Syméon et la prophétesse Anne. Le premier, près de l'autel, se penche en avant et tend les mains, voilées par le pan de son chiton, afin de recevoir l'Enfant. A ses côtés, et légèrement en arrière, se trouve la prophétesse Anne qui regarde vers le centre de la scène. Elle soulève la main droite tandis qu'avec la main gauche elle tient un rouleau déployé.

Pour les vêtements de ces quatre adultes, l'artiste utilise la même palette chromatique : à la sobriété vestimentaire de la Vierge et d'Anne, vêtues dans les tons mauve, bleu et brun s'oppose la luminosité des tons bleu ciel et rose brun choisis pour les habits de Joseph et de Syméon.

Le centre de la composition est occupé par un autel qui situe la scène dans le temple de Jérusalem. Il est surmonté d'un ciborium qui repose sur quatre colonnettes et dont le toit bombé et pointu à l'extrémité déborde du cadre de la miniature. L'autel est entièrement couvert d'un long tissu rouge qui forme des plis sur le devant de la table sacrée. Un peu en retrait de l'autel et derrière Joseph, se trouve un autre

élément architectural, un bâtiment circulaire comparable à celui rencontré dans l'Annonciation, qui semble évoquer la ville de Jérusalem.

Parmi les évangiles canoniques, seul l'évangile de Luc (II, 21-38) se réfère aux épisodes de la Circoncision qui prend place huit jours après la naissance (II, 21), et de la Présentation au Temple, qui, dans l'évangile de Luc, coïncide avec les jours de purification de la mère, quarante jours après la naissance (II, 22). Cependant, selon la loi mosaïque, la purification de la mère ne correspond pas à la cérémonie de la Présentation au Temple qui, elle, a lieu trente jours après la naissance de l'Enfant. La présentation du premier-né est en conformité avec le commandement de Dieu à Moïse qui dit qu'il faut offrir à Dieu tous les premiers-nés³⁵³. Leur consécration est toujours accompagnée d'une offrande d'animaux, un agneau, des pigeons ou des tourterelles³⁵⁴.

Le rite de l'offrande est mentionné aussi dans l'évangile de Luc, où il est question de l'offrande de deux pigeons ou de deux tourterelles présentés par Marie et Joseph et sacrifiés lors de la consécration du Christ (II, 24). Le récit évangélique se poursuit par la rencontre de l'Enfant Jésus avec Syméon et la vieille prophétesse Anne. Il relate en détail les propos et les prophéties de Syméon (II, 25-28) et explique la raison de la présence de la prophétesse Anne au moment de la consécration du Christ (II, 36-39).

Il semble donc évident que c'est l'évangile de Luc qui a servi de source essentielle pour la création de l'iconographie de cette scène. Tous les détails relatés par Luc ont permis aux iconographes de rendre l'image de cet épisode la plus fidèle possible au texte évangélique. Les artistes, guidés par les données textuelles qui laissent apparaître une succession chronologique d'événements, créent un répertoire d'images dont chacune illustre un autre moment de la narration, de telle sorte que l'évolution iconographique de l'épisode reflète l'évolution chronologique de la fête qui est illustrée.

Progressivement donc, l'image de la Présentation au Temple est remplacée par celle de la Rencontre avec Syméon devant l'autel du Temple, qui est, par ailleurs,

³⁵³ Exode XIII, 12-15 ; Nombres XVIII, 15-16.

³⁵⁴ Lévitique XII, 2-8.

l'épisode commémoré le jour de l'Hypapantè³⁵⁵. La date de la célébration de la fête de l'Hypapantè a été fixée par Justinien le 2 février, à la place d'une date antérieure, le 14 février, afin que la fête soit célébrée exactement quarante jours après la Nativité dont la date a été fixée le 25 décembre vers la fin du IV^e siècle³⁵⁶.

L'évolution iconographique de la Présentation du Christ au Temple est marquée par la création d'une nouvelle image qui se réalise vers les VIII^e-IX^e siècles³⁵⁷. D'ores et déjà, la composition acquiert ses composantes définitives : la présence de l'autel, les quatre protagonistes symétriquement disposés de part et d'autre et enfin la présence de l'enfant Jésus au centre de la composition. C'est surtout la position et l'emplacement de ce dernier qui donneront lieu à un riche éventail de variantes. D. Shorr, dans un travail de classification typologique sur la scène de la Présentation au Temple, en a relevé six. Chacune d'elles illustre une étape du passage progressif de l'enfant Jésus des bras de sa mère vers ceux de Syméon³⁵⁸.

Celle qui a été adoptée par l'artiste du Harley 1810 est la première selon la typologie de Shorr³⁵⁹ : la Vierge tient l'Enfant entre ses mains de telle manière que l'Enfant fait face à Syméon. Ce dernier, de l'autre côté de la composition, se penche vers lui et tend les bras pour le recevoir. Ce type iconographique, qui n'est nullement une invention de l'époque médio-byzantine, comme le prouvent l'exemple précité de

³⁵⁵ SHORR, « Presentation in the Temple », p. 17. Le jour de la fête de l'Hypapantè, on commémore la rencontre avec Syméon et par la suite la Purification de Marie. La Présentation au Temple, telle qu'elle est connue en Occident, constitue la synthèse des épisodes de la Présentation de l'Enfant devant l'autel et la Rencontre avec Syméon ; SHORR, « Presentation in the Temple », p. 21-22.

³⁵⁶ *Synaxarium CP*, cols. 439-440 et aussi SHORR, « Presentation in the Temple », p. 17 ; NICOLAÏDES, « Lagoudéra », p. 79 et n. 701.

³⁵⁷ Pour l'iconographie de la Présentation au Temple, voir : SHORR, « Presentation in the Temple », p. 17-32 ; MAGUIRE, « The Iconography of Symeon », p. 261-269 ; XYNGOPOULOS, « Ὑπαπαντή », p. 328-339 ; SCHILLER, « Die Darbringung Christi im Tempel » dans *Ikongraphie* II, p. 100-104 ; WESSEL, « Darstellung Christi im Tempel » dans *RbK* I, col. 1134-1145 ; DEMUS, *Norman Sicily*, p. 274 n. 155-158, p. 338 ; NICOLAÏDES, « Lagoudéra », p. 79-83 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, p. 118-122.

³⁵⁸ Pour les différents types iconographiques, voir : SHORR, « Presentation in the Temple », p. 23-25.

³⁵⁹ SHORR, *op. cit.*, p. 23.

Sainte-Marie Majeure et ceux de Kalenderhane Camii³⁶⁰, Castelseprio³⁶¹, Sainte-Marie-Antique³⁶² et de la croix-reliquaire du Sancta Sanctorum³⁶³, jouit à cette époque d'une popularité non démentie. Elle culmine simultanément avec l'accent mis sur les réactions de l'Enfant qui, vaguement suggérées auparavant, témoignent d'une volonté de la part des artistes de mettre en évidence son état d'âme. L'Enfant, tenu dans les bras de sa mère, exprime sa peur envers un personnage étranger en se retournant effrayé vers elle comme c'est le cas dans les Vat. gr. 1613 fol. 365, Morgan gr. 639 fol. 336v, Iviron 5 fol. 230r, et à Nerezi³⁶⁴, ou bien, et cela semble être l'attitude la plus fréquente, il tend les bras vers Syméon exprimant ainsi sa hâte d'aller vers lui. Hormis l'exemple du Harley 1810, il en est ainsi dans les Leyden gron. 137 fol. 141r (fig. 98), Paris gr. 74 fol. 109v, Iviron 1 fol. 257r, Panteleimon 2 fol. 228v, à Hosios Loukas, à Karabaş Kilise, à Saint-Stratège à Epanô Boularii, sur une icône du Sinaï et sur une plaque de stéatite de Tolède³⁶⁵. L'élan de son mouvement devient plus marqué sur un ivoire de la Cathédrale de Salerno, à la Chapelle Palatine et à Martorana³⁶⁶.

Dans le Harley 1810, Syméon est représenté dans l'attente de recevoir l'enfant Jésus. En effet, il n'est pas sans intérêt de remarquer que dans la variante où l'Enfant n'est pas encore passé dans les mains de Syméon, celui-ci figure dans une attitude

³⁶⁰ STRIKER, C.L. et DOGAN KUBAN, J., « Work at Kalenderhane Camii in Istanbul : Third and Fourth Preliminary Reports » dans *DOP* XXV, 1971, p. 251-259; p. 256, fig. 11.

³⁶¹ BOGNETTI - CHERICI - DE CAPITANI D'ARZAGO, *Castelseprio*, pl. LVII, LVIII, LIXa.

³⁶² DE GRUNEISEN, *Sainte Marie Antique*, fig. 115 ; Voir aussi NORDHAGEN, « S. Maria Antiqua : the frescoes of the seventh century » dans *Studies in Byzantine and Early Medieval Painting*, p. 177-296.

³⁶³ MAGUIRE, *Art and Eloquence*, fig. 91 ; SCHILLER, *Ikongraphie*, I, fig. 54.

³⁶⁴ *Il Menologio*, p. 365 ; WEITZMANN, « Morgan 639 », fig. 328 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, II, p. 44, fig. 28 ; SINKEVIĆ, *Nerezi*, p. 140, fig. XXXVII et 39.

³⁶⁵ CARR, *Byzantine Illumination*, microfiche 6E11 ; OMONT, *Evangelies*, II, pl. 97 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, II, p. 27, fig. 4 et p. 165, fig. 289 ; CHATZIDAKIS, « *Ἅγιος Λουκάς* », p. 30, fig. 17 ; RESTLE, *Wandmalerei*, III, fig. 460 ; DRANDAKIS, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσας Μάνης*, p. 416, pl. 30, pl. 108 ; CUTLER et SPIESER, *Byzance médiévale*, p. 283, fig. 227 ; KALAVREZOU-MAXEINER, *Steatite*, n° 52, p. 143-150, fig. 31.

³⁶⁶ SHORR, « Presentation in the Temple », p. 22, fig. 9 ; BORSOOK, *Messages in Mosaic*, fig. 26, 27, 28 ; DEMUS, *Norman Sicily*, fig. 50A, 50B.

similaire à celle de l'ange Gabriel dans la scène de l'Annonciation : le corps est plus ou moins penché, les mains tendues vers le devant, les jambes légèrement écartées et souvent l'un des deux pieds ne touche pas le sol, de sorte que son mouvement exprime sa précipitation et son ardeur à rencontrer le Christ. La persistance de cette allure preste est due à l'influence probable des sources textuelles. En fait, si l'on se réfère à D. Shorr, l'attitude de Syméon résulte du texte de Pseudo-Matthieu³⁶⁷ et de la mauvaise utilisation du mot *festinans* à propos de la rencontre de Syméon avec l'enfant Jésus³⁶⁸. Selon H. Maguire, elle est due à l'interprétation « hyperbolique » et excessivement rhétorique du texte de Luc (II, 27) dans les sermons sur la Présentation au Temple³⁶⁹. Dans ces textes l'accent est mis sur l'*ekphrasis* des sentiments de joie, d'espoir et de bonheur éprouvés par Syméon en raison de sa rencontre avec l'Enfant.

Dans le Harley 1810, à l'image d'un Syméon plutôt « statique » et marqué par son âge avancé, ne serait-ce pas une phrase du sermon attribué à Méthode : « ...καὶ μετεωροπορῶν τοῖς διαβήμασιν ὠκυτάτως, τὸν πάλαι ἱερὸν καταλαμβάνει σηκόν... » qui pourrait inspirer à l'artiste d'exécuter le pied droit de Syméon suspendu ? Cette tentative maladroite de la part de l'artiste du Harley 1810 à exprimer la fougue de Syméon ne fait que souligner la prédominance des textes et leur rôle dans la création de l'iconographie. Excepté l'exemple du Harley 1810, cette précipitation marquée dans l'attitude de Syméon trouve des parallèles déjà dans la croix-reliquaire de Sancta Sanctorum et plus tard dans les manuscrits Moscou Mus. Hist. gr. 183 p. 8,

³⁶⁷ TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, p. 78.

³⁶⁸ SHORR, *op. cit.*, p. 20.

³⁶⁹ MAGUIRE, *Art and Eloquence*, p. 84-86 ; Sermon d'un anonyme écrit au VIIe siècle et attribué à Méthode, « Sermo de Symeone et Anna » dans PG 18, cols. 348-381 et en particulier cols. 360C-361A ; voir LAURENTIN, R., « Bulletin sur la Vierge Marie » dans *Revue des sciences philologiques et théologiques* 52, 1968, p. 540. Ce sermon a été copié dans de nombreux manuscrits qui datent du XIe au XIVe siècle ; cf. EHRHARD, *Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur*, p. 186, 189, 357, 586 ; II, 1938, p. 8, 14, 51, 80, 120, 122, 125, 136, 196, 198, 201 ; III, 1943, p. 105, 234, 504, 512. Voir aussi un autre sermon attribué à Timothée de Jérusalem : « Oratio in Symeonem » dans PG, 86, cols. 237-252 ; voir enfin JUGIE, *Sainte Vierge*, p. 71.

daté entre 1034 et 1041, Leyden gron. 137 fol. 141r (fig. 98) et les églises de la Chapelle Palatine et de Martorana³⁷⁰.

Les deux personnages secondaires de la scène, Joseph et la prophétesse Anne, sont placés toujours derrière le groupe principal et leurs attitudes ne changent guère durant l'évolution iconographique de l'image. Joseph, conformément à loi de la consécration du premier-né, est représenté tenant les deux tourterelles qui seront sacrifiées par la suite sur l'autel. Sur un épistyle du Sinaï à Nerezi et à la Chapelle Palatine, il les transporte enfermées dans une cage, ce qui donne un aspect plus réaliste à la scène³⁷¹. Quant à la prophétesse Anne, elle est constamment représentée avec la main droite levée en signe de parole et la gauche tenant un rouleau. A partir du XIIe siècle, la présence du rouleau déployé devient un élément caractéristique dans l'iconographie de cet épisode. Le texte qui y est inscrit est attesté par la description de Denys de Fournas³⁷². La déclaration d'Anne se voit aussi dans les Laur. VI 23 fol. 105v, Leyden gron. 137 (fig. 98), Lesbos 9 fol. 158v, Psautier de Mélisende fol. 3r, Ivron 5 fol. 230r, sur le tétraptyque du Sinaï ainsi qu'à Nerezi, à Mileševo, à Saint-Stratège à Epanô Boularii, aux Saints-Anargyres, à Hagios Stéphanos de Kastoria et à Monreale³⁷³.

Pour conclure, il importe de remarquer que l'artiste du Harley 1810, bien qu'il opte pour une iconographie contemporaine pour le personnage de la prophétesse Anne, ne la choisit pas pour autant pour le groupe principal. Le modèle iconographique de Syméon Glykophilon qui prédomine dans les représentations de la Présentation au Temple à la fin du XIIe siècle, ne semble pas l'inspirer. Il préfère

³⁷⁰ STOHLMAN, F., *Gli smalti del Museo Sacro Vaticano*, Rome 1939, pl. 24 ; TRENEFF, D.K.-POPOFF, N.P., *Miniatures du ménologe grec du XIe siècle n° 183 de la bibliothèque synodale à Moscou*, Moscou 1911, pl. II, 2 ; CARR, *Byzantine Illumination*, microfiche 6E11 ; BORSOOK, *Messages in Mosaic*, fig. 26, 27, 28 ; DEMUS, *Norman Sicily*, fig. 50A, 50B.

³⁷¹ Σινά, p. 156, fig. 25 ; SINKEVIĆ, *Nerezi*, p. 140, fig. XXXVII et 39 ; DEMUS, *Norman Sicily*, fig. 50A.

³⁷² *Ἐρμηνεία*, p. 87.

³⁷³ VELMANS, *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, pl. 42, fig. 186 ; CARR, *Byzantine Illumination*, microfiche 6E11 ; VOCOTOPOULOS, « Un évangile illustré », fig. 16 ; BUCHTHAL, *Miniature Painting*, p. 4, pl. 3a ; PELEKANIDIS, *Treasures*, II, p.44, pl. 28 ; Σινά, p. 159, pl. 28 ; SINKEVIĆ, *Nerezi*, p. 140, fig. XXXVII et 39 ; MILLET, *Yougoslavie*, I, pl. 66. 4 ; DRANDAKIS, *Τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, p. 416, pl. 30, pl. 108 ; PELEKANIDIS, *Καστοριά*, pl. 16b, 92b ; KITZINGER, *Monreale*, fig. 4.

illustrer la version traditionnelle où la Vierge s'apprête à donner l'enfant Jésus à Syméon, représenté en plein mouvement. Par son choix, il prive l'image de son message sacrificiel et évite de la surcharger émotionnellement.

fol. 174r *Dormition de la Vierge* (fig. 99)

(125x105 mm)

La troisième miniature qui illustre l'évangile de Luc présente un sujet peu fréquent dans le corpus des tétraévangiles illustrés³⁷⁴. La Dormition de la Vierge est un sujet rencontré le plus souvent dans les évangélistes et les homélies, placé à proximité de la péricope en question (Lc XI, 27-28).

Dans la marge supérieure une inscription flanquée de deux croix désigne la fête qui est illustrée en-dessous :

+ ἡ κοίμησις +

La partie centrale de la miniature du Harley 1810 est marquée par la présence du lit funéraire. La Vierge y est couchée, les pieds comme à l'ordinaire orientés vers la droite, et les mains croisées sur sa poitrine ; sa tête est légèrement soulevée et entourée d'une auréole. Elle est vêtue d'une robe bleue et d'un *maphorion* mauve. Son lit est couvert d'un drap blanc décoré de petits dessins de couleur mauve aux deux extrémités ; par-dessous, sur le devant du lit, un drap rouge au centre duquel est peinte une croix en or couvre toute la surface du lit.

Derrière le lit funéraire de la Vierge, au centre d'une mandorle bleue, apparaît le Christ tenant dans ses bras l'âme de sa mère, qui se présente sous les traits d'une enfant emmaillottée, la tête entourée d'une auréole. Le Christ est vêtu d'un himation noir et d'un chiton bleu. Entre le Christ et la Vierge, l'apôtre Jean, reconnaissable à son allure fatiguée de vieillard et à son vêtement noir, se penche sur le chevet du lit

³⁷⁴ Hormis le tétraévangile Harley 1810 seul le Ludwig II 5 fol. 124v intègre dans son cycle iconographique l'image de la Dormition de la Vierge.

et touche de sa main droite les mains croisées de la Vierge. Derrière lui, André, levant les deux bras, exprime à sa manière son immense peine. Deux anges, aux mains voilées, volent du côté droit pour venir recueillir l'âme de la Vierge.

Les autres personnages « terrestres » réunis pour la mort de Marie se répartissent en deux groupes aux extrémités du lit. Parmi les personnages groupés des deux côtés de la composition, on peut distinguer, à gauche trois figures d'évêques, reconnaissables, surtout le premier, à leurs vêtements clairs et aux croix noires des *omophoria*. Les douze autres personnages représentés de part et d'autre de Marie sont des apôtres : du côté gauche de la composition, Pierre balance un encensoir au chevet du lit de la Vierge et de l'autre côté, Paul se penche pour baiser les pieds de Marie. A côté de Paul, Matthieu pose sa main couverte par le pan de son vêtement, sur son visage, geste exprimant sa souffrance. Derrière lui, trois apôtres jeunes se regardent entre eux avec un regard de tristesse.

Du côté droit de la scène, à l'arrière-plan, on aperçoit un édifice à étage. Au premier étage de cette maison, trois femmes se lamentent dans l'embrasure d'une fenêtre ouverte. Deux de ces femmes sont vêtues d'un manteau noir et la troisième d'un manteau rouge. Elles ont les mêmes gestes que les apôtres qui entourent le lit de la Vierge et une expression de grande tristesse sur leur visage.

La composition de la Dormition de la Vierge s'appuie sur les récits apocryphes et homélies de la mort de la Sainte Vierge. Elle n'en traduit qu'une partie, celle notamment du moment de la mort. Ce moment, dans tous les textes connus, est relaté de la même manière : le Christ, descendu des cieux, a reçu l'âme de sa Mère au moment où celle-ci, entourée des apôtres, gisait sur son lit. Les principaux apocryphes et homélies concernant la Dormition de la Vierge seraient dus à Jean le Théologien³⁷⁵, à Jean évêque de Thessalonique³⁷⁶, au pseudo-Joseph d'Arimatee,

³⁷⁵ « Iohannis Liber de Dormitione Mariae », voir TISCHENDORF, *Apocalypses apocryphae*, p. 95-112.

³⁷⁶ JUGIE, « Homélies mariales byzantines », p. 375-438.

dans une version latine, et à Mélicon, évêque de Sardes³⁷⁷ dont le texte ne fut pas composé avant le milieu du Ve siècle.

La célébration de la fête de la Dormition de la Vierge, le 15 août, est déjà attestée au VIe siècle. Selon les sources textuelles, elle semble avoir remplacé une fête plus ancienne de la maternité de la Vierge commémorée à Jérusalem³⁷⁸. A l'époque du règne de l'empereur Maurice (582-602), la fête de la Dormition figure parmi les Grandes Fêtes du calendrier liturgique³⁷⁹. Elle ne fait cependant son apparition dans le cycle iconographique des Grandes Fêtes qu'à une époque relativement tardive³⁸⁰. D'après un témoignage d'André, évêque de Crète, il y avait aux VIIe-VIIIe siècles une représentation de la mort de Marie dans l'église de Sion, à Jérusalem, c'est-à-dire sur le lieu même de l'événement³⁸¹.

Ce sont des églises de Cappadoce du Xe siècle qui nous conservent les exemples les plus anciens en peinture monumentale : Saint-Jean de Güllü dere, Sümbüllü kilise et Ağac alti kilise d'Ihlara, la Nouvelle Eglise de Tokali³⁸². Approximativement à la même époque, le sujet de la Dormition de la Vierge devient

³⁷⁷ TISCHENDORF, *Apocalypses apocryphae*, p. 113-123 pour le récit du pseudo-Joseph d'Arimatee et p. 124-136 pour le récit de Mélicon. Il s'agit de textes d'origine également apocryphe, mais qui étaient répandus principalement en Occident.

³⁷⁸ AUBINEAU, M., *Les Homélie festales d'Hésychius de Jérusalem*, Bruxelles 1978, p. 145-169.

³⁷⁹ Nicéphore CALLISTE, *Ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία*, livre XVII, ch. 28 dans PG CXLVII, col. 292AB. Il mentionne qu'une célébration de la fête de la Dormition de la Vierge avait lieu dans l'église de Blachernes.

³⁸⁰ Pour l'iconographie de la Dormition de la Vierge, voir : WRATISLAW-MITROVIC, « La Dormition », p. 134-173 ; JEGLOT, *La vie de la Vierge* ; VATASIANU, « Dormitio Virginis », p. 1-49 ; MOITRY, *Dormition* ; SCHAFFER, *Koimesis* ; KREIDL-PAPADOPOULOS, « Koimesis », col. 136-182 ; SCHILLER, « Koimesis » dans *Ikono-graphie* IV.2, p. 92-95 ; HAVICE, « The Dormition of the Virgin », p. 25-45 ; MILLET, *Recherches*, p. 23-24 ; NICOLAÏDES, « Lagoudéra », p. 96-104 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, p.181-186 ; SACOPOULO, *Asinou*, p. 37-47.

³⁸¹ « In Dormitionem S. Mariae » d'André évêque de Crète dans PG XCVII, col. 1064C ; VATASIANU, « Le Dormitio Virginio », p. 25, fig. 2.

³⁸² NICOLAÏDES, « Lagoudéra », p. 96 et n. 853.

aussi très fréquent sur toute une série d'ivoires³⁸³. Mais c'est seulement à partir du XIe siècle que le thème de la Dormition se répand largement. Durant cette période ont été exécutées les miniatures du psautier Barberini fol. 137r, des évangélistes Iviron 1 fol. 300r et Morgan 639 fol. 366r³⁸⁴, les mosaïques de Daphni et de Hosios Loukas³⁸⁵, et les fresques de Sainte-Sophie d'Ohrid et de l'église de Kiliçlar Kuşluk en Cappadoce³⁸⁶.

La position de la Vierge sur son lit de mort est presque la même dans toutes les représentations. La Vierge est déjà morte, elle a rendu son âme au Christ qui la tient dans ses bras. Les bras de la Vierge sont, dans la plupart des cas, étendus le long du corps ; parfois, le bras droit repose sur la poitrine. Pourtant dans le Iviron 1 fol. 300r, et le Morgan 639 fol. 366r non seulement la tête de la Vierge, mais aussi les épaules sont relevées sur le coussin, et les yeux sont ouverts. On voit la même chose dans la fresque de l'église Kiliçlar Kuşluk en Cappadoce, où le corps de la Vierge, des reins jusqu'à la tête, est représenté relevé et où les yeux sont également ouverts. Dans ces deux monuments, derrière le lit, est peint Jean, qui se penche vers le visage de la Vierge comme s'il écoutait ce qu'elle dit. Donc, ici, c'est le moment qui précède la mort qui est figuré, celui où, apercevant le Christ descendu du ciel, la Vierge lui adresse sa prière³⁸⁷. Plus tard et dans tous les cas où la Vierge est déjà représentée comme morte, Jean bien souvent conserve sa place à part derrière le lit, la tête penchée vers l'épaule de la Vierge. Dans le Harley 1810, Jean se place au milieu du lit et se penche vers le corps mort de la Vierge où il pose sa main droite. Ce geste

³⁸³ GOLDSCHMIDT et WEITZMANN, *Elfenbeinskulpturen*, p. 25, pl. I, fig. 1 (plaque de reliure de Munich) ; p. 57, pl. XLI, fig. 111a (Musée Victoria and Albert) ; p. 70, pl. LIX, fig. 174 (Musée de Cluny) et fig. 175 (Musée de l'Ermitage) ; p. 75, pl. LXVII, fig. 206 (Musée Byzantin de Ravenne).

³⁸⁴ ANDERSON-CANART-WALTER, *The Barberini Psalter*, microfiche 4 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, II, p. 29, pl. 6 ; WEITZMANN, « Morgan 639 », pl. 330.

³⁸⁵ MILLET, *Daphni*, pl. XI, 4 ; STIKAS, *Ὁσίου Λουκάου*, p. 202, pl. 89a.

³⁸⁶ MILLET, *Yougoslavie*, I, pl. 5, 1-2, pl. 6, 1-3, pl. 7, 1 ; JERPHANION, *Eglises rupestres*, I, p. 250, pl. 60.

³⁸⁷ TISCHENDORF, *Apocalypses apocryphae*, p. 108, 117, 129.

particulièrement affectueux de Jean trouve des parallèles uniquement sur les ivoires du Xe-XIe siècle³⁸⁸.

Le Christ, dans tous les monuments, est représenté presque toujours de la même manière. Il est debout derrière le lit, juste au centre. Il se tient de trois quarts à droite, sa tête tournée à gauche, et il regarde la Vierge. Dans ses deux bras haut levés il tient près de son épaule gauche l'âme de la Vierge sous les traits d'une petite enfant emmaillottée. Le mouvement du Christ, toute l'attitude de sa figure, et le geste qu'il fait en levant la petite figure de l'âme, doivent indiquer qu'il remet l'âme de la Vierge à l'ange qui descend du ciel, et qui, selon le témoignage de l'Homélie de Jean, archevêque de Thessalonique, est l'archange Michel³⁸⁹.

Au XIIIe siècle on constate quelques nouveaux détails dans la composition de la Dormition de la Vierge et une tendance à augmenter le nombre des assistants. La représentation du Harley 1810 présente deux de ces changements qui concernent la position du Christ. Tout d'abord, le Christ se tient non vers le milieu du lit de la Vierge, mais plus près du chevet. Il est difficile de dire ce qui a motivé cette modification. Il est possible que ce fût dans le but de rapprocher le Christ du visage de la Vierge, afin d'en recevoir l'âme qui avait à sortir de sa bouche. Toutefois, cette modification doit avoir un sens, puisque, dans la miniature de Harley 1810 toute la partie gauche de la composition s'est trouvée serrée et dans la droite une place s'est libérée pour une petite maison avec trois femmes dans la fenêtre, ainsi que pour l'apôtre André qui lève les bras pour montrer sa douleur.

Cette composition « asymétrique, déséquilibrée et étrange »³⁹⁰ dans laquelle le Christ est « rejeté sur le côté »³⁹¹ semble être un type iconographique beaucoup moins fréquent que celui où la composition est centrée et qui ne persistera pas au delà du XIIIe siècle. Déjà dans l'église des Quarante martyrs de Tarnovo³⁹², la

³⁸⁸GOLDSCHMIDT et WEITZMANN *Elfenbeinskulpturen*, p. 57, pl. XLI, fig. 110 (Munich, Sammlung Stieder); p. 58, pl. XLII, fig. 112 (Breslau, Schlesisches Museum); p. 75, pl. LXVII, fig. 206 (Musée Byzantin de Ravenne).

³⁸⁹JUGIE, « Homélie mariales byzantines », p. 375-438.

³⁹⁰CORMACK, *Writing in Gold*, p. 174.

³⁹¹NICOLAÏDES, « Lagoudéra », p. 97.

³⁹²GRABAR, *Bulgarie*, p. 98 sqq, fig. 19.

disposition de la composition est différente. Hormis le Harley 1810, cette formule non centrée de la Dormition apparaît également dans le Ludwig II 5 fol. 190v (fig. 100), dans l'église de l'Arakiotissa à Lagoudéra (fig. 101), à Boïana et dans deux églises de Cappadoce, la Nouvelle église de Tokali et celle d'Archangelos de Cemil³⁹³.

De plus, une autre particularité iconographique, que l'on distingue pour la première fois dans les monuments du XIIe siècle, et qui, plus tard, devient obligatoire dans les compositions de la Dormition, est l'auréole lumineuse qui entoure le Christ. Sur le fragment de la fresque à Boïana et à Kurbinovo³⁹⁴, cette auréole a la forme d'un ovale oblongue, tandis que dans la miniature de l'évangile Harley 1810, Ludwig II 5 (fig. 100) et à l'église de Lagoudéra (fig. 101), elle est pointue en haut et a la forme d'une amande. Les récits apocryphes³⁹⁵ disent que le Christ est apparu sur un nuage, entouré d'anges, et une version latine, dont l'auteur se prétend Joseph d'Arimathie, ajoute qu'il y avait alors un tel resplendissement que tous les assistants sont tombés à terre, ainsi que l'ont fait les apôtres quand le Christ s'est transfiguré devant eux sur le Mont Thabor³⁹⁶. L'auréole de splendeur qui entoure le Christ descendu des cieux pour recevoir l'âme de la Vierge, reproduit fidèlement celle qui est représentée autour du Christ dans la scène de la Transfiguration fol. 61r (fig. 73).

Entouré de cette mandorle lumineuse, l'attitude du Christ change. Dans les monuments les plus anciens, ainsi qu'on l'a vu, le Christ est en mouvement, son torse est tourné de trois quarts à droite. Il tourne la tête à gauche et en arrière en regardant la Vierge et lève l'âme bien au-dessus de son épaule gauche. Dans les monuments du XIIe siècle, le Christ, tout en regardant la Vierge, se tient cependant le plus souvent de face, et l'âme est placée beaucoup plus bas, contre le côté gauche de son buste. Cependant, cette modification concernant l'emplacement de l'enfant ne peut en aucun cas être associée à la nouvelle attitude du Christ. Ainsi les fresques du

³⁹³ NICOLAÏDES, « Lagoudéra », p. 96-104, fig. 73 ; GRABAR, *Bojanskata Carkva*, p. 47, fig. 4 ; EPSTEIN, *Tokali*, fig. 100 ; JERPHANION, *Eglises rupestres*, III, pl. 158, 2.

³⁹⁴ HADERMANN, *Kurbinovo*, fig. 90.

³⁹⁵ TISCHENDORF, *Apocalypses apocryphae*, p. 107, 117, 128.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 117.

monastère de Bačkovo et de la Mavriotissa à Kastoria, la plaque en relief de Tolède et celle en émail de la Pala d'Oro dans la cathédrale de Saint-Marc à Venise, l'icône du Dodécaorton du Sinai, la miniature du Ménologe Paris gr. 1528 fol. 153r et celle de l'évangélaire du Skevophylakion de Lavra fol.134v en sont la preuve³⁹⁷.

Dans la composition de la Dormition, la disposition des apôtres varie selon le nombre des personnages présents. Ils se tiennent au chevet et au pied du lit formant ainsi deux groupes séparés, Pierre à la tête de l'un et Paul de l'autre. Selon l'espace disponible, ces groupes sont disposés librement ou bien resserrés. Dans ce dernier cas, les personnages sont groupés sur plusieurs rangs qui se superposent et se recouvrent souvent l'un l'autre. Dans les images médio-byzantines, trois des disciples ont une place quasi fixe : Pierre³⁹⁸, Paul³⁹⁹ et Jean ; le reste des apôtres n'en a pas. Quelques-uns laissent tomber leur tête sur leurs mains, d'autres portent en pleurant leurs mains, couvertes par les pans de leurs vêtements, aux yeux, exprimant par ces gestes leur douleur. Dans le Harley 1810, la position et l'emplacement d'André⁴⁰⁰ est un peu modifiée. André, le plus souvent placé près de Paul, est ici derrière le lit de la Vierge juste à côté de Jean qui, lui, a pris la place habituelle du Christ au centre de l'arrière plan. Il soulève les bras en exprimant par ce geste sa douleur de façon véhémement. Nous rencontrons déjà un geste similaire dans le manuscrit Iviron 1 fol. 300r, le psautier de Mélisende fol. 12r, le manuscrit Dionysiou 587 fol. 163v, l'église d'Asinou (fig. 102), à la crypte d'Aquilée et sur un ivoire du

³⁹⁷ MOUTSOPOULOS, *Μαυριώτισσα*, pl. 69 ; KALAVREZOU-MAXEINER, *Steatite*, n° 52, p. 143-150, fig. 33 ; *Le trésor de Saint-Marc de Venise*, Milan 1984, p. 37 ; *Σινά*, p. 148-149, pl. 17 ; Observation personnelle (voir aussi OMONT, H., *Inventaire Sommaire*, II, Paris 1888, p. 80) ; PELEKANIDIS, *Treasures*, III, p. 33, pl. 8.

³⁹⁸ Ce n'est que dans l'Homélie sur la Dormition de la Vierge de Jean, archevêque de Thessalonique que l'on trouve des informations sur la présence de Pierre dans la représentation de la Dormition ; il y est dit que Pierre se trouvait alors au chevet du lit ; voir n. 3.

³⁹⁹ Le fait que Paul se penche vers les pieds de la Vierge trouve son explication dans la plus ancienne version de la légende conservée dans l'Homélie sur la Dormition, attribuée à l'apôtre Jean où il est dit que Pierre, Paul et Thomas ont baisé les pieds de la Vierge ; TISCHENDORF, *Apocalypses apocryphae*, p. 110.

⁴⁰⁰ Dans le Harley 1810, André est facilement reconnaissable puisque sa physionomie correspond exactement à la description de Denys de Fournia ; voir *Ἐρμηνεία*, p. 151.

Musée de Ravenne⁴⁰¹. Néanmoins, dans aucun de ces exemples l'attitude d'André n'atteint l'extravagance de la représentation du Harley 1810, attitude que l'on accorde d'habitude aux femmes qui assistent à la scène de la Déposition et du Thrène⁴⁰². Il s'agit peut-être là de l'interprétation personnelle de ces démonstrations de tristesse qui, elles, sont devenues traditionnelles.

Parmi les apôtres, du côté gauche de la composition, on distingue trois évêques dont seul le premier est facilement reconnaissable grâce à son *omophorion*. Ces prélats, que l'on trouve au nombre de deux, de trois ou de quatre dans la plupart des Dormitions, sont Denys l'Aréopagite, Jacques Adelphotheos premier évêque de Jérusalem, Hiérothée premier évêque d'Athènes, et Timothée premier évêque d'Ephèse⁴⁰³. L'identification de ces évêques est très souvent difficile, surtout quand un ou deux d'entre eux ne sont pas représentés. Ce n'est qu'à partir du XIVe siècle qu'ils figurent de concert⁴⁰⁴. Dans le Harley 1810, derrière le premier qui est représenté portant l'*omophorion*, deux autres figures semblent pouvoir être considérés comme des évêques : l'un à barbe et chevelure blanches et l'autre, situé à la dernière rangée des personnages de gauche, à barbe et chevelure noires. Leur identification demeure pourtant peu évidente⁴⁰⁵.

⁴⁰¹ PELEKANIDIS, *Treasures*, II, p. 29, pl. 6 ; BUCHTHAL, *Miniature Painting*, p. 1-14, pl. 12a ; PELEKANIDIS, *Treasures*, I, p. 216, pl. 272 ; VALLAND, *Aquilée*, pl. 23 ; GOLDSCHMIDT et WEITZMANN, *Elfenbeinskulpturen*, p. 75, pl. LXVII, fig. 206.

⁴⁰² Pour ce geste voir MAGUIRE, « The Depiction of Sorrow », p. 158-160. Selon l'auteur, ce geste trouve ses antécédents dans l'antiquité. Il exprime habituellement la joie, la surprise ou encore la souffrance. A partir du XI-XIIe siècle, les artistes byzantins introduisent ce geste surtout dans la scène du Thrène et très rarement dans celle de la Dormition de la Vierge. Hormis l'exemple du Harley 1810, l'auteur cite aussi celui de Sainte-Sophie d'Ohrid où un apôtre adopte une attitude similaire à celle d'André dans le Harley.

⁴⁰³ La présence de ces hiérarques à la mort de la Vierge est indiquée dans un passage du *De divinis nominibus* attribué à Denys l'Aréopagite (« De divinis nominibus » III, 2 dans PG III, col. 681). Denys l'Aréopagite est également mentionné comme assistant aux derniers moments de la Vierge chez Jean de Birtha déjà au VIIe siècle (GRABAR, *Bulgarie*, I, p. 79).

⁴⁰⁴ Pour les problèmes d'identification voir NICOLAÏDES, « Lagoudéra », p. 101-102.

⁴⁰⁵ Selon la thèse de Moitry (MOITRY, *Dormition*, p. 110), soutenue après examen d'un certain nombre de monuments, l'évêque à la barbe et chevelure noires est Hiérothée, évêque d'Athènes. En revanche, selon Sacopoulo et Cormack le jeune évêque qui est représenté à Asinou est plutôt Denys l'Aréopagite

A Asinou en 1106 (fig. 102), on rencontre, pour la première fois, une des caractéristiques de la nouvelle iconographie du XII^e siècle : les Saintes Femmes, que mentionnent les apocryphes et qui figuraient parfois auparavant au niveau des apôtres. Elles apparaissent maintenant à la terrasse de la « maison de Marie »⁴⁰⁶, d'où elles dominent la scène. L'Homélie de Jean de Thessalonique parle de vierges qui assistaient à la Dormition. La narration attribuée à Joseph d'Arimatee parle de trois vierges qui assistaient Marie et donne même leurs noms⁴⁰⁷.

La miniature du Harley 1810 représente, en conformité avec les sources apocryphes, trois femmes dans la fenêtre du premier étage d'un édifice dans la partie droite de la composition. La première penche la tête sur la paume de sa main droite, et tend vers la Vierge la main gauche. Les deux autres pleurent, en portant vers leur visage le bras couvert d'un pan de leur manteau. Il y en a deux à l'église de Martorana⁴⁰⁸, quatre à l'église d'Asinou et à Mirož⁴⁰⁹ cinq à l'église de la Mavriotissa⁴¹⁰. Dans tous ces cas, les femmes ne se mêlent pas à d'autres assistants, et sont placées, selon l'usage antique, dans l'endroit qui leur était spécialement assigné, le gynécée. Dans tous les exemples cités, les étages supérieurs sont censés figurer cette sorte de gynécée au-dessus du reste de l'édifice.

Par sa conception, l'image de la Dormition présente déjà quelques particularités intéressantes. Mis à part le choix même de la scène pour l'illustration d'un tétraévangile qui demeure exceptionnel et que nous allons essayer d'expliquer

et le vieillard Timothée évêque d'Ephèse (SACOPOULO, *Asinou*, p. 42, n. 2 et CORMACK, *Writing in Gold*, p. 174). Enfin, d'après l'opinion de Nicolaïdès, qui nous semble la plus plausible, les portraits des évêques sont « dépourvus d'individualisation » (NICOLAÏDES, « Lagoudéra », p. 102).

⁴⁰⁶ Les deux édifices servent à indiquer que l'action se passe dans la maison de Marie ou dans la chambre de Sion, une maison qui se trouvait sur le mont de Sion à Jérusalem, où selon la tradition ultérieure mentionnée pour la première fois dans les oeuvres de Sophronios (VII^e siècle), patriarche de Jérusalem, ont eu lieu la Sainte Cène et la Descente du Saint Esprit sur les Apôtres ; « Anacreontica » dans *PG LXXXVII*, col. 3821.

⁴⁰⁷ TISCHENDORF, *Apocalypses apocryphae*, p. 115.

⁴⁰⁸ DEMUS, *Norman Sicily*, fig. 56.

⁴⁰⁹ WRATISLAW-MITROVIC, « La Dormition », fig. 8 ; pour ce monument voir LAZAREV, *Old Russian Murals*, p. 99sq et p. 247-249, fig. 46.

⁴¹⁰ MOUTSOPOULOS, *Μαυριώτισσα*, pl. 69.

dans un autre chapitre, la composition désaxée et asymétrique de la Dormition du Harley nous donne l'impression que l'artiste s'est inspiré des modèles contemporains qu'il a adaptés à sa guise. Le Christ rejeté sur le côté, a permis aux apôtres Jean et André d'occuper une place en vue dans l'espace libéré au centre et d'adopter des gestes rares dans l'iconographie de la Dormition. L'emplacement du Christ a aussi laissé de la place aux pleureuses qui sont très en vogue au XIIIe siècle. Là encore, l'artiste nous étonne par son idée de placer trois femmes penchées à la même fenêtre. Enfin, il n'est pas sans intérêt de noter qu'il préfère laisser un vide entre l'édifice où se trouvent les pleureuses et la mandorle du Christ et entasser les quatre apôtres et les évêques dans l'extrémité gauche de la composition. Au demeurant, il est évident que notre artiste a porté toute son attention sur le centre de la composition et a traité les extrémités selon l'espace disponible.

fol. 204r Crucifixion (fig. 103)

(125x105 mm)

Pour l'illustration de l'épisode de la Crucifixion, l'artiste a choisi comme support textuel le récit de l'évangile de Luc.

L'image de la Crucifixion est surmontée d'une inscription placée dans la marge supérieure :

ἡ σταύρωσις ·

Sur un fond peint en or, se détache une croix terminée en bas par un *suppedaneum* en plateau et en haut par un *titulus* muet. Sur la croix se dresse un Christ à silhouette légèrement hanchée montrant une anatomie aux traits particulièrement accentués. Sa tête nimbée et couchée sur l'épaule droite. Les yeux sont fermés, barbe et chevelure entourent le visage et des mèches s'étalent sur chaque épaule. Les bras horizontaux, légèrement fléchis, sont fixés par les mains ouvertes, pouces en abduction. La partie inférieure du corps est cachée par un *perizonium*, noué

à la taille et retombant sur le côté gauche ; du sang jaillit de la plaie ouverte sur les côtes droites et descend sur l'abdomen et sur les genoux. De ses pieds, légèrement fléchis au niveau des genoux et fixés par des clous, coule aussi du sang tombant sur le crâne d'Adam représenté sous la Croix.

A sa droite, la Vierge, au corps légèrement courbé, lève la tête et fixe le Crucifié d'un regard imprégné d'une immense douleur. De sa main droite levée, elle fait un geste d'allocution vers son Fils. Elle est habillée d'une tunique bleue et d'un *maphorion* rouge foncé. L'image de la Vierge fait pendant à celle du disciple préféré du Christ, Jean, qui apparaît à sa place habituelle. Assailli par la souffrance, il baisse légèrement la tête et pose la main droite contre sa joue ; de l'autre main, il tient son himation rouge au niveau de la taille.

Les trois personnages sont représentés sur un sol rocheux qui fait allusion au Golgotha. A l'arrière-plan de la composition, un mur, muni d'étroites ouvertures et d'un motif en meurtrières sur sa partie supérieure, arrive presque à mi-hauteur de la miniature et enclôt la scène. Il est peint en couleur ocre et son rebord est rouge.

L'épisode de la Crucifixion est relaté par les quatre évangélistes⁴¹¹. Dans les évangiles synoptiques, le récit demeure incomplet puisqu'il n'est point question de la Vierge, du disciple bien-aimé et des femmes qui accompagnent la Vierge. Matthieu et Marc évoquent surtout l'éponge imbibée de vinaigre, le partage des vêtements, les trois croix, les insultes des passants, les prêtres et les larrons, le dernier soupir de Jésus, les prodiges, le témoignage du centurion et des femmes qui regardent de loin. La version de Luc ne présente pas beaucoup de divergences.

Dans l'évangile de Jean, les éléments du drame semblent, en revanche, plus complets : la Vierge, Jean et les Femmes sont mentionnés ; le porte-éponge et le porte-lance jouent leur rôle. Seulement, au moment où l'éponge est tendue à Jésus, où la lance lui ouvre le flanc, les premiers personnages ne sont plus présents. Après que Jésus a recommandé la Vierge à Jean, ils se retirent chez le disciple (Jn XIX, 27) si bien qu'ils n'assistent pas aux derniers moments et à la mort du Christ. De même dans l'évangile apocryphe de Nicodème (X, 4), ces personnages, dont la présence est

⁴¹¹ Mt XXVII, 35-38 ; Mc XV, 24-28 ; Lc XXIII, 33-34 ; Jn XIX, 17-24.

également attestée, sont chassés avant que Jésus n'expire par les Juifs agacés d'entendre les plaintes et les pleurs de la Vierge⁴¹².

L'introduction de la Vierge dans la scène de la mort du Christ s'explique en fait par la forte prédominance et l'influence des textes patristiques et des hymnes liturgiques qui se réfèrent à la lamentation de la Vierge au moment de la Crucifixion du Christ⁴¹³. La présence de Jean, quant à elle, est surtout due au fait que toutes les sources textuelles le mentionnent comme étant toujours auprès de la Vierge⁴¹⁴.

Par conséquent, la composition de l'image de la Crucifixion s'inspire des éléments narratifs des évangiles synoptiques et s'enrichit de la description de l'évangile de Jean, des apocryphes et des récits des Pères de l'Église. La combinaison des données textuelles donne naissance à une image synthétique, complexe et profondément symbolique qui réussit à rendre évidente la dramatisation du moment en mettant l'accent sur les gestes et les réactions des personnages représentés.

L'iconographie de la Crucifixion a connu, au cours des siècles, des modifications particulièrement importantes et révélatrices⁴¹⁵. À la signification symbolique et allusive des premières images de la Crucifixion succède une adaptation réaliste où le Christ apparaît crucifié mais toujours vivant et triomphant, ayant les yeux ouverts et le corps droit⁴¹⁶.

La prédominance de l'image du Christ vivant sur la croix dans l'iconographie paléochrétienne reflète les problèmes de définition christologique relatifs à la mort

⁴¹² TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, p. 285.

⁴¹³ Pour les textes qui se réfèrent à la lamentation de la Vierge, voir ALEXIOU, « The Lament of the Virgin », p. 111-140 ; BOUVIER, *Le mirologue de la Vierge* ; MAGUIRE, *Art and Eloquence*, p. 96-100.

⁴¹⁴ SHORR, « The Mourning Virgin and Saint John », p. 61-69.

⁴¹⁵ Pour l'iconographie de la Crucifixion, voir : GRONDIJS, *Crucifié* ; Idem, *Crucifié mort sur la croix* ; MARTIN, « The Dead Christ on the Cross », p. 189-196 ; HESBERT, *La Transfixion du Christ*, Paris 1940 ; KARTSONIS, *Anastasis*, p. 33-68 ; Eadem, « The Emancipation of the Crucifixion », p. 153-187 ; CORRIGAN, « An Icon of the Crucifixion at Mount Sinai », p. 45-62 ; MILLET, *Recherches*, p. 396-460 ; SCHILLER, « Die Kreuzigung Christi » dans *Ikonographie II*, p. 98-111 ; WESSEL, *Die Kreuzigung*, p. 78-93 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, p. 147-152.

⁴¹⁶ Pour cette première phase de l'évolution du thème de la Crucifixion et les exemples de l'art appliqué voir SCHILLER, *Ikonographie*, II, p. 100, 438, fig. 323 (plaque d'ivoire de British Museum), fig. 324 et 325 (ampoules de Monza), fig. 326 (portes de Sainte-Sabine), fig. 327 (évangile de Rabbula).

du Logos Incarné. En fait, elle souligne la difficulté pour les artistes de représenter la doctrine des deux natures et de leur union substantielle interrompue durant la mort du Christ. Le choix des artistes d'illustrer le moment précédant la mort leur donne la possibilité de ne pas affronter la complexité de la définition théologique de la mort du Christ qui, à cette époque, demeurait encore incomplète. Vers la fin du VIIe siècle, une série d'éclaircissements sur les difficultés doctrinales a permis le développement d'une nouvelle iconographie⁴¹⁷. Par ailleurs, le texte du *Hodègos* d'Anastase Sinaitès a pu ratifier le contexte doctrinal qui a encouragé la représentation du Christ mort sur la croix⁴¹⁸.

Lorsque la double nature du Christ a été définitivement acceptée, un nouveau type iconographique est né. Le Christ apparaît mort sur la croix, les yeux fermés, affirmant ainsi sa nature humaine, donc mortelle. De même, la représentation de sa nudité met l'accent sur le Christ en tant qu'homme, c'est-à-dire en tant qu'être pouvant être représenté⁴¹⁹.

L'image médio-byzantine de la Crucifixion, comme celles qui lui succéderont, se caractérise essentiellement par la volonté de représenter l'instant dramatique de la mort du Christ de manière plus réaliste que les premières images. Et c'est en particulier sur le corps du Christ que se manifestent les premiers signes de réalisme :

⁴¹⁷ KARTSONIS, *Anastasis*, p. 33-39.

⁴¹⁸ BELTING, H. et BELTING-IHM, C., « Das Kreuzbild im Hodegos des Anastasius Sinaites » dans *Tortulae: Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten*, Freiburg-im-Breisgau 1966, p. 30-39.

⁴¹⁹ KAZHDAN et MAGUIRE, « Hagiographical Texts », p. 10-12 ; KARTSONIS, *Anastasis*, p. 67-68, 127. Voir aussi CORRIGAN, « Text and Image », p. 52-55. L'auteur, en faisant un rapprochement entre le Baptême et la Crucifixion où elle souligne que le Christ dévêtu sur la Croix garantit le Salut qu'il avait promis aux chrétiens par son baptême, pense qu'il est possible de voir le *colobium* et le *perizonium* d'une autre manière. Selon elle, le *colobium* est un signe de mortalité tandis que le *perizonium* d'immortalité. Son hypothèse est fondée sur les sermons et homélies baptismaux et aussi sur l'analyse de la lettre de Jérôme à Fabiola dans laquelle Jérôme se réfère à l'utilisation des vêtements en laine et en lin avant et après le baptême. Il explique que les vêtements en laine ne doivent pas être portés après le baptême parce qu'ils sont fabriqués de la peau d'animaux, ce qui nous fait penser aux créatures mortelles qui sont destinées à mourir. Voir QUASTEN, J., « The Garment of Immortality : A Study of the "Accipe Vestem Candidam" » dans *Miscellanea Liturgica in onore di sua Eminenza il cardinale Giacomo Lercaro*, Rome 1966, I, p. 391-401.

les genoux se plient légèrement et le corps s'infléchit dans l'abandon de la mort. La tête s'incline et tombe sur l'épaule droite. Sur le visage, une expression de douleur désigne la fin.

Ces caractéristiques rendues avec maîtrise dans la miniature du Harley 1810 font du Christ de ce manuscrit un exemple représentatif de l'*ekphrasis* du *pathos* que les artistes du XIIe siècle ont beaucoup cherché à faire valoir dans leurs créations. Il serait inutile et sûrement redondant de vouloir citer toutes les images d'une production aussi dense que l'était la production du XIIe siècle illustrant ce propos. En revanche, il est intéressant de s'attarder sur les particularités d'exécution du Crucifié du Harley 1810 et sur ses parentés avec des œuvres de la même époque.

Dans une composition tout à fait byzantine, le rendu du corps du Christ semble assez inhabituel et étrange. La tête est inclinée sur l'épaule droite ; une longue chevelure aux larges ondulations se répand sur les épaules ; les bras pendent au-dessous de la traverse de la croix. Le corps est légèrement déhanché et présente une anatomie relativement marquée : les pectoraux du thorax sont en pèlerine et les stries sternales, les côtes sous-mammaires, l'abdomen et les genoux sont particulièrement soulignés. Un court *perizonium* transparent voile la partie basse du corps. Il est ajusté autour des reins et les deux extrémités se croisent en laissant découverts les genoux, tandis que le bord inférieur arrive jusqu'au niveau des jambes ; une des extrémités pointe à hauteur de la hanche gauche, pour simuler l'attache du *perizonium* mais sans faire de nœud. Enfin, du sang coule des mains sur les avant-bras ; de la plaie du côté droit s'échappe un flot qui s'écoule sur l'abdomen et sur les genoux en passant sous le *perizonium* ; des pieds, le sang ruisselle le long de la croix jusqu'au sol.

La figure du Christ que l'on rencontre dans le Harley 1810 peut difficilement être comparée avec les modèles du crucifié byzantin. Les rapprochements que l'on peut effectuer avec les images byzantines se rapportent surtout à des détails spécifiques et non à l'ensemble des traits de la silhouette du Christ. Ainsi, la miniature du Laur. VI 23 fol. 162r représente-t-elle un type de *perizonium* similaire, sans nœud et s'attachant sur le côté⁴²⁰. Dans la miniature du tétraévangile Parme 5 fol. 90r (fig. 211) on retrouve presque le même rendu de l'abdomen qui se différencie

⁴²⁰ VELMANS, *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, pl. 57 fig. 264.

du stéréotype byzantin, où une ligne verticale et deux horizontales divisent l'abdomen en six compartiments, et se rapproche d'un rendu plus naturel, adopté surtout dans les œuvres occidentales à partir du XIII^e siècle⁴²¹. Les manuscrits Kiev A 25 fol. 317r (fig. 104), Chicago 965 fol. 33v (fig. 105), Leningrad 105 fol. 207v (fig. 106), Athènes 820 fol. 17r et enfin appartenant tous quatre au « style décoratif », se rattachent à l'image du Harley 1810 surtout en raison du *perizonium* transparent attaché sur le côté et dépourvu de nœud, du rendu de la tête inclinée sur l'épaule et de l'exécution des traits du visage⁴²².

Malgré ces comparaisons, le Christ du Harley 1810 est loin d'être de type byzantin. L'anatomie du corps du Christ et surtout le fait que le sang qui s'échappe de la plaie s'écoule sur l'abdomen, laissent apparaître une influence occidentale prononcée qui nous incite à chercher des parallèles iconographiques dans les œuvres de Pisano, Giotto ou Duccio datées du XIII^e et XIV^e siècle⁴²³. Une œuvre plus tardive mais très semblable à l'image du Harley 1810, notamment pour le rendu du corps, peut encore être citée. Il s'agit d'une icône de Crucifixion de Joseph Chouris, datée de 1544, qui faisait partie de l'iconostase du monastère de Saint Néophyte (fig. 107)⁴²⁴.

L'analogie de cette miniature du Harley 1810 avec des œuvres plus tardives révèle la discordance qui existe entre l'image du Christ dans la Crucifixion et celles du même personnage dans les autres représentations du même manuscrit. Nous pensons, plus particulièrement, à l'image du Christ mort, dans la double scène de la Descente de la Croix et du Thrène représentée un folio plus loin, au fol. 205v (fig. 108).

⁴²¹ ELEUTERI, *Biblioteca Palatina*, fig. 3 et LAZAREV, *Storia*, fig. 242.

⁴²² CARR, *Byzantine Illumination*, microfiches 4B8 et 12B9 ; WILLOUGHBY, *New Testament*, vol. I facsimilé ; WILLOUGHBY, *Karahissar*, pl. CXXVIII.

⁴²³ THOBY, P., *Le Crucifix. Des origines au Concile de Trente*, Nantes 1959 pl. XCIX, n° 218 (Assise Sainte-Marie des Anges, peinture de Pisano, 1 ½ du XIII^e siècle) ; pl. CXXVII, n° 274 (Assise Eglise inférieure, Ecole de Giotto 1^{er} quart du XIV^e siècle), n° 275 (Anvers, Musée Royal, polyptyque de Simone Martini, 1 ½ du XIV^e siècle) ; pl. CXXVIII n° 276 (Sienne Dôme Maesta de Duccio, 1308-1311) ; voir aussi MILLET, *Recherches*, p. 412 fig. 436 et p. 447 fig. 470, 471.

⁴²⁴ SOPHOCLEOUS, *Icons of Cyprus*, p. 63, fig. 31.

Quant à la composition de la Crucifixion dans son ensemble, elle présente le type médio-byzantin dans sa version la plus simple : Marie et Jean sont les seuls qui assistent au drame de la mort du Christ. Ils restent au pieds de la croix, leurs gestes sont retenus mais leurs visages sont marqués par la souffrance. Ces deux personnages, malgré leur absence dans le récit de l'épisode, sont quasiment toujours présents dans sa narration picturale de la plus dépouillée à la plus complète.

La Vierge placée à l'extrémité gauche de la composition exprime son affection surtout par les gestes de ses mains et par les traits tirés de son visage. Les gestes les plus fréquemment rencontrés sont la main gauche posée contre la joue (Vat. gr. 1156 fol.194v, Patr. Œcum. gr. 3 fol. 4r (fig. 205))⁴²⁵ ou encore sur la poitrine et la main droite levée vers le Crucifié (Hosios Loukas, Nea Moni de Chios, Karabaş Kilise, Saint-Marc de Venise, Nereditsa, Latmos, Parme gr. 5 fol. 90r (fig. 211), Vatopedi gr. 610 fol. 149r, Chicago 965 fol. 33v (fig. 105), tétrptyque du Sinaï, icône de Crucifixion du Sinaï, plaque de stéatite du Musée de l'Hermitage de Leningrad)⁴²⁶. Dans le Harley 1810, la main gauche de Marie n'apparaît pas, elle reste cachée sous son manteau. Ce geste est copié également dans le Kiev A 25 fol. 317r (fig. 104)⁴²⁷. Ce ne sera que plus tard que les réactions et les gestes de la Vierge deviendront beaucoup plus expressifs, soulignant davantage sa douleur. A Monreale et à Aquilée⁴²⁸, elle tient discrètement la main d'une de ses compagnes, mais les exemples du XIIIe siècle et ceux qui suivent montrent ouvertement la faiblesse et enfin la défaillance de la Vierge. La peinture de la Mavriotissa avec celle de l'église de Saint-Jean Lampadistis

⁴²⁵ Biblioteca Vaticana, p. 129 ; NELSON, *Text and Image*, fig. 4.

⁴²⁶ CHATZIDAKIS, *Byzantine Mosaics*, p. 86, fig. 62 ; MOURIKI, *Nea Moni*, pl. 32 ; JERPHANION, *Eglises rupestres*, III, pl. 199.1 ; CUTLER et SPIESER, *Byzance médiévale*, p. 211, fig. 162 ; LAZAREV, *Old Russian Murals*, p. 126, fig. 103 ; PESCHLOW-BINDOKAT, *Der Latmos*, pl. 117, 119 ; LAZAREV, *Storia*, fig. 242 ; MILLET, *Recherches*, p. 406, fig. 428 ; WILLOUGHBY, *New Testament*, vol. I facsimilé ; Σινά, p. 158, fig. 28 ; VOCOTOPOULOS, *Βυζαντινές Εικόνες*, p. 55, pl. 29 ; KALAVREZOU-MAXEINER, *Steatite*, p. 136 n° 45, pl. 25, fig. 45.

⁴²⁷ CARR, *Byzantine Illumination*, microfiche 12B9.

⁴²⁸ DEMUS, *Norman Sicily*, fig. 71A ; VALLAND, *Aquilée*, fig. 1, 2.

de Kalopanayotis à Chypre seraient les premiers exemples où Marie tombe dans les bras d'une des Saintes Femmes⁴²⁹.

Le geste de douleur de la Vierge trouve son pendant dans celui de Jean, situé du côté opposé de la composition. Il a la tête baissée et tournée complètement vers le spectateur et avec sa main droite touche sa joue. De sa main gauche il tient le pan de son himation. Les gestes de Jean sont tout à fait conventionnels et rappellent des modèles classiques⁴³⁰. Au demeurant, il est intéressant de souligner que la main gauche pliée et enveloppée dans son himation nous fait penser à des exemples où Jean est représenté tenant un évangile à la main (reliquaire de Pliska, Tokali Kilise, Vat. gr. 1156, Ermitage de Saint-Néophyte)⁴³¹. Enfin, ce geste de Jean trouve des parallèles surtout à Hosios Loukas, Kurbinovo, icône du Sinai, Kiev A 25 fol. 317r (fig. 104) et Chicago 965 fol. 33v (fig. 105)⁴³².

En conclusion, revenons encore une fois à l'image du Christ puisque c'est celle qui éveille le plus notre curiosité. Dans une composition purement byzantine, l'image du Christ présente des caractéristiques tout à fait occidentales. Les traits de l'anatomie du Christ, la façon dont le *perizonium* est attaché et surtout la représentation du sang jaillissant de la plaie ouverte et s'écoulant tout le long de l'abdomen et des cuisses, font que l'image du Crucifié se rapproche plus des représentations occidentales que byzantines. Il est d'autant plus étrange qu'au folio

⁴²⁹ HADERMANN-MISGUICH, L., « A propos de la Mavriotissa de Castoria. Arguments iconographiques pour le maintien de la datation des peintures dans la première moitié du XIIIe siècle » dans *Studies on the Slavo-Byzantine and West-European Middle Ages*, (Studia Slavico-Byzantina et Mediaevalia Europensia, 1), Sofia 1989, p. 143-148.

⁴³⁰ Selon D. Shorr et H. Maguire, les gestes que l'on prête à la Vierge et à Jean ne sont que des survivances des modèles classiques de gestes rencontrés sur des reliefs et les sculptures funéraires hellénistiques et romains ; SHORR, « The Mourning Virgin and Saint John », p. 61-69 ; MAGUIRE, « The Depiction of Sorrow », p. 140-151.

⁴³¹ CUTLER et SPIESER, *Byzance médiévale*, p. 27, fig. 10 ; JERPHANION, *Eglises rupestres*, I, pl. 64.2 ; *Biblioteca Vaticana*, p. 129 ; CUTLER et SPIESER, *Byzance médiévale*, p. 304, fig. 243.

⁴³² CHATZIDAKIS, *Byzantine Mosaics*, p. 86, fig. 62 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, fig. 68 ; Σινὰ, p. 55, fig. 29 ; CARR, *Byzantine Illumination*, microfiche 12B9 ; WILLOUGHBY, *New Testament*, vol. I facsimilé.

suisant, fol. 205v, le Christ de la Descente de Croix et du Thrène soit représenté à la manière byzantine. Il est fort possible que le Christ de la Crucifixion ait été retouché à une époque postérieure par la main d'un peintre occidental.

fol. 205v *Descente de la Croix - Thrène* (fig. 108)

(135x110 mm)

La pénultième miniature de l'évangile de Luc est divisée en deux registres à l'aide d'une frise décorative afin de recevoir dans le même champ pictural l'illustration de deux épisodes importants de la Passion du Christ, la Descente de la Croix et le Thrène.

Dans la marge supérieure, les deux scènes en question sont nommées par deux inscriptions :

ἀποκαθήλωσις · κ' ἔνταφιασμός

Dans le registre supérieur, entre deux collines, une grande croix vide occupe le centre de la composition. Devant la croix, se trouve Joseph d'Arimatee qui essaye de retenir le corps du Christ. De ses deux mains il enlace par la taille son corps mort tandis que pour contrebalancer le poids de la silhouette du Christ, il fléchit la jambe droite et l'appuie sur le *suppedaneum* de la croix. Il est habillé d'un chiton bleu ciel et d'un himation rose brun. Nicodème, accroupi, placé dans la partie gauche de la scène, s'apprête à enlever à l'aide de grandes tenailles les deux clous qui gardent immobilisés les pieds du Christ sur la croix. Derrière lui, figure l'apôtre Jean qui baisse légèrement la tête et porte le pan de son himation devant son visage en signe de douleur et de souffrance.

Du côté opposé de la composition, on trouve le Christ mort vêtu d'un *perizonium* retenu à la taille par un nœud. La partie supérieure de son corps est

inclinée vers la droite tandis que ses pieds restent encore attachés à la croix. Son visage est marqué par une expression de très grande sérénité. A ses côtés, la Vierge, vêtue d'un *maphorion* pourpre et d'une tunique bleu ciel, participe à la descente de la croix du corps du Christ. Elle retient son Fils par son bras gauche et appuie sa tête contre la sienne.

Dans le registre inférieur et toujours devant un paysage montagneux, a lieu le transfert du corps du Christ mort de la croix à son tombeau. Le tombeau, en forme de sarcophage, figure horizontalement à l'extrémité gauche de la composition, devant une colline. De l'autre côté arrive la Vierge accompagnée de Jean, de Joseph d'Arimatee et de Nicodème, qui l'aident à soulever le corps de son Fils. Au devant de la scène, le corps du Christ est représenté sur un linceul blanc brodé aux extrémités de motifs décoratifs. Il forme une ligne horizontale derrière laquelle se situent les autres protagonistes du drame. A l'extrémité droite, Joseph d'Arimatee et Nicodème figurent agenouillés en train d'embrasser les pieds du Christ. Un peu plus loin, Jean se penche fortement et s'apprête à baiser la main gauche du Christ. Enfin, la Vierge avance à grands pas vers le tombeau où elle doit déposer le corps du Christ. Elle enlace le torse de son Fils avec ses deux mains en passant une devant sa poitrine et l'autre derrière sa nuque et comme dans la scène précédente, elle pose sa joue droite sur ses cheveux.

Chacun de ces deux épisodes est relaté par les quatre évangélistes mais sans pour autant que leur récit soit très descriptif. L'épisode de la Descente de la Croix se résume à la demande de Joseph d'Arimatee de récupérer le corps du Christ⁴³³. Les trois synoptiques présentent ce personnage comme un « membre considéré du Sanhédrin » tandis que Jean mentionne qu'il s'agit d'un disciple du Christ jusqu'à maintenant caché, par peur des Juifs. Dans le récit de Jean s'ajoute aussi le personnage de Nicodème, nullement mentionné dans les autres évangiles canoniques, qui intervient auprès de Joseph d'Arimatee. Le récit évangélique se poursuit avec l'épisode de la Mise au Tombeau, sommairement décrit également,

⁴³³ Mt XXVII, 57-59 ; Mc XV, 43-45 ; Lc XXIII, 50-53 ; Jn XIX, 38-39.

accomplie par les deux personnages cités dans l'épisode de la Descente de la Croix⁴³⁴. Les synoptiques évoquent aussi la présence des Saintes Femmes, mais dans l'évangile de Jean, seuls Nicodème et Joseph d'Arimathie sont chargés de parfumer et d'envelopper le corps du Christ dans des bandelettes. Enfin, tous les évangiles sont unanimes pour décrire le tombeau du Christ : « un tombeau creusé dans le rocher où personne n'était encore enterré ».

Dans la version évangélique des faits, on constate qu'il n'y a aucune allusion à Marie et à Jean et par conséquent aucune référence non plus au Thrène ou à la Lamentation. Marie et Jean, censés avoir quittés le Golgotha après la Crucifixion, n'interviennent pas dans les épisodes qui suivent. Leur rôle actif dans le déroulement de ces deux scènes est surtout tiré de l'évangile apocryphe de Nicodème où il est question de l'embrassement triste et fougueux de Marie recevant une dernière fois le Christ dans son giron, en présence de Jean et des Saintes Femmes⁴³⁵.

Mais l'expression émouvante du sentiment de la Vierge envers son Fils déjà mort et l'accentuation de l'aspect dramatique de chaque scène sont également dues à l'influence des textes qui se réfèrent à la lamentation de la Vierge⁴³⁶. Au IXe siècle, Georges de Nicomédie dépeint d'une manière attendrissante les gestes et réactions de la Vierge lors de la Descente de la Croix : «...Elle recevait dans son sein les clous que l'on arrachait, elle embrassait et baisait les membres que l'on détachait et, les posant sur ses bras, elle désirait effectuer à elle seule la descente de la croix » et plus loin lors du Thrène : « Et lorsque le corps saint fut descendu et couché sur la terre, elle se jeta sur lui et l'arrosa des larmes les plus chaudes et, d'une voix douce, elle prononçait des paroles émues... »⁴³⁷. Syméon Métaphraste, au Xe siècle, imagine la Vierge recevant le Christ dans ses bras : « Sur mon sein tu as souvent dormi du

⁴³⁴ Mt XXVII, 60-61 ; Mc XV, 46-47 ; Lc XXIII, 53-56 ; Jn XIX, 40-42.

⁴³⁵ TISCHENDORF, *Evangelia apocrypha*, p. 292.

⁴³⁶ ALEXIOU, « The Lament of the Virgin », p. 111-140 ; BOUVIER, *Le mirologue de la Vierge*.

⁴³⁷ « Sermon VIII » de Georges de Nicomédie dans PG C, col. 1480-1489. Dans le *typicon* du monastère Evergetès à Constantinople, il est question de l'importance de l'homélie de Georges de Nicomédie dans la liturgie du Vendredi saint, voir PALLAS, *Der Ritus - das Bild*, p. 30, 56, 106.

sommeil de l'enfance, maintenant tu y dors du sommeil de la mort »⁴³⁸. Enfin, l'hymnologie de l'*Epithaphios Thrènos* qui s'intègre dans la liturgie de l'*orthros* du Samedi saint à partir de la première moitié du XIVE siècle, illustre encore une fois la portée des textes sur les lamentations de la Vierge lors de la liturgie⁴³⁹.

Ces textes viennent compléter le récit évangélique et permettent aux artistes de créer une iconographie qui laisse apparaître l'acceptation de la double nature du Christ. Représenter la souffrance éprouvée pendant le moment douloureux de la mort du Christ devient ainsi synonyme de la réalité dogmatique qui se développe après la crise iconoclaste. L'absence totale d'exemples de la Descente de la Croix et du Thrène à l'époque paléochrétienne prouve incontestablement le refus d'insister sur la nature humaine du Christ. Après la fin de l'iconoclasme, à l'époque de la formation définitive de l'iconographie de la Passion et de la Résurrection, les images de la Descente de la Croix et de la Mise au Tombeau, et encore davantage celles du Thrène, se multiplient car elles répondent au nouveau sens du pathétique et de l'humain qui marque l'art byzantin.

Descente de la Croix

Considérée comme une des plus effroyables scènes du cycle de la Passion du Christ et chargée d'un lourd message dogmatique, la Descente de la Croix n'entre dans l'imagerie chrétienne qu'après la fin de la crise iconoclaste⁴⁴⁰. L'évolution de son iconographie est marquée par une série de variantes dans l'expression des événements dont la dramatisation se déroule en un laps de temps limité.

⁴³⁸ « S. Mariae Planctus » de Syméon Métaphraste dans *PG CXIV*, col. 209-218 et voir aussi ALEXIOU, « The Lament of the Virgin », p. 122.

⁴³⁹ MAGUIRE, *Art and Eloquence*, p. 101 et n. 77-81 ; voir aussi *Τριώδιον*, p. 420-431.

⁴⁴⁰ Pour l'iconographie de la Descente de la Croix, voir : MILLET, *Recherches*, p. 467-488 ; SCHILLER, « Die Kreuzabnahme » dans *Ikonographie II*, p. 177-179 ; NAGATSUKA, *Descente de la Croix* ; RATKOWSKA, P., « The Iconography of the Deposition without St. John » dans *JWarb XXVII*, 1964, p. 312-317 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, p. 152-155 ; MOURIKI, *Nea Moni*, p. 132-133.

Après les premiers exemples du IXe siècle où l'image de la Descente de la Croix se montre très proche de celle de la Crucifixion (Paris gr. 510 fol. 30v)⁴⁴¹, au Xe siècle, les artistes, influencés par les textes patristiques, favorisent la présence de Jean et surtout la vive participation de la Vierge dans la scène. Dans l'ancienne église de Tokali et dans celle de Saint-Jean de Güllü-Dere, la Vierge intervient dans la scène et enlace les deux bras décloqués du Christ qui retombent sur les épaules de Joseph d'Arimatee⁴⁴². Le type iconographique de ces églises cappadociennes se trouve aussi sur l'ivoire de Dumbarton Oaks, daté du Xe siècle, mais il est également copié par les artistes du XIe et XIIe siècle (ivoire du Musée Byzantin de Ravenne, Nea Moni de Chios, Monreale) et même plus tard par ceux du XIIIe siècle (Paris gr. 54 fol. 107r, Iviron 5 fol. 129v)⁴⁴³. Sur ces exemples postérieurs, Joseph d'Arimatee a glissé son épaule sous l'aisselle du Christ tandis que la Vierge ne tient que l'une des mains du Christ, l'autre restant suspendue au-dessus de l'épaule de Joseph. Par la suite, c'est Jean qui saisit la main inerte pour la baiser (Saint-Jean Photis à Yerakaki de Crète)⁴⁴⁴.

Ce type iconographique nous renvoie à un autre, guère différent, qui dès la fin du Xe siècle a été maintes fois imité par les artistes byzantins : Marie baise la main droite du Christ, en face de Jean, immobile, plongé dans la douleur, pendant que

⁴⁴¹ OMONT, *Miniatures*, pl. XXI. L'idée que l'iconographie de la Descente de la Croix s'est fondée sur la composition de la Crucifixion est beaucoup plus évidente sur trois ivoires du XIe siècle qui montrent le Christ attaché encore sur la croix. Les personnages qui ont assisté à la Crucifixion, la Vierge, Jean, les deux Maries et même le centurion, sont eux aussi présents. Voir GOLDSCHMIDT et WEITZMANN *Elfenbeinskulpturen*, p. 75-76, pl. LXVIII, fig. 207 (Berlin, Staatsbibliothek), fig. 208 (Constance, Rosgarten-Museum), fig. 209 (Luton, Wernher Collection, Luton Hoo Foundation, EE. 89) ; pour cet ivoire voir surtout *Glory of Byzantium*, p. 146, fig. 157).

⁴⁴² RESTLE, *Wandmalerei*, II, fig. 77, 93 ; THIERRY, *Moyen Age*, I, p. 147. Il est possible que l'église de Kiliçlar Kilise présente le même type iconographique que les deux églises précitées vu que l'on arrive à apercevoir Nicodème qui est en train d'arracher les clous des pieds du Christ. Malheureusement, la fresque est trop abîmée pour que l'on puisse se prononcer avec certitude. Voir JERPHANION, *Eglises rupestres*, I, pl. 51.2. Pour l'évolution de cette scène en Cappadoce, voir NAGATSUKA, *Descente de la Croix*, p. 11-15.

⁴⁴³ GOLDSCHMIDT et WEITZMANN *Elfenbeinskulpturen*, p. 46, pl. XXVIII, fig. 71 et p. 75, pl. LXVII, fig. 204 ; MOURIKI, *Nea Moni*, p. 132-133, fig. 42 ; DEMUS, *Norman Sicily*, fig. 71B ; OMONT, *Miniatures*, pl. XCIV ; PELEKANIDIS, *Treasures*, II, p. 37, fig. 16.

⁴⁴⁴ KALOKYRIS, *Wall Paintings of Crete*, p. 85, fig. C15 et BW58.

Nicodème décloue la main gauche du crucifié et que Joseph, situé à gauche devant la Vierge, enlace le buste du Christ. Parmi les nombreuses œuvres qui adoptent ce modèle, retenons en guise d'exemple les tétraévangiles Laur. Conv. Soppr. 160 fol. 213v, Paris gr. 74 fol. 59v, 208v, Laur. VI 23 fol. 59v, 96r, 163r, 209r, le psautier de Mélisende fol. 8v, l'ivoire de Munich et celui de Londres et les églises de Kurbinovo, Saints-Anargyres de Kastoria et de Saint-Néophyte de Paphos⁴⁴⁵. Il nous semble important de mentionner séparément les tétraévangiles Parme gr. 5 fol. 90r (fig. 211) et Smith. Inst. 09.1685-9 fol. Iir (fig. 214), qui montrent Jean en train de baiser les pieds de son maître⁴⁴⁶. Il est évident que les artistes de ces deux manuscrits ont voulu ainsi créer un rapprochement avec la scène du Thrène où Jean fait le même geste.

Ce rapprochement se remarque davantage dans le dernier type iconographique de la Descente de la Croix qui est par ailleurs celui choisi par l'artiste du Harley 1810. L'origine de ce type se trouve encore dans les monuments cappadociens du Xe siècle : la nouvelle église de Tokali et celle du Grand Pigeonnier à Çavuşin représentent une des premières images où le corps du Christ, attaché à la croix seulement par les pieds, tombe dans les bras de la Vierge. Joseph passe maintenant derrière le cadavre, à côté de la croix vide, et semble ne plus être celui qui le soutient⁴⁴⁷. Sur les répliques postérieures de ce type cappadocien, le soutien de Joseph d'Armathie sera de nouveau réactivé. Monté sur une petite échelle ou sur un escabeau, il passe derrière le crucifié et le tient soit par la taille (crypte de Hosios Loukas, Nerezi, tétraévangile géorgien Tbilisi H. 1667 fol. 195r)⁴⁴⁸ soit par les hanches

⁴⁴⁵ MILLET, *Recherches*, p. 471, fig. 495 ; OMONT, *Evangelies*, pl. 52, 181 ; VELMANS, *Le tétraévangile de la Laurentienne*, fig. 122, 178, 265, 298 ; FOLDA, *Holy Land*, p. 141, fig. 6.8p ; GOLDSCHMIDT et WEITZMANN *Elfenbeinskulpturen*, p. 30, pl. VI et VII, fig. 22 et 23 (Munich, Staatsbibliothek et Londres, Victoria and Albert Museum) ; HADERMANN, *Kurbinovo*, fig. 72 ; CHATZIDAKIS, *Καστοριά*, p. 32, fig. 10 ; MANGO-HAWKINS, « St. Neophytos », fig. 35.

⁴⁴⁶ GALAVARIS, *Βυζαντινά χειρόγραφα*, p. 114, fig. 111 ; DENISON et MOREY, *Studies*, pl. VI. Ce détail est reproduit plus tard dans le monastère de Patmos (KOLLIAS, *Patmos*, p. 32, fig. 31), à Saint-Nikita en Macédoine (MILLET, *Yougoslavie*, III, pl. 37.2), à Nerediča et à Sainte-Anne de Trébizonde (NAGATSUKA, *Descente de la Croix*, p. 22, fig. VII-401 et VII-404).

⁴⁴⁷ JERPHANION, *Eglises rupestres*, II, pl. 85.3 et pl. 141.4.

⁴⁴⁸ CHATZIDAKIS, *Ὁσιοῦ Λουκᾶς*, p. 81, fig. 82 ; SINKEVIØ, *Nerezi*, p. 144, fig. XLV ; WEITZMANN, « Book Illumination », fig. 30.

(Harley 1810, Berlin Q 66 fol. 256v (fig. 109), Paris copte-arabe 1 fol. 57r)⁴⁴⁹. La Vierge ne reçoit dès lors que le bras droit ployé du Christ qu'elle attrape par le coude et par l'aisselle.

Le type cappadocien ne disparaît pourtant pas complètement. Nous le rencontrons déjà au Xe siècle sur l'ivoire de Hanovre (fig. 110), sur un épistyle du monastère de Vatopédi (fig. 111) daté de la fin du XIIe siècle et encore sur l'ivoire du Musée de l'Ermitage probablement daté du XIIIe siècle, sauf que sur ces trois œuvres le Christ est penché vers la droite. La disposition des personnages change donc considérablement : la Vierge et Joseph se placent évidemment à droite afin de soutenir le corps du crucifié et Jean accompagné de Nicodème se situent à gauche⁴⁵⁰.

Si nous examinons maintenant notre miniature, nous constatons que le peintre du Harley 1810 a réalisé une combinaison de deux modèles iconographiques différents : il copie la composition de la scène et la disposition des personnages de l'ivoire de Hanovre tout en donnant au Christ la posture du Berlin Q 66, mais en le faisant tomber vers la droite. Le figure du Christ, bien moins imposante que dans le Berlin Q 66, permet à la Vierge d'approcher davantage son visage de celui de son Fils et de le toucher. Cette association de deux types iconographiques n'est guère fréquente dans l'art byzantin. A notre connaissance, elle se retrouve uniquement sur l'ivoire de Hildesheim, la plaque de stéatite de Cleveland, les portes en bronze de la cathédrale de Trani, une icône du Sinaï (fig. 112), dans l'église de l'Episkopi du Magne et surtout dans le manuscrit Morgan gr. 639 fol. 280r (fig. 113), où sont représentés sur une seule miniature la Descente de la Croix et le Thrène⁴⁵¹.

Le choix de cette formule iconographique par l'artiste du Harley 1810 rend plus facile le passage à la scène qui occupe le registre inférieur de cette miniature. La

⁴⁴⁹ *Byzanz*, p. 100, fig. 80a ; LEROY, *Manuscrits coptes*, pl. 82.

⁴⁵⁰ GOLDSCHMIDT et WEITZMANN *Elfenbeinskulpturen*, p. 37, pl. XVII, fig. 40 et p. 81, pl. LXXV, fig. 232 ; *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρου*, n° 2.4, p. 59. Il importe de souligner que ce type iconographique est relativement rare dans l'art byzantin, contrairement à l'art occidental où il apparaît plus fréquemment. Voir NAGATSUKA, *Descente de la Croix*, p. 24.

⁴⁵¹ *Byzanz*, p. 102, fig. 82 ; KALAVREZOU-MAXEINER, *Steatite*, p. 157-159, n° 61, pl. 38 ; Observation personnelle ; CUTLER et SPIESER, *Byzance médiévale*, p. 390, fig. 310 ; DRANDAKIS, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσας Μάνης*, fig. 41 ; WEITZMANN, « Morgan 639 », fig. 318.

participation active de la Vierge, exprimée par la pose émouvante de sa tête contre celle de son Fils mort, annonce l'ultime embrassement lors du Thrène. De ce fait, l'image de la Descente de la Croix devient, pour ainsi dire, une sorte de prélude éloquent à la scène la plus pathétique du cycle de la Passion du Christ.

Thrène

Le thème du Thrène s'introduit dans l'iconographie chrétienne plus tardivement que celui de la Descente de la Croix⁴⁵². Il dérive de l'épisode de la Mise au Tombeau qui lui, existe dès la fin de la querelle iconoclaste⁴⁵³. Dans le déroulement chronologique, la scène du Thrène se place entre la Descente de la Croix et la Mise au Tombeau proprement dite, et représente un moment de pause du cortège funèbre juste avant l'entrée du mort dans le tombeau⁴⁵⁴. Au demeurant, le Thrène ne peut être considéré comme une nouvelle scène iconographique mais plutôt comme le résultat de la transformation progressive de la Mise au Tombeau, produite en raison d'une nouvelle conception religieuse, principalement dogmatique et liturgique, pour laquelle les peintres ont essayé de trouver des formes adéquates⁴⁵⁵.

Les premiers exemples, aux IXe et Xe siècles, influencés par les récits des évangélistes, présentent plutôt la Mise au Tombeau où seuls Joseph d'Arimatee et Nicodème soulèvent le corps du Christ enseveli pour le conduire vers un tombeau creusé dans la roche situé vers la droite (psautiers de Chloudov fol. 87r et de Pantocrator 61 fol. 122r, Paris gr. 510 fol. 30v, Petropol gr. 21 fol. 8v, église de Saint-

⁴⁵² Pour l'iconographie de la Mise au Tombeau-Thrène, voir : MILLET, *Recherches*, p. 489-516 ; SCHILLER, « Die Beweinung » dans *Ikono-graphie* II, p. 187-192 ; WEITZMANN, « Threnos », p. 476-490 ; SPATHARAKIS, « The Influence of the Lithos », p. 225-248 ; SOTIRIOU, « Ἐνταφιασμός - Θρήνος », p. 139-148 ; HADERMANN-MISGUSH, L., « Rencontre des tendances liturgiques et narratives de l'Epitaphios Threnos dans une icône du XVe siècle conservée à Patmos » dans *BZ* 59.2, 1966, p. 359-364 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, p. 155-158.

⁴⁵³ K. Weitzmann considère douteuse l'existence des représentations de la Mise au Tombeau à l'époque paléochrétienne. Voir WEITZMANN, « The Origin of the Threnos », p. 477 et n. 8.

⁴⁵⁴ Sur ce point M. Sotiriou (*op. cit.*, n. 24) présente une approche différente de celle qui est généralement soutenue. Elle considère que les deux thèmes vont de pair et que, dans son évolution, l'iconographie de la Mise au Tombeau est influencée par celle du Thrène.

⁴⁵⁵ WEITZMANN, « The Origin of the Threnos », p. 477.

Jean de Güllü Dere, Chapelle de la Théotokos, Kiliçlar Kilise, ancienne église de Tokali, Grand Pigeonnier de Çavuşin)⁴⁵⁶.

Le passage de la Mise au Tombeau au Thrène ne sera perceptible qu'avec l'addition de la Vierge dans la scène⁴⁵⁷. Accompagnée de Saintes Femmes dans le psautier de Théodore (Brit. Mus. 19352) fol. 116r, elle assiste de loin, comme un simple spectateur, à l'ensevelissement de son Fils⁴⁵⁸. Sur l'ivoire de Munich, elle se rapproche davantage des porteurs, Joseph et Nicodème, et participe activement déjà sur l'ivoire carolingien du Louvre⁴⁵⁹.

⁴⁵⁶ ŠČEPKINA, *Cludovskoj Psaltyri*, fol. 87r ; PELEKANIDIS, *Treasures*, III, fig. 224 ; OMONT, *Miniatures*, pl. XXI ; WEITZMANN, « The Origin of the Threnos », p. 162, fig. 5 ; THIERRY, *Moyen Age*, I, p. 147, pl. 88c ; JERPHANION, *Eglises rupestres*, I, pl. 34.1, pl. 51.1, pl. 64.2 et 66.2 ; II, pl. 141.4 et RESTLE, *Wandmalerei*, III, pl. 309 (pour les datations de ces monuments voir JOLIVET, *Eglises de Cappadoce*, p. 44, 111, 141, 96, 22). L'image primitive de la Mise au Tombeau, comme elle se présente dans les premiers exemples, continue à exister dans toute l'iconographie byzantine et post-byzantine : Paris gr. 74 fol. 59v, 100r, 208v (OMONT, *Evangiles*, fig. 52, 88, 181), Monreale (DEMUS, *Norman Sicily*, fig. 71B), Sopoćani et Nagoričino (MILLET, *Yougoslavie*, II, pl. 98, fig. 5 et III, pl. 93, fig. 2), monastère de Dochiariou (MILLET, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, pl. 223, fig. 2).

⁴⁵⁷ K Weitzmann (*op. cit.* p. 479) suggère que dans le Paris gr. 510, nous sommes devant la première étape de transformation de la Mise au Tombeau en Thrène, en raison du fait que Joseph d'Arimathie, tout en regardant le spectateur, marque un moment de pause. Le corps du Christ s'arrête ainsi devant le spectateur dans l'intérêt de sa dévotion, lui permettant de jeter un dernier regard au Christ mort. La théorie de l'auteur nous semble un peu outrée. La nouveauté, selon nous, vient surtout de l'emplacement que l'artiste a donné à Marie et Jean, à droite de la croix. Il souligne mieux ainsi le passage entre les deux scènes et par là la participation des deux personnages à la scène de la Mise au Tombeau.

⁴⁵⁸ DER NERSESSIAN, *Psautiers grecs*, pl. 70, fig. 192.

⁴⁵⁹ GOLDSCHMIDT et WEITZMANN *Elfenbeinskulpturen*, p. 30, pl. VI et GOLDSCHMIDT, A., *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser*, Berlin 1914, I, p. 45, pl. XXXII et XXXIII. L'ivoire du Louvre, bien qu'il soit daté du Xe siècle, présente non seulement la Vierge dans un rôle actif mais montre aussi un premier signe du changement de position du Christ de droite à gauche. Selon G. Millet (MILLET, *Recherches*, p. 494), ce déplacement est étroitement lié au type iconographique le plus répandu de la Descente de la Croix : le corps du Christ, quand on le détache, penche habituellement vers la gauche et il semble par conséquent logique que quand il est étendu sur le sol, au moment du Thrène, il ait la tête à gauche. Si l'on accepte l'hypothèse de Millet, qui par ailleurs nous paraît tout à fait possible, nous devons remarquer que cela devient une constante quasi inchangée car même quand le Christ tombe vers la droite lors de la Descente de la Croix, comme dans

Mais les étapes de l'évolution du Thrène deviennent plus significatives dans le courant du XI^e siècle à partir du moment où la Vierge, à la tête du cortège, embrasse de plus en plus tendrement son Fils mort. Représentée tantôt encore en marche, tantôt demi-agenouillée, tantôt agenouillée, c'est elle, qui par son attitude, marque progressivement le ralentissement du groupe et esquisse le début du Thrène. Sur quatre ivoires du XI^e siècle, la Vierge est en voie d'agenouillement avec la jambe gauche déjà pliée et la droite faisant un pas vers l'avant⁴⁶⁰. A la même époque dans les psautier de Mélisende fol. 9r, Tbilisi H. 1667 fol. 195r, Vatican gr. 1159 fol. 194v et Morgan gr. 639 fol. 280r (fig. 113)⁴⁶¹, elle s'arrête, plie le genou droit et y pose le buste du Christ ; la première étape du Thrène est déjà accomplie. Ailleurs, comme sur l'ivoire conservé à Luton, à Nerezi, et dans le tétraévangile de Gélat (Tbilisi Q 908) fol. 85v, les artistes préfèrent donner à la Vierge une pose complexe mais expressive : elle est représentée accroupie avec les jambes presque croisées comme si elle s'apprêtait à s'asseoir en tailleur⁴⁶². La phase finale du Thrène où le Christ est posé

notre manuscrit dans la scène du Thrène, il est couché la tête à gauche. Reste à savoir maintenant pourquoi dans les premiers exemples les artistes préfèrent voir partir la procession vers la droite. A notre avis, cela est en rapport avec la succession de différents épisodes dans un cycle narratif en frise qui se développe de gauche à droite.

⁴⁶⁰ GOLDSCHMIDT et WEITZMANN *Elfenbeinskulpturen*, p. 75, pl. LXVII, fig. 204 (Ravenne, Musée Byzantin) ; p. 75, pl. LXVIII, fig. 207, 208 (Berlin, Staatsbibliothek et Constance, Rosgarten Museum) et p. 76, pl. LXIX, fig. 213 (New York, Metropolitan Museum).

⁴⁶¹ FOLDA, *Holy Land*, p. 142, fig. 6.8q ; WEITZMANN, « Book Illumination », fig. 30 ; *Biblioteca Vaticana*, p. 129 ; WEITZMANN, « Morgan 639 », fig. 318. Il importe de nous arrêter sur une particularité de l'évangélaire Morgan gr. 639 qui, à notre connaissance, est unique. Dans ce manuscrit, les Saintes Femmes ont pris la place de Joseph d'Arimatee et de Nicodème et elles sont représentées en train de baiser les pieds du Christ. Ce changement est dû, à notre avis, au fait que le peintre a réalisé la Descente de la Croix et le Thrène dans une seule miniature sans la diviser en deux champs distincts comme c'est le cas dans le Harley. Par conséquent, soucieux de créer une image où les deux épisodes forment une seule unité, il évite les répétitions et donne aux Saintes Femmes une part plus active dans la scène.

⁴⁶² *Glory of Byzantium*, p. 146, fig. 157 ; SINKEVIĆ, *Nerezi*, p. 145, fig. XLVIII et CHARALAMPIDIS, C., « The Importance of the Threnos in the Church of Saint Panteleimon at Nerezi » dans *Cyriolomethodianum* III, 1975, p. 149-162, fig. 1 ; SPATHARAKIS, « The Influence of the Lithos », fig. 4 et aussi MACHAVARIANI, E., *Georgian Manuscripts*, Tbilisi 1970, p. 39-45.

par terre apparaît déjà au XI^e siècle sur l'ivoire de Londres et plus tard dans le Laur. VI 23 fol. 59v et 163r ou encore au monastère de Mirož à Pskov⁴⁶³.

Les exemples que nous venons de présenter nous montrent que les différentes variantes iconographiques du Thrène ne peuvent servir d'indice de datation. La dernière étape du Thrène qui pourrait être considérée comme l'apogée de son iconographie n'est pas la plus représentée à la fin du XI^e et au XII^e siècle. Il suffit pour cela d'examiner la formule choisie dans le Harley 1810 et aussi dans bon nombre de monuments. Comme dans notre manuscrit, dans les manuscrits Leningrad gr. 105 fol. 169r (fig. 114), Athènes gr. 820 fol. 18r (fig. 115), Paris copte-arabe 1 fol. 57r, sur une icône du Sinaï (fig. 112), dans l'église de Koutsovendis de Chypre, à Kurbinovo, aux Saints-Anargyres de Kastoria et à la Panagia ton Chalkeon, la Vierge avançant à grands pas porte le Christ vers le sépulcre tout proche à l'aide de Jean, Joseph et Nicodème⁴⁶⁴. Dans le Harley 1810 en particulier, le tombeau du Christ n'est pas creusé dans la roche. Il est représenté comme une tombe ouverte posée horizontalement dans la partie gauche de la composition. Cette forme de tombeau qui est rare dans les représentations du XI^e et XII^e siècle, nous renvoie aux images postérieures où le Christ est déposé sur la « pierre de l'onction »⁴⁶⁵.

⁴⁶³ GOLDSCHMIDT et WEITZMANN *Elfenbeinskulpturen*, p. 30, pl. VII, fig. 23 (Londres, Victoria and Albert Museum) ; VELMANS, *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, fig. 122, 265 ; SALKO, *Russian Painting*, fig. 149.

⁴⁶⁴ WILLOUGHBY, *Karahissar*, pl. CIX ; Observation personnelle ; LEROY, *Manuscrits coptes*, pl. 82 ; CUTLER et SPIESER, *Byzance médiévale*, fig. 310 ; STYLIANOÛ, *Churches of Cyprus*, p. 464, fig. 277 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, fig. 74-75 ; POTAMIANOÛ, *Wall-Painting*, p. 73, fig. 45 ; PAPADOPOULOS, *Παναγία τῶν Χαλκέων*, p. 17, pl. 2. Il est possible que l'artiste à Latmos utilise le même modèle iconographique vu que Joseph d'Arimatee n'est pas représenté agenouillé. Malheureusement, la fresque est endommagée et ne nous permet pas de parler avec certitude (WIEGAND, *Der Latmos*, pl. IX).

⁴⁶⁵ Nous pouvons considérer que le plus ancien exemple de ce type iconographique apparaît au XI^e siècle dans la crypte de Hosios Loukas (CHATZIDAKIS, *Ὁσίου Λουκάς*, p. 83, pl. 84). La fresque de l'église de Myriokephala à Rethymne, datée de la seconde moitié du XII^e siècle, marque clairement la transition entre le Thrène et cette nouvelle iconographie (GALLAS, K.-WESSEL, K.-BORBOUDAKIS, M., *Byzantinisches Kreta* Munich 1983, fig. 215). Ce n'est qu'à partir du XIII^e siècle où il remplace quasi entièrement l'image médio-byzantine du Thrène. Pour l'évolution de ce type iconographique, voir

La formule iconographique du Thrène « en plein mouvement », qui n'existe pas dans les œuvres du début du XI^e siècle, nous prouve que même jusqu'à la fin du XII^e siècle la séparation de la Mise au Tombeau et du Thrène n'est pas absolue⁴⁶⁶. D'ailleurs les Byzantins, quand ils désignent avec un titre ces deux scènes, ne font aucune distinction. Ils utilisent toujours pour l'une comme pour l'autre l'inscription O ENΤΑΦΙΑCMOC⁴⁶⁷ (Harley 1810, Paris gr. 510 fol. 30v, Parme gr. 5 fol. 90v (fig. 212)⁴⁶⁸, Morgan gr. 639 fol. 280r (fig. 113), église de Koutsovendis, Pskov). L'addition de la « pierre de l'onction » dans l'iconographie de cet épisode apportera non seulement des modifications dans la conception de l'image mais elle transformera aussi l'inscription qui l'accompagne en O EΠITΑΦIOC ΘPHOC⁴⁶⁹.

Au demeurant, dans cette transformation progressive, ce qui importe le plus, à nos yeux, c'est de rendre l'image de plus en plus émouvante. L'adjonction de la Vierge n'a fait que renforcer l'idée de *ekphrasis du pathos* tant recherchée par les artistes de la période médio-byzantine. La tendresse exprimée par l'embrassement du corps de son Fils et la tristesse marquée sur son visage traduisent à elles seules la douleur naturelle du drame humain. La participation de Jean qui baise pour une dernière fois la main de son maître et des Saintes Femmes qui soulèvent les mains et pleurent pour la mort du Christ, rend la scène plus réaliste. C'est par là que l'on s'aperçoit que l'image du Thrène cesse d'être un simple épisode narratif de la Passion du Christ et devient une illustration chargée d'un lourd message dogmatique et liturgique.

En guise de conclusion, soulignons simplement la particularité de cette image qui réside dans la disposition de deux scènes distinctes dans une miniature à deux registres. Le fait qu'aucune autre illustration du Harley 1810 ne présente une telle disposition, nous incite à croire que l'artiste de notre manuscrit a été délibérément influencé par une image similaire, comme on en voit dans les ivoires et les

MILLET, *Recherches*, p. 498-507, fig. 536-548 et SPATHARAKIS, « The Influence of the Lithos », p. 230-248.

⁴⁶⁶ HADERMANN, « Epithaphios Threnos », p. 361.

⁴⁶⁷ Dans l'ancienne église de Tokali Kilise on lit Η ΚΙΔΕΥCIC.

⁴⁶⁸ GALAVARIS, *Βυζαντινά χειρόγραφα*, p. 114, fig. 111.

⁴⁶⁹ MILLET, *Recherches*, p. 496 et SPATHARAKIS, « The Influence of the Lithos », p. 229 et 231.

manuscrits précités. L'avantage de cette structure bipartite est de favoriser le déroulement narratif des deux épisodes chronologiquement aussi rapprochés, tout en réservant à chaque scène un espace bien délimité et suffisamment ample pour l'exécution de leur iconographie. D'ailleurs, le choix de la part de l'artiste du type iconographique de chaque scène révèle son intention de créer une corrélation étroite entre les deux épisodes.

fol. 206v *Anastasis* (fig. 116)

(120x105 mm)

L'épisode de l'Anastasis figure à la fin de l'évangile de Luc. La particularité de cette miniature réside dans son emplacement dans le texte évangélique. Bien que l'Anastasis soit la scène qui illustre en général le début de l'évangile de Jean, en raison du rapport entre le contenu théologique du prologue de Jean et l'expression picturale du même message par l'image de l'Anastasis, dans le Harley 1810 elle apparaît juste après le verset 7 du chapitre XXIV de l'évangile de Luc⁴⁷⁰.

Dans la marge supérieure apparaît une inscription écrite à l'encre rouge et qui désigne la scène illustrée :

ἡ ἀνάστασις

Dans l'espace qui sépare les deux collines rocheuses du fond, le Christ se présente de face et marque avec sa jambe gauche un mouvement vers la partie droite de la composition. De la main gauche, il tient d'une façon frontale la croix tandis que de la main droite, il fait sortir Adam des Enfers. A ses pieds, les portes des Enfers sont déjà brisées. Adam, représenté sur la partie gauche de la composition, donne la main gauche au Christ et pose sa main droite sur son genou gauche plié. Eve, debout

⁴⁷⁰ Nous rencontrons cette particularité uniquement dans deux manuscrits : le Harley 1810 et le Ludwig II 5 fol. 191v.

aux côtés d'Adam, lève ses mains couvertes de son maphorion en suppliant le Christ de les sauver.

Du côté opposé de la composition, figurent, dans un sarcophage, les rois Salomon et David et Jean-Baptiste. Les deux rois sont vêtus comme des souverains contemporains et coiffés d'un *stemma*, facilement identifiable car la partie supérieure n'est pas couverte. Leurs regards ne sont pas dirigés vers le centre de la composition. Ils se regardent et discutent entre eux. Jean-Baptiste, représenté derrière eux semble ne plus suivre leur conversation puisque son intérêt est totalement concentré sur la figure du Christ envers qui il fait un signe d'allocution. Derrière les deux groupes de personnages, à l'arrière plan de la composition, sont peintes deux collines rocheuses.

Les textes évangéliques ne relatent pas explicitement l'épisode de l'Anastasis. Dans les évangiles synoptiques, il est seulement question de la visite des deux femmes au Tombeau où elles apprennent par un ange que le Christ est ressuscité⁴⁷¹. En revanche, dans le quatrième évangile, on ne trouve aucune allusion à l'Anastasis. L'évangile de Jean y est cependant étroitement lié de par l'interprétation théologique qu'il donne de cet épisode dans son prologue⁴⁷². Ce même prologue est d'ailleurs retenu comme la péricope principale lue lors de la liturgie du Dimanche de Pâques⁴⁷³.

La lacune iconographique créée par le silence des évangiles canoniques est comblée non seulement par le récit de l'évangile apocryphe de Nicodème, considéré pendant longtemps comme la source principale de l'épisode de l'Anastasis, mais aussi par les nombreux écrits patristiques et liturgiques dont nous retenons surtout l'homélie du Pseudo-Epiphane et celle de Grégoire de Nazianze, ainsi que

⁴⁷¹ Mt XXVIII, 1-10 ; Mc XVI, 1-8 ; Lc XXIV, 1-12.

⁴⁷² Jn I, 1-17.

⁴⁷³ Il importe de préciser ici que quelques textes patristiques qui se réfèrent à la célébration liturgique du Samedi Saint font appel à la corrélation entre le début de l'évangile de Jean et la scène de l'Anastasis en attribuant le début du prologue de Jean à la lecture du jour de la fête. Voir « Sabbatum Sanctum » de Patriarche Proclus dans *PG* LXV, col. 800-805 ; « Sabbatum Sanctum » de Jean Damascène dans *PG* LXLVI, col. 604C ; enfin, voir aussi le « Oratio X » de Léon VI dans *PG* CVII, col. 104 A.

l'hymnologie du Dimanche de Pâques⁴⁷⁴. Dans les Psaumes, nombreux sont les passages interprétés comme des prédictions de la visite de Jésus dans le royaume des morts. L'Anastasis est introduite dans les psautiers en raison de son contenu christologique. L'illustration du psaume 81, 8 par la scène de l'Anastasis n'est pas seulement due au fait que l'on considère que le psaume se réfère à la Résurrection du Christ. Elle tient aussi à l'utilisation de ce psaume pendant la liturgie de la veille de Pâques en tant qu'introduction au thème de la résurrection. Un autre psaume, le 67, 2, est considéré comme étant un élément très important durant la messe de l'*orthros* du Dimanche de Pâques⁴⁷⁵. En plus, les livres prophétiques, les écrits des apôtres, l'Apocalypse de Jean font allusion à cet épisode⁴⁷⁶.

Enfin, c'est aussi l'iconographie impériale qui semble avoir contribué à la genèse de l'image de l'Anastasis. Selon A. Grabar, l'attitude du Christ dans la scène renferme en elle deux gestes typiques de l'empereur victorieux : l'empereur qui marche sur l'ennemi vaincu en posant sur sa nuque le labarum et aussi l'empereur triomphateur qui relève une figure agenouillée⁴⁷⁷.

L'épisode de l'Anastasis apparaît relativement tard dans l'iconographie chrétienne⁴⁷⁸. Les psautiers l'introduisent dans leur cycle iconographique dès le IXe siècle⁴⁷⁹ et depuis elle acquiert une prééminence dans les évangélistes et homélies⁴⁸⁰

⁴⁷⁴ TISCHENDORF, *Evangelia Apocryphae*, p. 323-432 ; « Homilia II in Sabbato Magno » de Epiphane dans *PG* XLIII, col. 460-464 ; « Oratio XLV. In Sanctum Pascha » de Grégoire de Nazianze dans *PG* XXXVI, 25, col. 657 ; *Πεντηκοστάριον*, p. 3, 5, 10.

⁴⁷⁵ Psaumes XV, 10 ; XXIII, 7-10 ; XXIX, 3 ; LXVII, 2 ; LXXXI, 8 ; CVI, 13-16 ; CXV, 3.

⁴⁷⁶ Osée XIII, 14 ; Actes II, 24-31 ; I Pierre III, 19 ; IV, 6 ; Ephésiens IV, 89 ; Hébreux II, 14-16 ; Apocalypse I, 18. Pour les sources textuelles de l'épisode de l'Anastasis, voir KARTSONIS, *Anastasis*, p. 29-30 et aussi KOUKIARIS, S. (Arch.), « Οί ἀνεπίγραφοί ἀνισταμένοι εἰς Ἄδου Κάθοδον » dans *ΔΧΑΕ* 19, 1997, p. 305 et n. 2-7.

⁴⁷⁷ GRABAR, *L'empereur*, p. 245-249 et surtout p. 247-248.

⁴⁷⁸ Pour l'iconographie de l'Anastasis, voir : KARTSONIS, *Anastasis* ; SCHILLER, « Die Anastasisdarstellung » dans *Ikonographie* III, p. 41-56 ; LUCCHESI-PALLI, « Anastasis », col. 142-148 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, p. 162-167 ; NICOLAÏDES, « Lagoudéra », p. 87-92 ; CUTLER, *Transfigurations*, p. 100-110 ; GRABAR, « Essai », p. 105-141 ; XYNGOPOULOS, « Ὁ ὕμνολογικὸς εἰκονογραφικὸς τύπος », p. 113-129.

⁴⁷⁹ WEITZMANN, « Aristocratic Psalter », p. 98-107.

où l'Anastasis, image par excellence du dimanche de Pâques, est représentée en première place. Parallèlement, dès le Xe siècle et plus abondamment à partir du XIe siècle, date à laquelle l'Anastasis s'intègre au cycle des Grandes Fêtes⁴⁸¹, elle figure également dans le cycle iconographique des tétraévangiles⁴⁸².

L'iconographie de l'Anastasis a connu de nombreuses modifications qui ont donné lieu à une classification comportant trois types iconographiques. Dans le Harley 1810, c'est le deuxième type que l'on rencontre, connu comme type en « contrapposto » en raison de l'attitude du Christ⁴⁸³. Son buste est toujours présenté de face mais l'une de ses jambes marque un vif mouvement de progression tandis qu'avec la main droite il tire derrière lui Adam de son sarcophage⁴⁸⁴. De la main gauche, il tient toujours une croix patriarcale.

Cette variante qui domine les représentations de l'Anastasis aux XIe et XIIe siècles fait déjà son apparition dans les psautiers du IXe siècle, dont un exemple célèbre est le psautier Chloudov⁴⁸⁵ fol. 63v, et plus tard, au Xe siècle, dans le lectionnaire du Skevophylakion de Lavra⁴⁸⁶ fol. 1v. L'image de ce lectionnaire illustre d'une façon plus complète ce type iconographique de l'Anastasis et elle y introduit tous les éléments qui par la suite seront adoptés dans les représentations ultérieures de la scène. Le Christ dans son attitude en « contrapposto » domine le centre de la composition. Du côté gauche sont représentés Adam et Eve accompagnés d'Abel. Du côté opposé, les deux rois, représentés en conversation, sont dominés par la figure de

⁴⁸⁰ GALAVARIS, *Nazianzenus*, p. 70-78.

⁴⁸¹ WEITZMANN, « Eleventh Century », p. 289 sqq.

⁴⁸² Idem, « Gospel Illustrations », p. 168 et p. 264sqq.

⁴⁸³ Appellation due à WESSEL, K., « Hadès », dans *RbK*, II, col. 946-950, en raison de la torsion du corps du Christ, de l'opposition entre son geste vers Adam et sa manche vers l'avant.

⁴⁸⁴ Cette image a été rapprochée par K. Weitzmann de celle d'Héraclès tirant Cerbère des Enfers. Voir WEITZMANN, « Das Evangelion », p. 83-98 et en particulier p. 88.

⁴⁸⁵ KOSTECKAJA, E.O., « L'iconographie de la résurrection d'après les miniatures du Psautier Chloudov » dans *SemKond* 2, 1928, p. 60-70, pl. 2.

⁴⁸⁶ PELEKANIDIS, *Treasures*, III, p. 31, fig. 6.

Jean-Baptiste. Sous les pieds du Christ, la personnification d'Hadès est remplacée par les portes brisées des Enfers⁴⁸⁷.

Mais dans toutes les représentations de ce type « triomphal », des plus élaborées aux plus dépouillées, ce qui captive notre regard c'est la figure imposante du Christ rendue avec un dynamisme et une expressivité intenses. Le Christ sort vainqueur de l'Enfer et attire de toute sa force derrière lui Adam. L'interprétation picturale de ce moment reproduit, conformément aux textes, la sortie victorieuse du Christ. Elle met en valeur son image grâce à cette attitude maniériste caractéristique du second type iconographique⁴⁸⁸. Dans la majorité des cas, elle est rendue par une vive torsion du corps du Christ : la jambe gauche est bien pliée et marque un grand pas vers le côté droit de la scène tandis que la jambe droite est tendue. Le torse est représenté en trois quarts et la tête est tournée vers la partie gauche de la composition, là où se trouve Adam. Notons à titre d'exemple les représentations des Vat. Urbin. gr. 2 fol. 260v (fig. 197), Vatopedi 975 fol. 191v, Oxford Bodl. E.D. Clarke 10 fol. 124r, Oxford Ebnerianus Aut. T. inf. 1.10 fol. 178v, Venise Bibl. Marc. gr. Z 540 fol. 215v, Venise Bibl. Marc. gr. I, 8 fol. 297v, Chicago 965 fol. 85v, Basel Univ. A.N. IV 2 fol. 265v, monastère de l'Enkleistra à Paphos, icône du Sinai⁴⁸⁹.

En revanche, dans le Harley 1810 et dans un certain nombre de représentations, cette torsion est moins soulignée : le Christ tout en faisant un pas vers la droite est représenté presque de face et regardant droit devant lui. En fait, bien qu'il ne s'agisse pas ici de deux variantes typologiques mais plutôt de deux interprétations artistiques différentes du même type iconographique, il est évident

⁴⁸⁷ D'après l'évangile de Nicodème le personnage piétiné par le Christ et toujours attaché par des chaînes ou des entraves aux mains et aux pieds devrait être l'image de Satan qui a été lié par les anges et a été confié à Hadès jusqu'à la deuxième Parousie ; voir TISCHENDORF, *Evangelia apocryphae*, p. 329. Cependant ce même personnage est très souvent identifié comme la personnification de l'Hadès même. Pour cette image voir : WESSEL, « Hadès », dans *RbK*, II, col. 946-950.

⁴⁸⁸ The Apocryphal New Testament, p. 93-94, 139.

⁴⁸⁹ *Biblioteca Vaticana*, n° 24, p. 141; PELEKANIDIS, *Treasures*, II, p. 159, fig. 302 ; HUTTER, *Corpus*, I.1, n° 38, p. 183, fig. 221 et n° 39, p. 191, fig. 239 ; FURLAN, *Codici*, II, fig. 7 et 11; WILLOUGHBY, *New Testament*, I, fol. 85v ; NELSON, *Iconography*, fig. 15 ; MANGO-HAWKINS, « St. Neophytos », fig. 36 pour l'Anastasis du naos et fig. 105, 108, 109 pour celle représentée dans le tombeau de Saint Néophyte ; CUTLER et SPIESER, *Byzance médiévale*, p. 283, fig. 227.

que dans les exemples où le torse du Christ n'est pas représenté en « contrapposto » le mouvement est rendu avec moins de véhémence et l'image du Christ se caractérise par une attitude frontale et quasi statique. La mosaïque de Hosios Loukas, malgré la disposition inversée des personnages, demeure l'exemple type de cette quasi frontalité du Christ⁴⁹⁰. Néanmoins, sur un fragment de planche peinte surmontant l'épistyle d'un templon du Sinai⁴⁹¹, également de la première moitié du XIe siècle, on découvre l'image qui se rapproche le plus des représentations postérieures et plus particulièrement de celle du Harley 1810 : le Christ, sans tourner la tête vers les protoplastes, domine la composition par son attitude frontale et par les caractéristiques de son visage qui lui donne une allure sombre et imposante. Le pan de son himation, qui d'habitude flotte en arrière dans le vent, est passé de son cou pour venir couvrir l'épaule et le bras gauches et retomber enfin sur la partie gauche de sa poitrine.

Ces éléments sont intégrés dans la composition dans le courant de l'époque médio-byzantine et traduisent parfaitement une des tendances dominantes de cette période. Au demeurant, notons que, à l'exception du Harley 1810, l'attitude frontale du Christ apparaît aussi dans les manuscrits Mega Spileon 8 fol. 208v, Smiths. Inst. 09. 1685-9 fol. 3r (fig. 215), E.D. Clarke 10 fol. 124r, Patmos 45 fol. 1v, Kiev A 25 fol. 319r (fig. 117), et Vat. Urbin. gr. 16 fol. 1r (fig. 118), sur une icône provenant de l'église de la Panagia Amasgou à Monagri de Chypre (fig. 119), un tétrptyque du Sinai, un ivoire de Londres, les portes en bronze de Saint-Paul-hors-les-murs à Rome, à Saint-Marc à Venise, au monastère de Mirož à Pskov (fig. 120) et à l'église de la Vierge Myriokephala à Crète⁴⁹².

⁴⁹⁰ STIKAS, *Ῥοσιος Λουκάς*, pl. 4.

⁴⁹¹ CUTLER et SPIESER, *Byzance médiévale*, p. 280, fig. 225 et 226.

⁴⁹² Observation personnelle ; MOREY, *Freer Collection*, p. 31-62, pl. IV ; HUTTER, *Corpus*, n° 38, p. 183, fig. 221 ; GALAVARIS, *Nazianzenus*, pl. LXV, fig. 341 ; BANK, « Les monuments de la peinture byzantine » p. 94sq, fig. 13 ; Observation personnelle ; PAPAGEORGIU, A., « Δύο ὑστεροκομνηνειαὶ εἰκόνες » dans *RDAC* 1988, p. 242-244, pl. LXXIV et eadem, *Εἰκόνες*, n° 21, p. 36-37 ; *Σινὰ*, p. 158, pl. 28 ; GOLDSCHMIDT et WEITZMANN, *Elfenbeinskulpturen*, II, pl. LXVIII, fig. 209 ; MATTHIAE, *Le porte bronzee bizantine in Italia*, Rome 1971, fig. 27 ; DURAND, *Art byzantin*, p. 101 ; Observation personnelle ; SPATHARAKIS, « The Influence of the Lithos », fig. 188.

En ce qui concerne les deux protoplastes qui constituent avec le Christ les protagonistes de cet épisode, leurs gestes se modifient peu au cours des siècles. Pour Eve, l'attitude de prière est constante dans tous les types iconographiques de l'Anastasis et souligne son rôle dans le péché originel. Adam est toujours montré penché avec les genoux pliés en train de sortir du sarcophage. Ce qui attire notre attention dans le Harley 1810 est le rendu plutôt statique de son attitude et la sérénité de son visage, qui contraste avec la pose agitée, manifestant la hâte d'Adam de sortir du sarcophage, que l'on a l'habitude de voir dans les images de l'Anastasis. A cela, il faut aussi ajouter la position de sa main droite sur son genou gauche qui n'est pas très ordinaire. Ainsi en est-il dans les manuscrits Kiev A 25 fol. 319r (fig. 117), Vat. Urbin. gr. 16 fol.1r (fig. 118), E.D. Clarke 10 fol. 124r, Venise Bibl. Marc. Z 540 fol. 215v, Basel Univ. A.N. IV 2 fol. 265v, Dionysiou 61 fol. 2r et Oxford Bodl. Roe 6 fol. 2r entre autres⁴⁹³.

En outre, la représentation de deux rois, David et Salomon, dérive non pas de l'apocryphe de Nicodème mais plutôt du psaume 71 qui est interprété comme une référence à l'Incarnation du Logos. Outre cela, leur présence confirme le message théologique de l'image⁴⁹⁴. A l'époque médio-byzantine, ils figurent toujours sortant d'un sarcophage et coiffés d'un *kamelaukion*⁴⁹⁵, conformément à la mode de cette époque-là. La couronne que l'on voit dans le Harley 1810 est beaucoup moins fréquente. A côté d'eux, la figure de Jean-Baptiste est, elle aussi, très habituelle dans la scène de l'Anastasis surtout à partir du Xe siècle. Son rôle de précurseur et prophète rend sa présence indispensable dans cet épisode.

⁴⁹³ BANK, « Les monuments de la peinture byzantine », fig. 13 ; Observation personnelle ; HUTTER, *Corpus*, I, n° 38, p. 183, fig. 221 ; FURLAN, *Codici*, II, fig. 7 ; NELSON, *Iconography*, fig. 15 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, I, p. 103, fig. 105 ; GALAVARIS, *Nazianzenus*, pl. XCVIII, fig. 436.

⁴⁹⁴ NICOLAÏDES « Lagoudéra », p. 91.

⁴⁹⁵ EBERSOLT, J., *Les arts somptuaires de Byzance. Etude sur l'art impérial de Constantinople*, Paris, Leroux, 1923, p. 95-99. Déjà mentionnée par Constantin Porphyrogénète, cette coiffure n'a été mise à la mode que sous les Comnènes. Jean II Comnène et Alexis la portent sur la mosaïque de Sainte-Sophie de Constantinople et dans l'Évangile Vat. Urbin. gr. 2 fol. 19v et Manuel Ier dans l'Évangélaire Vat. gr. 1176 fol. 11r.

Enfin, la configuration topographique de l'épisode de l'Anastasis avec les deux collines aux deux extrémités de l'arrière-plan et les enfers ouverts sous les pieds du Christ, dictée par l'hymnologie de la fête, apparaît dès le Xe siècle et dès lors fait partie intégrante de l'image⁴⁹⁶.

Parmi les exemples précités, ce sont surtout les manuscrits Kiev A 25 (fig. 117) et Vat. Urbin. gr. 16 (fig. 118), appartenant tous deux au « style décoratif », ainsi que l'icône de la Panagia Amasgou de Monagri (fig. 119) et la fresque de Mirož (fig. 120), qui se rapprochent le plus de l'image de l'Anastasis du Harley 1810. Pour la représentation du Kiev A 25, il ne serait pas très imprudent de suggérer qu'elle est calquée sur le modèle du Harley 1810. Le schéma général de la composition, la position du Christ ainsi que les attitudes des personnages secondaires, surtout la position de la main droite d'Adam sur son genou gauche identique dans ces deux manuscrits, expriment une adaptation du modèle iconographique. Le Vat. Urbin. gr. 16, excepté quelques légères modifications, ne s'éloigne pas de la formule iconographique précitée. Pour ce qui est de l'icône de l'église de la Panagia Amasgou en Chypre, il est étonnant de remarquer combien le rendu des traits du visage du Christ se rapproche de celui du Harley 1810 : un regard intense qui s'accorde parfaitement avec la sobriété de l'expression.

fol. 230r Pentecôte (fig. 121)

(110 x 105 mm)

Le quatrième et dernier évangile, celui de Jean, présente comme premier épisode illustré la Pentecôte.

Dans la marge supérieure, une inscription, écrite en minuscule et à l'encre rouge identifie la scène :

ἡ πεντηκοστή

⁴⁹⁶ KARTSONIS, *Anastasis*, p. 207-208.

Sur un banc continu en forme de « fer à cheval » sont disposés les douze apôtres : deux groupes de cinq se répondent symétriquement sur les retombées de cette structure architecturale. Ils sont séparés au sommet par la présence des deux coryphées, Pierre, à gauche, et Paul, à droite. Ils sont assis sur trône muni d'un dossier relativement plus élevé que celui des autres et semblent entreprendre une discussion entre eux. Les autres apôtres font des gestes d'allocution qu'ils dirigent vers les personnes qui leur font face. La tenue vestimentaire de tous les apôtres présente une homogénéité absolue, à savoir un chiton bleu gris et un himation rouge pâle ou orange pâle, les deux couleurs utilisées en alternance.

L'espace cintré que dessine le banc des apôtres est occupé par deux figures représentées debout et tenant des lances peintes en rouge. Sur le fond très sombre, ces deux figures se distinguent surtout par la couleur bleuâtre de leur peau qui renforce leur présence exotique dans la scène. Leur corps est couvert d'un himation qui reprend, pour la figure de gauche, la couleur bleuâtre utilisée pour le rendu de sa peau, tandis que pour la figure de droite, le rouge y crée un fort contraste.

Enfin, la composition est couronnée par un segment de ciel d'où émanent les rayons lumineux de l'Esprit Saint dont les extrémités projettent des langues de feu qui atteignent chacun des apôtres.

A la différence des thèmes précédents, l'épisode de la Pentecôte ne se trouve pas relaté dans les quatre évangiles. Les évangélistes ne font que de brèves allusions, comme l'évangile de Matthieu à propos de la Prédilection de Jean-Baptiste (III, 11) : « Pour moi, je vous baptise dans de l'eau en vue de repentir ; mais celui qui vient derrière moi est plus puissant que moi ; lui vous baptisera dans l'Esprit Saint et le feu », ou bien le passage de Jean qui se situe après la Résurrection (XX, 22) : « Comme le Père m'a envoyé, moi aussi je vous envoie. Ayant dit cela, il souffla sur eux et leur dit : Recevez le Saint-Esprit. ». Pour trouver la véritable source textuelle de cette scène, nous devons chercher dans les Actes des Apôtres. Les premiers versets du chapitre II (1-4) donnent d'une façon explicite tous les éléments descriptifs de l'image. Il y est question de l'assemblée de douze apôtres à l'intérieur d'une maison, d'un bruit fort venant du ciel et de l'apparition du Saint-Esprit sous forme de langues

de feu qui se sont posées sur chacun d'eux, en leur donnant ainsi la possibilité de parler en différentes langues.

Et si le passage de l'évangile de Jean (VII, 37-52) : « ...Il parlait de l'Esprit que devaient recevoir ceux qui avaient cru en lui ; car il n'y avait pas encore d'Esprit, parce que Jésus n'avait pas encore été glorifié... », sert comme support textuel à l'illustration de l'épisode de la Pentecôte dans le Harley 1810, c'est non seulement parce que l'évangéliste fait allusion à l'événement mais surtout parce que le passage en question est lu pendant la liturgie du Dimanche de la Pentecôte.

La fête de la Pentecôte était déjà commémorée à Jérusalem dès le IV^e siècle⁴⁹⁷. Primitivement, elle était sans doute principalement la fête de la Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres mais cette apparition de l'Esprit a été considérée par la suite comme l'achèvement de la révélation du dogme trinitaire. Malgré le fait que la fête de la Pentecôte est attestée comme une des fêtes principales du Christ dans un texte attribué au Pseudo-Chrysostome⁴⁹⁸, daté du VII^e siècle, et dans celui de Jean d'Eubée⁴⁹⁹, du VIII^e siècle, elle ne s'intègre dans le cycle des Grandes Fêtes que tardivement⁵⁰⁰.

L'image médio-byzantine de la Pentecôte est l'aboutissement d'une série de changements iconographiques qui ont modifié considérablement l'aspect primitif du schéma paléochrétien⁵⁰¹.

⁴⁹⁷ EGERIE, *Journal de voyage*, p. 246-253 ; MERCENIER, *La prière*, II.2, p. 361. La plus ancienne référence à la célébration de la fête de Pentecôte se trouve dans les Actes de Paul vers 180 ap. J.-C. Une autre attestation à peu près de la même époque est un fragment d'un livre d'Irénée, aujourd'hui perdu, sur la Pâques, où il est question de la fête de la Pentecôte. Le cinquantième jour après Pâques, dans le calendrier chrétien, était mentionné pour la première fois comme jour de fête par Origène. Voir VAN GOUDOEVER, J., *Fêtes et calendriers bibliques*, Paris 1967, p. 247-248.

⁴⁹⁸ « In Ascensionem » dans PG LII, col. 800 ; « Georgii Hamartoli Chronicon » dans PG CX, col. 777.

⁴⁹⁹ « Sermo in Conceptionem Deiparae » dans PG XCVI, col. 1476.

⁵⁰⁰ KITZINGER, « Feast Cycle », p. 58.

⁵⁰¹ Pour l'iconographie de la Pentecôte, voir : GRABAR, « Pentecôte », p. 615-627 ; OUSPENSKY, « Quelques considérations », p. 45-92 ; Idem, « Descent of the Holy Spirit », p. 309-347 ; OZOLINE, N., « La Pentecôte du Paris gr. 510 », p. 245-255 ; SCHILLER, « Die Ausgiessung frs Heiligen Geistes-Pfingsten » dans *Ikonographie* IV.1, p. 11-18 ; DEMUS, *Norman Sicily*, p. 268-269 et 291-292 ;

Cette formule fait son apparition pour la première fois dans le manuscrit Paris gr. 510 fol. 301r, daté du IXe siècle, et un peu plus tard dans le Petropol. gr. 21 fol. 11v, daté du Xe siècle, qui est la copie exacte du premier⁵⁰². Dans ces deux exemples, les apôtres sont assis en demi-cercle dans une architecture présentant deux extensions latérales. Sous l'arc en plein-cintre, sur lequel sont disposés les apôtres, se tiennent deux groupes de personnages qui représentent les Nations et les Langues. Le tout est couronné par la présence du trône de l'Hétimasie, situé à la partie supérieure de la composition, d'où émanent les rayons lumineux de l'Esprit Saint.

Ces deux exemples, ainsi que les œuvres qui leur sont apparentées, donneront naissance au nouveau type iconographique qui dominera dans toutes les représentations postérieures de la Pentecôte. Le schéma « en fer à cheval » rencontré maintes fois dans les exemples de la période médio-byzantine est l'aboutissement de la disposition en demi-cercle que nous venons de mentionner. En outre, l'évolution de l'iconographie se remarque également par l'omission quasi totale du trône de l'Hétimasie qui semble ne plus être en vogue durant les XIe et XIIe siècles⁵⁰³. Par conséquent, la disparition progressive de l'image du trône de Seconde Parousie de la composition de la Pentecôte est due à l'évolution de l'iconographie de cette scène et au fait qu'à partir du XIe siècle, elle ne fait généralement plus partie du décor des coupoles.

Aussi bien dans le Harley 1810 que dans la plupart des représentations médio-byzantines de cette scène, le trône de l'Hétimasie a cédé la place à un segment de ciel d'où sont diffusés les rayons lumineux de l'Esprit Saint. Dans le monastère de Miro≡ à Pskov et deux manuscrits syriaques de la première moitié du XIIIe siècle

SACOPOULO, *Asinou*, p. 56-60 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, p. 175-181. Voir aussi Weitzmann, « Loca Sancta », p. 43-46

⁵⁰² OMONT, *Miniatures*, pl. XLIV ; GRABAR, « Pentecôte », pl. 12a.

⁵⁰³ Selon L. Hadermann-Misguich (HADERMANN, *Kurbinovo*, p. 179-180), dans certains monuments de cette époque (Chapelle Palatine, Monreale, Saints-Anargyres de Kastoria), le trône de l'Hétimasie ne fait plus partie de la composition de la Pentecôte car il est représenté dans l'espace du béma, au-dessus de l'autel. En revanche, à Hosios Loukas et à Saint-Marc de Venise, où la scène occupe la surface d'une coupole, au centre de la composition figure encore le trône de l'Hétimasie (CHATZIDAKIS, *Ὁσίου Λουκᾶς*, p. 26, fig. 11 ; DEMUS, *San Marco*, p. 144).

(Jérusalem, Saint Marc des Syriens 6 fol. 156r, Evangélaire de Deir Es-Za'Faran p. 371), l'image du trône de l'Hétimasie a été introduite dans le segment de ciel⁵⁰⁴.

La disposition des apôtres autour du banc uni n'est pas toujours identique dans les représentations de la Pentecôte. Néanmoins, la place de certains apôtres ne change guère : Pierre et Paul reçoivent toujours la place d'honneur au milieu du cortège apostolique bien que leur emplacement reste interchangeable. Dans le Harley 1810 et dans la plupart des images de la Pentecôte, Pierre se place à gauche et Paul à droite. L'inverse se produit dans les manuscrits Petropol. gr. 21 fol. 11v, Taphou 14 fol. 35r, Laur. Plut. VII, 32 fol. 18v, Oxford Bodl. Libr. Roe 6 fol. 22v, Dionysiou 587 fol. 36v, sur un épistyle du Sinaï et à Sainte-Sophie de Kiev⁵⁰⁵. Le choix et l'emplacement des autres apôtres présentent une certaine variété et dépendent de l'insertion ou de l'omission dans la scène des trois évangélistes, Matthieu, Marc, et Luc⁵⁰⁶.

Tous les apôtres tiennent à la main un rouleau, excepté Paul et les évangélistes qui tiennent un livre quand ils sont représentés. Dans le Harley 1810, il sont tous représentés tenant un rouleau bien que, parmi eux, nous reconnaissons les physionomies des quatre évangélistes. Marc, à droite, est assis juste après Paul. Matthieu et Luc tiennent la deuxième et troisième place, à gauche, à la suite de Pierre. Jean, occupe la première place à gauche, tout près de Pierre. Il est représenté jeune et imberbe en contradiction avec le modèle habituel qui le montre comme un vieillard barbu aux cheveux blancs, à l'instar de son portrait ordinairement placé au début du quatrième évangile. Il s'agit là d'une innovation de la part de l'artiste du Harley 1810 qui, à notre connaissance, ne trouve de parallèle que dans les Chicago 965 fol. 107r et Leyden gron. 137 fol. 244v (fig. 122)⁵⁰⁷.

⁵⁰⁴ Photo personnelle ; LEROY, *Manuscrits syriaques*, p. 101, fig. 1 ; p. 134, fig. 2.

⁵⁰⁵ GRABAR, « Pentecôte », pl. 12a ; GALAVARIS, *Nazianzenus*, pl. XVIII, fig. 109, pl. XLIX, fig. 262, pl. XCIX, fig. 439 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, I, p. 174, fig. 213 ; *Σινά*, p. 61, fig. 36 ; LAZAREV, *Old Russian Murals*, p. 231, fig. 11.

⁵⁰⁶ Sur ce sujet voir JERPHANION, G. de, « Quels sont les douze apôtres dans l'iconographie chrétienne ? » dans *La Voix des Monuments*, Paris-Bruxelles 1930, p. 189-200 et en particulier p. 197-199.

⁵⁰⁷ WILLOUGHBY, *New Testament*, facs. fol. 107r ; CARR, *Byzantine Illumination*, microfiche 6E12.

Un autre élément qui demeure omniprésent dans l'image de la Pentecôte, malgré l'évolution de son iconographie, c'est le groupe des figures qui représente les Nations et les Tribus. Leur nombre varie selon la place dont dispose le peintre. Dans les Paris gr. 510 fol. 301r et Petropol. gr. 21 fol. 11v et plus tard à Hosios Loukas et à Saint-Marc de Venise, les figures sont entre seize et vingt mais habituellement on ne dépasse pas les cinq ou six (trois à la Panagia Amasgou à Monagri, cinq à Nea Moni et six à Kurbinovo)⁵⁰⁸. Dans les manuscrits, il est relativement rare de trouver plus que deux personnages. Les seuls exemples, à notre connaissance, qui dérogent à cette règle, sont les deux manuscrits précités et les Sinai gr. 339 fol. 54r, Psautier de Mélisende fol. 11v et Patr. Œcum. 3 fol. 5v (fig. 208)⁵⁰⁹ avec quatre, six et sept personnages respectivement. Enfin, sur les icônes et les ivoires, elles sont généralement omises⁵¹⁰. La seule exception qui nous soit connue est l'ivoire de Berlin où un empereur, vêtu d'un *kamelaukion* et du *loros*, est représenté en discussion avec cinq autres personnages qui l'accompagnent⁵¹¹. Dans les représentations où on ne rencontre que deux figures, l'empereur et un personnage à peau basanée résumant, à eux seuls, la descendance d'Abraham⁵¹². Les deux personnages exotiques du Harley 1810 sont relativement moins fréquents et se retrouvent uniquement dans les manuscrits Taphou 14 fol. 35r, Paris Suppl. gr. 27 fol. 38r et enfin Dionysiou 587 fol. 36v⁵¹³.

On peut dire, en conclusion, que l'artiste du Harley 1810 s'inspire de l'iconographie médio-byzantine courante pour la représentation de la Pentecôte, bien

⁵⁰⁸ HEIN-JAKOVLJEVIĆ-KLEIDT, *Cyprus*, p. 90, fig. 76 ; MOURIKI, *Nea Moni*, fig. 280 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, fig. 6.

⁵⁰⁹ GALAVARIS, *Nazianzenus*, pl. LXXVIII, fig. 382 ; FOLDA, *Holy Land*, p. 143, fig. 6.8v ; NELSON, *Text and Image*, p. 310, fig. 7.

⁵¹⁰ Voir CUTLER et SPIESER, *Byzance médiévale*, p. 284, fig. 228 ; Σινά, p. 159, fig. 28 ; WEITZMANN, « Eleventh Century », p. 308, fig. 305 ; SOTIRIOU, *Icônes*, I, fig. 40 et fig. 61 ; GOLDSCHMIDT et WEITZMANN, *Elfenbeinskulpturen*, pl. XLV, 122 ; pl. LXXI, 221b ; pl. LXXII, 223.

⁵¹¹ *Byzanz*, p. 104, fig. 85.

⁵¹² GRABAR, A., « Sur les sources des peintres byzantins des XIIIe et XIVe siècles » dans *CA XII*, 1962, p. 358-363 ; voir aussi HADERMANN, *Kurbinovo*, p. 179.

⁵¹³ GALAVARIS, *Nazianzenus*, pl. XVIII, fig. 109 ; OMONT, *Miniatures*, pl. XCVIII ; PELEKANIDIS, *Treasures*, I, p. 174, fig. 213.

que l'image de Jean jeune et imberbe et celle des personnages exotiques fassent preuve d'une certaine originalité. Il est enfin important de souligner qu'une fois encore les œuvres qui se rapprochent le plus de l'image du Harley 1810 font partie des manuscrits du « style décoratif ».

fol. 239r *Résurrection de Lazare* (fig. 123)

(110 x 100 mm)

Neuf folios plus loin, le cycle iconographique de l'évangile de Jean se poursuit avec la représentation de la Résurrection de Lazare. La scène est munie de deux inscriptions écrites à l'encre rouge sur la marge supérieure. Une première correspond au titre du chapitre et la suivante à la scène illustrée :

περὶ λαζάρου· ἔγερσις λαζάρου·

Devant un muret bas qui enclot la scène, le Christ, venant de gauche, s'avance à petits pas en direction de Lazare qui, lui, est placé à l'autre extrémité de la composition. Il lève la main droite et bénit le ressuscité, tandis que de l'autre il tient un rouleau fermé. Sa silhouette allongée est vêtue d'une tunique pourpre et d'un himation gris clair. Deux disciples marchent derrière lui. Le disciple de gauche, barbu et aux cheveux bouclés, semble, par ses gestes, être celui qui entreprend la conversation avec son condisciple. Ce dernier, jeune et imberbe, incline légèrement la tête vers son compagnon mais il ne quitte pas des yeux le déroulement de la scène qui se produit devant lui. Tous les deux sont vêtus d'un chiton bleu clair et d'un himation jaune ocre, couleur utilisée uniquement pour l'himation de Pierre dans la scène du Lavement des pieds fol. 246r.

En face du Christ apparaît la figure de Lazare devant l'architecture de son tombeau, peinte en rose pâle. Debout mais encore las, il penche vers le Christ son visage pâle et sombre. Il est entièrement recouvert d'un linceul gris clair, couleur identique à celle de l'himation du Christ. Il marche sur la pierre de son tombeau qui

est représentée en biais, par terre. Derrière le ressuscité, s'inscrit un tombeau monumental qui se détache devant le muret bas. Il présente, dans la partie supérieure, une corniche rouge et est surmonté d'une petite coupole gris bleu.

La Résurrection de Lazare, considérée comme le symbole de toute résurrection, est entièrement inspirée de l'évangile de Jean, seule source textuelle relatant cet épisode (XI, 1-46). Le récit évangélique commence par la nouvelle de la maladie et de la mort de Lazare (XI, 1-15) et se poursuit avec le récit des diverses réactions à la mort de Lazare (XI, 16-19), le dialogue du Christ avec Marthe (XI, 20-28) et l'apparition de Marie (XI, 28-32). Enfin vient la longue et très détaillée description des événements qui eurent lieu auprès du sépulcre (XI, 33-44).

Par l'ampleur de ce passage, qui est d'ailleurs la péricope principale lue lors de la liturgie du Samedi de Lazare, l'évangéliste Jean, souligne l'importance de cet épisode pour les chrétiens. Dans son récit, il met régulièrement en relief le personnage du Christ, qui manifeste par ce miracle sa divinité et sa puissance de ressusciter. Ainsi, à travers la résurrection de Lazare, c'est la résurrection du Christ et celle de tous les croyants qui sont comme évoquées et anticipées. En plus, la célébration de la Résurrection de Lazare, la veille du Dimanche des Rameaux, attestée dès le IV^e siècle, lie étroitement cette fête à la commémoration de la Pâques⁵¹⁴.

La haute signification symbolique de ce miracle du Christ a suscité l'intérêt des chrétiens qui, désireux d'exprimer de façon imagée leur foi en la victoire pascale du Christ, ont très tôt représenté cette scène⁵¹⁵. L'iconographie de la Résurrection de Lazare, réduite à l'essentiel dans les catacombes et sur les sarcophages, acquiert depuis le Ve-VI^e siècle un aspect narratif grâce à la multiplication des personnages

⁵¹⁴ MERCENIER, *La prière*, II, 2, p. 39 ; EGERIE, *Journal de voyage*, p. 216-219.

⁵¹⁵ Pour l'iconographie de la Résurrection de Lazare, voir : MILLET, *Recherches*, p. 231-254 ; WESSEL, « Erweckung des Lazarus » dans *RbK* II, col. 388-414 ; AURENHAMMER, H., « Auferweckung des Lazarus » dans *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, p. 249-258 ; SCHILLER, « Die Erweckung des Lazarus » dans *Ikonographie*, I, p. 189-192 ; SAUSER, « Auferweckung des Lazarus », p. 276-288 ; HADERMANN, *Kurbino*, p. 130-135 ; SACOPOULO, *Asinou*, p. 22-27 ; MOURIKI, *Nea Moni*, p. 176-177.

qui assistent au miracle. Les artistes s'appuient surtout sur la seconde partie du récit de l'évangile de Jean, et réunissent en une seule image la supplication des sœurs du défunt devant le Christ et le moment de la résurrection de Lazare.

Le Christ, représenté tout près de Lazare, conserve la position qu'il avait dans les exemples paléochrétiens. Ce qui marque l'évolution de l'iconographie de cet épisode est la disparition de la « virga » ou de la croix que le Christ tenait autrefois dans les catacombes. Elle est déjà omise à Saint-Apollinaire-le-Neuf et dans l'évangile de Rossano fol. 1r⁵¹⁶. En revanche, l'emplacement du Christ du côté gauche de la composition ne se réalise définitivement que plus tard. Dans le psautier de Pantocrator 61 fol. 29r, le Paris gr. 510 fol. 196v et le psautier Barberini fol. 48r datés respectivement du IXe, Xe et XIe siècle, le Christ est encore placé à droite, probablement en raison de la présence de l'Hadès qui figure dans la partie gauche de la composition⁵¹⁷. Ensuite, il est toujours représenté à gauche, tenant de la main gauche un rouleau fermé et bénissant de l'autre.

Derrière le Christ suivent deux disciples qui sont représentés en train de discuter. Leur nombre varie habituellement entre un et trois. Dans les églises de Cappadoce (El Nazar, Kiliçlar Kilise, ancienne et nouvelle église de Tokali Kilise, Karanlik, Elmali et Çarikli Kilise)⁵¹⁸, dans quelques manuscrits (Vienne théol. gr. 154 fol. 261v, Kiev A 25 fol. 292r (fig. 124), Berlin Q 66 fol. 307v (fig. 125))⁵¹⁹ et sur des

⁵¹⁶ DEICHMANN, *Ravenna*, III, fig. 167 ; MUÑOZ, *Il Codice di Rossano*, pl. I.

⁵¹⁷ PELEKANIDIS, *Treasures*, III, p. 135, fig. 185 ; OMONT, *Miniatures*, pl. XXXVIII ; *Biblioteca Vaticana*, p. 126. L'image de l'Hadès laissant échapper l'âme de Lazare est aussi représentée dans les églises des Saints-Apôtres de Constantinople et de Stylianos Zaoutsès (LEGRAND, *Saints-Apôtres de Constantinople*, vers. 834-844, p. 30 et FROLOW, « Deux églises byzantines », p. 52). L'insertion du personnage de l'Hadès dans la scène de Lazare nous laisse croire qu'à travers cet élément iconographique, les artistes cherchaient à créer encore un rapprochement avec la Résurrection du Christ. Il est par ailleurs important de souligner que les représentations que nous venons de citer demeurent, à notre connaissance, les uniques exemples de ce détail iconographique qui, par la suite, ne sera plus compris dans la scène de la Résurrection de Lazare.

⁵¹⁸ JERPHANION, *Eglises rupestres*, I, pl. 41, 48, 64 et II, pl. 79, 103, 119, 130.

⁵¹⁹ MILLET, *Recherches*, p. 234, fig. 209 ; p. 253, fig. 234 ; p. 248, fig. 230.

icônes du Sinaï⁵²⁰, un seul disciple, Thomas, suit le Christ. En Cappadoce, il est toujours nommé par une inscription, tandis que dans les manuscrits et sur les icônes, c'est son visage jeune et imberbe qui nous révèle son identité. Dans les exemples comme le Harley 1810 où deux disciples sont représentés, le deuxième présente, en règle générale, les caractéristiques très connues de Pierre (Baltimore W 531 fol. 173v (fig. 201) et Chicago 965 fol. 96r (fig. 126), deux épistyles du Sinaï, une icône du Musée Byzantin d'Athènes, et les fresques de la Nea Moni, d'Asinou et de Hagios Stephanos de Kastoria)⁵²¹. Quand un troisième apôtre s'ajoute à ce groupe on choisit soit André (Dionysiou 587 fol. 44v, église de Saint-Jean Chrysostome de Geraki)⁵²² soit encore un jeune imberbe (psautier de Mélisende fol. 5r, Chapelle Palatine)⁵²³. Enfin, dès le XIIe siècle et davantage à partir du XIIIe siècle, les disciples sont plus nombreux (Paris gr. 74 fol. 192r, Athènes gr. 93 fol. 167r, Ivron 5 fol. 415r, épistyle du Sinaï, Kurbinovo, Saints-Anargyres de Kastoria, Monreale)⁵²⁴.

L'autre protagoniste de la scène, Lazare, occupe la partie droite de la composition. L'évolution du schéma iconographique de la scène ne comprend pas de changements majeurs dans la représentation du ressuscité. Il est toujours enserré dans des bandelettes qui couvrent tout son corps. Dans certains exemples, les bandelettes sont ornementées à l'instar du modèle des momies égyptiennes (ivoire de Berlin, stéatite de Tolède, Nerezi, Hagios Stefanos de Kastoria, Berlin Q 66, fol. 307v (fig. 125))⁵²⁵. A partir du XIe siècle, un détail vestimentaire complète parfois cette

⁵²⁰ WEITZMANN, « Eleventh Century », p. 308, fig. 305 ; Σινά, p. 158, fig. 28 ; CUTLER et SPIESER, *Byzance médiévale*, p. 283, fig. 227 et p. 390, fig. 310.

⁵²¹ *Glory of Byzantium*, p. 96, n° 51; WILLOUGHBY, *New Testament*, facs. fol. 96r ; Σινά, p. 163, fig. 33 ; POTAMIANOU, *Wall-Paintings*, p. 59, fig. 33 ; VOCOTOPOULOS, *Βυζαντινές Εικόνες*, p. 56, fig. 30 ; MOURIKI, *Nea Moni*, fig. 244 ; SACOPOULO, *Asinou*, pl. VI ; CHATZIDAKIS, *Καστοριά*, p. 17, fig. 11.

⁵²² PELEKANIDIS, *Treasures*, I, p. 180, fig. 221 ; MOUTSOPOULOS et DIMITROKALIS, *Γεράκι*, p. 14, fig. 18.

⁵²³ FOLDA, *Holy Land*, p. 140, fig. 6.8i ; KITZINGER, *Cappella Palatina*, fig. 191.

⁵²⁴ OMONT, *Evangiles*, II, pl. 165 ; PASCHOU, *Κατάλογος*, n° 61, fig. 652 ; MILLET, *Recherches*, p. 238, fig. 212 ; Σινά, p. 157, fig. 25 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, fig. 57 ; PELEKANIDIS, *Καστοριά*, pl. 19a ; DEMUS, *Norman Sicily*, fig. 67B.

⁵²⁵ *Byzanz*, p. 99, fig. 79 ; KALAVREZOU-MAXEINER, *Steatite*, pl. 31, fig. 52 ; SINKEVIĆ, *Nerezi*, p. 142, fig. XLI ; CHATZIDAKIS, *Καστοριά*, p. 17, fig. 11; MILLET, *Recherches*, p. 248, fig. 230 .

parure : une chlamyde courte, s'ouvrant en pointe, recouvre le suaire du ressuscité de la tête jusqu'à la taille (Karanlik, Elmali et Çarikli Kilise, Vienne théol. gr. 154 fol. 261v, psautier de Mélisende fol. 5r, tétrptyque du Sinai, Asinou, Chapelle Palatine)⁵²⁶. Dans le Harley 1810, le linceul de Lazare ne se présente pas en forme de bandelettes. Il s'agit plutôt d'un long suaire qui enveloppe la tête et le corps du ressuscité en formant de larges ondulations. Cette forme plutôt inhabituelle du linceul est aussi reproduite sur une icône du Sinai et dans le Kiev A 25 fol. 292r (fig. 124)⁵²⁷.

Lazare figure debout devant un tombeau dont la porte déjà ouverte apparaît en biais au devant de la scène. Le tombeau monumental des catacombes cède la place à une construction moins imposante. D'habitude, il s'agit d'une simple entrée surmontée d'un fronton triangulaire (Baltimore W 531 fol. 173v, icône du Musée Byzantin d'Athènes, épistyle du Sinai)⁵²⁸ ou semi-circulaire (Çavuşin, Kurbinovo)⁵²⁹. La coupole qui surmonte le tombeau de Lazare dans le Harley 1810 est beaucoup moins courante et ne trouve son pendant que dans le Kiev A 25 fol. 292r (fig. 124).

Enfin, entre le Christ et Lazare se placent habituellement les deux sœurs du défunt, les juifs qui participent en tant que spectateurs à la scène et deux ou trois personnages qui ont comme fonction de soulever la dalle du cercueil et de dénouer les bandelettes de Lazare. Leur attitude est quasi identique dans toutes les représentations de l'époque médio-byzantine. Leur absence de l'image du Harley 1810 est certainement due à la volonté de l'artiste d'adopter un schéma dépouillé qui met davantage en valeur le miracle du Christ. Le même modèle a aussi été reproduit par l'artiste du Kiev A 25 fol. 292r, bien que, dans ce manuscrit, Marie et Marthe ne

⁵²⁶ JERPHANION, *Eglises rupestres*, II, pl. 103.2, 119.3, 130.2 ; MILLET, *Recherches*, p. 234, fig. 209 ; FOLDA, *Holy Land*, p. 140, fig. 6.8i ; Σινά, p. 158, fig. 28 ; SACOPOULO, *Asinou*, pl. VI ; KITZINGER, *Cappella Palatina*, fig. 191.

⁵²⁷ CUTLER et SPIESER, *Byzance médiévale*, p. 283, fig. 227 ; MILLET, *Recherches*, p. 253, fig. 234.

⁵²⁸ *Glory of Byzantium*, p. 96, n° 51 ; VOCOTOPOULOS, *Βυζαντινές Εικόνες*, p. 56, fig. 30 ; Σινά, p. 163, fig. 33.

⁵²⁹ JERPHANION, *Eglises rupestres*, II, pl. 141.2 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, fig. 57.

soient pas omises. A notre connaissance, seul l'évangélaire Paris gr. 27 fol. 94r présente seul cette particularité intéressante⁵³⁰.

En conclusion, il importe de souligner que l'austérité de l'image du Harley 1810 est peu habituelle dans les exemples contemporains et nous empêche de trouver des parallèles très proches. L'exemple qui pourrait se rapprocher le plus de l'image du Harley 1810 est encore une fois le Kiev A 25. Ici aussi la scène est dépourvue de plusieurs éléments essentiels : les Juifs, l'homme qui dénoue les bandelettes et celui qui soulève la dalle sont omis ; en revanche, les deux sœurs, Marthe et Marie, sont présentes. Deux autres détails pourraient rapprocher davantage le Harley 1810 et le Kiev A 25 et démontrer leur originalité par rapport à l'iconographie habituelle : l'absence de nimbe autour de la tête de Lazare et la forme du tombeau. Concernant le nimbe de Lazare, on sait qu'à partir du XIe siècle, Lazare figure toujours nimbé⁵³¹, ce qui n'est pas le cas dans ces deux manuscrits. De plus, la forme du tombeau et plus particulièrement celle du toit formant une sorte de petite coupole, n'est pas non plus dans les normes iconographiques courantes. Par conséquent, ces deux manuscrits reflètent par leurs singularités un retour aux anciens modèles, à une époque où l'aspect pittoresque de la scène n'était pas la préoccupation première des artistes.

fol. 243r *Entrée du Christ à Jérusalem* (fig. 127)

(100 x 105 mm)

A la suite de la scène de la Résurrection de Lazare, célébrée le Samedi de Lazare, l'iconographie du Harley continue avec la représentation de la fête du Dimanche des Rameaux, l'Entrée à Jérusalem. La scène, tout comme la précédente, est accompagnée de deux inscriptions. L'une, placée dans la marge supérieure, indique le titre du chapitre en question et l'autre, située dans la marge de droite, se réfère à la fête illustrée :

⁵³⁰ OMONT, *Miniatures*, pl. C.

⁵³¹ HADERMANN, *Kurbinovo*, p. 133 et n. 400.

περὶ τοῦ ὄνου· ἡ βαῖοφόρος

Le Christ se dirige vers la ville de Jérusalem assis sur un ânon dont le dos est couvert d'une selle rouge. Il est représenté presque de face, les jambes pendant d'un seul côté. Il tourne légèrement le torse vers la ville de Jérusalem et bénit de la main droite ses habitants. Il est vêtu d'un long chiton pourpre et d'un himation gris clair. Deux disciples, dont les traits caractéristiques du visage nous renvoient aux disciples choisis dans la scène de la Résurrection de Lazare, avancent derrière le Christ. Le plus jeune, Thomas, situé à droite, se tourne vers la gauche et semble échanger quelques mots avec son condisciple, Pierre. Ils sont nimbés, comme dans la Résurrection de Lazare, et vêtus d'un chiton bleu clair et d'un himation gris pâle. Le groupe apostolique se détache devant une colline abrupte peinte dans les tons ocre et brun clair.

Devant la porte de Jérusalem, un seul habitant représente ici la foule des Hébreux qui, ailleurs, acclame la venue du Christ. D'un air sérieux et d'une allure imposante, cet hiérosolymitain à la barbe et aux cheveux noirs, accueille le Christ en tenant une palme dans la main droite. Il est représenté de face et habillé d'un chiton bleu clair et d'un himation rouge. A ses pieds, un enfant vêtu d'une tunique rouge étend par terre un vêtement de la même couleur que le chiton de Pierre et Thomas. Un deuxième enfant, torse nu, est grimpé sur le tronc d'un palmier situé devant l'enceinte de Jérusalem.

A l'arrière-plan de la composition, l'enceinte de Jérusalem à quatre tours d'angle est représentée en perspective. De chaque tour émerge une petite figure sombre et maladroitement dessinée qui évoque les spectateurs qui assistent souvent à la scène. Les tours et les remparts sont peints en bleu clair tandis que les côtés sont en rose et le fond de l'enceinte rouge.

L'épisode de l'Entrée à Jérusalem est narré par les quatre évangélistes d'une façon quasi identique⁵³². Nous pouvons cependant noter quelques divergences de détail d'un évangile à l'autre. Dans l'évangile de Matthieu, le Christ a demandé à ses

⁵³² Mt XXI, 1-11 ; Mc XI, 1-11 ; Lc XIX, 29-40 ; Jn XII, 12-15.

disciples d'aller chercher une ânesse et un ânon alors que les trois autres évangélistes se réfèrent uniquement à l'ânon. Cette précision renvoie à la réalisation de la prophétie de Zacharie : « Tressaille d'allégresse, fille de Sion !... Voici ton roi s'avance vers toi ; il est juste et victorieux, humble, monté sur un âne »⁵³³ que seuls Matthieu et Jean citent dans leur texte⁵³⁴. En outre, le récit de Luc fait appel à tous les apôtres qui, les premiers, acclament la venue du Christ : « Béni soit Celui qui vient, le roi, au nom du Seigneur ». Dans le récit des autres évangélistes, cette acclamation, qui fait allusion au Psaume 118 (117), 26, est attribuée au peuple de Jérusalem. Enfin, Jean, à la fin de son récit, relie l'épisode de l'Entrée à Jérusalem à celui de la Résurrection de Lazare qui, dans son évangile, le précède.

En effet, ces deux épisodes qui marquent le début du cycle de la Passion du Christ, sont étroitement liés dans le calendrier liturgique. Une semaine avant la commémoration de la Pâques, l'église célèbre l'Entrée du Christ à Jérusalem le jour qui suit le Samedi de Lazare⁵³⁵. Les sources textuelles attestent que la fête du Dimanche des Rameaux était déjà, au IV^e siècle, solennellement commémorée à Jérusalem par de grandes processions et festivités liturgiques⁵³⁶. En outre, ces deux épisodes de la vie du Christ sont d'autant plus liés que l'évangile de Jean sert de lecture principale lors de la liturgie, aussi bien pour la fête de la Résurrection de Lazare que pour celle de l'Entrée à Jérusalem.

Le récit canonique est enrichi de détails pittoresques tirés de la version apocryphe de Nicodème qui, contrairement aux quatre évangélistes, introduit dans la narration les enfants des hiérosolymitains tenant des branches de palme et étendant leurs vêtements sur le chemin où passe le Christ⁵³⁷. La participation des enfants dans la scène de l'Entrée à Jérusalem est attestée aussi dans d'autres textes. En tout

⁵³³ Zacharie IX, 9.

⁵³⁴ Dans l'évangile de Matthieu, la citation de la prophétie de Zacharie se présente légèrement modifiée par rapport à celle de Jean : Mt XXI, 5 « Dites à la fille de Sion : Voici que ton roi vient à toi, humble et monté sur une ânesse et sur un ânon, le petit d'une bête de somme ». La modification de l'introduction peut être d'après Esaïe LXII, 11.

⁵³⁵ MERCENIER, *La prière*, II, 2, p. 69.

⁵³⁶ EGERIE, *Journal de voyage*, p. 218-223.

⁵³⁷ TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, p. 218.

premier lieu, Égérie, dans son récit, précise que, lors de la célébration de la fête des Rameaux, une grande procession dans laquelle des enfants de tout âge tenaient des rameaux, partait du Mont des Oliviers pour arriver à la ville⁵³⁸. Par la suite, dans l'hymnologie du Dimanche des Rameaux, les enfants se présentent comme les seuls personnages qui acclament le Christ⁵³⁹. Enfin, dans l'homélie de Cyrille d'Alexandrie et dans celle de Photius, la participation des enfants dans la scène de l'Entrée à Jérusalem sert de propagande contre les Juifs⁵⁴⁰.

En outre, de nombreux sermons, homélies et hymnes lus lors de la liturgie du Dimanche des Rameaux, font aussi allusion à l'image du Christ et établissent un parallélisme entre le Christ trônant et le Christ assis sur l'ânon, vu comme une antithèse entre l'image du Christ céleste et celle du Christ terrestre⁵⁴¹. De la même manière sont aussi opposées les acclamations des hiérosolymitains ou des enfants lors de l'Entrée du Christ à Jérusalem à celles des anges au ciel⁵⁴².

La scène de l'Entrée à Jérusalem acquiert dès les premiers siècles de l'art chrétien tous les éléments constitutifs de son iconographie et, dès lors, elle ne marque

⁵³⁸ EGERIE, *op. cit.*, p. 223 et n. 1-3.

⁵³⁹ *Τριώδιον*, p. 364, 367.

⁵⁴⁰ « In sanctum festum Palmarum » de Cyrille d'Alexandrie dans *PG LXXVII*, col. 1053 et 1056-57 ; MANGO, *The Homilies of Photius*, p. 153-154.

⁵⁴¹ « Τῷ θρόνῳ ἐν οὐρανῷ τῷ πάλῳ ἐπὶ τῆς γῆς ἐποχοῦμενος, Χριστὲ ὁ Θεός » *Τριώδιον*, p. 369 ; cette hymne de Romanos le Mélode est lue durant les matines du Dimanche des Rameaux. Voir aussi GROSDIDIER DE MATONS, J. éd., *Romanos le Mélode. Hymnes IV : Nouveau Testament : XXXII-XLV*, Paris 1967, p. 30. A ce même sujet se réfèrent aussi un sermon d'André de Crète « In ramos palmarum » dans *PG 97*, col. 989C et un autre plus tardif de Léon VI « In festum palmarum » dans *PG 107*, col. 62C.

⁵⁴² « Καὶ τοσαύτην πτωχείαν οἱ ὄχλοι θεωρήσαντες, ὡς ἐν οὐρανῷ ἀρπαγέντες, καὶ τὰ ἄνω κατανοοῦντες, καὶ ἀγγέλοις συγχορευόντες, οἱ τῶν σεραφίμ τὰ στόματα δανεισάμενοι, τὰς ὁμοιοφθόγγους ἐκεῖνας ἔβαλλον φωνάς, λέγοντες· Εὐλογημένος ὁ ἐρχόμενος ἐν ὀνόματι Κυρίου, βασιλεὺς τοῦ Ἰσραήλ » de Proclus de Constantinople « In ramos palmarum » dans *PG 65*, col. 773C-D. Voir aussi le sermon de Léontios de Jérusalem « In ramos palmarum » dans *PG 61*, col. 715-720. Enfin, voir MAGUIRE, *Art and Eloquence*, p. 68-74. L'auteur, se fondant sur les textes, présente une théorie intéressante sur la juxtaposition de l'image du Christ trônant et celle du Christ sur l'âne, surtout quand il est représenté de face, en prenant comme exemples le sarcophage de Junius Bassus et un épistyle du Sinai.

guère de modifications notoires⁵⁴³. Cependant, si les grandes lignes de cette iconographie demeurent inchangées, il n'en va pas de même pour la structure de la composition.

L'Entrée à Jérusalem du Paris gr. 510 fol. 196v et celle de l'ivoire de Berlin, datés du Xe siècle, suivent la formule byzantine dérivée de l'image de l'Évangile de Rossano⁵⁴⁴. Les différents personnages de la scène sont disposés de telle manière que le Christ assis sur l'âne demeure le point central de la scène. En opposition avec l'exemple du VIe siècle, les disciples sont nombreux et forment un groupe compact qui fait pendant à la foule des hiérosolymitains. Les enfants représentés au devant de la composition continuent à jouer un rôle primordial. Sur l'ivoire de Berlin, nous remarquons aussi esquissé le Mont des Oliviers, élément topographique important et rare encore à cette époque, qui permet le lien chronologique avec l'épisode de l'envoi des deux disciples à la recherche d'un ânon.

La structure spatiale de l'ivoire de Berlin est devenue l'archétype de l'époque médio-byzantine bien qu'une certaine schématisation se remarque à la diminution du nombre des personnages représentés. Cette restriction est apparente déjà au Xe siècle sur l'ivoire du Louvre et sur celui de l'Ermitage ainsi que dans les monuments cappadociens de la même époque (Église du Grand Pigeonnier à Çavuşin, El Nazar, Kiliçlar kilisesi)⁵⁴⁵. Cependant, les exemples où la scène de l'Entrée à Jérusalem présente un développement narratif complet ne manquent pas (Paris gr. 115 fol. 93v (fig. 146), Paris gr. 74 fol. 41r, Laur. VI 23 fol. 42r, 84v et 195v, Berlin Q 66 fol. 65v (fig. 129b)⁵⁴⁶.

⁵⁴³ Pour l'iconographie de l'Entrée à Jérusalem, voir : MILLET, *Recherches*, p. 255-284 ; LUCCHESIPALLI, « Einzug in Jerusalem », col. 22-30 ; SCHILLER, « Der Einzug Christi in Jerusalem » dans *Ikongraphie* II, p. 28-33 ; DINKLER, E., *Der Einzug in Jerusalem*, Opladen 1970 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, p. 135-142 ; SACOPOULO, *Asinou*, p. 27-30 ; MOURIKI, *Nea Moni*, p. 177-179.

⁵⁴⁴ OMONT, *Miniatures*, pl. XXXVIII ; *Byzanz*, p. 94, fig. 74 ; MUÑOZ, *Il Codice di Rossano*, pl. II.

⁵⁴⁵ *Byzance*, n°154, p. 241 ; GOLDSCHMIDT et WEITZMANN *Elfenbeinskulpturen*, p. 25, pl. II, fig. 4 et p. 60, pl. XLV, fig. 122 ; RESTLE, *Wandmalerei*, III, fig. 309 ; JERPHANION, *Eglises rupestres*, I, pl. 41.3 et pl. 49.1. Pour la datation de ces monuments, voir JOLIVET, *Eglises de Cappadoce*, p. 22, 85, 141.

⁵⁴⁶ MILLET, *Recherches*, fig. 240 et 245 ; OMONT, *Évangiles*, I, pl. 35 ; VELMANS, *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, fig. 90-91, 163, 291 ; MILLET, *op. cit.*, fig. 244.

Dans cette composition, le Christ est représenté presque toujours de la même manière. Toujours assis « à l'orientale », il est représenté bénissant le peuple de Jérusalem de la main droite et tenant de l'autre un rouleau. Ce geste discret de bénédiction, qui a remplacé le geste direct du salut aux acclamations de la foule du IV^e siècle, devient lisible depuis le VI^e siècle et se répète dans toutes les représentations postérieures de l'Entrée à Jérusalem⁵⁴⁷. Du VI^e siècle date aussi l'attitude que le Christ adopte dans cette scène : position presque frontale avec une légère torsion du buste vers la droite et son regard qui fixe les habitants de Jérusalem. A l'époque médio-byzantine et seulement dans un nombre restreint de monuments, nous pouvons repérer un changement d'attitude : le Christ prend une pose complètement frontale et dirige son regard tout droit vers le spectateur (nouvelle église de Tokali, ivoire du British Museum, le psautier de Mélisende fol. 5v, Vat. gr. 752 fol. 18r, basilique de Nativité à Bethléem, Saints-Anargyres de Kastoria et Monreale)⁵⁴⁸. Encore plus rare à l'époque que nous étudions se présente le type iconographique qui montre le Christ se retournant et discutant avec ses disciples (crypte de Hosios Loukas, Kurbinovo, Athènes gr. 93 fol. 130v (fig. 128), Evangelistria à Géraki, Saints-Théodores près de Kaphiona dans le Magne)⁵⁴⁹.

Derrière le Christ suivent ses disciples qui sont au nombre de deux, conformément au récit de Matthieu et de Marc. A l'époque médio-byzantine, comme à l'époque paléochrétienne, les artistes préfèrent représenter surtout les deux

⁵⁴⁷ Pour l'évolution du gestuel du Christ dans la scène de l'Entrée à Jérusalem voir SCHWEITZER, F., « Les gestes du Christ dans les représentations sculptées de l'Entrée à Jérusalem du IV^e au VI^e siècle » dans *Histoire de l'Art* 20, 1992, p. 17-26.

⁵⁴⁸ JERPHANION, *Eglises rupestres*, II, pl. 79.2 ; GOLDSCHMIDT et WEITZMANN *Elfenbeinskulpturen*, p. 74, pl. LXVI, fig. 200 ; FOLDA, *Holy Land*, p. 140, fig. 6.8j ; WEITZMANN, « Eleventh Century », p. 294, fig. 292 ; CHATZIDAKIS, *Byzantine Mosaics*, p. 168, fig. 154 ; PELEKANIDIS, *Καστοριά*, pl. 17a ; DEMUS, *Norman Sicily*, fig. 68. Selon H. Maguire, cette variante renvoie à l'image du Christ trônant. Voir MAGUIRE, *Art and Eloquence*, p. 68-74 et *Τριώδιον*, p. 364, 367.

⁵⁴⁹ CONNOR, *Art and Miracles*, fig. 55 ; HADERMANN, *Kurbinovo*, fig. 61 ; PASCHOU, *Κατάλογος*, I, n. 61, fig. 645 ; MOUTSOPOULOS et DIMITROKALIS, *Γεράκι*, p. 238, fig. 52 ; DRANDAKIS, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, p. 91, fig.17. Selon G. Millet, cette formule iconographique devient courante tout au long du XIII^e et XIV^e siècle (MILLET, *Recherches*, p. 271, 273) ; d'après L. Hadermann, elle persiste même jusqu'au XVI^e siècle (HADERMANN, *Kurbinovo*, p. 140-141).

principaux apôtres, Pierre et Thomas (ancienne et nouvelle église de Tokali, Çarikli Kilise, Saint-Nicolas du Toit à Kakopetria, Asinou, Episcopi dans le Magne, Panagia Myriokephala de Crète, Athènes gr. 93 fol. 130v (fig. 128), Leningrad gr. 105 fol. 47v (fig. 129a))⁵⁵⁰, bien que Thomas se trouve quelquefois seul (Karanlik Kilise, crypte de Hosios Loukas, basilique de Nativité à Bethléem, icône du Sinaï, Leningrad gr. 105 fol. 47v (fig. 129a))⁵⁵¹. Dans d'autres exemples médio-byzantins, Pierre se met un peu en avant et marche auprès du Christ. Derrière, Thomas reste tantôt seul (ivoire du Louvre et de l'Ermitage, Vienne théol. gr. 154 fol. 264r, Daphni, Nerezi)⁵⁵², tantôt accompagné par André ou bien par un autre jeune disciple (Nea Moni, psautier de Mélisende fol. 5v, épistyle et icône du Sinaï)⁵⁵³. La version de Luc, qui dit que « tous les disciples en masse, remplis de joie, se mirent à louer Dieu... », a donné lieu à une variante qui apparaît pour la première fois à la fin du IXe siècle : dans le Paris gr. 510 fol. 196v et sur l'ivoire de Berlin, derrière les visages reconnaissables de Pierre et Thomas, viennent se joindre au cortège les autres disciples du Christ. Cette augmentation du nombre des disciples est relativement peu fréquente aux XIe et XIIe siècles (Kurbinovo, Saint-Jean Chrysostome et Evangelistria à Géraki, Chapelle

⁵⁵⁰ RESTLE, *Wandmalerei*, II, fig. 72, 106 ; JERPHANION, *Eglises rupestres*, II, pl. 129.3 ; STYLIANOU, *Churches of Cyprus*, p. 57, fig. 20 ; SOCOPOULO, *Asinou*, fig. VIIa ; DRANDAKIS, *Τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, pl. 40 ; SPATHARAKIS, « The Influence of the Lithos », fig. 193 ; PASCHOU, *Κατάλογος*, n° 61, fig. 645 ; WILLOUGHBY, *Karahissar*, pl. XCV.

⁵⁵¹ JERPHANION, *Eglises rupestres*, I, pl. 41.3, pl. 49.1 et II pl. 104.4 ; CONNOR, *Art and Miracles*, fig. 54 ; CHATZIDAKIS, *Byzantine Mosaics*, p. 168, fig. 154 ; WEITZMANN, « Eleventh Century », p. 300, fig. 300 ; WILLOUGHBY, *Karahissar*, pl. XXXVI.

⁵⁵² GOLDSCHMIDT et WEITZMANN *Elfenbeinskulpturen*, p. 25, pl. II, fig. 4 et p. 60, pl. XLV, fig. 122 ; LAZAREV, *Storia*, fig. 200 ; MILLET, *Daphni*, p. 160, fig. 65 ; SINKEVIĆ, *Nerezi*, p. 143, fig. XLIV.

⁵⁵³ MOURIKI, *Nea Moni*, fig. 250 ; FOLDA, *Holy Land*, p. 140, fig. 6.8j ; CUTLER et SPIESER, *Byzance médiévale*, p. 280, fig. 225 et p. 282, fig. 227.

Palatine, Monreale, Saint-Marc de Venise, Paris gr. 27 fol. 94r)⁵⁵⁴, alors qu'elle devient constante à partir du XIIIe siècle (Ivion 5 fol. 423r)⁵⁵⁵.

A l'autre extrémité de la composition, devant les murailles de la ville de Jérusalem, le groupe des hiérosolymitains fait pendant à celui des apôtres. Leur nombre varie considérablement et permet difficilement un quelconque regroupement. Le chef de la ville, un vieillard barbu, est toujours à la tête du comité d'accueil et devient quelquefois le seul représentant de la ville (Harley 1810, Athènes gr. 93 fol. 130v (fig. 128), Vatican gr. 752 fol. 17r)⁵⁵⁶. De l'intérieur de l'enceinte, apparaissent parfois les têtes de quelques habitants qui ont préféré regarder l'entrée du Christ à Jérusalem par leur fenêtre. Nous les retrouvons déjà au VIe siècle dans l'évangile de Rossano et plus tard à El Nazar, Asinou, Panagia Myriocephala à Crète et dans les manuscrits Paris copte-arabe 1 fol. 19r et Berlin Q 66 fol. 65v (fig. 129b)⁵⁵⁷.

Encore plus ancienne est la présence des enfants dans l'image de l'Entrée à Jérusalem. Les artistes se laissent guidés aussi bien par les nombreuses sources textuelles que par l'iconographie des entrées triomphales d'empereur auxquelles les enfants participaient⁵⁵⁸. La représentation du groupe des enfants, joyeuse et pittoresque comme il se le doit, donne à la scène un aspect dynamique unique. Au Xe siècle, sur l'ivoire de Berlin, nous constatons que le nombre des enfants s'accroît : deux ont grimpé sur l'arbre, deux autres étendent leurs vêtements, un est porté sur les épaules de sa mère tandis qu'un autre donne la main à son père⁵⁵⁹. A l'avant-plan

⁵⁵⁴ HADERMANN, *Kurbinovo*, fig. 61; MOUTSOPOULOS et DIMITROKALIS, *Γεράκι*, p. 227, fig. 17 et p. 238, fig. 52 ; KITZINGER, *Cappella Palatina*, fig. 195 ; DEMUS, *Norman Sicily*, fig. 68 ; DEMUS, *San Marco*, p. 107 ; OMONT, *Miniatures*, pl. C.

⁵⁵⁵ PELEKANIDIS, *Treasures*, II, p. 51, fig. 37 ; MILLET, *Recherches*, fig. 252, 254, 255, 256, 257, 258.

⁵⁵⁶ PASCHOU, *Κατάλογος*, n° 61, fig. 645 ; WEITZMANN, « Eleventh Century », p. 294, fig. 292.

⁵⁵⁷ MUÑOZ, *Il Codice di Rossano*, pl. II ; JERPHANION, *Eglises rupestres*, I, pl. 41.3 ; SOCOPOULO, *Asinou*, fig. VIIa ; SPATHARAKIS, « The Influence of the Lithos », fig. 193 ; LEROY, *Manuscrits coptes*, fig. 80 ; Observation personnelle.

⁵⁵⁸ GRABAR, *L'empereur*, p. 235, n. 2.

⁵⁵⁹ Unique dans son genre est l'image d'un nouveau-né emmailloté que tient dans les bras une femme à la Nea Moni. Il est d'autant plus intéressant que le bébé emmailloté fait pendant à l'image de Lazare enserré dans des bandelettes dans l'épisode de sa résurrection. Le psaume VIII, 3 « Par la bouche des tout-petits et des nourrissons, tu as fondé une forteresse » semble avoir inspiré l'artiste de ce

de l'image, un dernier enfant, assis par terre, retire une épine de son pied. Ce motif qui remonte au thème antique du Spinario, n'a pu s'imprégner dans la scène de l'Entrée à Jérusalem qu'à partir du XIII^e siècle⁵⁶⁰. Les exemples que nous avons repérés de l'époque médio-byzantine sont ceux de Kurbinovo et des Saints-Anargyres à Kastoria ainsi que celui de Berlin Q 66 fol. 65v (fig. 129b). Dans les deux églises citées, « le thème antique a fusionné avec le motif byzantin de l'enfant donnant la main à l'un de ses parents »⁵⁶¹. L'enfant lève la jambe gauche et enlève l'épine de son pied. Dans le Berlin Q 66, nous retrouvons un enfant grimpé sur un arbre qui soulève sa jambe tandis qu'un autre essaie de l'aider à retirer l'épine de son pied⁵⁶². Ce manuscrit, avec la frise au devant de la scène où des enfants jouent et luttent entre eux, devient le prélude des représentations paléologues et post-byzantines qui sont caractérisées par le nombre croissant des enfants auxquels on prête des gestes et attitudes vives et décontractées.

Si nous reprenons l'image du Harley 1810, nous pouvons constater qu'elle suit, dans toutes ses composantes, l'iconographie la plus courante à l'époque médio-byzantine. L'artiste a délibérément décidé de créer une composition simplifiée dans

monument. L'association de ce verset avec l'Entrée à Jérusalem se trouve pour la première fois dans l'évangile de Rossano (MUÑOZ, *Il Codice di Rossano*, pl. II) et au XI^e siècle dans des psautiers illustrés comme le psautier de Barberini fol. 14r (ANDERSON-CANART-WALTER, *Barberini Psalter*, p. 61, microfiche 1) et le Vatopédi 760 fol. 19v (WEITZMANN, *Aristocratic Psalter*, p. 101, fig. 3). Dans l'évangile de Rossano et le Vatopédi 760, on trouve même l'image de David tenant un rouleau déployé sur lequel est écrit le psaume en question. Voir aussi WALTER, « Christological Themes in the Byzantine Marginal Psalters from the Ninth to the Eleventh Century » dans *REB* 44, 1986, p. 269-287 et surtout p. 272-273 et 282.

⁵⁶⁰ MOURIKI, D., « The Theme of the "Spinario" in Byzantine Art » dans *ΔΧΑΕ*, pér. IV, tom. VI, 1972, p. 53-66. A ce sujet voir aussi l'article de JEVTIĆ, I., « Sur le symbolisme du *Spinario* dans l'iconographie de l'Entrée à Jérusalem » dans *CA* 47, 1999, p. 119-126. L'auteur suggère que le motif du Spinario ne doit pas être considéré comme une simple survivance de l'imagerie antique. Selon elle, dans le contexte de l'Entrée à Jérusalem, la représentation des enfants retirant une épine de leur pied symbolise l'extirpation des péchés et ainsi fait allusion à la Rédemption.

⁵⁶¹ HADERMANN, *Kurbinovo*, p. 141 et fig. 61; PELEKANIDIS, *Καστοριά*, pl. 17a.

⁵⁶² Cette version est connue par un marbre du Vatican ou par le coffret Veroli du Victoria and Albert Museum, et se répète plus tard à l'église de Péribleptos à Mistra ou encore au monastère de Barlaam aux Météores. Voir MOURIKI, « The Theme of the "Spinario" », p. 58-60.

laquelle le nombre des participants est réduit au strict minimum et les détails pittoresques agrémentant habituellement la scène n'ont pas été considérés comme nécessaires. Pour toutes ces raisons, l'image du Harley 1810 trouvent des parallèles surtout dans les manuscrits comme les psautiers de Théodore fol. 6r, 157v et Barberini fol. 14r, le tétraévangile Vienne théol. gr. 154 fol. 264r (fig. 148), Athènes gr. 93 fol. 130v (fig. 128) et Leningrad gr. 105 fol. 47v (fig. 129a), où l'espace réduit d'une miniature conduit souvent l'artiste à se contenter de l'essentiel.

fol. 246r *Lavement des Pieds* (fig. 130)

(105x110 mm)

Le Lavement des Pieds est la pénultième miniature de l'évangile de Jean qui en est la seule source textuelle. Au-dessus de la miniature, dans la marge supérieure, une inscription écrite en minuscule indique le nom de la scène représentée. Elle est précédée d'une croix :

+ ὁ νῆπιός

Le Christ et Pierre, placés naturellement en regard, occupent la partie gauche de la composition en laissant le côté droit, juste derrière Pierre, au groupe de onze disciples qui se déchaussent. Debout en face des disciples, le Christ invite Pierre de la main gauche à poser son pied dans l'eau tandis que de la main droite il fait le geste de la bénédiction ou de l'allocution. Il porte une longue tunique de couleur pourpre et, par dessus, une serviette blanche tissée attachée autour de ses reins.

Vêtu d'une tunique bleu gris et du même manteau beige ocre qu'il porte dans la Résurrection de Lazare, Pierre est assis sur un siège individuel sur lequel est posé un coussin rouge brodé aux deux extrémités. Tenant le buste redressé, il s'apprête à tremper le pied droit dans le bassin mouluré et peint en or qui se trouve devant lui. Le pied gauche est posé sous le siège. Sa main gauche retient les plis de sa tunique sur la jambe découverte tandis que l'autre touche ses cheveux. Derrière Pierre, sur un banc noir, deux disciples sont assis et lacent leurs sandales. Des autres disciples, on n'aperçoit que la tête. Ils sont tous tournés vers la gauche et assistent attentivement à

la scène du lavement des pieds de Pierre. Ils sont vêtus d'un chiton bleu gris et d'un himation rose brun.

A l'arrière-plan de la composition se développe un décor dans lequel s'agencent deux corps de bâtiments liés par un muret bas muni d'étroites ouvertures qui font allusion à l'endroit où a eu lieu l'événement.

L'évangile de Jean (XIII, 3-11) est le seul où il soit question du Lavement des Pieds préluant à la Cène. Les trois synoptiques omettent totalement cet épisode. Assez bref dans sa narration, Jean apporte les éléments nécessaires à l'adaptation picturale de l'épisode du Lavement des pieds : le Christ se lève de table, dépose ses vêtements et se ceint d'un linge ; après avoir préparé l'eau dans le bassin, il lave les pieds des disciples et les essuie avec le linge dont il est ceint. A côté du Christ, Pierre s'étonne du geste de son maître et proteste quand celui-ci s'apprête à lui laver les pieds : « Seigneur, toi, me laver les pieds ? ». Il refuse d'abord de se laisser servir par son maître : « Non, tu ne me laveras pas les pieds, jamais ! ». Mais le Christ lui enjoint d'obéir en lui disant : « Si je ne te lave, tu n'auras pas de part avec moi », et Pierre, se résignant, lui répond : « Seigneur pas seulement les pieds, mais aussi les mains et la tête ! ».

Ce passage de Jean est la péricope principale lue pendant l'office des Vêpres du Jeudi Saint, juste avant les lectures pour la commémoration de la Cène⁵⁶³. La célébration de la fête du Lavement des pieds est connue à Byzance dès les IVE-Ve siècles, mais, avant le Xe siècle, aucun document ne nous décrit la manière dont s'accomplissait le lavement des pieds le Jeudi saint. A partir de cette date, de nombreux *typika* nous donnent des indications précieuses sur la manière dont le rite se déroulait dans les églises et les monastères byzantins⁵⁶⁴.

⁵⁶³ *Τριώδιον*, p. 405. On trouvera le texte de l'office sous le titre « Ἀκολουθία τοῦ θεοῦ καὶ ἱεροῦ νιπτῆρος » dans le *Εὐχολόγιον*, p. 268-273.

⁵⁶⁴ PETRIDES, S., « Le Lavement des pieds le Jeudi-Saint dans l'église grecque » dans *Echos d'Orient* III, Août 1900, p. 321-326. L'auteur cite le *typikon* de Saint-Sabas, celui de Sainte-Sophie de Constantinople, le *typikon* d'Irène pour le monastère de la Théotokos Κεχαριτωμένη de Constantinople, le *typikon* de l'Εὐεργετικός, ceux des monastères de Saint-Pantéléimon et de Dochiariou au Mont Athos et enfin le *typikon* de l'église de Jérusalem.

L'iconographie du Lavement des Pieds⁵⁶⁵, attestée dès les IVe-Ve siècles sur des bas-reliefs des sarcophages⁵⁶⁶ et un siècle plus tard dans l'évangile de Rossano⁵⁶⁷, ne présente pas de modifications notoires à l'époque médio-byzantine. La disposition des deux personnages principaux rencontrée dans l'évangile de Rossano durera longtemps et sera reprise dans toutes les représentations postérieures de l'épisode. En revanche, ce qui marquera l'évolution de l'iconographie et donnera lieu à la création de deux types iconographiques distincts, ce sont leur attitude et l'emplacement des autres disciples par rapport au centre de la scène.

Dans les psautiers Chloudov fol. 50v et Pantocrator 61 fol. 63r, tous deux datés du IXe siècle, l'acte n'est pas encore accompli⁵⁶⁸. Le Christ, légèrement courbé, invite, par ses gestes, Pierre à plonger ses pieds dans le bassin. Ce dernier figure avec les deux pieds déjà plongés dans l'eau. Un siècle plus tard, dans l'évangile Petropol. gr. 21 fol. 6v, sur une icône du Sinaï et à l'église de Kiliçlar Kilisesi, l'acte du lavement n'est toujours pas franchement représenté. Le Christ s'avance, s'incline légèrement et tend les bras pour toucher la jambe de Pierre⁵⁶⁹. En revanche, dans l'évangile de Patmos 70 fol. 174v, daté également du Xe siècle, le Christ se penche fortement et se met à laver les pieds de son disciple⁵⁷⁰. Au XIe siècle, cette attitude devient très rare et se retrouve uniquement dans les psautiers de Londres fol. 64r et Barberini fol. 83r ainsi que dans le tétraévangile Paris gr. 74 fol. 195v⁵⁷¹. Plus tard, elle sera reprise par

⁵⁶⁵ Pour l'iconographie du Lavement des pieds, voir : MILLET, *Recherches*, p. 310-325 ; GIESS, *Fusswaschung Christi*, p. 56-92 ; KANTOROWICZ, « The Baptism of the Apostles », p. 201-251 ; WESSEL, K., « Fusswaschung » dans *RbK II*, col. 595-608 ; SCHILLER, « Die Fusswaschung » dans *Ikono-graphie II*, p. 51-58 ; SACOPOULO, *Asinou*, p. 47-51 ; MOURIKI, *Nea Moni*, p. 197-199 ; WEITZMANN, *Icons*, p. 91-93.

⁵⁶⁶ WILPERT, J., *I sarcofagi cristiani antichi*, Rome 1929-36, I, pl. XII, fig. 4 (Arles, Musée Lapidaire) et fig. 5 (crypte de Saint-Pierre de Rome).

⁵⁶⁷ MUÑOZ, *Il Codice di Rossano*, pl. V.

⁵⁶⁸ ŠČEPKINA, *Cludovskoj Psaltyri*, facs. fol. 50v ; PELEKANIDIS, *Treasures*, III, p. 138, fig. 195.

⁵⁶⁹ LIKHACHOVA, *Byzantine Miniature*, fig. 10 ; Σινὰ, p. 144, fig. 12 ; JERPHANION, *Eglises rupestres*, I, pl. 50.2.

⁵⁷⁰ *Patmos*, p. 306, fig. 9.

⁵⁷¹ DER NERSESSIAN, *Psautiers grecs*, pl. 35, fig. 103 ; ANDERSON-CANART-WALTER, *The Barberini Psalter*, microfiche 2 ; OMONT, *Evangelies*, pl. 168.

l'artiste du Berlin Q 66 fol. 314r (fig. 131), tétraévangile du XIII^e siècle, qui choisit souvent de reproduire les anciens motifs⁵⁷².

En face du Christ, Pierre adopte la même attitude dans tous les exemples des IX^e-Xe siècles : les pieds entièrement plongés dans le bassin ou encore à la surface de l'eau, il retient sa tunique de la main gauche ou fait un geste d'allocution ou d'étonnement tandis qu'avec sa main droite il touche sa tête, ce qui illustre parfaitement le passage de Jean (XIII, 9). Derrière lui, les autres apôtres restent encore debout, en train d'observer la scène.

Le schéma des exemples précités reçoit durant le XI^e siècle des modifications considérables qui expriment l'évolution de l'iconographie ainsi que les tendances de l'époque. Pendant toute la période médio-byzantine, l'attitude du Christ fait référence à la seconde partie du verset 5 de l'évangile de Jean⁵⁷³. Toujours fortement courbé, il est représenté au moment où il essuie le pied droit de Pierre avec la serviette attachée à sa taille. Parmi les nombreux exemples de ce type, notons les mosaïques de Hosios Loukas, Nea Moni de Chios, Saint-Marc de Venise, Monreale et Asinou, les tétraévangiles Laur. Plut. VI 23 fol. 197v, Vienne théol. gr. 154 fol. 268r, Parme gr. 5 fol. 89v (fig. 210), Iviron 5 fol. 428v, l'évangélaire Dionysiou 587 fol. 52r, deux icônes du Sinäi et un ivoire de Berlin⁵⁷⁴.

A l'opposé de cette tendance dominante, l'artiste du Harley 1810 trouve son inspiration dans les anciens modèles des psautiers du IX^e siècle. Cette attitude du Christ demeure assez rare durant les XII^e et XIII^e siècles et trouve des parallèles uniquement dans le tétraévangile Kiev A 25 fol. 298v (fig. 132), sur une icône du Sinäi et enfin à l'église de Panagia Mavriotissa de Kastoria⁵⁷⁵. Dans ces trois exemples,

⁵⁷² *Byzanz*, p. 101, fig. 80b.

⁵⁷³ Jn XIII, 5 : « Puis il met de l'eau dans un bassin et il commença à laver les pieds des disciples et à les essuyer avec le linge dont il était ceint ».

⁵⁷⁴ CHATZIDAKIS, *Ὁσίου Λουκάς*, p. 34, fig. 21 ; MOURIKI, *Nea Moni*, fig. 94 ; DEMUS, *San Marco*, fig. 3 ; DEMUS, *Norman Sicily*, fig. 69A ; SACOPOULO, *Asinou*, pl. XIII ; VELMANS, *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, fig. 293 ; Observation personnelle ; LAZAREV, *Storia*, fig. 241 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, II, p. 53, fig. 40 ; *Ibid*, I, p. 182, fig. 223 ; SOTIRIOU, *Icônes*, fig. 49 ; CUTLER et SPIESER, *Byzance médiévale*, p. 390, fig. 310 ; *Byzanz*, p. 102, fig. 81.

⁵⁷⁵ Observation personnelle ; SOTIRIOU, *op.cit.*, fig. 145 ; PELEKANIDIS, *Καστοριά*, pl. 70 et 73.

l'attitude de Pierre est identique à celle du Harley 1810 : de la main gauche il tient sa tunique et de la main droite il touche sa tête ; son pied est à peine posé sur la surface de l'eau du bassin.

A ce changement d'attitude du Christ vient s'en ajouter un second qui concerne les disciples. Représentés debout et dans des poses rigides durant tout le IXe et le Xe siècle, ils sont maintenant assis et adoptent des attitudes plus décontractées. La disposition des apôtres sur la mosaïque de la Nea Moni de Chios⁵⁷⁶ marquera l'évolution de l'iconographie de cette scène et demeurera très courante jusqu'au XIIIe siècle (Monreale, Saint-Marc de Venise, icône du Sinaï, psautier de Mélisende fol. 6v, Paris gr. 74 fol. 195v, Laur. Plut. VI 23 fol. 197v, Dionysiou 587, fol. 52r, Iviron 5 fol. 428v)⁵⁷⁷. Néanmoins, les exemples où les disciples figurent encore debout ne manquent pas (Asinou, Mavriotissa, Morgan gr. 639 fol. 252v, Vienne théol. gr. 154 fol. 268r, Paris copte 13 fol. 259v)⁵⁷⁸.

Dans le Harley 1810, la position des apôtres évoque certes l'influence du modèle de la Nea Moni mais leurs attitudes sont manifestement moins maniérées. Il est évident que l'artiste focalise son intérêt sur le centre de l'action au détriment du groupe des onze apôtres qui se retrouvent entassés derrière Pierre. Assis sur un banc séparé de celui où est assis Pierre, ils adoptent tous la même posture et, tournés vers la gauche, ils suivent du regard le déroulement de la scène pendant qu'ils se déchaussent. Parmi ces apôtres, certains peuvent être facilement reconnaissables aux traits caractéristiques de leur physionomie. Ceux qui se distinguent le mieux sont les disciples disposés au premier rang. A la tête du groupe, derrière Pierre, on reconnaît aisément le visage de Matthieu, à la barbe et aux cheveux blancs ; son portrait est identique à celui de l'Ascension fol. 135v (fig. 90), de la Dormition de la Vierge fol. 174r (fig. 99) et de l'Incrédulité de Thomas fol. 261v (fig. 133). Derrière Matthieu, on aperçoit un apôtre aux cheveux noirs et pourvu d'une courte barbe noire, qui ne peut

⁵⁷⁶ MOURIKI, *Nea Moni*, fig. 94.

⁵⁷⁷ DEMUS, *Norman Sicily*, fig. 69A ; DEMUS, *San Marco*, fig. 3 ; SOTIRIOU, *op. cit.*, fig. 49 ; FOLDA, *Holy Land*, p. 140, fig. 6.81 ; OMONT, *Evangiles*, pl. 168 ; VELMANS, *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, fig. 293 ; PELEKANIDIS, *Treasures*, I, p. 182, fig. 223 et II, p. 53, fig. 40.

⁵⁷⁸ SACOPOULO, *Asinou*, pl. XIII ; PELEKANIDIS, *Καστοριά*, pl. 70 et 73 ; WEITZMANN, « Morgan 639 », fig. 315 ; Observation personnelle ; LEROY, *Manuscrits coptes*, pl. 72.1.

être que Marc. Suivent deux autres apôtres : celui du premier rang, avec une barbe noire naissante, pourrait être Bartholomé et l'autre, placé juste derrière Marc, avec un visage imberbe, doit être soit Philippe soit Thomas. Enfin, au fond de la première rangée, on reconnaît les portraits de Simon et d'André. Les autres disciples, dont seuls les cheveux apparaissent, ne peuvent pas être identifiés.

En conclusion, il importe de souligner que l'image du Harley traduit une formule mixte. D'une part, elle demeure imprégnée d'anciens modèles, surtout dans le choix du type iconographique pour les deux protagonistes, qui, comme nous l'avons démontré, est relativement peu fréquent à l'époque qui nous intéresse, et, d'autre part, elle reste parfaitement conforme au modèle en vogue car, malgré le peu d'espace disponible, les onze disciples adoptent une attitude beaucoup plus décontractée que dans les exemples antérieurs. En ce qui concerne la qualité artistique de la miniature, il est évident que l'espace est utilisé au mieux pour conférer à la composition une véritable unité. Les personnages sont disposés de telle manière que l'intérêt de la scène se focalise sur le personnage de Pierre, qui est par ailleurs le protagoniste principal. Enfin, la finesse du pinceau de l'artiste et les coloris vifs utilisés ne font que contribuer à l'homogénéité de l'image.

fol. 261v *Incrédulité de Thomas* (fig. 133)

(115 x 105 mm)

Avec la représentation de l'Incrédulité de Thomas s'achève le cycle iconographique du Harley 1810. Elle a été choisie pour illustrer un épisode dont seul l'évangile de Jean fait mention.

La scène est centrée sur la figure du Christ. Représenté de face, il tourne légèrement la tête en direction de son disciple incrédule mais sans que son regard le vise. D'un geste gracieux, il lève la main droite et tire de la main gauche la manche de son chiton pour laisser apparaître sa plaie. Il porte le même chiton noir et le même himation bleu foncé que dans la scène de l'Anastasis fol. 206v. Sur ses paumes et ses pieds apparaissent aussi très clairement les trous des clous enfoncés le jour de sa

crucifixion. Il figure devant une large porte fermée dont les deux battants, peints en jaune ocre, présentent comme motif décoratif la pointe de diamant. Au-dessus de la porte est dessinée une lunette semi-circulaire peinte en bleu ciel au centre de laquelle une grille est dessinée en blanc.

De part et d'autre du Christ figurent onze disciples, six du côté gauche et cinq du côté droit. Le premier disciple à gauche, Thomas, représenté jeune et imberbe, lève sa main droite et s'apprête à toucher la plaie ouverte du Christ. Les autres apôtres, confus par la soudaine apparition du Christ et la réaction de Thomas dirigent leur regard vers le centre de la scène et manifestent par leurs gestes et l'expression de leur visage un grand étonnement. Ils sont tous vêtus d'un chiton et d'un himation bleu ciel.

L'espace qui se dessine à l'arrière-plan de la composition est délimité par deux corps de bâtiments à toiture plate, liés par un muret bas muni d'étroites ouvertures. Le bâtiment de gauche est peint en bleu tandis que celui de droite est rose pâle.

La scène n'est pas accompagnée de l'inscription τῶν θυρῶν κεκλεισμένων qui désigne habituellement l'épisode de l'Incrédulité de Thomas.

La transcription picturale de l'épisode de l'Incrédulité de Thomas puise ses sources iconographiques dans le récit de l'évangile de Jean (XX, 19-29). Le récit de Jean est intéressant et détaillé : après être apparu une première fois aux apôtres, le Christ réapparaît huit jours plus tard afin d'effacer les doutes de Thomas qui était absent lors de sa première apparition. Il se présente au milieu de ses disciples, les portes étant closes, et invite Thomas à regarder ses mains marquées par les trous des clous et à toucher sa plaie. Enfin, tout à fait convaincu, Thomas lui répond : « Mon Seigneur et mon Dieu ».

Les éléments narratifs de l'évangile de Jean ont donné naissance à une iconographie complète qui se modifie relativement peu au cours des siècles⁵⁷⁹. Bien que l'iconographie de cet épisode soit attestée dès le IV^e-V^e siècle sur les bas-reliefs,

⁵⁷⁹ Pour l'iconographie sur l'Incrédulité de Thomas, voir : MILLET, *Recherches*, p. 576-578 et 636-638 ; SCHILLER, « Der ungläubige Thomas » dans *Ikonographie*, III, p. 108-114 ; eadem, « Der Thomaszweifel » dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, p. 302-303.

les sarcophages et les ivoires, la scène de l'Incrédulité de Thomas s'intègre relativement tard dans le cycle des Grandes Fêtes. Selon la description de Mésarités, l'Incrédulité de Thomas était représentée dans l'église de Saints-Apôtres⁵⁸⁰. Plus tard, elle fait partie du cycle christologique de Hosios Loukas et de Daphni⁵⁸¹. A partir de cette époque, elle prend place dans le cycle des Grandes Fêtes mais elle reste toujours une scène complémentaire et relativement peu fréquente. Le choix de cette scène est sûrement lié à l'importance de la fête dont la célébration, le dimanche de l'Antipascha, une semaine après le dimanche de la Pâques, est attestée dès le IV^e siècle⁵⁸². Elle est par ailleurs considérée comme la conclusion de l'ogdoade pascale et l'inauguration du temps de la Pentecôte⁵⁸³.

L'iconographie médio-byzantine de l'Incrédulité de Thomas imite scrupuleusement le modèle paléochrétien d'après lequel le Christ est représenté au milieu des apôtres, le torse partiellement dépouillé, et lève le bras droit pour montrer sa plaie à Thomas⁵⁸⁴. Les portes fermées derrière le Christ, qui font allusion au verset 26 de Jean, apparaissent pour la première fois dans l'église de Saint-Apollinaire-le-Neuf et elles s'intègrent dès lors définitivement dans la scène⁵⁸⁵.

⁵⁸⁰ DOWNEY, « Mesarites », p. 887-888 et 912-913.

⁵⁸¹ CHATZIDAKIS, *Ἅγιος Λουκάς*, p. 36, fig. 23 et p. 82, fig. 83 ; DIEZ et DEMUS, *Hosios Lukas and Daphni*, fig. 103, 104.

⁵⁸² EGERIE, *Journal de voyage*, p. 244-247.

⁵⁸³ MERCENIER, *La prière*, II, 2, p. 315.

⁵⁸⁴ A l'époque paléochrétienne, le Christ est souvent représenté saisissant le poignet de Thomas de la main droite et tenant un livre de l'autre (VIKAN, G., *Byzantine Pilgrimage Art*, Washington 1982, p. 25, fig. 19, ampoule 9 de Monza et KITZINGER, *Early Medieval Art*, Londres 1969, p. 40, fig. 14, ampoule du British Museum). L'insertion du livre dans la scène renvoie, à notre avis, à la scène de la transmission du savoir du Christ aux apôtres qui est assez courante à l'époque paléochrétienne. Le motif du livre restera pourtant peu présent dans les images paléochrétiennes de l'Incrédulité de Thomas et disparaîtra par la suite définitivement. En revanche, l'image du Christ saisissant le poignet de Thomas se rencontre même à l'époque médio-byzantine mais elle ne devient pas une formule constante. Elle apparaît dans la crypte de Hosios Loukas, dans le tétraévangile Vienne théol. gr. 154 fol. 292r ainsi que sur une série des manuscrits syriaques datés du XIII^e siècle (CONNOR, *Art and Miracles*, fig. 72 ; Observation personnelle ; LEROY, *Manuscrits syriaques*, p. 268-280, fig. 69.1 ; p. 280-302, fig. 94.4 ; p. 302, fig. 94.3 ; p. 321-332, fig. 109.3 ; p. 371-383, fig. 135.1).

⁵⁸⁵ DEICHMANN, *Ravenna*, III, fig. 209.

La structure de base de l'église précitée restant la même, les artistes préfèrent par la suite placer les portes fermées dans l'axe central de la composition, derrière la figure du Christ, et placer Thomas dans la partie gauche de la composition. La description des Saints-Apôtres nous prouve que cette formule était déjà en vogue au VIII^e siècle⁵⁸⁶, et, depuis, elle est restée prédominante, voire unique, pendant toute la période médio-byzantine et même plus tard. Au Xe siècle, dans l'évangélaire Petropol. gr. 21 fol. 3v et sur deux plaques d'ivoire, on introduit à l'arrière-plan de la scène deux constructions latérales liées aux portes fermées afin de constituer un ensemble architectural réel⁵⁸⁷. De ce fait, les œuvres du Xe siècle font preuve d'une certaine évolution. Les artistes hésitent, cependant, encore à représenter Thomas au moment de la palpation. Ils préfèrent dépeindre son respect, ses craintes, son embarras, juste avant qu'il ne passe à l'acte.

A Hosios Loukas et à Daphni le geste de Thomas est franchement représenté⁵⁸⁸. L'apôtre incrédule semble plus déterminé, fléchit davantage le bras et avec son index touche la plaie du Christ. Ce détail iconographique subsistera très longtemps et marquera pour ainsi dire la transformation de l'iconographie de la scène. En guise d'exemple, retenons les deux tétraévangiles du XI^e siècle, Paris gr. 74 fol. 210v et Laur. VI 23 fol. 210v, le psautier de Mélisende fol.10v, Smith. Inst. 09.1685-9 fol. 3v (fig. 216), Berlin Q 66 fol. 336v, église de Monreale et Saint-Marc de Venise⁵⁸⁹. Dans ces images, le Christ, par sa taille imposante et sa position devant les portes, vu de face, droit, le bras levé et le regard sévère posé sur son disciple, acquiert la même allure souveraine que dans les scènes de la Transfiguration, de l'Ascension

⁵⁸⁶ DOWNEY, « Mesarites », p. 887-888 et 912-913.

⁵⁸⁷ LIKHACHOVA, *Byzantine Miniature*, pl. 6 ; *Glory of Byzantium*, p. 149, fig. 94c (ivoire du Museum of Fine Arts de Houston) ; WEITZMANN, « A 10th Century Lectionary », fig. 2 (ivoire de la collection de Dumbarton Oaks).

⁵⁸⁸ CHATZIDAKIS, *Ὁσῖος Λουκάς*, p. 36, fig. 23 ; DIEZ et DEMUS, *Hosios Lukas and Daphni*, fig. 103, 104.

⁵⁸⁹ OMONT, *Evangiles*, pl. 184 ; VELMANS, *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, fig. 300 ; FOLDA, *Holy Land*, pl. 6.8t ; DENISON et MOREY, *Studies*, pl. VIII ; Observation personnelle ; DEMUS, *Norman Sicily*, fig. 72 ; CUTLER et SPIESER, *Byzance médiévale*, p. 209, fig. 161.

ou encore de l'Anastasis. Théophane Kérameus ou Grégoire Palamas mentionnent d'ailleurs cette « majesté éclatante » du Christ apparu après la Résurrection⁵⁹⁰.

Dans le cas de notre manuscrit, l'artiste semble s'être inspiré plutôt de la composition du Petropol. gr. 21 fol. 3v : devant une grande porte liée à un fond architectural développé, le Christ, au torse partiellement dénudé, invite Thomas à toucher sa plaie. Thomas, tend le bras mais n'accomplit pas encore son acte. Les autres disciples, surpris par la réaction de Thomas, restent un peu à l'écart par rapport au centre du déroulement de la scène. Le même modèle est repris au monastère de Mirož à Pskov et dans les Kiev A 25 fol. 323r (fig. 134) et Leningrad gr. 105 fol. 210v (fig. 135), bien que dans ces tétraévangiles le fond architectural soit complètement omis⁵⁹¹.

Ce qui distingue aussi la représentation du Harley 1810 des autres images de la même époque, c'est la lunette qui est dessinée au-dessus de la porte fermée. Habituellement, cette partie de la porte ne présente aucune addition si ce n'est un petit fronton triangulaire (Saint-Apollinaire-le-Neuf, Saint-Jean-Baptiste de Çavuşin)⁵⁹² ou une corniche décorative d'où est suspendu un rideau rouge (Petropol. gr. 21 fol. 3v, Saint-Marc de Venise)⁵⁹³. Cette lunette, tout comme le fronton triangulaire de Saint-Apollinaire-le-Neuf, fait écho à l'architecture contemporaine et se retrouve également dans le Paris gr. 74 fol. 210v et le Berlin Q 66 fol. 336v⁵⁹⁴. En revanche, dans le Kiev A 25 fol. 323r (fig. 134), elle prend la forme d'une coupole, ce qui est encore moins fréquent et paraît plutôt une mauvaise copie du modèle du Harley 1810.

Enfin, pour ce qui est des apôtres entourant les deux protagonistes, ils renforcent par leur réaction de surprise ou de peur le dynamisme de la scène. Respectant la suite chronologique des épisodes de la vie du Christ, le peintre du Harley 1810 représente seulement onze apôtres, six du côté gauche et cinq du côté

⁵⁹⁰ « Homélie 28 » de Théophane Kérameus dans *PG CXXXII*, col. 609 ; « Homélie 17 » de Grégoire Palamas dans *PG CLI*, col. 233B.

⁵⁹¹ Photo personnelle ; CARR, *Byzantine Illumination*, 12B8 ; WILLOUGHBY, *Karahissar*, pl. CXXXII.

⁵⁹² DEICHMANN, *Ravenna*, III, fig. 209 ; THIERRY, *Moyen Age*, p. 85-87, fig. 33 et pl. 36.

⁵⁹³ LIKHACHOVA, *Byzantine Miniature*, pl. 6 ; CUTLER et SPIESER, *Byzance médiévale*, p. 209, fig. 161.

⁵⁹⁴ OMONT, *Evangiles*, pl. 184 ; Observation personnelle.

droit. Grâce à la qualité supérieure de la miniature et son parfait état de conservation, presque tous les disciples sont identifiables. En partant de la gauche, juste derrière Thomas, on reconnaît aisément André, Luc et un jeune avec une barbe naissante qui doit être Bartholomé. Derrière lui, suit un jeune imberbe qui n'est autre que Philippe. Du côté opposé, on distingue Pierre suivi de Paul, Matthieu et Marc. Deux disciples dont le visage est à moitié caché ne semblent pas identifiables. Cependant, leur chevelure noire nous permet de supposer qu'il s'agit de Simon et de Jacques.

L'iconographie de l'Incrédulité de Thomas dans le Harley 1810 suit le modèle traditionnel qui depuis les premiers exemples ne présente pas d'innovations notoires. Pour l'attitude de Thomas, l'artiste du Harley 1810 ne choisit pas la formule prédominante à l'époque médio-byzantine selon laquelle Thomas est représenté en train de toucher la plaie du Christ. Il préfère encore le geste hésitant de Thomas qui se rencontre surtout dans des exemples plus anciens. Cependant, excepté ce détail « archaisant », la représentation de la scène est adaptée aux normes typiques de son époque. Enfin, si l'on se réfère à l'aspect artistique de l'image, nous devons souligner la grande qualité d'exécution marquée par la finesse de la touche, la souplesse des gestes et mouvements et surtout par l'expressivité des visages.

REFLEXIONS GENERALES SUR LA DECORATION DU HARLEY 1810

Au cours de l'analyse iconographique nous avons essayé de définir les traits caractéristiques de la décoration du Harley 1810. La présentation et l'analyse des éléments fournis par ce manuscrit et leur comparaison avec ceux des autres manuscrits et monuments de la même période, nous a permis de développer quelques réflexions sur les particularités iconographiques observées et d'émettre certaines hypothèses sur le profil artistique du ou des réalisateurs ainsi que sur la datation de l'œuvre.

La présentation des particularités iconographiques et stylistiques du Harley 1810 conduira à démontrer l'hypothèse que l'ensemble de la décoration de ce manuscrit n'est pas la tâche d'une seule personne. Le manque d'unité, autant iconographique que stylistique, incite à penser que deux artistes, ou même plus, ont dû travailler pour son achèvement. Leur appartenance au même atelier semble certaine. Bien que le style soit différent, le caractère des peintures trahit en effet l'œuvre d'une équipe dont les membres travaillent conjointement. En revanche, il est difficile de comprendre comment le travail a été organisé. Hormis les Tables de Canons et les portraits des évangélistes, qui ont dû être réalisés séparément, il semble qu'un artiste n'est pas responsable de l'ensemble des miniatures d'un évangile mais plutôt d'une série de miniatures qui appartiennent à des évangiles différents.

Quoi qu'il en soit, il paraît indispensable de retracer tout d'abord les caractéristiques essentielles de l'iconographie et du style du Harley 1810, afin de mieux définir par la suite la touche personnelle de chaque artiste.

Iconographiquement, une certaine discordance semble évidente. Les modèles iconographiques adoptés reflètent certes l'acceptation de la part des artistes des

tendances dominantes, mais ils sont traités tantôt avec sobriété et traditionalisme tantôt avec minutie et renouveau.

La sobriété que revêtent certaines miniatures du Harley 1810 laisse croire que les valeurs illustratives ont peu préoccupé l'artiste, soucieux surtout de mettre en lumière l'essentiel de chaque image avec une remarquable précision.

Pour s'en convaincre, il suffit d'évoquer les portraits des évangélistes et le répertoire, très restreint, des ornements peints du décor. Les portraits des quatre évangélistes (fig. 58, 60, 64, 67), réalisés conformément aux normes iconographiques, se caractérisent par un appauvrissement scénique. L'absence d'un arrière plan architectural et l'omission quasi totale de tout ustensile, excepté le double encrier et le pupitre, allusions à l'activité du copiste, laissent apparaître, à notre avis, l'intention de l'artiste de ne pas considérer les portraits des évangélistes comme des éléments décoratifs figuratifs. L'artiste porte toute son attention sur la réalisation du portrait plutôt que sur tout ce qui l'entoure. Le fond quasiment neutre lui permet de mettre en évidence le portrait lui-même et de le faire apparaître plus comme un portrait d'auteur que comme celui d'un simple copiste. Il renforce ainsi non seulement la valeur symbolique des portraits des évangélistes mais aussi leur lien avec le texte qui les accompagne.

Pour ce qui est des Tables de Canons (fig. 41-44) et des tableaux ornementaux (fig. 48, 52, 56), il importe de souligner que leur décor est bien rudimentaire, dépourvu de toute richesse ornementale et de toute variété chromatique. L'exécution du cadre architectural et du décor qui entourent les longues listes de concordance dans les Tables de Canons, révèle un travail peu soigné, réalisé de la main d'un artiste indifférent aux modèles en vigueur qui donnent aux Tables de Canons un aspect monumental garni d'un répertoire abondant de motifs ornementaux et animaliers. Les tableaux ornementaux montrent un penchant de la part de l'artiste pour un style sobre et dépouillé. Parmi les trois tableaux, ceux de Marc et de Jean (fig. 48, 56) se caractérisent par une uniformité quelque peu monotone due à la répétition d'un seul motif simpliste et à l'utilisation d'une gamme chromatique très restreinte aux tons foncés. Celui de l'évangile de Luc (fig. 52) est le seul qui présente

un décor plus recherché dont la réalisation manifeste un travail relativement plus raffiné.

La simplicité des schémas iconographiques s'étend également au cycle iconographique proprement dit. En effet, des scènes comme la Nativité, le Baptême, la Résurrection de Lazare ou l'Entrée à Jérusalem sont rendues avec laconisme. L'accent étant toujours mis sur le centre de l'action, l'iconographie ignore tout ce qui est anecdotique, pittoresque ou purement narratif. Dans la scène de la Nativité (fig. 69), munie, certes, d'un cadre décoratif qui réduit les dimensions de la miniature, plusieurs éléments iconographiques sont omis: l'épisode de l'adoration des anges, qui ailleurs est représenté par une multitude d'anges entourant la grotte, la deuxième sage femme, Salomé, le berger musicien, élément dominant de l'iconographie dès le Xe siècle, et les moutons qui rappellent le goût prononcé des artistes du XIIe siècle pour le pittoresque. Dans celle du Baptême (fig. 81), la personnification du Jourdain est omise et seuls quelques poissons sont dessinés, de façon schématique, au bas du fleuve. Dans la scène de la Résurrection de Lazare (fig. 123), le Christ, Lazare et deux disciples sont les seuls participants à la scène. Même les deux sœurs du défunt, élément essentiel de l'iconographie de cette scène n'en font pas partie. Enfin, l'image de l'Entrée à Jérusalem (fig. 127) est aussi réduite à l'essentiel, ce qui lui fait perdre son aspect dynamique. On n'y trouve pas l'habituelle foule des hiérosolymitains et surtout le groupe joyeux des enfants qui jouent et luttent au devant de la scène.

En outre, les scènes de la Présentation au Temple et du Lavement des Pieds peuvent servir d'exemple pour une iconographie empreinte de traditionalisme. Dans le cas de la Présentation au Temple (fig. 97), l'artiste choisit une iconographie tout à fait stéréotypée, alors qu'il pourrait adopter la variante de Syméon Glykophilon qui reflète délibérément la tendance générale de la fin du XIIe siècle à faire valoir à travers l'iconographie l'impact important des sources textuelles. Par conséquent, par son choix iconographique, l'artiste ne rend pas explicite le message sacrificiel de la scène et prive l'image de toute surcharge émotionnelle. Quant à la scène du Lavement des Pieds (fig. 130), elle ne reproduit pas la tendance qui domine l'iconographie de la scène depuis le XIe siècle. L'acte du lavement n'étant pas encore accompli, le Christ se trouve dans une attitude semblable à celle adoptée dans les

psautiers du IXe siècle. L'attitude des apôtres, bien que conforme au modèle en vogue, demeure cependant fort rigide et ne traduit pas le penchant des artistes du XIIe siècle pour les poses gracieuses et maniérées.

Enfin, des scènes comme la Transfiguration (fig. 73), la Cène (fig. 78), l'Exécution de Jean-Baptiste (fig. 87), la Crucifixion (fig. 103), la Pentecôte (fig. 121) ou encore l'Incrédulité de Thomas (fig. 133), sont aussi réalisées avec sobriété mais sans commettre pour autant des omissions ou des anachronismes importants. C'est un résultat attendu d'ailleurs, car, au fil des siècles, l'essentiel de cette iconographie ne présente pas d'innovations notoires.

A l'aspect laconique et conservateur de ces scènes s'oppose la prédilection pour les compositions élaborées et minutieusement exécutées et pour une iconographie plus novatrice qui caractérisent les scènes de l'Ascension, de l'Annonciation, de la Dormition, de la Descente de la Croix-Thrène et de l'Anastasis.

Dans les scènes de l'Ascension (fig. 90) et de l'Annonciation (fig. 94), dont l'iconographie est tout à fait conventionnelle, l'accent est surtout mis sur le rendu des détails (il suffit d'observer la galerie percée d'arcades qui agrément le décor architectural de l'Annonciation ou l'image des collines et des oliviers de l'Ascension) et sur l'équilibre harmonieux de la composition, en particulier dans la scène de l'Ascension.

La double image de la Descente de la Croix-Thrène présente un intérêt particulier. Il réside autant dans sa disposition que dans son iconographie. Deux scènes distinctes sont en effet jointes dans une miniature à deux registres. La miniature de la Descente de la Croix-Thrène (fig. 108) est la seule qui présente une telle structure bipartite dans le Harley 1810. Il est certain que ce qui a contribué au choix d'une telle disposition est le rapprochement chronologique de deux scènes. L'iconographie adoptée pour chaque scène ne fait que renforcer leur corrélation : l'attouchement émouvant de la tête de la Vierge contre celle de son Fils dans la scène de la Descente de la Croix annonce leur ultime embrassement lors du Thrène. En plus, l'accentuation de l'aspect dramatique dans cette double image reflète, outre l'impact de l'hymnologie et de la liturgie, l'importance qu'accordent les artistes du XIIe siècle à l'expression du *pathos* comme moyen essentiel pour atteindre

l'humanisation du répertoire iconographique. Enfin, l'artiste semble marquer son intention de créer une image dans laquelle se conjuguent harmonieusement archaïsmes et éléments novateurs. L'inclinaison du corps du Christ vers la droite dans la scène de la Descente de la Croix, est un élément iconographique connu depuis les ivoires du Xe siècle mais peu fréquent au XIIe siècle, alors que le tombeau posé horizontalement dans celle du Thrène est un détail qui renvoie aux images postérieures où le Christ est déposé sur la « pierre d'onction ».

A observer la scène de la Dormition de la Vierge (fig. 99) nous avons une impression semblable. La disposition excentrée du Christ et le fait qu'il soit entouré d'une mandorle manifestent la volonté de combiner un élément apparu déjà au Xe siècle, bien que fort peu usité, et un autre introduit dans l'iconographie de la scène à la fin du XIIe siècle. En plus, le geste attendrissant de Jean qui pose sa main droite sur les mains croisées de la Vierge et la véhémence avec laquelle André exprime sa douleur pour la mort de la Vierge, ne peuvent être compris que si nous les considérons comme l'interprétation personnelle du gestuel émotionnel déjà existant.

Enfin, dans la représentation de l'Anastasis (fig. 116), la frontalité du Christ et l'allure sereine et statique d'Adam font apparaître un certain détachement du modèle habituel et soulignent la volonté de l'artiste de mettre davantage l'accent sur le contenu dogmatique de la scène, à savoir la victoire sur la Mort.

Stylistiquement, il faut souligner un manque de cohérence et d'unité entre les miniatures du Harley 1810. Un premier facteur, qui explique en partie cette discordance stylistique, tient aux adjonctions postérieures qui ont gravement défiguré un certain nombre de miniatures. Elles sont clairement visibles dans le portrait de Matthieu (fig. 58) et dans les trois miniatures de son évangile, la Nativité (fig. 69), la Transfiguration (fig. 73), et la Cène (fig. 78). Ces miniatures ont été repeintes très maladroitement aux endroits où la peinture a été écaillée. Les traces de ces additions grossières se remarquent surtout sur les visages et les vêtements des personnages représentés, mais aussi sur quelques objets du décor comme l'armoire dans le portrait de Matthieu et le devant de la table dans l'image de la Cène, qui ont été colorés en rouge vif.

La miniature qui a le plus souffert de ces retouches postérieures est celle de la Crucifixion (fig. 103). Au cours de l'analyse iconographique nous avons fait remarquer que dans une composition purement byzantine, l'image du Christ présente des caractéristiques qui la rattachent à des œuvres plus tardives et d'origine occidentale : les traits de l'anatomie de son corps, la forme du *perizonium*, le sang qui coule sur l'abdomen. Ces mêmes caractéristiques la distinguent en outre clairement de l'image du Christ dans les scènes de la Descente de la Croix et du Thrène (fig. 108) et démontrent que le modèle n'est certainement pas le même. Il est donc fort possible que la figure du Christ ait été entièrement écaillée ou carrément inachevée et qu'elle ait été par conséquent minutieusement repeinte par-dessus par une main postérieure. Le reste de la composition est de première main bien que les visages de Marie et de l'apôtre Jean ainsi que l'himation de ce dernier présentent des marques de retouches.

Nous observons également des retouches dans les scènes du Baptême (fig. 81), de l'Annonciation (fig. 94), de la Présentation du Christ au Temple (fig. 97) et de l'Anastasis (fig. 116), mais elles n'atteignent heureusement pas en gravité celles des miniatures mentionnées auparavant. Dans les scènes du Baptême et de l'Annonciation, il s'agit plutôt d'une retouche du fond d'or. Dans celle de la Présentation du Christ au Temple, hormis le fond d'or, les éléments de la composition qui ont été retravaillés sont le personnage de la prophétesse Anne et la table de l'autel, repeinte en rouge. Le maphorion d'Eve dans la scène de l'Anastasis a été aussi recouvert de rouge.

Parmi les miniatures qui n'ont pas subi d'adjonctions postérieures, les quelques divergences stylistiques observées sont parfois tellement subtiles qu'il devient ardu d'essayer de déterminer dans quelle mesure les miniatures du Harley 1810 sont l'œuvre d'un ou de plusieurs peintres.

Les miniatures de l'Ascension (fig. 90), de la Dormition (fig. 99), de la Descente de la Croix et du Thrène (fig. 108), de l'Anastasis (fig. 116) et enfin de l'Incrédulité de Thomas (fig. 133) sont d'une qualité remarquable et se détachent nettement du reste des miniatures. Dotées d'un cadre dont les dimensions sont, surtout en hauteur, plus importantes que celles des autres miniatures, elles disposent d'une surface d'exécution spacieuse qui favorise une meilleure conception de l'espace et qui met en

valeur l'importance du sujet. Ces miniatures se caractérisent par la minutie de l'exécution, la finesse de la touche, le souci du détail, l'expressivité des visages et la vivacité avec laquelle sont rendues les attitudes des personnages. Les similitudes que nous avons pu discerner entre ces miniatures concernent la structure et les détails du visage du Christ, les physionomies des apôtres, les gestes et mouvements de ces derniers ou encore la forme des draperies et le rendu des plis.

Les images du Baptême (fig. 81), de l'Exécution de Jean-Baptiste (fig. 87), de l'Annonciation (fig. 94) et de la Présentation du Christ au Temple (fig. 97), forment, à notre avis, un autre groupe. Les traits particuliers de leur style sont la sobriété des visages marquée par l'importance des ombres et la réduction des tons chairs aux lumières, les figures mal proportionnées par rapport au décor de l'arrière-plan, la lourdeur des poses et les attitudes statiques. En dehors de ces traits communs, soulignons aussi la ressemblance entre Jean-Baptiste du Baptême et le même personnage dans la scène de son Exécution (traits du visage, chevelure et ceinture sont identiques), les figures des anges du Baptême et celle de l'archange dans la scène de l'Annonciation, ou enfin le personnage de la Vierge et les détails de la décoration du bâtiment circulaire de l'Annonciation qui trouvent leur pendant dans la scène de la Présentation du Christ au Temple.

Les quatre miniatures restantes du cycle christologique font partie de l'évangile de Jean. Il s'agit de la Pentecôte (fig. 121), de l'Entrée à Jérusalem (fig. 127), de la Résurrection de Lazare (fig. 123) et du Lavement des Pieds (fig. 130). Elles présentent une facture similaire dont les signes stylistiques distinctifs sont la simplicité du décor, visible surtout dans la représentation de l'enceinte de Jérusalem ou le tombeau de Lazare, le relief peu prononcé des visages, les figures qui flottent, surtout dans les scènes de l'Entrée à Jérusalem et la Résurrection de Lazare, les attitudes figées des apôtres de la Pentecôte et de ceux du Lavement des Pieds, le rendu des plis, le choix des coloris et l'uniformité des dégradés de couleurs.

Nous avons préféré examiner séparément les portraits des évangélistes car il s'agit de figures isolées exécutées à une échelle différente que celle des miniatures du cycle christologique. En effet, l'agrandissement de l'espace pictural a pour corollaire une meilleure adaptation du sujet à la surface d'exécution. L'absence totale d'un

décor architectural à l'arrière-plan met davantage en relief la figure humaine, qui prend dès lors une allure monumentale. Les visages des évangélistes, dotés des traits caractéristiques de leurs physionomies -à l'exception de celui de Matthieu qui a été grossièrement retouché-, sont assez savamment modelés à l'aide du clair-obscur et suggèrent une certaine épaisseur. Les poses, certes stylisées comme c'est l'usage pour les portraits des évangélistes, sont rendues avec exactitude et souplesse ce qui confère à chaque portrait un aspect plus naturel. Enfin, les draperies simples et moulantes adhèrent au corps en plages presque lisses, modelées par dégradés de tons et des rehauts blancs et mises en valeur par des plis peu nombreux, travaillés en relief.

A la lumière des observations iconographiques et stylistiques qui précèdent, nous pouvons dire que, tout en formant un ensemble homogène, les miniatures du Harley 1810 présentent des différences, quelquefois subtiles, qui nous permettent de distinguer plusieurs mains responsables de leur réalisation. Dans un premier temps, il est nécessaire de définir au mieux le nombre d'artistes qui a travaillé à l'achèvement de la décoration du Harley 1810 et de déterminer quelles sont les peintures qui se rattachent avec le plus de certitude à chacun d'eux. Dans un deuxième temps, il faudra comprendre comment les artistes se sont réparti les cahiers entre eux.

Un maître principal est certainement l'auteur des miniatures de l'Ascension (fig. 90), de la Dormition (fig. 99), de la Descente de la Croix et du Thrène (fig. 108), de l'Anastasis (fig. 116) et de l'Incrédulité de Thomas (fig. 133). Il se distingue par sa prédilection pour les modèles iconographiques contemporains auxquels il combine des archaïsmes ou des touches personnelles qui donnent un aspect novateur à l'image. Il se caractérise aussi par son goût pour les compositions élaborées, par la finesse de la touche dans l'exécution des visages et des draperies et par l'attention avec laquelle il exécute les gestes et les expressions de douleur, de crainte ou de surprise. Il faut sans doute aussi attribuer à cet artiste la première version de la Crucifixion (fig. 103), car cette miniature se trouve dans le même ternion que les miniatures de la Descente de la Croix-Thrène et de l'Anastasis.

Un autre artiste, appartenant au même atelier et usant du même vocabulaire formel, a exécuté les deux premières miniatures de l'évangile de Marc, le Baptême (fig. 81) et l'Exécution de Jean-Baptiste (fig. 87), et les deux premières de l'évangile de Luc, l'Annonciation (fig. 94) et la Présentation au Temple (fig. 97). Cet artiste préfère une iconographie plus traditionnelle et dépourvue de toute surcharge émotionnelle. Stylistiquement, il opte pour les figures lourdes et posées et les attitudes figées. Pour ce qui est des formes des draperies et du rendu des plis, il suit les mêmes normes que le maître responsable. Enfin, il est possible que la réalisation des portraits des évangélistes (fig. 58, 60, 64, 67) soit aussi de sa main.

Un troisième collaborateur devrait, s'il existe, avoir peint les quatre premières miniatures de l'évangile de Jean, la Pentecôte (fig. 121), la Résurrection de Lazare (fig. 123), l'Entrée à Jérusalem (fig. 127) et le Lavement des Pieds (fig. 130). Il se caractérise surtout par l'absence de détails narratifs importants, surtout dans les scènes de la Résurrection de Lazare et de l'Entrée à Jérusalem, et encore par l'appauvrissement scénique. Ces deux éléments diminuent la valeur iconographique et stylistique de l'œuvre. Ces quatre miniatures, dont l'attribution paraît douteuse, pourraient soit être considérées comme des œuvres moins significatives du maître principal, soit comme le résultat de sa collaboration avec un autre artiste.

Pour les trois miniatures de l'évangile de Matthieu, la Nativité (fig. 69), la Transfiguration (fig. 73) et la Cène (fig. 78), il est difficile de nous prononcer avec certitude sur leur auteur en raison de leur état actuel. Toutefois, deux têtes d'apôtres qui subsistent encore dans l'image de la Cène, présentent les mêmes caractéristiques que les apôtres dans les trois premières miniatures de l'évangile de Jean.

Enfin, pour ce qui est des miniatures non-figuratives, Tables de Canons (fig. 41-44) et tableaux ornementaux (fig. 48, 52, 56), il est certain qu'elles sont l'œuvre d'une seule personne. Cela expliquerait d'ailleurs le choix d'un répertoire ornemental similaire et d'une même palette chromatique. Le décor rudimentaire, la simplicité des motifs et les coloris pauvres de nuances nous incite à croire que la réalisation de ces miniatures est plutôt due au copiste qu'à un des artistes. Cependant, nous ne pouvons pas exclure l'hypothèse que l'auteur de ces miniatures

est le second artiste, vu que les tableaux ornementaux font partie des cahiers qui contiennent les miniatures dont il est le réalisateur.

Qu'en est-il maintenant de la répartition des cahiers et de la distribution des tâches. Il semble, d'après nos observations, que les artistes ne se chargent pas de l'ensemble des miniatures d'un évangile mais plutôt d'une série de miniatures qui appartiennent à des évangiles différents. Le critère principal de la répartition des miniatures entre les artistes semble être l'importance du sujet et non pas son emplacement dans l'évangile. Quelques miniatures sont dotées d'un cadre vertical agrandi dont les dimensions importantes prouvent que déjà au moment de la conception du cadre, il était prévu qu'elles reçoivent un traitement particulier. Comme nous avons pu le constater, ces miniatures sont à la charge du maître responsable qui, par la suite, répartit le reste des cahiers sensés contenir des miniatures à un ou, éventuellement, à deux autres artistes. L'exécution de la décoration a pu commencer avant même la copie du texte avec les portraits des évangiles qui sont disposés dans des cahiers séparés, et continuer après l'achèvement du texte avec les Tables de Canons, les tableaux ornementaux et les miniatures du cycle christologique.

En guise de conclusion, il importe de souligner que les différentes mains que nous avons pu déceler dans les miniatures du Harley 1810, n'altèrent l'homogénéité de l'ensemble que par des variations dans la qualité. Les éléments qui nous ont permis de répartir les miniatures en groupes distincts sont certes isolés, mais ils soulignent une différenciation au niveau de l'exécution de l'espace, de la forme ou du modelé et, par conséquent, de la qualité même de l'image. Indépendamment des divergences stylistiques relevées, les miniatures du Harley 1810 constituent un ensemble réalisé par les membres d'un même atelier qui travaillent en étroite collaboration avec le copiste.

Faute d'un colophon dans le Harley 1810 ce sont les comparaisons iconographiques et stylistiques qui fournissent des indices sur sa datation et sa localisation. Les modèles iconographiques et le vocabulaire formel utilisés pour la réalisation des miniatures de notre manuscrit confirment la bonne adaptation des schémas tardo-comnènes, traduits tantôt d'une manière novatrice tantôt d'une

manière archaïsante. Les rapprochements entrepris lors de l'étude iconographique entre le Harley 1810 et les monuments et les manuscrits datés avec certitude à la fin du XIIe siècle nous permettent d'établir une chronologie qui s'échelonne de 1170 à 1190. Quant à sa localisation, le rattachement par l'écriture du Harley 1810 au groupe des manuscrits du « style décoratif », incite à chercher le lieu de sa réalisation dans l'aire palestino-chypriote. Chypre, centre principal de la production des manuscrits du « style décoratif », ne peut qu'entrer en première ligne de compte. D'ailleurs, les monuments et les icônes de cette île, nous ont procuré au cours de l'analyse iconographique les meilleurs rapprochements avec le Harley 1810. La Palestine, éminent centre monastique et lieu important de production livresque durant le XIIe siècle, peut sûrement être considérée comme une possibilité non négligeable. En tout cas, les retouches postérieures observées dans l'image de la Crucifixion, que l'on peut dater du XIIIe-XIVe siècle, révèlent que le manuscrit se trouvait, déjà à cette époque-là, à un lieu de forte présence et influence occidentale.

LE HARLEY 1810 ET LES MANUSCRITS DU « STYLE DÉCORATIF »

Au fur et à mesure que progressait l'étude du Harley 1810, le nombre important d'éléments, paléographiques et iconographiques, prouvant la parenté entre notre manuscrit et ceux du « style décoratif » a augmenté et leurs liens étroits se sont affirmés.

Vouloir rappeler dans ce chapitre la nature de ces éléments et en quoi ils sont des indices des liens particuliers entre les manuscrits ne consiste pas en une simple répétition de ce qui a déjà été mentionné aux chapitres précédents. Ces éléments seront intégrés dans une étude comparative qui visera plus particulièrement les manuscrits du « style décoratif » se rapprochant le plus du Harley 1810. Le but de cette étude sera d'émettre quelques réflexions sur leur degré de filiation, leurs interactions et la manière dont les interprètent les artistes. Cela nous permettra par la suite de comprendre à quel point ces manuscrits forment un ensemble cohérent, réalisé dans un même milieu, et par des artistes qui travaillaient conjointement.

Les manuscrits qui constitueront la base de notre étude comparative avec le Harley 1810 sont les Kiev A 25, Leyden gron. 137, Leningrad gr. 644, Londres Add. 39595, Athos Lavra A 9 et Athos Lavra B 24 dont les affinités paléographiques et iconographiques ont souvent été relevées dans notre étude⁵⁹⁵.

Du point de vue de l'écriture leurs similitudes particulièrement intéressantes nous ont permis de traiter ces manuscrits en tant qu'une unité homogène, et de démontrer qu'ils doivent provenir du même centre, ou de centres apparentés, mais

⁵⁹⁵ Nous rappelons que tous sont des tétraévangiles, excepté le Athos Lavra B 24 qui est un psautier. Tous les six sont illustrés, dont trois seulement présentent un cycle iconographique développé (Kiev A 25, Leyden gron. 137, Athos Lavra B 24).

que, contrairement à ce qui a déjà démontré A. Weyl Carr, ils n'ont certainement pas tous été réalisés de la main d'un seul copiste⁵⁹⁶.

En tenant compte de leur parenté paléographique et de leur éventuelle provenance commune, nous allons procéder à une comparaison iconographique et stylistique afin de comprendre si le Harley 1810 et les manuscrits qui lui sont proches sont les produits d'une seule entreprise.

Un premier élément de rapprochement réside dans les tableaux ornementaux qui décorent le début de chaque évangile. Ils se caractérisent par une uniformité remarquable de par les motifs et les couleurs utilisés. Ils sont composés de mêmes palmettes asymétriques et de mêmes petites fleurs à quatre pétales, entourées de cercles formés d'un cordon rouge ou ciel. Chaque tableau s'achève toujours par une étroite bordure dans laquelle est dessiné un motif à créneaux. La palette chromatique demeure partout identique, dans les nuances du rouge, du bleu et du vert.

Le début de l'évangile de Marc fournit l'exemple le plus caractéristique d'une homogénéité frappante. Dans quatre des six tétraévangiles de ce groupe, tant la structure que les motifs qui décorent le tableau ornemental de cet évangile sont identiques⁵⁹⁷. D'autre part, le motif de cinq cercles qui décore le tableau ornemental de l'évangile de Luc dans le Harley 1810 fol. 140r (fig. 52), se retrouve dans tous les tétraévangiles du groupe que nous examinons. En revanche, les éléments ornementaux qui l'agrémentent sont à chaque fois différents⁵⁹⁸. Pour les autres tableaux ornementaux, nous n'avons pu repérer aucune sorte de concordance, si ce

⁵⁹⁶ Voir p. 35-36. Voir aussi CARR, « The Production of Illuminated Manuscripts », p. 330-331.

⁵⁹⁷ Il s'agit plus précisément des Athos Lavra A 9 fol. 55r, Leyden gron. 137 fol. 80r, Londres Add. 39595 fol. 68r et Harley 1810 fol. 94r. Voir CARR, *Byzantine Illumination*, microfiches 6D2, 6E2, 6F2, 6G2. Le Leningrad gr. 644 ne comporte plus actuellement les tableaux ornementaux de trois évangiles synoptiques. Quant au Kiev A 25 fol. 95r, dans le tableau ornemental de Marc, nous retrouvons le motif des lignes croisées qui renferment une fleur, mais au centre du tableau, la palmette est remplacée par l'image du Christ Emmanuel. Voir CARR, *op. cit.* 12A6. Enfin, il importe de rappeler ici que le décor ornemental de l'évangile de Marc est très usité dans l'ensemble des manuscrits du « style décoratif ». Voir p. 58.

⁵⁹⁸ Ce décor devrait illustrer, dans le Harley 1810, le début de l'évangile de Matthieu comme c'est d'ailleurs le cas dans tous les autres tétraévangiles du « style décoratif ». L'emplacement de la Nativité au début de l'évangile de Matthieu est certainement la raison de cette divergence.

n'est que les éléments ornementaux utilisés suivent fidèlement les modèles courants pour tous les manuscrits du « style décoratif ». Outre cela, dans les Kiev A 25 fol. 4r, 95r, 153r, 252r et Leningrad gr. 644 fol. 247r, ce décor purement ornemental s'enrichit respectivement de l'image du Christ Emmanuel et de celle du Pantocrator, éléments qui n'apparaissent pas dans les quatre autres tétraévangiles qui font le sujet de ce chapitre⁵⁹⁹.

Stylistiquement, les tableaux ornementaux de ces manuscrits se rapprochent surtout par leur qualité médiocre d'exécution, leur manque de variété chromatique et de richesse ornementale. Cependant, des traits caractéristiques dans le rendu des motifs végétaux et floraux indiquent qu'ils n'ont pas été réalisés par la même main. Enfin, le tétraévangile Athos Lavra A 9 fol. 3r, 55r, 88r, 146r, présente de telles divergences stylistiques qu'il ne peut pas être associé aux autres manuscrits.

De nature similaire sont aussi les conclusions auxquelles nous avons abouti après la comparaison des initiales qui débute chaque évangile. Dessinées de la même encre rouge que les titres et les premières lignes de l'évangile, elles sont dotées d'un ornement végétal coloré aux tons de rouge, de bleu et de vert. Tantôt plus chargées (Athos Lavra A 9, Leyden gron. 137 (fig. 49, 53)) tantôt plus simples (Kiev A 25 (fig. 51, 55), Leningrad gr. 644, Londres Add. 39595 (fig. 50)), les formes des lettres sont semblables, mais leur tracé et leur décoration divergent. Les initiales du Harley 1810 sont sensiblement différentes de celles des manuscrits précités car elles présentent un ornement zoomorphe, à l'exception de l'initiale de l'évangile de Jean qui a un tracé tout à fait simple (fig. 56). Néanmoins, le B de l'évangile de Matthieu (fig. 69) formé par l'alliance d'un lion et d'un serpent, le A de l'évangile de Marc (fig. 48) dont la barre verticale de gauche est remplacée par un oiseau, ou encore le E de l'évangile de Luc (fig. 52), composé d'une cigogne, d'un lapin et d'un serpent, trouvent leur pendant dans plusieurs manuscrits du « style décoratif »⁶⁰⁰.

⁵⁹⁹ CARR, *op. cit.*, 12A4, 6, 8, 10 et 12C3.

⁶⁰⁰ A titre d'exemple citons les manuscrits Malibu, Ludwig II 5 fol. 10r, 78r, 122r, Londres Add. 26103 fol. 2r, 71r, 115r, 189r, et Rhodes Panagia tou Lindou 4 fol. 6r, 42r. Voir CARR, *Byzantine Illumination*, microfiches, 7C2, 4, 6 ; 9D7, 8, 9, 10 ; 10A2, 4.

Il en va de même pour l'illustration des Tables de Canons. Parmi les manuscrits du groupe en question, seul le Harley 1810 est muni d'une série de neuf Tables de Canons (fig. 41-44). Leur décor ornemental s'apparente à un prototype commun qui a été scrupuleusement recopié dans tous les tétraévangiles du « style décoratif »⁶⁰¹.

La comparaison des miniatures non-figuratives et des initiales renvoie de nouveau au problème du copiste. A. Weyl Carr, comme nous l'avons déjà dit auparavant, a suggéré l'hypothèse que l'ensemble du groupe que nous examinons était l'œuvre d'un seul copiste, et plus précisément celle de Manuel Hagiostéphanitès. Elle considère que les tableaux ornementaux et les initiales de ces manuscrits ont été exécutés non pas par les miniaturistes mais par ce seul scribe⁶⁰². En soi l'idée de considérer comme créateur des initiales et des miniatures non-figuratives un scribe et non un peintre est tout à fait possible, et nous l'approuvons entièrement. Nous avons d'ailleurs proposé cette éventualité pour la réalisation des tableaux ornementaux et des Tables de Canons du Harley 1810 dans le chapitre précédent⁶⁰³. De plus, quelques divergences stylistiques relevées entre ces miniatures et celles du cycle christologique, en particulier dans les Harley 1810, Leyden gron. 137 et Kiev A 25, sont des éléments supplémentaires pour nous orienter vers une telle conclusion. Cependant, il est difficile d'envisager la possibilité qu'elles soient toutes de la même main. Certes, des convergences existent sur plusieurs points mais comment expliquer alors les différences au niveau de l'exécution ? Ne vaudrait-il pas mieux concevoir ces similitudes comme le résultat de l'application de modèles courants qui forment une *koinè* au sein des manuscrits du « style décoratif » ?

En ce qui concerne les miniatures figuratives, la pluralité des artistes et leurs influences réciproques est évidente.

Pour s'en convaincre, il suffit de comparer les portraits des évangélistes des manuscrits Kiev A 25 fol. 3v, 94v, 152v, 251v et Athos Lavra A 9 fol. 2v, 54v, 87v,

⁶⁰¹ Voir p. 50-51.

⁶⁰² CARR, *Byzantine Illumination*, p. 52-54.

⁶⁰³ Voir p. 231.

145v⁶⁰⁴. En effet, les physionomies et les attitudes des évangélistes, ainsi que le rendu des formes, tant humaines qu'architecturales, traduisent explicitement une parenté incontestable. Le portrait de Marc dans le Leyden gron. 137 fol. 79v (fig. 61) présente une iconographie proche de celle utilisée dans les manuscrits précités, mais diverge stylistiquement. Nous avons fait le même type d'observations dans le cas du portrait de Jean dans le Leyden gron. 137 fol. 221v et le Leningrad gr. 644 fol. 246v⁶⁰⁵.

Les autres rapprochements que nous avons effectués sur les portraits des évangélistes révèlent quelques ressemblances, mais elles sont plutôt éparses. Nous nous référons surtout à l'attitude de Marc tenant un folio verticalement sur son genou qui se répète dans tous les manuscrits, et la forme des *thokoi* sculptés dans le Harley 1810 (fig. 58, 60, 64) et Leyden gron. 137 (fig. 61). Enfin, il importe de souligner que les cadres architecturaux qui entourent les portraits des évangélistes dans le Harley 1810 doivent être considérés comme une touche personnelle de l'artiste car ils ne trouvent leur pendant dans aucun manuscrit du « style décoratif ». Quant aux scènes animalières qui occupent les marges des quatre folios, élément insolite dans l'iconographie générale des évangélistes, nos recherches sont restées infructueuses. Elles pourraient être des adjonctions postérieures effectuées en même temps que les retouches exécutées dans le portrait de Matthieu et dans quelques scènes évangéliques.

Les cycles christologiques qui illustrent les tétraévangiles Harley 1810, Kiev A 25 et Leyden gron. 137 sont d'un intérêt particulier. Leur étude est d'autant plus intéressante, que parmi les soixante-et-un tétraévangiles attribués au groupe du « style décoratif », seuls dix sont dotés d'une illustration abondante, dont les trois en question⁶⁰⁶. A l'antipode des cycles narratifs du Chicago 965, du Leningrad 105 ou encore du Lesbos 9 comportant respectivement 73, 57 et 99 épisodes illustrés, les

⁶⁰⁴ CARR, *Byzantine Illumination*, microfiches 12A3, 5, 7, 9 et 6D5, 6, 7, 8.

⁶⁰⁵ Ibid., 12C2.

⁶⁰⁶ Les dix tétraévangiles du « style décoratif » sont : Athènes Mus. Byz. 820 ; Berlin Q 66 ; Chicago 965 ; Kiev A 25 ; Leningrad 105 ; Lesbos 9 ; Leyden gron. 137 ; Harley 1810 ; Malibu Ludwig II 5 ; New York Coll. Kraus. Le Chicago 965 est un Nouveau Testament mais il est retenu dans cette liste en raison du cycle narratif de son tétraévangile.

cycles iconographiques des Harley 1810, Kiev A 25 et Leyden gron. 137 n'illustrent qu'un nombre restreint d'illustrations.

La sélection des dix-sept scènes illustrées dans notre manuscrit reflète explicitement le caractère liturgique de son message. Le cycle des Grandes Fêtes liturgiques figure au complet. Une prédilection apparente est accordée aux événements relatifs à la Passion du Christ et à ceux qui les suivent, à savoir de la sixième semaine du carême jusqu'à la fête de la Pentecôte⁶⁰⁷. Dans le cycle des fêtes fixes sont retenues deux fêtes se référant à l'enfance du Christ, la Nativité fol. 26r et la Présentation au Temple fol. 146v, et deux concernant sa vie publique, le Baptême fol. 95r et la Transfiguration fol. 61r. La scène soulignant davantage l'aspect liturgique de l'iconographie du Harley 1810 est la Dormition de la Vierge fol. 174r. Contrairement à sa fréquente représentation dans les évangélistes, elle n'est guère habituelle dans les tétraévangiles. Enfin, l'illustration du Harley 1810 comporte aussi l'épisode de l'Exécution de Jean-Baptiste fol. 107v, dont la représentation dans un cycle iconographique non narratif fait défaut.

Dans le Kiev A 25, le cycle iconographique se compose actuellement de quatorze miniatures, dont neuf pour l'évangile de Jean⁶⁰⁸. Les deux premiers évangiles synoptiques ne contiennent qu'une seule miniature représentant respectivement, l'Apparition aux Saintes Femmes fol. 92v (fig. 136) et l'Ascension fol. 151v (fig. 93), illustrant la fin de chaque évangile. L'évangile de Luc est doté de deux images : l'Annonciation, divisée en deux miniatures, l'Ange au fol. 155v (fig. 137) et la Vierge au fol. 156r (fig. 138), et Pierre devant le tombeau vide fol. 246r (fig. 139)⁶⁰⁹.

⁶⁰⁷ Résurrection de Lazare fol. 239r, Entrée à Jérusalem fol. 243r, la Cène fol. 83r, Lavement des Pieds fol. 246r, Crucifixion fol. 204r, Descente de la Croix et le Thrène fol. 205v, Anastasis fol. 206v, Incrédulité de Thomas fol. 261v, Ascension fol. 135v, Pentecôte fol. 230r.

⁶⁰⁸ Témoignage de Jean fol. 254v, Guérison de l'aveugle-né fol. 284v, Résurrection de Lazare fol. 292r, Onction à Béthanie fol. 296r, Lavement des Pieds fol. 298v, Crucifixion fol. 317r, Anastasis fol. 319r, Apparition à Marie de Magdala fol. 320v, Incrédulité de Thomas fol. 322r.

⁶⁰⁹ N.M. Petrov qui a étudié le manuscrit en 1911, a signalé qu'autrefois le Kiev A 25 comportait cinq miniatures supplémentaires réalisées sur des feuillets séparés. Les thèmes qui devaient être représentés, selon l'auteur, sont la Nativité, la Multiplication des pains, la Présentation du Christ au Temple, la Crucifixion, la Descente de la Croix et/ou le Thrène. La représentation de la Crucifixion est

Il va sans dire que dans le cycle iconographique du Kiev A 25 l'accent est surtout mis sur les épisodes de la Passion du Christ et, en particulier, sur ceux qui vont de la Semaine Sainte jusqu'au Jeudi de l'Ascension. Parmi les épisodes de la dernière semaine du carême seule la Résurrection de Lazare fol. 292r (fig. 124) est retenue. Le choix des passages illustrés révèle un cycle christologique dont le message se focalise sur le sacrifice du Christ et sur son rôle de Rédempteur, par l'évocation de la Seconde Parousie et du Salut universel.

Dans le Leyden gron. 137, le nombre de passages sélectionnés est encore plus restreint. L'évangile de Matthieu et celui de Luc contiennent deux miniatures chacun : le Baptême fol. 5v (fig. 82) et la Transfiguration fol. 44v (fig. 74) dans l'un, l'Annonciation fol. 135v (fig. 95) et la Présentation du Christ au Temple fol. 141r (fig. 98) dans l'autre. Dans l'évangile de Marc figure la seule scène de l'Ascension fol. 131v (fig. 91), dans celui de Jean, la Pentecôte fol. 244v (fig. 122). Contrairement aux deux manuscrits précédents, les épisodes de la Passion et de nombreuses Grandes Fêtes liturgiques sont ici totalement omis. Le choix des thèmes illustrés dans le Leyden gron. 137, montre à l'évidence que l'on accorde plus d'importance aux manifestations de la divinité du Christ et, par conséquent, à l'image de sa glorification.

Les cycles iconographiques de ces trois tétraévangiles, malgré les différents messages qu'ils expriment, convergent sur plusieurs points. Tout d'abord, ils se rapprochent par le choix même des scènes illustrées. Parmi les dix-sept sujets représentés dans le Harley 1810, sept sont reproduits dans le Kiev A 25 et six dans le Leyden gron. 137. De plus, ces thèmes présentent de fortes affinités iconographiques car ils sont exécutés en suivant scrupuleusement les mêmes modèles.

Entre le Harley 1810 et le Kiev A 25 nous retenons plus particulièrement les scènes de l'Anastasis (fig. 116 et 117), de l'Incrédulité de Thomas (fig. 133 et 134) et du Lavement des Pieds (fig. 130 et 132), en raison de leur parfaite uniformité. Dans la scène de la Résurrection de Lazare (fig. 123 et 124), un seul détail les différencie :

la moins plausible vu que ce thème est déjà illustré dans l'évangile de Jean. Voir PETROV, « Min'yatyury », p. 134.

dans le Harley 1810 les sœurs de Lazare sont omises. Dans celle de l'Annonciation (fig. 94 et 137-138) l'artiste du Kiev A 25 prend une certaine distance par rapport au modèle adopté dans le Harley 1810 en réalisant l'Ange et la Vierge sur deux miniatures distinctes. Enfin, en ce qui concerne l'image de la Crucifixion (fig. 103 et 104), la comparaison s'avère impossible à cause des retouches postérieures que cette scène a subies dans le Harley 1810. Il importe pourtant de souligner que l'attitude de Marie et de Jean est identique dans les deux manuscrits.

La parenté iconographique entre le Harley 1810 et le Leyden gron. 137 est encore plus flagrante. A l'exception de la Pentecôte (fig. 121 et 122), où la représentation des Peuples et des Nations est omise et où un élément architectural est ajouté entre Pierre et Paul, l'iconographie choisie pour les cinq autres miniatures du Leyden gron. 137 est fidèlement calquée sur celle du Harley 1810, jusque dans les moindres détails. Signalons seulement l'omission des anges et des deux arbres dans l'image de l'Ascension (fig. 90 et 91), et l'adaptation d'un autre modèle iconographique pour le décor architectural à l'arrière-plan de la scène de l'Annonciation (fig. 94 et 95).

Les fortes similitudes iconographiques entraînent aussi des rapprochements stylistiques intéressants. Le Leyden gron. 137, encore une fois, adhère plus étroitement au Harley 1810. Les postures et les gestes dynamiques des personnages, l'expression et les traits des visages, le rendu schématique et presque monochrome des collines, les draperies amples qui collent au corps pour en souligner les formes les plus rondes, et l'uniformité parfaite des coloris et de leurs dégradés, prouvent que le style des miniatures du Leyden gron. 137 est basé sur celui du Harley 1810. Le peintre s'apprête à une combinaison d'éléments réunis des miniatures de deux artistes du Harley 1810, qu'il interprète d'une manière presque identique, tout en conservant une touche personnelle facilement reconnaissable. A noter surtout la carnation des visages, rendue avec du vert olive légèrement nuancé et travaillé sans rehauts, assombrissant les traits du visage et les privant de toute plasticité.

En ce qui concerne le Kiev A 25, son style diverge sensiblement de celui de notre manuscrit. L'artiste opte pour des figures plus élancées et gracieuses, comme celles de l'Ange et de la Vierge dans les deux miniatures de l'Annonciation fol. 155v

et 156r (fig. 137-138) ou comme celles de Pierre devant le tombeau vide fol. 246r et du Témoignage de Jean fol. 254v⁶¹⁰. Parfois elles sont mal proportionnées par rapport au décor de l'arrière-plan. C'est le cas de la figure du Christ, en particulier dans les scènes de la Guérison de l'aveugle fol. 284v et de l'Onction de Béthanie fol. 296r⁶¹¹. Les attitudes des personnages, par rapport à celles du Harley 1810, sont plus stylisées, et dépourvues de torsions et gestes expressifs. La comparaison des scènes de l'Ascension (fig. 90 et 93) et de l'Incrédulité de Thomas (fig. 133 et 134) est révélatrice à ce propos. Les têtes sont plus petites et rondes, mais elles ne manquent pas de volume. Le traitement des visages est plus linéaire et se résume aux traits essentiels de chaque physionomie. Enfin, les draperies et le rendu des plis se différencient peu de ceux du Harley 1810 ; ils sont un peu plus rigides et angulaires, indiqués par un simple trait clair ou foncé.

Dans cette comparaison stylistique doit aussi entrer en ligne de compte le Athos Lavra B 24 (fig. 29). S'agissant d'un psautier, son contenu ne nous permettait pas de l'intégrer aux rapprochements iconographiques des trois autres manuscrits de ce groupe. Son style se rapproche davantage de celui du Leyden gron. 137 ; cela se remarque plus particulièrement dans le choix des figures sveltes et gracieuses qui adoptent des postures amples, et dans le traitement des plis. En revanche, les têtes ont une forme purement ovoïde et le rendu des visages est aussi schématique que dans le Kiev A 25.

La mise en rapport du Harley 1810 avec les autres tétraévangiles du « style décoratif » n'a pas permis d'établir d'aussi fortes ressemblances iconographiques et stylistiques que celles relevées dans les manuscrits que nous venons d'examiner. Elles demeurent sporadiques et ne concernent que quelques détails iconographiques, présentés et commentés dans le cadre de l'analyse iconographique de notre manuscrit.

Il est cependant nécessaire de nous arrêter sur deux sujets représentés dans le Harley 1810, la Dormition de la Vierge et l'Exécution de Jean-Baptiste, pour voir si les manuscrits du « style décoratif » peuvent apporter quelques éclaircissements

⁶¹⁰ Collections of Kyiv, fig.10 et 12.

⁶¹¹Ibid, fig. 13 et 15.

supplémentaires, non seulement sur l'iconographie mais aussi sur la datation et la localisation du Harley 1810.

Comme déjà mentionné, la Dormition de la Vierge est une scène insolite dans le cycle iconographique des tétraévangiles. A l'exception du Harley 1810, le seul autre tétraévangile comportant cette scène, fait également partie des manuscrits du « style décoratif ». Il s'agit du tétraévangile Malibu Ludwig II 5 (olim Phillips 3887) dont la décoration a été réalisée en trois étapes. De la première étape datent les Tables de Canons, le portrait des évangélistes et les quatre tableaux ornementaux qui ornent le début de chaque évangile. Les scènes de l'Incrédulité de Thomas fol. 76r et de la Dormition de la Vierge fol. 190v ont été exécutées juste après dans les bifolia qui contiennent les portraits de Marc et de Jean. Vers la fin du XIIIe siècle, treize autres miniatures ont été ajoutées dans des cahiers séparés⁶¹².

L'image de la Dormition de la Vierge (fig. 100), bien que très écaillée, présente un type iconographique très similaire à celui du Harley 1810 (fig. 99) : la gloire en forme d'amande, la position excentrée du Christ et l'attitude du Christ tenant l'âme de la Vierge tout près de son corps sont les points de comparaison les plus flagrants qui permettent d'invoquer l'adaptation d'un modèle iconographique commun. L'image de la Dormition de la Vierge dans l'église de Lagoudéra (fig. 101), où la position désaxée du Christ et la gloire en forme d'amande apparaissent pour la première fois, demeure l'exemple le plus proche⁶¹³. Les deux manuscrits reproduisent la même composition asymétrique et la même posture frontale pour le Christ. Néanmoins, le Harley 1810 reste plus fidèle à ce prototype que le Ludwig II 5. Ce dernier omet quelques détails iconographiques, comme la présence de Jean auprès du chevet de la Vierge ou celle des pleureuses, et adopte un style qui le rattache davantage aux œuvres du début du XIIIe siècle. Pour s'en convaincre, il suffit d'observer la disposition des édifices du fond architectural qui suggère, bien que maladroitement, une certaine profondeur. Ces constatations nous permettent de dire que le Harley 1810 est le premier tétraévangile qui a introduit l'image de la

⁶¹² VON EUW-PLOTZEK, *Sammlung Ludwig*, fig. 64-87 ; CARR, *Byzantine Illumination*, microfiches 7B9-7C12.

⁶¹³ NICOLAÏDES, « Lagoudéra », fig. 73.

Dormition de la Vierge dans son cycle iconographique. Sa représentation dans le Harley 1810 ne peut que souligner le caractère liturgique de son illustration et induire la forte influence des évangélistes. Iconographiquement, l'adaptation d'un modèle qui apparaît en 1192 à Chypre peut être considérée comme un indice valable de datation et de localisation.

La scène de l'Exécution de Jean-Baptiste a retenu notre attention pour la même raison que celle de la Dormition de la Vierge. Normalement, elle ne fait pas partie des thèmes illustrés dans un tétraévangile comportant un cycle iconographique non narratif. Son illustration dans le Harley 1810 ne peut que refléter l'importance accordée à la célébration de cette fête, soit par la personne qui a commandé ce manuscrit, soit par une communauté monastique ou autre.

A. Weyl Carr, propose de voir une relation entre l'illustration de cet épisode et la note postérieure figurant à la fin du manuscrit, qui indique que le Harley 1810 appartenait à un monastère du Prophète-Elie⁶¹⁴. L'appartenance de notre manuscrit à un tel monastère pourrait certainement justifier la représentation de cette scène, vu que Jean-Baptiste est considéré comme l'incarnation d'Elie dans le Nouveau Testament. La célébration de sa fête serait, par conséquent, d'une importance capitale pour le monastère en question. Néanmoins, la note à laquelle se réfère A. Weyl Carr présente une écriture datable du XV-XVI^e siècle, et les données qu'elle nous procure doivent donc être considérées avec réserve.

Sans nier le fait que le Harley 1810 puisse bien appartenir à un monastère dédié au Prophète Elie ou même à Jean-Baptiste, il importe de vérifier la possibilité que la célébration de cette fête avait une étendue plus vaste. L'observation des tétraévangiles du « style décoratif » a démontré que parmi les dix tétraévangiles comportant un cycle iconographique développé, quatre, le Harley 1810 compris, illustrent l'épisode de l'Exécution de Jean-Baptiste. Dans le Chicago 965 parmi les soixante-treize miniatures, neuf représentent des épisodes se référant à la vie de Jean-Baptiste, dont deux sur son Emprisonnement et son Exécution. Le Lesbos 9 en contient huit, dont deux sur son Exécution. Enfin, le Athènes Mus. Byz. 820, conservé dans un état fragmentaire et qui, originellement, devait avoir un cycle

⁶¹⁴ CARR, *Byzantine Illumination*, p. 68.

iconographique aussi abondant que les deux précédents, présente une illustration de l'Emprisonnement de Jean-Baptiste (fig. 140). En outre, nous devons rappeler que le Kiev A 25, qui n'est pas doté d'un cycle narratif, comporte, dans l'évangile de Jean, la représentation du Témoignage de Jean-Baptiste dans une miniature en pleine-page⁶¹⁵.

Enfin, dans les tétraévangiles qui ne figurent pas dans le corpus des manuscrits du « style décoratif », seuls les manuscrits Paris Suppl. gr. 914 et Vienne théol. gr. 154 illustrent des épisodes de sa vie mais ils insistent davantage sur le cycle de son enfance ou sur son enseignement.

Il est donc possible que la fête de l'Exécution de Jean-Baptiste constituait un événement d'une signification particulière pour toute une région. Or, G. Megas nous apprend qu'à Chypre cette fête était solennellement commémorée⁶¹⁶. De plus, l'exemple du Kiev A 25 et le nombre important de miniatures consacré aux épisodes de la vie de Jean-Baptiste dans les manuscrits du « style décoratif », pourraient laisser entrevoir que ce personnage évangélique était spécialement vénéré dans cette région. Toutefois, il ne faut pas perdre de vue le manque de données historiques sur le lieu d'origine du Harley 1810 et sur la raison pour laquelle il a été confectionné. Par conséquent, nous ne pouvons pas exclure la possibilité que le Harley 1810, par cette miniature, reflète le choix du commanditaire ou l'importance de cette fête dans le calendrier liturgique d'un monastère.

Les observations réunies dans le cadre de cette étude comparative, nous permettent de tirer quelques conclusions intéressantes sur le Harley 1810 et sa filiation avec les manuscrits examinés.

Sur la base des rapprochements paléographiques, iconographiques et stylistiques, nous nous sommes aperçu que les manuscrits de ce groupe forment un ensemble cohérent, qui ne doit en aucun cas être considéré comme l'œuvre d'un seul copiste et/ou d'un seul artiste. Par conséquent, la notion de parenté entre eux ne peut pas être comprise de manière absolue. Car, aussi bien en terme de contenu

⁶¹⁵ *Collections of Kyiv*, fig. 12.

⁶¹⁶ MEGAS, G., *Greek Calendar Customs*, Athènes 1958, p. 37-38.

qu'en terme de qualité d'exécution, les manuscrits de ce groupe ne sont pas le résultat d'une production massive réalisée selon un modèle standardisé. Bien que les caractéristiques distinctives de l'écriture et de l'iconographie soient identiques, les variations dans leur conception et leur interprétation suggèrent une individualisation au niveau du traitement qui dépend non seulement de la personnalité et des capacités du scribe et de l'artiste, mais aussi des exigences du commanditaire. La diversification constatée dans les messages évangéliques du Harley 1810, du Kiev A 25 et du Leyden gron. 137 ne relève pas du hasard mais est intentionnelle, et prouve que la confection de chaque livre répond à une demande et à une fonction spécifiques.

Toutefois, cette parenté flexible n'exclut pas des interactions entre deux ou plusieurs manuscrits. On le constate d'ailleurs entre les manuscrits de ce groupe. D'une facture supérieure tant paléographiquement qu'iconographiquement, le Harley 1810 semble avoir été l'élément moteur d'une série des corrélations très fortes, mais sans toucher à l'unité organique de chaque manuscrit.

Son scribe, dont la maîtrise et la rigueur ont conféré à la copie du texte du Harley 1810 une exécution ferme et soignée, a dû travailler conjointement avec d'autres scribes pour l'accomplissement d'une série de commandes de livres destinés à un usage monastique ou privé. Auteurs également des tableaux ornementaux et des initiales, et dans le Harley 1810 également des Tables de Canons aussi, les copistes suivent scrupuleusement des formes et des motifs ornementaux qui composent une *koinè* au sein des manuscrits du « style décoratif ».

En revanche, pour les miniatures figuratives qui sont à la charge des artistes, on observe une certaine liberté qui pourrait signifier que les artistes n'appartiennent pas tous au même atelier. Ils sont visiblement réunis momentanément pour la réalisation d'une entreprise déterminée et imposent d'une certaine manière leurs modèles iconographiques. Cela semble évident dans le groupe que nous examinons, surtout concernant les portraits des évangélistes qui ne suivent pas fidèlement les modèles courants du « style décoratif ».

Il en va de même pour les formules iconographiques adoptées dans les scènes évangéliques. Les artistes du Harley 1810 s'inspirent souvent des modèles

constantinopolitains qu'ils interprètent à leur guise. La double miniature de la Descente de la Croix et du Thrène est révélatrice à cet égard. Cependant, la qualité d'exécution de l'ensemble des miniatures ne nous permet pas de supposer qu'il s'agisse d'une œuvre sortie d'un atelier constantinopolitain. Ses peintres, et même ceux des autres manuscrits du groupe, reçoivent l'influence indirecte de la capitale et, probablement, par le biais des monuments ou des manuscrits qu'ils ont sous les yeux.

Tous ces facteurs démontrent clairement que le Harley 1810 et les manuscrits qui lui sont apparentés ont été les produits d'une entreprise commune accomplie grâce à l'étroite collaboration des scribes et des artistes. Le lieu de réalisation et la datation de cette entreprise ne peuvent être déterminés avec une grande précision puisque aucun manuscrit ne contient de colophon. Néanmoins, leur rattachement à l'écriture du « style ε » rectangulaire qui a surgi dans l'aire palestino-chypriote, les nombreuses similitudes iconographiques et stylistiques du Harley 1810 avec les monuments et les icônes de Chypre et, enfin, le témoignage que nous apporte la note postérieure du Londres Add. 39595 indiquant que ce manuscrit a été acheté par Robert Curzon au monastère de Saint-Saba à Jérusalem, ne font que confirmer une fois encore l'hypothèse de localisation que nous avons défendue aux chapitres précédents. D'ailleurs leur attribution à des centres comme Chypre, la Palestine ou Jérusalem, importants lieux de pèlerinage à la fin du XII^e siècle en raison des Croisades, pourrait également justifier la forte concentration des tétraévangiles dans le groupe du « style décoratif ». Ce livre d'usage privé par excellence, a dû faire l'objet de nombreuses commandes de pèlerins désireux de l'utiliser comme livre de dévotion. Enfin, tous les éléments paléographiques, iconographiques et stylistiques présentés et commentés dans ce chapitre, peuvent servir d'indices valables pour soutenir une datation vers la dernière décennie du XII^e siècle.

EMPLACEMENT ET CHOIX DES SCENES ILLUSTRÉES DANS LE HARLEY 1810 ET LES TETRAEVANGILES DU Xe AU XIIIe SIECLE

Le caractère particulier du cycle iconographique du Harley 1810 et le nombre important de tétraévangiles du « style décoratif » comportant une abondante décoration nous ont montré la nécessité d'étudier la mise en œuvre de l'illustration des tétraévangiles de du Xe au XIIIe siècle.

Le renouveau de la dévotion auquel on assiste à l'époque médio-byzantine génère une production importante de livres religieux abondamment illustrés. Le tétraévangile n'échappe pas à cette règle. Son contenu christologique se prête à cette tendance qui loin d'être nouvelle, reflète une certaine spiritualisation de la théologie des images. Les nombreux tétraévangiles qui surgissent à cette époque attestent un intérêt particulier pour l'illustration de ce livre et une volonté de personnaliser chaque livre à travers le choix et l'emplacement des scènes illustrées. D'ailleurs, la comparaison que nous avons entreprise au chapitre précédent entre le cycle iconographique du Harley 1810 et certains tétraévangiles du « style décoratif » a permis de démontrer que l'illustration de chaque manuscrit répond aux exigences d'une demande bien précise.

Ces constatations nous renvoient à la complexité des rapports qui unissent l'image au texte. Conçus comme deux entités distinctes, le texte et l'image ont été, dans les parties précédentes de ce travail, étudiés séparément et uniquement sous leur aspect formel et technique. Dans le présent chapitre, ils feront l'objet d'une approche plus théorique dans laquelle ils seront considérés comme un ensemble à part entière qui contribue à la meilleure compréhension du message évangélique.

Dans cette démarche, notre intérêt portera en particulier sur le processus de l'insertion de l'image à l'intérieur du texte évangélique et sur la sélection des scènes illustrées. On pourra ainsi mettre en évidence la pluralité des modes d'illustrations et des sources d'inspiration dans les tétraévangiles médio-byzantins et confirmer une nouvelle fois le caractère singulier de chaque manuscrit.

1. Mise en texte et mise en page. Rapports entre le texte et l'image

Il est bien connu que les tétraévangiles présentent une homogénéité structurale remarquable due à une division quadripartite qui demeure inchangeable. Les quatre évangiles⁶¹⁷, présentés dans l'ordre canonique tel qu'il s'est constitué durant les quatre premiers siècles de notre ère, forment le corps principal du manuscrit dans lequel viennent s'ajouter une série de textes annexes indispensables à une meilleure compréhension du texte évangélique⁶¹⁸.

Cette structure invariable est souvent animée par une décoration qui, elle, contrairement à la régularité du support textuel, se caractérise par une variété et une richesse de thèmes et de motifs. Dans la grande majorité des tétraévangiles

⁶¹⁷ Une des premières études critiques du texte des Quatre Évangiles et de sa forme originelle a été entreprise par H. von Soden. L'auteur a publié quatre volumes sur le texte du Nouveau Testament et a présenté un catalogue des manuscrits répartis en familles (voir SODEN, *Die Schriften*, I et IV et pour le catalogue I, p. 45-289). A la même époque, C.R. Gregory, dans son étude sur le texte du Nouveau Testament, développe un autre système de numérotation des manuscrits qui est sensiblement moins compliqué que celui de von Soden (voir GREGORY, *Textkritik*, I, p. 124-262). Citons aussi, entre autres, GREGORY, C.R., *Canon and Text of the New Testament*, Edinburgh 1907, STREETER, B.H., *The Four Gospels. A Study of Origins*, Londres 1924, METZGER, B.M., *The Text of the New Testament*, New York et Oxford 1968 (2e éd.), ALAND, A. et B., *The Text of New Testament*, Grand Rapids 1989 (2e éd.).

⁶¹⁸ Nous nous référons en premier lieu aux canons d'Eusèbe, précédés de la lettre à Carpien, qui sont la première préface et la plus fréquente dans les tétraévangiles. Parfois, un synaxaire ou un ménologe figurent au début de ces livres. Aussitôt après, nous avons quelquefois inséré des définitions de l'évangile et du tétramorphe (voir SODEN, *Die Schriften*, I, p. 301-304 et NELSON, *Iconography*, p. 15-53). Viennent ensuite de brèves prologues (*hypotheseis*) aux évangiles, de facture identique, et des notices sur chacun des quatre évangélistes empruntées à Cosmas Indicopleustès (voir SODEN, *Die Schriften*, I, p. 305-327). Enfin, quatre listes de titres des chapitres se trouvent placées avant chacun des évangiles (voir SODEN, *op. cit.*, I, p. 402-411).

byzantins, les endroits susceptibles d'être illustrés sont bien précis et restent relativement inchangés. Les Tables de Canons, la lettre d'Eusèbe à Carpien et le début de chaque évangile reçoivent un décor purement conventionnel qui sert à orner le texte et à faciliter sa segmentation mais sans pour autant qu'un lien de dépendance ou de complémentarité soit créé entre le texte et l'image. Tout aussi conventionnel apparaît l'illustration des portraits des évangélistes qui précèdent le début de chaque évangile. Cependant, dans ce cas, le rapport texte-image devient plus concret car chaque portrait devient en quelque sorte une image-signe qui sert à identifier et à assurer l'authenticité du texte qui suit⁶¹⁹.

Le rôle de la mise en page en tant que régisseur de l'entité texte-image devient plus significatif avec l'insertion de l'image à l'intérieur du texte. Marginale, en frise ou en tableau encadré, l'image intervient pour donner une interprétation visuelle au message évangélique.

Dans le cas des illustrations marginales, la corrélation qui se crée entre le texte et l'image est fondée sur la primauté du texte. L'image disposée dans les marges accompagne le texte sans s'y intégrer véritablement. Parmi les tétraévangiles médio-byzantins illustrés, le meilleur exemple de ce type d'illustration est donné par le Paris gr. 115 daté du Xe siècle⁶²⁰. Dans ce manuscrit, l'insertion des images a eu lieu après l'achèvement de la copie du texte évangélique dans les larges marges laissées à la disposition du miniaturiste. L'image n'étant pas limitée par un cadre se déploie sur un espace plus libre et acquiert souvent un développement narratif. La scène de l'Entrée du Christ à Jérusalem (fig. 146) est révélatrice à cet égard.

L'illustration marginale des tétraévangiles New York Morgan M 748⁶²¹ et Vienne théol. gr. 154⁶²², datés du XIe siècle, présente un aspect différent en raison de la répartition du texte évangélique en deux colonnes, disposition relativement peu

⁶¹⁹ Pour la bibliographie sur la décoration des Tables de Canons, des tableaux ornementaux et des portraits des évangélistes, voir p. 47 n.1, p. 54 n.22-23, p. 61 n.42.

⁶²⁰ Pour ce tétraévangile voir en particulier PASCHOU, « Le Grec 115 », p. 61-86.

⁶²¹ *Illuminated Greek Manuscripts*, p. 92-95.

⁶²² HUNGER-KRESTEN, *Katalog*, p. 231-220.

fréquente dans les tétraévangiles⁶²³. Tous deux sont dotés d'une série d'images de format minuscule. Dans le premier, les trois miniatures sont toutes placées dans les marges inférieures (fig. 141). Dans le second, les images sont dispersées soit dans les marges latérales soit dans la marge médiane qui sépare les deux colonnes du texte (fig. 88). Pour animer davantage la mise en page, l'artiste du Vienne théol. gr. 154 n'hésite pas à scinder les personnages d'une scène en deux groupes, qu'il répartit de part et d'autre du texte (fig. 142).

Avec l'adoption du système d'illustration en frise ou en tableau encadré, l'image brise l'unité du texte. Le rapport texte-image devient dorénavant un rapport de complémentarité et les liens se concrétisent considérablement. La permanence de ce type de mise en page s'explique aisément par les avantages qu'il offre. Il assure la possibilité d'illustrer le texte chaque fois qu'il est nécessaire par une juxtaposition immédiate de l'écrit et de l'image explicative.

L'illustration en frise garde encore une liberté similaire à celle de l'illustration marginale car aucun cadre ne délimite l'espace qui lui est réservé. A l'époque médiobyzantine, ce type de décoration est d'une utilisation bien restreinte. Parmi les tétraévangiles de la période médiobyzantine, seuls les Paris gr. 74 et Laur. VI 23 sont illustrés de cette manière⁶²⁴. Pour ces manuscrits, dont le cycle iconographique est très abondant, le procédé de l'illustration permet la juxtaposition de plusieurs scènes consécutives sur un seul champ pictural. Les frises en forme de bandes longues et étroites interrompent le texte plusieurs fois, un peu avant ou après le passage destiné à être illustré. Par ce moyen, l'artiste exprime une volonté manifeste de suivre le texte de tout près et un plaisir non dissimulé à s'adonner à la narration par l'image.

Avec la restriction du nombre de scènes illustrées qui s'observe dans les tétraévangiles, surtout à partir du XI^e siècle, les images, moins nombreuses et moins exigües, forment de véritables tableaux munis d'un cadre qui confère à chaque image une autonomie équivalente à celle du texte. Ce type d'illustration qui n'est pas propre aux tétraévangiles jouit d'une véritable popularité à l'époque médiobyzantine.

⁶²³ A l'exception de ces deux tétraévangiles, seuls les Baltimore W 531, Venise gr. I 8, Lesbos 9 et Paris gr. 54 sont écrits sur deux colonnes.

⁶²⁴ Voir surtout TSUJI, *Study*.

byzantine⁶²⁵. Dans la majorité des tétraévangiles datés ou datables du XIIe et XIIIe siècle, les images sont insérées dans des tableaux encadrés qui acquièrent des dimensions variées. Dans le Athènes gr. 93⁶²⁶, on utilise pour toutes les miniatures un format réduit qui occupe seulement la moitié de la colonne du texte (fig. 128). On retrouve ce même format uniquement dans le Berlin Q 66⁶²⁷ et le Lesbos 9⁶²⁸ mais il ne sert que pour les scènes « secondaires » du récit évangélique, là où un développement pictural détaillé ne semble pas nécessaire⁶²⁹. Il arrive parfois que les artistes de ces manuscrits introduisent dans le même folio deux miniatures de format différent parce que les scènes représentées se rapprochent chronologiquement dans le déroulement du récit évangélique. Ainsi en est-il de la miniature du Reniement de Pierre qui figure juste avant la Dérision du Christ dans le Berlin Q 66 fol. 251r ou encore du Rêve de Joseph qui est illustré dans le même folio que la Nativité dans le Lesbos 9 fol. 9v (fig. 143).

Ces deux manuscrits présentent encore un point commun : une prédilection évidente pour un encadrement qui se développe plus dans le sens horizontal, brochant toute la largeur de la surface écrite. Dans ces tableaux longitudinaux, les artistes aiment retrouver l'aspect narratif de l'illustration en frise, bien que moins développé, par la juxtaposition dans le même cadre de deux épisodes successifs. Dans le Berlin Q 66, cette structure cinématique touche en particulier les scènes de miracles dont celle de la Résurrection de Lazare fol. 307v est de loin la plus

⁶²⁵ Il est d'usage également dans les Homélies de Grégoire de Nazianze, de Jacques de Kokkinobaphos et de Jean Climaque, dans les Ménologes, les Octateuques, les Psautiers et les livres des Prophètes. Pour ce qui est des évangélistes, seul le Athos Dionysiou 587 présente ce type de format. Voir DOLEZAL, « Illuminating the liturgical word », p. 23-60.

⁶²⁶ Voir en particulier CONSTANTINIDES, « The Tetraevangelion », p. 185-216.

⁶²⁷ HAMANN-MACLEAN, « Graecus Quarto 66 », p. 225-250.

⁶²⁸ VOCOTOPOULOS, « L'évangile illustré », p. 377-383.

⁶²⁹ Dans le Berlin Q 66 seuls trois épisodes évangéliques sont représentés dans des tableaux à format réduit : Zacharie et l'enfant Jean fol. 168v, Reniement de Pierre fol. 251r et Sur le chemin du Calvaire fol. 253v. Voir CARR, *Byzantine Illumination*, microfiches 8E6, 10, 11. Dans le Lesbos 9, bon nombre de miniatures adoptent ce format certainement en raison d'une illustration très abondante. Le manuscrit étant écrit sur deux colonnes, les miniatures en question n'occupent que la largeur d'une seule colonne de texte. Voir VOCOTOPOULOS, *op. cit.*, fig. 7-8,10-11, 13-14, 16-18, 20-23.

intéressante. Elle illustre non seulement le moment de la Résurrection mais aussi celui qui la précède, à savoir Lazare encore étendu dans son tombeau (fig. 125). C'est d'ailleurs un des rares exemples, si ce n'est pas le seul, d'une telle représentation⁶³⁰. Dans le Lesbos 9 cette particularité est beaucoup plus fréquente et elle peut certainement s'expliquer par l'importante étendue du cycle iconographique de ce manuscrit (fig. 144).

Cette horizontalité du cadre est reprise également dans un autre manuscrit du « style décoratif », le Athènes gr. 820⁶³¹, et dans deux tétraévangiles constantinopolitains du XIIIe siècle, le Paris gr. 54⁶³² et le Iviron 5⁶³³. Dans ces trois manuscrits, le cadre horizontal n'abrite qu'un seul sujet, ce qui constitue d'ailleurs la règle pour ce type d'illustration.

Dans les manuscrits du « style décoratif », les artistes optent très souvent pour un format plus vertical, particularité propre à ce groupe. On le voit déjà dans le Chicago 965⁶³⁴ et le Leningrad gr. 105⁶³⁵, dans lesquels le cadre de chaque miniature se déploie plus en hauteur qu'en largeur, mais sans que l'équilibre entre le texte et l'image soit altéré (fig. 71 et 106). On l'observe également dans le Berlin Q 66 et le Lesbos 9 mais uniquement pour les scènes de la Transfiguration, de l'Entrée à Jérusalem (fig. 129b), de la Crucifixion et de l'Ascension dans l'un, et de l'Ascension également dans l'autre (fig. 153). Dans le Harley 1810⁶³⁶, le Kiev A 25⁶³⁷ et le Leyden gron. 137⁶³⁸, comme nous avons pu le constater déjà, ce format est adopté dans presque pour toutes les miniatures. Par endroits, l'image envahit quasiment la totalité de la surface écrite laissant au texte une place secondaire où l'on note juste les versets qui sont en corrélation directe avec la scène représentée (fig. 91 et 108).

⁶³⁰ CARR, *Byzantine Illumination*, p. 99-101, microfiches 8E3-4, 8F4, 6-8.

⁶³¹ CARR, *op. cit.*, p. 12-28.

⁶³² MAXWELL, *Paris gr. 54*, p. 67-96.

⁶³³ Eadem, « Paris gr. 54 and Athos Iviron 5 », p. 29-30.

⁶³⁴ CARR, *New Testament*, p. 146-148.

⁶³⁵ WILLOUGHBY, *Karahissar*, p. 152-154.

⁶³⁶ *Byzantium*, p. 179-180.

⁶³⁷ *Collections of Kyiv*, p. 57-58.

⁶³⁸ BYVANCK, « Les principaux manuscrits à peintures », p. 57-58.

L'exemple du Kiev A 25 est certainement le plus frappant car bon nombre de miniatures atteignent les dimensions d'une image en pleine page. C'est le cas surtout des scènes de Pierre devant le tombeau vide fol. 246r, du Témoignage de Jean-Baptiste fol. 254v, de la Crucifixion fol. 317r et de l'Anastasis fol. 320r pour ne citer que celles-ci⁶³⁹.

Avec le tétraévangile Istanbul gr. 3⁶⁴⁰ et le groupe des manuscrits étudié par C. Meredith⁶⁴¹, on assiste à la prolifération d'un autre type d'illustration. Ici, l'image se détache de son contexte textuel et se situe au début du livre à la place d'un frontispice ou d'un tableau ornemental. Cette séparation physique entre la surface peinte et le récit confère à l'image un tout autre rôle. Elle prépare visuellement le lecteur à comprendre le message de l'Incarnation avant même de lire le texte évangélique. Dans le Istanbul gr. 3, le cycle iconographique se résume à une série de miniatures en pleine page rassemblées au tout début du manuscrit qui font office d'icônes portatives représentant les grands moments de la vie du Christ. En revanche, dans le groupe étudié par C. Meredith, quatre scènes réalisées en pleine page ou en tableaux encadrés et accompagnées des portraits des évangélistes, sont placées en tête de chaque évangile.

La prééminence de la miniature encadrée dans les tétraévangiles au cours du XIIe et XIIIe siècle montre que l'on cherche à privilégier l'image en lui accordant une

⁶³⁹ *Collections of Kyiv*, fig. 10, 12, 17, 18.

⁶⁴⁰ NELSON, *Text and Image*, p. 197-206. Le tétraévangile Athos Vatopedi 937 daté du XIVe siècle reprend le même type d'illustration que le Istanbul gr. 3 sauf que dans ce manuscrit postérieur les miniatures en pleine page se situent avant le début de chaque évangile. Sans qu'il y ait des similitudes iconographiques ou stylistiques entre ces deux manuscrits, R. Nelson cite le Athos Vatopedi 937 dans son étude car il comporte les symboles des évangélistes et une série d'épigrammes à proximité de chaque miniatures qui sont les mêmes que celles trouvées dans le Istanbul gr. 3. Voir NELSON, *op. cit.*, p. 232-248, 297-303.

⁶⁴¹ Il s'agit des manuscrits Ann Arbor 182, Athènes Mus. Byz. 204, Bâle ÖBU A.N.IV.2, Baltimore W 522, W 524, W 531, Bratislava Codex Mavrocordatianus, Dublin W 135, Genève BPU gr. 19, Athos Vatopedi gr. 975, New York Codex Kraus, Oxford Ebnerianus Auct. T. Inf. 1.10, Oxford E.D. Clarke 10, Oxford gr. 28, Paris gr. 75, Parme gr. 5, Patmos 274, Mega Spileon gr. 1 et 8, Princeton 3, Vat. Urbin. gr. 2, Vat. gr. 189, Vanise Marc. gr. I.8 et Z 540. MEREDITH, *The Illustration of Codex Ebnerianus* (thèse inédite) et eadem, « The Illustration of codex Ebnerianus », p. 419-424.

entière autonomie et une force dramatique. L'image acquiert ainsi une valeur symbolique et sacrée égale à celle du texte et devient un objet de dévotion à part entière.

2. Correspondance entre l'image et le passage évangélique

Le procédé qui attribue à l'image une section bien définie dans le texte offre une commodité certaine pour la fabrication de l'ouvrage. Il est en effet plus facile de programmer le travail du scribe et de l'artiste en séparant nettement leurs champs d'action respectifs. En outre, cette manière de faire engage à rechercher sur chaque folio une répartition équilibrée et harmonieuse entre l'écrit et la surface peinte.

Le rôle principal pour l'accomplissement de cette tâche revient au copiste qui doit tenir compte des passages qui seront illustrés et assigner les limites du cadre en interrompant la copie du texte juste avant ou après les versets qui sont en corrélation avec l'image.

Comment le copiste procède-t-il donc pour choisir le passage adéquat pour l'illustration d'une scène surtout quand celle-ci est relatée par les quatre évangélistes ?

Dans les tétraévangiles ayant un cycle narratif très étendu comme le Paris gr. 74 (372 miniatures), le Laur. VI 23 (294 miniatures) ou encore le Lesbos 9 (99 miniatures), le Paris gr. 115 (84 miniatures) et le Paris Suppl. gr. 914⁶⁴² (83 miniatures), plusieurs épisodes sont illustrés autant de fois que le texte en fait mention.

En revanche, dans les manuscrits où le nombre de scènes illustrées est beaucoup plus réduit, le copiste choisit le passage approprié en fonction de son importance dans le déroulement liturgique de chaque fête.

En nous fondant sur le cycle iconographique du Harley 1810, nous essaierons de voir si cette manière de faire est valable pour tous les tétraévangiles médio-byzantins. Notre intérêt portera sur toutes les Grandes Fêtes liturgiques qui seront présentées dans l'ordre où elles apparaissent dans le Harley 1810.

⁶⁴² BORDIER, *Peintures et ornements*, p. 221-222.

L'évangile de Matthieu débute avec la scène de la Nativité du Christ. L'association de cet épisode avec le premier évangile est communément acceptée car elle reflète l'importance des lectures de l'évangile de Matthieu lors de la célébration de la Nativité⁶⁴³. L'emplacement en tête de l'évangile que le copiste du Harley 1810 accorde à cette scène est le plus fréquent dans les tétraévangiles médio-byzantins⁶⁴⁴. Elle illustre le premier chapitre de Matthieu qui se lit le Dimanche avant Noël (I, 1-17)⁶⁴⁵. Cette scène est cependant souvent placée juste avant les derniers versets du premier chapitre qui sont lus lors de l'office de l'orthros du 25 décembre (I, 18-25)⁶⁴⁶, ou encore avant le début du second chapitre qui est la péricope principale de la fête de la Nativité (II, 1-12)⁶⁴⁷. Le Chicago 965 est le seul qui reproduit le même épisode au début du deuxième chapitre de l'évangile de Luc qui est la lecture de la veille de Noël (II, 1-20).

L'illustration du Harley 1810 se poursuit avec la scène de la Transfiguration qui se situe avant le début du chapitre XVII de Matthieu (XVII, 2-13). Ce passage qui est lu lors de la liturgie de cette fête est aussi retenu pour tous les tétraévangiles qui contiennent une image de la Transfiguration⁶⁴⁸. Le Athos Iviron 5 et le Paris gr. 54 choisissent comme support textuel l'évangile de Luc (IX, 28-36) qui est la lecture de l'orthros du 6 août.

Le troisième et dernier épisode illustré dans l'évangile de Matthieu du Harley 1810 est la Cène. L'illustration est située avant le verset 27 du chapitre XXVI où il est question de la communion eucharistique. Dans les autres manuscrits qui illustrent ce passage, l'image est placée au début de la péricope (XXVI, 17-29). Toutefois, comme

⁶⁴³ Pour l'identification des péripocopes qui sont lues le jour de la célébration de chaque fête, nous avons consulté : STOELEN, « L'année liturgique », p. 3-31 ; MERCENIER, *La prière* ; MATEOS, « Le Typicon » ; GY, « Liturgie byzantine », p. 251-261.

⁶⁴⁴ A l'exception du Harley 1810, cet emplacement est adopté par tous les manuscrits du groupe étudié par C. Meredith. Voir n. 25.

⁶⁴⁵ Le dimanche avant Noël et le samedi qui précède ce dimanche sont consacrés à la mémoire des Ancêtres du Christ. Voir STOELEN, « L'année liturgique », p. 11.

⁶⁴⁶ Lesbos 9, Athos Iviron 5, Paris Suppl. gr. 914.

⁶⁴⁷ Berlin Q 66, Chicago 965, Leningrad 105, Paris gr. 54, Vienne théol. gr. 154.

⁶⁴⁸ Athènes Mus. Byz. 820, Berlin Q 66, Chicago 965, Leningrad 105, Lesbos 9, Leyden gron. 137, Malibu Ludwig II 5, Paris gr. 115, Paris Suppl. gr. 914.

ce chapitre de Matthieu est une des lectures principales de la liturgie du Jeudi Saint, il ne peut qu'être considéré comme l'emplacement approprié pour l'illustration de cette scène⁶⁴⁹. Néanmoins, le tétraévangile Athènes gr. 93 qui contient deux fois l'image de la Cène, fait exception à cette règle. Et si pour la première image le choix du chapitre XXII de l'évangile de Luc (XXII, 7-20) peut être justifié par l'importance que l'on accorde à ce passage durant l'office de l'orthros du Jeudi Saint, pour l'emplacement de la seconde à proximité du chapitre XIII, 21-30 de l'évangile de Jean il n'y a aucune explication d'ordre liturgique vu que ce passage ne fait pas partie des lectures du Jeudi Saint. Il en est ainsi également pour le Paris gr. 115 dans lequel la représentation de la Cène figure une première fois dans l'évangile de Matthieu et une seconde dans celui de Jean. La duplication de la même scène surtout dans un manuscrit comme le Athènes gr. 93 qui n'a pas un cycle iconographique très étendu, ne peut être comprise que comme la volonté d'insister sur deux points différents du même récit. Les évangiles de Matthieu et de Luc mettent plus en évidence l'aspect eucharistique de l'épisode or celui de Jean focalise son intérêt sur la trahison de Judas.

Pour la représentation du Baptême du Christ, le copiste du Harley 1810 choisit comme support textuel le premier chapitre de l'évangile de Marc (I, 9-11) qui est lu pendant l'orthros du 6 janvier. Bien que cet emplacement devienne prédominant dans bon nombre de tétraévangiles médio-byzantins⁶⁵⁰, il y a pour autant certains copistes qui préfèrent insérer l'image du Baptême dans le troisième chapitre de l'évangile de Matthieu (III, 13-17) qui constitue la péricope principale de la liturgie de cette fête⁶⁵¹. En revanche, le Berlin Q 66 et le Paris gr. 54 sont les seuls qui illustrent avec cette scène le troisième chapitre de Luc (III, 21-22) qui n'est lu que trois jours après la fête de l'Épiphanie, le 9 janvier⁶⁵².

⁶⁴⁹ Chicago 965, Leningrad 105, Lesbos 9, Malibu Ludwig II 5, Athos Iviron 5, Paris gr. 54, Paris gr. 115, Parme 5.

⁶⁵⁰ Athos Iviron 5, Lesbos 9, Parme 5 et tous les manuscrits du groupe étudié par C. Meredith. Voir n.25

⁶⁵¹ Chicago 965, Leningrad 105, Lesbos 9, Leyden gron. 137, Malibu Ludwig II 5, Paris gr. 115.

⁶⁵² La clôture des célébrations de l'Épiphanie a lieu le 14 janvier. Voir STOELLEN, « L'année liturgique », p. 12 et GY, « Liturgie byzantine », p. 258. J. Mateos ne cite pas ce passage de Luc pour le

Une telle discordance apparaît aussi pour l'illustration de l'Exécution de Jean-Baptiste. Dans le Harley 1810, le Lesbos 9 et le Vienne théol. gr. 154, l'image est introduite dans l'évangile de Marc au début de la péricope désignée pour la célébration du 29 août (VI, 14-30). Cependant, dans le Athènes Mus. Byz. 820, le Chicago 965 et le Paris Suppl. gr. 914, l'Exécution de Jean-Baptiste figure dans l'évangile de Matthieu (XIV, 1-12) bien qu'il ne soit pas retenu comme lecture pour cette fête.

A l'opposé se trouve la scène de l'Ascension, qui est toujours associée soit avec la lecture de l'orthros, tirée de l'évangile de Marc (XVI, 9-20), comme c'est le cas dans le Harley 1810⁶⁵³, soit avec la péricope lue lors de la liturgie du Jeudi de l'Ascension, extraite de l'évangile de Luc (XXIV, 36-53)⁶⁵⁴.

Les scènes de l'Annonciation et de la Présentation du Christ au Temple, aussi bien dans le Harley 1810 que dans tous les tétraévangiles qui illustrent ces épisodes, font toujours partie du cycle iconographique de l'évangile de Luc, car c'est le seul parmi les quatre évangiles qui narre ces événements (I, 26-38 et II, 22-28).

Il en va de même pour la Dormition de la Vierge, scène très peu fréquente dans les tétraévangiles⁶⁵⁵. Le chapitre XI, 27-28 de l'évangile de Luc est la péricope essentielle pour la célébration de cette fête le 15 août⁶⁵⁶.

L'emplacement de l'illustration de la Crucifixion offre un large éventail de possibilités vu que cet épisode est relaté dans les quatre évangiles et que tous les passages qui s'y réfèrent font partie des douze péripopes lues le soir du Jeudi Saint. Il s'agit de la sixième (Mc XV, 16-32), septième (Mtt XXVII, 33-54), huitième (Lc XXIII, 32-49) et neuvième (Jn XIX, 25-37) lecture. Le Harley 1810 et le Berlin Q 66 sont les seuls qui représentent la Crucifixion dans l'évangile de Luc tandis que le Athos

9 janvier (voir MATEOS, « Le Typicon », p. 193). En revanche, M.-L. Dolezal en fait mention dans le cycle des lectures du Ménologe (voir DOLEZAL, *Byzantine Lectionary*, p. 311).

⁶⁵³ Et aussi dans les Chicago 965, Kiev A 25, Leningrad 105, Lesbos 9, Leyden gron. 137, Paris Suppl. gr. 914, Vienne théol. gr. 154.

⁶⁵⁴ Berlin Q 66, Chicago 965, Lesbos 9, Malibu Ludwig II 5, Paris gr. 54.

⁶⁵⁵ Nous rappelons qu'elle est représentée uniquement dans le Harley 1810 et le Malibu Ludwig II 5.

⁶⁵⁶ MATEOS, « Le Typicon », p. 369-373. La veille on lit Lc I, 46-47 et le jour même, Lc X, 38-42.

Ivion 5 et le Paris gr. 54 l'intègrent dans l'évangile de Marc. Toutefois, dans la majorité des cas, cette scène illustre soit l'évangile de Matthieu soit celui de Jean⁶⁵⁷.

Pour ce qui est de la double miniature représentant la Descente de la Croix et le Thrène, le copiste du Harley 1810 ne choisit pas une des lectures lues le Vendredi Saint (Mtt XXVII, 55-61 et Jn XIX, 31-37). Il préfère les insérer dans l'évangile de Luc à proximité du passage qui relate ces deux épisodes (XXIII, 50-55), lequel n'est nullement utilisé durant le jour de leur célébration. Le copiste du Berlin Q 66 retient aussi le même passage mais uniquement pour la scène de Descente de la Croix, tandis que le copiste du Leningrad 105 place la scène de la Mise au Tombeau.

Il importe de souligner ici que ces deux épisodes du cycle de la Passion du Christ ont été rarement introduits dans le cycle iconographique d'un tétraévangile. A l'exception des deux exemples que nous venons de citer, la Descente de la Croix figure seulement dans le Athos Ivion 5 et le Paris gr. 54 illustrant la péripécie de Matthieu (XXVII, 55-61)⁶⁵⁸. Ce même passage est retenu également pour la scène de la Mise au Tombeau dans le Athènes gr. 93, le Paris gr. 115 et le Berlin Q 66. Enfin, le Leningrad 105 reproduit une seconde fois la Mise au Tombeau dans l'évangile de Jean juste avant la péripécie lue le soir du Jeudi Saint (XIX, 38-42).

Dans la plupart des tétraévangiles, après l'annonce de la mort du Christ avec la Crucifixion, le cycle de la Passion se poursuit avec la scène des Saintes Femmes au Tombeau. Elle s'intègre habituellement dans l'évangile de Matthieu auprès de la péripécie lue lors de la liturgie du Samedi Saint (XXVIII, 1-7)⁶⁵⁹. Mais, on trouve des illustrations de cet épisode aussi dans l'évangile de Marc qui est lu le Dimanche de la

⁶⁵⁷ Evangile de Matthieu : Athènes gr. 93, Athènes Mus. Byz. 820, Chicago 965, Leningrad 105, Lesbos 9, Paris gr. 115. Evangile de Jean : Athènes gr. 93, Kiev A 25, Leningrad 105, Lesbos 9, Malibu Ludwig II 5, Vienne théol. gr. 154.

⁶⁵⁸ La Descente de la Croix apparaît aussi dans le Parme 5 et Smith. Inst. 09.1685-9 mais il s'agit des miniatures en pleine page qui ne sont pas insérées dans le texte. Il est possible qu'elle figure aussi dans le Paris Suppl. gr. 914 à côté de la péripécie extraite de l'évangile de Marc (XV, 43-47) qui est lue le soir du Jeudi Saint. Malheureusement, la miniature est complètement écaillée et on ignore si elle représentait vraiment le moment de la Descente de la Croix ou les instants qui précèdent, à savoir Joseph d'Arimatee demandant à Pilate de récupérer le corps mort du Christ.

⁶⁵⁹ Leningrad 105, Lesbos 9, Malibu Ludwig II 5, Athos Ivion 5, Paris gr. 54, Paris gr. 115, Paris Suppl. gr. 914, Vienne théol. gr. 154.

troisième semaine après Pâques (XVI, 1-7)⁶⁶⁰ et dans ceux de Luc et de Jean qui constituent le quatrième et le huitième évangile *ἑωθινό ἀναστάσιμο* (Lc XXIV, 1-7 et Jn XX, 11-18)⁶⁶¹.

Le cycle iconographique du Harley 1810 offre encore une particularité qui concerne cette fois-ci l'emplacement de l'image de l'Anastasis. Dans ce manuscrit, l'image de l'Anastasis se situe à la fin de l'évangile de Luc illustrant ainsi le passage qui relate l'épisode des Saintes Femmes au Tombeau (XXIV, 1-12) et qui est, comme nous l'avons déjà mentionné, le quatrième *ἑωθινό ἀναστάσιμο*. Le Harley 1810 est le seul qui opte pour un tel emplacement⁶⁶². Dans tous les autres tétraévangiles étudiés, la représentation de l'Anastasis se trouve avant le prologue de l'évangile de Jean qui est lu durant la liturgie du Dimanche de la Pâques (I, 1-17)⁶⁶³. Font exception les manuscrits Leningrad 105 et Vienne théol. gr. 154 dans lesquels l'Anastasis illustre la lecture lue le soir du Samedi Saint, extraite de l'évangile de Matthieu (XXVIII, 1-20). Le nombre important des tétraévangiles qui associe l'illustration de l'Anastasis avec le texte de l'évangéliste Jean, bien que celui-ci ne relate pas cet épisode, prouve la volonté d'utiliser l'image pour sa valeur exégétique sur la réalité liturgique de la Pâques et non pas seulement pour instaurer une corrélation narrative entre l'image et le texte, comme c'est le cas dans le Harley 1810.

L'illustration de l'évangile de Jean commence avec l'image de la Pentecôte qui sert de lemme pictural à la péricope principale du Dimanche de la Pentecôte (VII, 37-53). Comme cet épisode n'est pas narré explicitement dans les quatre évangiles mais uniquement dans les Actes des Apôtres (II, 1-4), son illustration est rarement insérée dans le cycle iconographique des tétraévangiles. Le Harley 1810 et le Leyden gron.

⁶⁶⁰ Chicago 965, Chicago sans numéro, Lesbos 9.

⁶⁶¹ Pour l'évangile de Luc, nous avons les exemples du Lesbos 9 et du Paris gr. 914 et pour celui de Jean, seul le Lesbos 9 reproduit la même image.

⁶⁶² Nous devons aussi citer l'exemple du tétraévangile Malibu Ludwig II 5, bien que l'image de l'Anastasis fasse ici partie des miniatures ajoutées a posteriori dans des folios séparés. Voir VON EUW-PLOTZEK, *Sammlung Ludwig*, p. 164-170.

⁶⁶³ Chicago 965, Athos Iviron 5, Paris gr. 54, Parme 5, Smith. Inst. 09.1685-9 et tous les manuscrits du groupe étudié par C. Meredith. Voir n. 25.

137 fournissent les seuls exemples où l'image est mise en rapport avec le passage lu le Dimanche de la Pentecôte⁶⁶⁴.

Les représentations de la Résurrection de Lazare, de l'Entrée du Christ à Jérusalem, du Lavement des Pieds et de l'Incrédulité de Thomas trouvent dans l'évangile de Jean le support textuel le plus approprié pour leur illustration car ses passages forment les principales péripécies pour la célébration de chacune de ces fêtes (XI, 1-44 pour le Samedi de Lazare ; XII, 12-16 pour le Dimanche des Rameaux ; XIII, 1-17 pour le Jeudi Saint ; XX, 24-29 pour le Dimanche de l'Antipascha). Contrairement aux autres scènes qui sont toujours représentées dans l'évangile de Jean, l'Entrée à Jérusalem présente une certaine variété quant à son emplacement dans les tétraévangiles. Cela tient sans doute du fait que cet épisode est narré par les quatre évangélistes. Et si le choix de l'évangile de Matthieu (XXI, 1-11)⁶⁶⁵ ou celui de Jean (XII, 12-16)⁶⁶⁶ peuvent être justifiés par l'importance de ces passages dans le déroulement de l'orthros et de la liturgie de cette fête, il n'en est pas de même pour ceux de Marc (XI, 1-11) et de Luc (XIX, 28-38) qui ne sont pas lus le jour de la commémoration de cet événement⁶⁶⁷.

A la lumière de ces observations, nous pouvons conclure que, en règle générale, le copiste sélectionne le passage évangélique susceptible d'être illustré en fonction de son importance dans le déroulement liturgique de chaque fête. Mais cela ne forme pas une constante invariable. Tant les scènes des Grandes Fêtes liturgiques que celles des épisodes « secondaires » illustrent souvent des passages évangéliques qui ne font pas partie des lectures liturgiques. L'exemple du Harley 1810 pour l'emplacement des miniatures de la Descente de la Croix-Throne et de l'Anastasis dans l'évangile de Luc, ou encore celui du Berlin Q 66 et du Paris gr. 54 pour

⁶⁶⁴ Le Istanbul gr. 3, le Parme gr. 5, le Malibu Ludwig II 5 et le Athos Vatopédi 937 la reproduisent dans des miniatures en pleine page situées en dehors du texte.

⁶⁶⁵ Berlin Q 66, Leningrad 105, Lesbos 9, Paris gr. 115, Paris Suppl. gr. 914.

⁶⁶⁶ Hormis le Harley 1810, on peut aussi mentionner le Athos Iviron 5, le Paris gr. 54 et le Vienne théol. gr. 154.

⁶⁶⁷ Dans l'évangile de Marc le Lesbos 9 et le Paris Suppl. gr. 914 donnent une seconde image du même épisode. On peut relever aussi l'exemple du Chicago sans numéro, et du Malibu Ludwig II 5. Pour l'évangile de Luc, nous avons les exemples du Athènes gr. 93 et Leningrad 105.

l'emplacement de la scène du Baptême dans le même évangile, sont révélateurs à cet égard. Des raisons de commodité, surtout quand l'exécution des miniatures n'est pas l'œuvre d'un seul artiste, ou quand l'influence d'un modèle que le copiste a sous les yeux, pourraient certainement expliquer le choix d'un tel arrangement. Dans les tétraévangiles abondamment illustrés où l'on n'hésite pas à reproduire la même image deux, trois, voire même quatre fois, la démarche adoptée est tout à fait différente. L'image n'intervient pas pour interpréter seulement le contenu liturgique du passage correspondant, mais surtout pour illustrer entièrement le message de la vérité de l'Incarnation que relatent les quatre évangiles.

3. Cycle narratif et cycle liturgique. Choix des scènes illustrées

3a. Cycle narratif

Le texte des quatre évangiles ayant un contenu plus narratif que celui d'un évangélaire qui est ordonné selon le système des lectures adapté au rite, offre un terrain plus propice au développement d'une illustration dont la thématique ne se réduit pas seulement aux Grandes Fêtes liturgiques. Plus de douze tétraévangiles contiennent un cycle iconographique dense de caractère narratif⁶⁶⁸.

Les tétraévangiles Paris gr. 74 et Laur. VI 23 forment évidemment la base de toute réflexion et toute comparaison sur le cycle narratif complet. Cependant, ces deux manuscrits demeurent les seuls spécimens conservés dotés d'un tel type d'illustration. Certains chercheurs expliquent ce fait par l'importance de l'évangélaire durant le XI^e siècle et par l'attention particulière que l'on accorde à son illustration⁶⁶⁹. Mais si l'on renonce à ce procédé d'illustration ce n'est certainement pas à cause de la prédominance de l'évangélaire. Une telle entreprise ne doit être conçue que comme un cas exceptionnel difficilement réalisable à grande échelle.

⁶⁶⁸ Athènes gr. 93, Berlin Q 66, Chicago 965, Kiev A 25, Laur. VI 23, Leningrad 105, Lesbos 9, Athos Iviron 5, Paris gr. 54, Paris gr. 74, Paris gr. 115, Paris Suppl. 914, Vienne théol. gr. 154. Il importe d'ajouter dans ce groupe aussi le Athènes Mus. Byz. 820 et le Chicago sans numéro qui sont conservés actuellement dans un état fragmentaire. Autrefois, ils devaient certainement comporter un cycle narratif développé. La thématique du cycle restant peut nous en convaincre.

⁶⁶⁹ DESHMAN, « The Illustrated Gospels », p. 40 ; WEITZMANN, « Gospel Illustration », p. 250.

D'ailleurs, déjà au Xe siècle dans le Paris gr. 115 et au XIe siècle dans le Vienne théol. gr. 154, on aperçoit une certaine restriction du nombre de scènes illustrées dans le but d'éviter les nombreuses répétitions que l'on rencontre dans une illustration narrative complète. Par conséquent, la répartition des images devient aussi moins régulière, avec une concentration au début du livre et une attitude sélective pour le reste. Souvent, l'illustration redevient plus présente dans l'évangile de Jean pour consacrer les paroles que Dieu en personne a insufflé à son disciple.

C'est exactement le cas du Paris gr. 115 dans lequel cinquante-huit thèmes illustrent l'évangile de Matthieu et vingt-six celui de Jean, alors que les évangiles de Marc et de Luc sont dépourvus de toute illustration⁶⁷⁰. Par le choix des sujets représentés, on remarque une prédilection manifeste pour les miracles (fig. 145) qui sont abondants dans les deux évangiles et une omission complète des paraboles. Les épisodes de l'enseignement du Christ sont traités avec réserve, et mettant l'accent sur la première rencontre du Christ avec les apôtres. Enfin, le cycle de la Passion du Christ, dont l'illustration est particulièrement détaillée dans l'évangile de Matthieu, débute avec l'épisode de l'Entrée du Christ à Jérusalem (fig. 146) et s'achève avec celui des Saintes Femmes au Tombeau. Une seule lacune importante est à signaler concernant la scène du Lavement des Pieds.

En revanche, dans le Vienne théol. gr. 154, la répartition de l'illustration devient plus homogène, avec tout de même une plus forte concentration dans l'évangile de Jean⁶⁷¹. Les évangiles de Matthieu et de Marc sont les moins sollicités et leur texte se voit illustré d'une manière très peu cohérente. Dans celui de Matthieu, après avoir donné une image aux épisodes du Songe de Joseph, de la Nativité et du Massacre des Innocents, le cycle iconographique reprend avec le Reniement de Pierre, seule représentation du début du cycle de la Passion, et se poursuit avec les dernières scènes du récit, à savoir les Saintes Femmes au Tombeau, l'Anastasis et l'Apparition du Christ aux apôtres. Pour l'évangile de Marc, la scène de l'Exécution de Jean-Baptiste (fig. 88) est la seule scène retenue parmi les épisodes des premiers chapitres de son récit. L'unique autre miniature de cet évangile illustre les derniers

⁶⁷⁰ PASCHOU, « Le Grec 115 », p. 61-86.

⁶⁷¹ HUNGER-KRESTEN, *Katalog*, p. 231-220.

versets du texte qui font allusion à l'épisode de l'Ascension (fig. 147). Pour ce qui est de l'évangile de Luc, on insiste surtout sur les événements des trois premiers chapitres et par la suite le cycle reste quasi incomplet avec juste une image pour la Parabole du Pharisien et du Publicain et une autre représentant le Christ au Mont des Oliviers. Enfin, dans l'évangile de Jean qui comporte vingt et une miniatures, on constate une prédilection pour le personnage de Jean-Baptiste qui figure dans les trois premières images, et pour quelques miracles narrés uniquement par Jean. Le cycle s'achève avec un nombre limité d'épisodes de la Passion qui se résument à l'Entrée du Christ à Jérusalem (fig. 148), au Lavement des Pieds, à la Crucifixion et à l'Incrédulité de Thomas.

Il est évident que ce qui différencie le Vienne théol. gr. 154 du Paris gr. 115, c'est une intention d'alléger le cycle iconographique de nombreux miracles et de mettre plus en évidence les épisodes principaux du récit évangélique. Cependant, cette tentative n'est guère méthodique et présente souvent des omissions importantes.

La modification de la mise en page, par l'insertion de tableaux encadrés à l'intérieur du texte, n'a pas empêché le développement de l'illustration narrative qui acquiert un nouvel essor dès la fin du XIIe siècle et jusqu'à la première moitié du XIIIe siècle. Onze manuscrits sont datés de cette époque dont six font partie du groupe du « style décoratif ».

Parmi les manuscrits du « style décoratif », le Leningrad 105, le Chicago 965 et le Lesbos 9 sont les plus abondamment illustrés avec cinquante-sept, soixante-treize et quatre-vingt-dix-neuf miniatures respectivement. Le Athènes Mus. Byz. 820 qui est conservé dans un état fragmentaire devait originellement en contenir autant.

Le Leningrad 105 et le Chicago 965 présentent des cycles iconographiques très similaires qui se caractérisent par la forte présence des scènes de miracles, par le cycle complet des Grandes Fêtes liturgiques dont plusieurs sont souvent répétées dans tous les évangiles, et par l'omission des paraboles et des scènes sur

l'enseignement du Christ⁶⁷². Cependant, sur certains points ces deux manuscrits divergent considérablement.

Dans le Leningrad 105, le cycle de la Passion du Christ reçoit un développement plus narratif avec l'adjonction d'épisodes qui préfigurent l'événement principal : Le Christ demande à deux disciples d'aller chercher un âne, les Préparatifs du repas pascal, Christ devant Pilate. A noter une autre particularité fortement intéressante. Il s'agit, dans les évangiles de Matthieu et de Luc, du remplacement de la scène de la Crucifixion par l'image du Christ de Pitié (fig. 149). Cela va de pair avec la substitution de la scène habituelle de la Présentation du Christ au Temple, avec l'image « abrégée » du Syméon Glykophilon, dans l'évangile de Luc (fig. 150)⁶⁷³. L'une comme l'autre sont des illustrations insolites dans l'iconographie d'un manuscrit. L'image du Christ de Pitié, dont l'iconographie se développe à la fin du XIIe siècle, est étroitement liée à la liturgie par sa représentation sur des icônes utilisées lors de la liturgie du Vendredi Saint⁶⁷⁴. A cet égard, il est intéressant de constater que son insertion dans le Leningrad 105 à proximité des péripécies lues le Vendredi Saint confirme l'adoption de la fonction de cette image dans la liturgie et, en même temps, l'impact que cette dernière peut avoir sur le choix des scènes illustrant un tétraévangile. La création de l'image du Syméon Glykophilon, apparue également à la fin du XIIe siècle, semble être profondément inspirée d'un sermon dû à Georges de Nicomédie (IXe-Xe siècles), sermon qui fut versé dans un florilège d'homélie du calendrier liturgique au XIIe siècle⁶⁷⁵. Cependant, la forme « abrégée » de ce type iconographique choisie pour le Leningrad 105 ne trouve son pendant que

⁶⁷² Dix-huit scènes sont parallèles dans le Leningrad 105 et le Chicago 965. Le cycle iconographique originel du Athènes Mus. Byz. 820 devait aussi être très proche de ceux des deux autres manuscrits, vu que six des onze thèmes représentés dans son actuel cycle y trouvent leur pendant. Pour la liste détaillée voir CARR, *Studies*, p. 154 et n. 14, p. 223.

⁶⁷³ WILLOUGHBY, *Karahissar*, p. 138.

⁶⁷⁴ BELTING, H., « An Image and its Function in the Liturgy : the Man of Sorrows in Byzantium » dans *DOP* 34-35, 1980-1981, p. 1-16 et plus particulièrement p. 7. Elle reçoit aussi une valeur spécifiquement liturgique, représentée dans l'abside de la prothèse. Voir DUFRENNE, S., « Images du décor de la Prothèse » dans *REB* 26, 1968, p. 297-315.

⁶⁷⁵ MAGUIRE, « The Iconography of Symeon », p. 264.

dans l'église de Lagoudéra⁶⁷⁶. Le choix de cette image pour l'illustration du Leningrad 105, souligne non seulement l'influence d'un modèle contemporain, mais surtout la volonté d'insister explicitement sur le message sacrificiel de l'image.

Concernant le cycle iconographique du Chicago 965, ce qui le différencie de celui du Leningrad 105 est l'importance que l'on accorde aux épisodes de la vie de Jean-Baptiste. Il y en a quatre dans l'évangile de Matthieu et dans celui de Luc, un dans l'évangile de Marc et deux dans celui de Jean⁶⁷⁷. Il est à mentionner également la représentation de Moïse recevant les lois (fig. 151), qui apparaît une première fois en frontispice avant l'évangile de Matthieu, et une seconde fois comme illustration du verset 17 du premier chapitre de Jean, qui fait justement allusion à cet événement⁶⁷⁸. Ce thème, peu courant pour l'illustration des tétraévangiles, figure également dans cinq autres manuscrits du « style décoratif »⁶⁷⁹. Il est difficile de savoir ce qui a conditionné le choix de ce sujet. Dans le cas du Chicago 965 et du Paris Suppl. gr. 1335, l'image prélude un Nouveau Testament accompagné d'un Psautier. Cette union du texte de l'Ancien et du Nouveau Testament pourrait effectivement avoir entraîné une telle décision. D'ailleurs, de toutes les scènes de l'Ancien Testament, celle représentant Moïse recevant les lois, traduit le plus clairement le message de la transmission de la Parole divine, accomplie dans l'Ancien Testament grâce à Moïse, et dans le Nouveau Testament, grâce au texte des quatre évangiles⁶⁸⁰.

⁶⁷⁶ Ibid, p. 263 n. 21; NICOLAÏDES, « Lagoudéra », p. 82.

⁶⁷⁷ Matthieu : La Fuite d'Elisabeth, Prédication de Jean-Baptiste, Témoignage de Jean-Baptiste, Exécution de Jean-Baptiste ; Marc : Prédication de Jean-Baptiste ; Luc : Annonce à Zacharie, Visitation, Naissance de Jean-Baptiste, Emprisonnement de Jean-Baptiste ; Jean : Témoignage de Jean-Baptiste (deux fois). CARR, *Studies*, p. 150. Dans le chapitre précédent, nous avons déjà souligné l'étendue que prend le cycle de la vie de Jean-Baptiste dans les manuscrits du « style décoratif ». Voir p. 247-249.

⁶⁷⁸ Jn I, 17 : « ὅτι ὁ νόμος διὰ Μωϋσέως ἐδόθη, ἡ χάρις καὶ ἡ ἀλήθεια διὰ Ἰησοῦ Χριστοῦ ἐγένετο ». Ce même passage figure également sur la marge supérieure de la première miniature. WILLOUGHBY, *New Testament*, fac-similé fol. 6v et fol. 86r ; CARR, *Byzantine Illumination*, microfiche 3A6, 3F8.

⁶⁷⁹ Athos Dionysiou 4, Sinai gr. 149, Paris Suppl. gr. 1335, Florence Laur. Plut. VI 32 et Berlin Q 66.

⁶⁸⁰ CARR, « Gospel Frontispieces », p. 12.

Le Lesbos 9 est le seul tétraévangile du « style décoratif » comportant un cycle iconographique aussi abondant. On remarque une forte prééminence des scènes ayant trait à l'Enfance et au ministère du Christ (fig. 152), à la vie de Jean-Baptiste (fig. 89) et aux événements qui suivent après la Résurrection (fig. 153)⁶⁸¹. Le cycle de la Passion est moins étendu que d'habitude et présente des lacunes importantes, telles que la Résurrection de Lazare, le Lavement des Pieds, la Descente de la Croix, le Thrène et l'Anastasis. En revanche, d'autres épisodes se trouvent répétés plusieurs fois, comme le Baptême (fig. 83) et l'Entrée du Christ à Jérusalem, figurant dans Matthieu et Marc, les Saintes Femmes au Tombeau qui illustrent Matthieu, Marc et Luc ou encore l'Ascension, dans Marc et Luc. Soulignons enfin la présence de l'épisode de l'Expulsion des marchands du Temple (fig. 154) illustration de l'évangile de Jean (II, 14-22), guère habituelle dans les tétraévangiles. Le seul autre exemple que l'on connaisse est le Paris gr. 115, daté du Xe siècle.

Par l'étendue et la thématique de son cycle iconographique, le Lesbos 9 s'approche considérablement du Paris Suppl. gr. 914 (fig. 155), réalisé à la même époque (fin XIIe-début XIIIe siècle)⁶⁸². Il a été en grande partie laissé inachevé et de nombreuses miniatures sont actuellement complètement écaillées⁶⁸³. Parmi les images détériorées figure la Communion des Apôtres, dont l'empreinte est restée sur la marge inférieure du folio suivant, substituée à l'image de la Cène dans le cycle de la Passion de l'évangile de Marc. Il s'agit là encore d'une scène rare dans l'illustration des tétraévangiles. Elle apparaît seulement au VIe siècle dans l'évangile de Rossano et dans celui de Rabbula et au XIe siècle, dans le Paris gr. 74⁶⁸⁴. En revanche, elle est souvent représentée dans les psautiers⁶⁸⁵. Sa représentation dans le Paris Suppl. gr.

⁶⁸¹ VOCOTOPOULOS, « L'évangile illustré », p. 377-383.

⁶⁸² BORDIER, *Peintures et ornements*, p. 221-222.

⁶⁸³ Aucune miniature de l'évangile de Jean n'a été réalisée ; seule la ligne du cadre a été tracée. De l'évangile de Luc les seules miniatures achevées sont : l'Annonce à Zacharie, la Tempête apaisée, la Parabole du figuier stérile et la Guérison de la femme courbée.

⁶⁸⁴ MUÑOZ, *Il Codice di Rossano*, fol. 3v-4r ; CECHELLI, *Rabbula Gospels*, fol. II ; OMONT, *Evangelies*, fol. 156v, pl. 133.

⁶⁸⁵ Athos Pantocrator 61 fol. 37r, Paris gr. 20 fol. 25r (DUFRENNE, *Psautiers grecs*, pl. 5, 50) ; psautier Chludov (ŠČERKINA, *Cludovskoj Psaltyri*, fol. 25r) ; psautier de Théodore fol. 152r (DER

914 reflète certainement l'influence de l'iconographie des psautiers, mais surtout l'importance qu'acquiert cette image dans le décor du sanctuaire à partir le Xe siècle⁶⁸⁶.

Un autre tétraévangile du XIIIe siècle est aussi resté partiellement inachevé. Il s'agit du Paris gr. 54 qui comporte cinquante et une miniatures, dont vingt-cinq inachevées et cinq uniquement esquissées⁶⁸⁷. La sélection des passages évangéliques favorise encore une fois l'illustration des épisodes qui se réfèrent aux miracles (fig. 156-157) et au cycle de la Passion du Christ (fig. 158). Néanmoins, ce qui le distingue des autres manuscrits à cycle narratif est, d'une part, l'intérêt accordé aux paraboles (fig. 159), dont la majorité n'a pas pu être réalisée, et, d'autre part, la prédominance du cycle des Grandes Fêtes liturgiques (fig. 160-161)⁶⁸⁸.

L'illustration du Paris gr. 54 a été principalement conçue d'après le modèle du Athos Iviron 5 qui, cependant, présente un cycle iconographique plus sobre comportant vingt-neuf miniatures⁶⁸⁹. Leur concordance est étonnante, car les vingt-sept sujets représentés dans le Athos Iviron 5 ont été prévus pour être reproduits dans le Paris gr. 54, reprenant, en plus, le même emplacement dans le texte évangélique (fig. 162-167)⁶⁹⁰. Fait exception la scène du Baptême qui, dans le Paris gr. 54, illustre l'évangile de Luc et non pas celui de Marc (fig. 168-169). L'Apparition du

NERSESSIAN, S., *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge. II*, Londres Add. 19.352, Paris 1970, fig. 244 ; psautier Barberini fol. 194r (ANDERSON-CANART-WALTER, *Barberini Psalter*, p. 131-132). Elle apparaît également dans le rouleau liturgique Jérusalem Stavrou gr. 109 (GRABAR, « Un rouleau liturgique », fig. 13).

⁶⁸⁶ Voir GERSTEL, S., *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle et Londres 1999, p. 48-67.

⁶⁸⁷ MAXWELL, *Paris gr. 54*, p. 60-69.

⁶⁸⁸ On compte quatorze Grandes Fêtes liturgiques. Matthieu : Nativité, La Cène, Descente de la Croix ; Marc : Crucifixion ; Luc : Annonciation, Présentation du Christ au Temple, Baptême, Transfiguration, Ascension ; Jean : Anastasis, Résurrection de Lazare, Entrée du Christ à Jérusalem, Lavement des Pieds, Incrédulité de Thomas.

⁶⁸⁹ MAXWELL, « Paris gr. 54 and Athos Iviron 5 », p. 29-30.

⁶⁹⁰ Pour dix de ces vingt-neuf sujets il n'y a que le cadre vide dans le Paris gr. 54. Marc : Crucifixion ; Luc : Le Mauvais riche et le pauvre Lazare, l'Obole de la veuve ; Jean : Anastasis, Noces de Cana, Guérison d'un infirme dans la piscine de Bethesda, Guérison d'un aveugle-né, Résurrection de Lazare, Entrée à Jérusalem, Lavement des Pieds.

Christ aux Saintes Femmes est la seule scène qui n'a pas été reprise dans le cycle du Paris gr. 54. Elle devait être remplacée par l'Apparition du Christ à Marie Madeleine dans l'évangile de Jean, unique source textuelle de cet épisode. Le cycle des Grandes Fêtes liturgiques du Athos Iviron 5 présente deux lacunes importantes, l'Ascension et l'Incrédulité de Thomas, qui, dans le Paris gr. 54, ont été sensées illustrer l'évangile de Luc et celui de Jean. Quant aux paraboles qui devaient être nombreuses dans le Paris gr. 54, leur sélection ne s'inspire pas entièrement de celle du Athos Iviron 5. Dans ce dernier, seule la Parabole du festin nuptial et celle du Mauvais riche et du pauvre Lazare, faisant allusion au Jugement Dernier, ont été choisies (fig. 166-167).

L'examen du Berlin Q 66 a révélé une série des particularités intéressantes dues au choix des scènes illustrées. Ce tétraévangile du « style décoratif » contient trente-trois miniatures, dont le plus grand nombre jalonnent les folios des évangiles de Matthieu, de Luc et de Jean (10, 11 et 10 respectivement)⁶⁹¹. Contrairement aux autres tétraévangiles, le nombre de scènes ayant trait aux miracles et au ministère du Christ est sensiblement réduit. En revanche, une importance plus grande est accordée aux Grandes Fêtes liturgiques (fig. 70, 77, 84, 96), d'où manquent l'Anastasis et la Pentecôte, et au cycle de la Passion du Christ (fig. 109, 125, 131, 170). Dans ce dernier, la Cène est omise et semble être remplacée, dans l'évangile de Jean, par l'illustration de l'Onction de Béthanie, qui prélude les événements de la Passion⁶⁹². En plus, un autre point intéressant dans ce cycle est l'image insolite des Saintes Femmes pleurant devant le corps mort du Christ (fig. 171) qui a pris la place de la représentation des Saintes Femmes au Tombeau, très courante dans l'iconographie des tétraévangiles. Cette image va de pair avec la pénultième illustration de l'évangile de Jean qui montre Pierre et Jean devant le tombeau vide du Christ. Celle-ci trouve son pendant uniquement dans le Kiev A 25 (fig. 139). D'un autre manuscrit du « style décoratif », le Chicago 965, provient aussi la seule comparaison que l'on peut faire pour la scène du Christ parlant au Temple. Elle doit sa présence dans les tétraévangiles à l'influence de l'illustration des évangélistes

⁶⁹¹ HAMANN-MACLEAN, « Graecus Quarto 66 », p. 225-250 ; CARR, *Byzantine Illumination*, p. 81-105.

⁶⁹² CARR, *op. cit.*, p. 95.

dans lesquels la représentation de cet épisode figure avant la péricope du 1^{er} septembre, premier jour du calendrier byzantin. Il en va de même pour la scène de Zacharie accompagné de l'enfant Jean qui s'inspire de l'iconographie des psautiers⁶⁹³.

Dans le cycle iconographique relativement sommaire du tétraévangile Athènes gr. 93⁶⁹⁴, l'inspiration pour la sélection des passages sensés recevoir une illustration vient, en grande partie, des lectures liturgiques récitées de la première semaine du Carême à la cinquième semaine après la Pâques, avec tout de même une plus forte insistance sur la représentation des épisodes de la Passion commémorés le Jeudi et le Vendredi Saint (fig. 172-174)⁶⁹⁵. Parmi les scènes de la Passion, ce sont celles des Myrrhophores (fig. 175) et du Christ Elkomenos (fig. 176) qui attirent le plus notre attention. Dans le Athènes gr. 93, l'image des Myrrhophores n'est pas liée à l'épisode du Tombeau vide du Christ mais à celui qui le précède, au moment où les Saintes Femmes assises à côté de la Croix pleurent la mort du Christ (Mt XXVII, 55-56). A notre connaissance, l'artiste du Athènes gr. 93 est le seul à choisir une telle représentation à la place de la plus courante montrant les Saintes Femmes devant le Tombeau du Christ. En revanche, la scène du Christ Elkomenos est beaucoup plus fréquente. Elle apparaît déjà au XI^e siècle dans le Paris gr. 74 et au XII^e siècle dans le Laur. VI 23, alors que vers la fin XII^e-début XIII^e siècle, elle figure dans le Leningrad 105, dans le Athos Iviron 5 et enfin dans le Paris Suppl. gr. 914⁶⁹⁶. Au demeurant, il va sans dire que, autant la thématique que l'iconographie du Athènes gr. 93 se focalise sur la dureté et la souffrance des derniers moments de la Vie du Christ, dans le but de souligner l'importance du sacrifice du Christ pour le Salut universel.

⁶⁹³ CARR, *op. cit.*, p. 96 n. 47 et eadem, « Gospels Frontispices, p. 4, 6, 7.

⁶⁹⁴ CONSTANTINIDES, « The Tetraevangelion », p. 185-216.

⁶⁹⁵ Matthieu : Le Christ sur le Golgotha, les Myrrhophores, les Prêtres et les Pharisiens avant Pilate ; Marc : Décision de Pilate, Christ Elkomenos, Joseph d'Arimatee demande le corps du Christ par Pilate ; Luc : la Cène, le Christ devant Pilate ; Jean : la Cène, la Crucifixion.

⁶⁹⁶ Pour le développement iconographique de cette scène, voir : KATSELAKI, A., « Ο Χριστός Ελκόμενος επι σταυρού. Εικονογραφία και τυπολογία της παράστασης στην βυζαντινή τέχνη (4αι.-15αι.) » dans ΔΧΑΕ, IV, 19, 1996-1997, p. 176-200.

Un message similaire se lit également dans l'illustration du Kiev A 25⁶⁹⁷. Les quatorze miniatures qui composent son cycle iconographique représentent essentiellement des événements qui se déroulent du Samedi de Lazare au Jeudi de l'Ascension. Contrairement à la coutume, dans le Kiev A 25, la majorité des scènes sont concentrées dans l'évangile de Jean, certainement en raison de l'importance de ses péripécies durant la période que l'on vient de mentionner (fig. 104, 124, 132, 134, 177, 178a). L'illustration de ce manuscrit se complète avec deux miniatures en pleine page représentant le Christ Emmanuel et la Vierge à l'Enfant qui se font face dans les deux premiers folios (fig. 178b-c). Les deux images conjointes symbolisent l'Incarnation du Christ, message qui se concrétise à travers le récit des évangiles. En outre, la représentation du commanditaire agenouillé, qui apparaît vaguement dans l'angle droit de l'image de la Vierge à l'Enfant, accorde à ces images le rôle d'icônes de dévotion. Associées au cycle iconographique dans lequel on privilégie les scènes ayant trait à la Rédemption par le sacrifice du Christ, l'ensemble de l'illustration de ce manuscrit devient l'objet d'une vénération personnelle de la part du commanditaire, pour le salut de son âme.

3b. Cycle liturgique

Les tétraévangiles Harley 1810 et Leyden gron. 137 forment le point de passage entre le cycle narratif et le cycle liturgique. Ce sont en effet les seuls manuscrits contenant des miniatures introduites dans le texte dont la thématique s'inspire entièrement du cycle des Grandes Fêtes liturgiques.

Dans le Harley 1810, les dix-sept images de son cycle iconographique constituent un ensemble cohérent qui reflète l'influence du calendrier liturgique autant pour le choix des scènes que pour leur emplacement dans le texte. Seize thèmes figurés font référence à tous les principaux moments de la Vie et de la Passion du Christ. Le caractère liturgique de son illustration se renforce davantage avec l'image de la Dormition de la Vierge (fig. 99), mais également avec celle de l'Exécution de Jean-Baptiste (fig. 87), dont la présence dans un tel cycle

⁶⁹⁷ CARR, *Byzantine Illumination*, p. 59-61.

iconographique ne peut être comprise que par l'importance que l'on devait accorder à cette fête dans le calendrier liturgique du lieu de réalisation de ce manuscrit.

Plus original encore, se présente le cycle iconographique du Leyden gron. 137, dans lequel tous les épisodes de la Passion et de nombreuses Fêtes liturgiques sont complètement omis. Dans ce manuscrit seules six scènes sont sélectionnées, toutes ayant trait aux manifestations divines du Christ et à sa glorification (fig. 74, 82, 91, 95, 98, 122)⁶⁹⁸.

Dans un large groupe des tétraévangiles datés principalement du XIe et XIIe siècle, le contenu narratif du récit évangélique n'a pas donné lieu à une illustration abondante. Les images, au nombre très restreint, se détachent de leur contexte textuel et, situées au début de chaque évangile, deviennent des images-signes qui mettent en valeur la place liturgique du chapitre qui débute chacun des livres.

Ce groupe se compose de vingt-trois manuscrits⁶⁹⁹, dont le plus ancien s'avère être le Nouveau Testament Baltimore W 524 daté du Xe siècle⁷⁰⁰. Dans ce manuscrit, le début de chaque évangile est illustré de deux miniatures en pleine page

⁶⁹⁸ Les cycles iconographiques du Harley 1810, Leyden gron. 137 et Kiev A 25 ont été examinés plus en détail dans le chapitre précédent.

⁶⁹⁹ Les manuscrits de ce groupe sont : Ann Arbor 182, Athènes Mus. Byz. 204, Bâle ÖBU A.N.IV.2, Baltimore W 522, W 531, Bratislava Codex Mavrocordatianus, Dublin W 135, Genève BPU gr. 19, Athos Vatopédi gr. 975, New York Codex Kraus, Oxford Ebnerianus Auct. T. Inf. 1.10, Oxford E.D. Clarke 10, Oxford Christ Church gr. 28, Paris gr. 75, Parme gr. 5, Patmos 274, Mega Spileon gr. 1 et 8, Princeton 3, Vat. Urbin. gr. 2, Vat. gr. 189, Venise Marc. gr. I.8 et Z 540. Voir n. 25. MEREDITH, *The Illustration of Codex Ebnerianus* (thèse inédite) et eadem, « The Illustration of codex Ebnerianus », p. 419-424. Les Athènes Mus. Byz. 204, Bâle ÖBU A.N.IV.2, Bratislava Codex Mavrocordatianus, Genève BPU gr. 19 et Mega Spileon gr. 8 font partie aussi d'un autre groupe de manuscrits auquel appartient également le tétraévangile Athènes gr. 93, le psautier Cambridge Harvard 3 et le praxapostolos Baltimore W 533. Ces manuscrits présentent de très fortes affinités autant paléographiques que stylistiques. Voir ANDERSON, J., « The Walters Praxapostolos and Liturgical Illustration » dans *ΔΧΑΕ*, IV, 19, 1996-1997, p. 9-38 et plus particulièrement p. 10-21.

⁷⁰⁰ Pour le Baltimore W 524, voir surtout : WEITZMANN, « An Illustrated Greek New Testament », p. 19-38. L'existence de ce manuscrit met en question la datation proposée par C. Meredith qui suggère que ce type d'illustration apparaît pour la première fois vers la fin du XIe siècle dans le Parme 5. Voir MEREDITH, *op. cit.*, p. 420 et WEITZMANN, *op. cit.*, p. 29.

représentant le portrait de l'évangéliste et une Grande Fête liturgique : la Nativité, le Baptême, l'Annonciation et l'Anastasis (fig. 179-182)⁷⁰¹.

Différents dans leur mise en page, les manuscrits qui vont suivre reproduisent, quasiment toujours, les mêmes scènes. Toutefois, on peut repérer, d'un manuscrit à l'autre, quelques légères modifications. Pour les évangiles de Matthieu et de Marc, la scène de la Nativité (fig. 183-186) et celle du Baptême (fig. 187-189) sont les plus courantes. La seule exception se trouve dans le tétraévangile Oxford Clarke 10 dans lequel ces deux évangiles sont associés, l'un à la scène de la Fuite en Egypte (fig. 190), l'autre à celle de la Prédication de Jean-Baptiste (fig. 191)⁷⁰². En revanche, pour ce qui est de l'évangile de Luc, l'image de l'Annonciation (fig. 192-193) est souvent remplacée par celle de la Naissance de Jean-Baptiste (fig. 194-196)⁷⁰³. Enfin, pour le quatrième évangile, la représentation de l'Anastasis prédomine dans presque tous les manuscrits (fig. 197-200). Font exception à cette règle, le Baltimore W 531 dans lequel figure la scène de la Résurrection de Lazare (fig. 201), le Baltimore W 522 qui représente le Christ bénissant et enfin le Oxford Christ Church gr. 28 dans lequel apparaît la Sainte Trinité⁷⁰⁴.

Pour tous les manuscrits de cet ensemble, dans la marge supérieure du premier folio de chaque évangile ou dans celle du folio qui le précède, une indication liturgique écrite en rouge et en or désigne le jour de lecture de la péricope du premier chapitre, mais elle ne s'accorde pas toujours avec l'image représentée :

A l'évangile de Matthieu : « τῆ κυριακῆ πρό τῆς Χριστοῦ γενέσεως »

A l'évangile de Marc : « τῆ κυριακῆ πρό τῶν φώτων »

A l'évangile de Luc : « τὸ γενέσιον τοῦ Ἁγίου Προδρόμου »

⁷⁰¹ Ces miniatures se trouvent actuellement à la collection de Dr. Siegfried Amberg-Herzog Kölliken en Suisse. WEITZMANN, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁰² HUTTER, *Corpus*, I.1, n° 38, p. 56.

⁷⁰³ Ann Arbor 182, Baltimore W 522, Athos Vatopédi gr. 975, New York Codex Kraus, Oxford E.D. Clarke 10, Oxford Christ Church gr. 28, Parme gr. 5, Patmos 274, Vat. Urbin. gr. 2, Vat. gr. 189, Venise Marc. gr. Z 540.

⁷⁰⁴ *Illuminated Greek Manuscripts*, n° 44, p. 158-161; CLARK, *Greek New Testament Manuscripts in America*, p. 348-349, pl. LIV; HUTTER, *Corpus*, V, n° 56, p. 45.

A l'évangile de Jean : « τὴ ἁγία καὶ μεγάλη κυριακὴ τοῦ Πάσχα »⁷⁰⁵

Les indications liturgiques de Matthieu et de Marc font référence à la lecture du dimanche de la semaine qui précède chaque fête (Mt I, 1-25 et Mc I, 1-8), alors que l'image illustre la péricope principale lue le jour même de la célébration de la Nativité et du Baptême. Pour l'évangile de Marc, seul le Oxford Clarke 10 représente la Prédication de Jean-Baptiste, scène qui correspond au premier chapitre.

En revanche, pour l'évangile de Luc, la scène de la Naissance de Jean-Baptiste qui figure dans bon nombre de manuscrits de ce groupe, concorde avec l'indication liturgique qui désigne la péricope lue le 24 juin, extraite du premier chapitre de Luc (I, 1-25). Pourtant, l'image de l'Annonciation vient souvent animer le début de l'évangile de Luc, bien qu'elle évoque la lecture tirée du second chapitre de Luc et lue lors de la liturgie du 25 mars.

Quant, enfin, à l'évangile de Jean, l'image de l'Anastasis correspond exactement à l'indication liturgique qui se réfère au Dimanche de Pâques, jour de la Résurrection du Christ. Dans le cas du Baltimore W 531, dans lequel, à la place de l'Anastasis, on trouve la Résurrection de Lazare, l'indication liturgique ne semble pas avoir influencé le choix de l'illustration. Cette scène qui est relatée dans le chapitre XI, 1-44 de l'évangile de Jean a été retenue en raison surtout de sa valeur symbolique étant donné qu'à travers la Résurrection de Lazare, c'est la Résurrection du Christ et celle de tous les croyants qui est comme évoquée et anticipée.

Pour la représentation de la Sainte Trinité dans le Oxford Christ Church gr. 28, le texte de l'*hypothesis* de Cosmas Indikopleustes concernant l'évangile de Jean doit certainement être la source d'inspiration, car il fait allusion à la Divinité du Christ⁷⁰⁶.

D'ailleurs, si l'on examine aussi le texte des *hypotheses* écrit pour les autres évangiles, nous apercevons que le contenu de ces brefs commentaires a dû influencer

⁷⁰⁵ GREGORY, *Texkritik*, I, p. 343-389.

⁷⁰⁶

« ...ἐξαιρέτιος δὲ καὶ περὶ τῆς θεότητος τοῦ Χριστοῦ φανερώς κηρύξας, θεμέλιον τῆς αὐτοῦ συγγραφῆς αὐτῷ προτάξας· Ἀρξάμενος τοίνυν ἀπὸ τῆς θεότητος, μετελήλυθεν εὐθέως καὶ ἐπὶ τὴν ἀνθρωπότητα αὐτοῦ· εἰπὼν καὶ αὐτὸς ὅσα καὶ τοῖς ἄλλοις προείρητο, βάπτισμα, πειρασμοὺς, θάνατον καὶ ἀνάστασιν ». Voir *Topographiae Christianae* (livre V) de Cosmas Indikopleustes dans PG LXXXVIII, p. 292.

considérablement le choix des scènes illustrées au début de chaque évangile⁷⁰⁷. L'*hypothesis* d'Irénée sur l'évangile de Matthieu fait mention à la Nativité du Christ⁷⁰⁸. Celle d'Eusèbe concernant l'évangile de Marc indique comme épisode principal pour cet évangile le Baptême du Christ⁷⁰⁹. Enfin, l'*hypothesis* de Cosmas Indikopleustes sur le texte évangélique de Luc se rapporte à la Naissance de Jean-Baptiste⁷¹⁰.

Cependant, il ne faut pas perdre de vue que la formation de ce type d'illustration s'est constituée à une époque où on assiste à la prolifération de l'illustration de l'évangélaire, ouvrage liturgique par excellence, qui fournit un terrain propice au développement des scènes extraites des Fêtes liturgiques. Son influence sur le choix des scènes illustrées dans ce groupe de manuscrits se confirme, non seulement par la présence de l'Annonciation dans l'évangile de Luc, remplaçant ainsi l'image de la Naissance de Jean-Baptiste, mais surtout, par celle de l'Anastasis qui, n'étant pas puisée dans les évangiles, s'associe avec le prologue de Jean en raison de l'importance de ce passage dans la liturgie du Dimanche de Pâques⁷¹¹.

⁷⁰⁷ L'*hypothesis* est une sorte de brève introduction aux quatre évangiles dont le texte nous apporte certaines informations concernant l'auteur, le contenu et le caractère de chaque évangile. La place de l'*hypothesis* dans les tétraévangiles varie selon les règles de disposition du texte évangélique. Assez souvent elle précède l'évangile auquel elle se réfère, ou encore elle se place à la fin de celui-ci. Parfois les quatre *hypotheses* sont regroupées et occupent la place habituelle du prologue, aux premiers folios du manuscrit. Il importe de mentionner aussi qu'à la place du terme *hypothesis* se trouve souvent : ὑπόμνημα, πρόλογος, πρόγραμμα, προοίμιον. Un nombre important de ces textes sont mentionnés dans le livre de SODEN, *Die Schriften*, I, p. 300-327. Les versions des *hypotheses* de Cosmas Indikopleustes, d'Irénée, d'Eusèbe ou encore de Theophylact sont les plus connues. Pour le contenu et les auteurs de ces textes, voir : GALAVARIS, *The Illustrations of the Prefaces*, p. 26-28 et NELSON, *Iconography*, p. 5-10.

⁷⁰⁸ « Ματθαῖος δὲ τὴν κατὰ ἄνθρωπον αὐτοῦ γέννησιν κηρύττει, λέγων βίβλος γενέσεως Ἰησοῦ Χριστοῦ, υἱοῦ Δαβὶδ, υἱοῦ Ἀβραάμ καὶ τοῦ δὲ Ἰησοῦ Χριστοῦ ἡ γέννησις οὕτως ἦν Ἀνθρωπόμορφον οὖν τό εὖ γέλιον τοῦτο... ». Voir *Contra Haereses*, (livre III) d'Irénée dans *PG VII*, p. 887-888.

⁷⁰⁹ « τό τοῦ Ἰωάννου κήρυγμα καὶ βάπτισμα λάβων τό μαρτύριον παρὰ Ἡσαίου τοῦ προφήτου... ». Voir SODEN, *Die Schriften*, I, p. 325.

⁷¹⁰ « Διηγέται τοίνυς αὐτῷ ὅσαπερ καὶ παρέδωκεν αὐτῷ, ἀρξάμενος ἀπὸ τῆς γενέσεως Ἰωάννου, τοῦτο διδάσκων, ὅτι καὶ τοῦ Προδρόμου ἡ γένεσις παράδοξος ἦν... ». Voir *Topographiae Christianae* (livre V) de Cosmas Indikopleustes dans *PG LXXXVIII*, p. 289.

⁷¹¹ MEREDITH, « The Illustration of Codex Ebnerianus », p. 423 et KARTSONIS, *Anastasis*, p. 178-179.

Par conséquent, autant les textes des *hypotheses* que l'influence de l'illustration des évangélistes contribuent à la mise en œuvre d'un mode d'illustration dans lequel l'image, grâce à sa valeur exégétique, fait ressortir la nature liturgique du passage correspondant et fonctionne comme signe distinctif au début de chaque évangile, de telle façon qu'il soit facilement repéré par le lecteur.

Le résultat d'une double influence semble être aussi l'emplacement d'une série de miniatures en pleine page aux premiers folios du tétraévangile Istanbul gr. 37¹². Dans le cycle de ce manuscrit l'image de la Déisis, représentée en tant que symbole de la Divinité du Logos⁷¹³, se combine parfaitement avec les six autres illustrations qui en suivent et qui retracent brièvement mais d'une façon très significative les moments les plus marquants de la Vie du Christ : la Nativité, le Baptême, la Crucifixion, l'Anastasis, l'Ascension et la Pentecôte (fig. 202-208). L'image de la Transfiguration se détache de cet ensemble et se situe avant l'évangile de Luc (fig. 209). Comme l'a très bien démontré R. Nelson, un tel type d'illustration confrère à ce manuscrit un caractère singulier qui ne trouve son pendant dans aucun tétraévangile de l'époque médio-byzantine⁷¹⁴. Elle s'inspire profondément de la

⁷¹² NELSON, *Texte and Image*, p. 197-207.

⁷¹³ Pour la Déisis, voir WALTER, « Two Notes on the Deisis » dans *REB*, XXVI, 1968, p. 324-336 et idem « Further Notes on the Deisis » dans *REB* XXVIII, 1970, p. 169-171. Voir aussi CARR, « Gospel Frontispieces », p. 6.

⁷¹⁴ Quelques tétraévangiles de cette période contiennent des miniatures en pleine page, mais aucun ne présente une telle disposition. Le Parme 5 contient trois miniatures placées avant l'évangile de Marc ; chacune d'elles est divisée en quatre compartiments dans lesquels prennent place des scènes de miracles (fig. 210), de la Passion (fig. 211) et deux épisodes qui ont eu lieu après la Résurrection, à savoir l'Ascension et la Pentecôte (fig. 212). Dans le Mega Spileon 8 on trouve une miniature en pleine page, juste après la fin de l'évangile de Marc, comportant dans quatre petits médaillons les scènes de la Transfiguration, de la Crucifixion, de l'Ascension et de la Pentecôte (fig. 213). Un peu plus tard, à la fin du XIIe-début XIIIe siècle, les tétraévangiles Smiths. Inst. 09.1685-9 et Ludwig II, 5 sont aussi dotés d'une série des miniatures en pleine page mais malheureusement leur état actuel ne nous permet de savoir quel était leur emplacement initial. Le Smiths. Inst. 09.1685-9 est conservé dans un état fragmentaire et seuls cinq folios subsistent (fig. 214-216). Pour le Ludwig II 5, nous savons qu'une grande partie de son cycle iconographique a été ajoutée postérieurement dans des folios séparés.

structure de l'épistyle médio-byzantin⁷¹⁵, mais également de la décoration des psautiers dans lesquels on place souvent la Déisis en frontispice accompagnée des portraits des prophètes ou encore des scènes tirées des quatre évangiles, comme c'est le cas dans le psautier Vat. gr. 752⁷¹⁶. L'éloignement de l'image du texte auquel elle se réfère et sa mise en valeur dans un cadre en pleine page lui confèrent une double fonction : elle devient objet de dévotion personnelle et de méditation visuelle sur la nature des évangiles.

La mise en rapport des miniatures du Istanbul gr. 3 avec une série d'épigrammes est aussi singulière que son illustration⁷¹⁷. En effet, bien qu'un florilège d'épigrammes se référant aux Grandes Fêtes liturgiques se diffuse à partir du XI^e siècle⁷¹⁸, à l'exception du Istanbul gr. 3, ils n'accompagnent quasiment jamais les illustrations des tétraévangiles. Ceci est probablement dû au fait que l'image est introduite le plus souvent dans le texte et que les épigrammes n'ont ainsi pas raison d'être cités, car le texte évangélique et, dans une certaine mesure, les titres des chapitres, font office de commentaires sur le contenu de l'image. Nous les trouvons seulement dans un tétraévangile du XIV^e siècle, le Athos Vatopédi 937, qui présente une série de miniatures en pleine page, intercalées avant le début de chaque évangile⁷¹⁹.

Au terme de cette étude, nous pouvons résumer certaines de nos observations. Un premier point à retenir est l'évolution de la mise en page du tétraévangile par l'insertion de l'illustration dans le texte et la prééminence de la miniature encadrée

⁷¹⁵ Pour l'influence du templon sur l'iconographie du Istanbul gr. 3, voir NELSON, *Texte and Image*, p. 197-199. Pour l'évolution du templon et l'emplacement des Douze Fêtes sur l'épistyle, voir SPIESER, « Douze Fêtes » p. 131-164.

⁷¹⁶ NELSON, *Texte and Image*, p. 202 et DE WALD, *Vaticanus Graecus 752*, p. XI-XIII.

⁷¹⁷ Le texte de ces épigrammes est transcrit dans NELSON, *Texte and Image*, p. 16-22.

⁷¹⁸ HÖRANDNER, W. « Ein Zyklus von Epigrammen zu Darstellungen von Herrenfesten und Wunderszenen » dans *DOP* 46, 1992, p. 107-115 ; Idem, « A Cycle of Epigrams on the Lord's Feasts in Cod. Marc. Gr. 524 » dans *DOP* 48, 1994, p. 119-133. Voir aussi SPIESER, « Douze Fêtes », p. 149-150.

⁷¹⁹ Voir n. 24.

qui apporte à l'image une entière autonomie et une valeur symbolique égale à celle du texte.

Parallèlement au développement de la mise en page, on constate une transformation dans le choix des scènes illustrées. La majorité des tétraévangiles, datés ou datables du XI^e et XII^e siècles, subit l'influence du calendrier liturgique qui, à cette époque, prend un rôle dominant dans toute l'organisation de la piété et de ses manifestations⁷²⁰, et accorde plus d'importance aux Grandes Fêtes liturgiques. L'illustration, placée au début de chaque évangile ou insérée dans le texte, comme c'est le cas du Harley 1810 et du Leyden gron. 137, met en évidence l'usage liturgique du passage correspondant dans le déroulement de la liturgie. Cependant, le choix des Fêtes illustrées n'est point standardisé. Comme l'a déjà démontré A. Grabar et, plus récemment encore, J.-M. Spieser, il est inutile de chercher à reconstituer un cycle identique des « Douze Fêtes » pour toute sorte d'expression artistique⁷²¹. Leur sélection dans les tétraévangiles dépend strictement du message que l'on veut accorder à l'illustration de chaque livre et des exigences d'une demande spécifique.

Cette idée demeure aussi la même pour la création d'un cycle narratif qui trouve un nouvel essor dans les tétraévangiles datés de la fin du XII^e siècle et du XIII^e siècle. Le cycle iconographique de ces manuscrits se caractérise par quelques constantes évoquant l'influence des cycles narratifs du Xe et XI^e siècle qui se traduit par l'illustration abondante des scènes des miracles et du cycle de la Passion du Christ. La prédilection accordée à ces deux entités du récit évangélique ne peut être expliquée que par la volonté de mettre en relief la force purificatoire de la foi et le sacrifice du Christ pour le Salut universel.

En plus, la réapparition du cycle narratif dans les tétraévangiles de la fin du XII^e et du XIII^e siècle s'accorde parfaitement avec le développement d'un cycle iconographique enrichi des scènes « secondaires » dans les églises byzantines de cette

⁷²⁰ SPIESER, « Douze Fêtes », p. 153-155.

⁷²¹ GRABAR, A., « Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures » dans *DOP* 8, 1954, p. 161-200 et surtout p. 186 ; SPIESER, *op. cit.*, p. 148, 155-158.

même époque⁷²². D'ailleurs, la présence des scènes comme le Christ de Piété et l'image « abrégée » du Syméon Glykophilon dans le Leningrad 105, ou encore la scène de la Communion des Apôtres dans le Paris Suppl. gr. 914 confirme une fois encore que la thématique des tétraévangiles s'adapte aux tendances contemporaines qui se manifestent en premier lieu dans la peinture monumentale.

Enfin, il importe de souligner que la majorité des tétraévangiles à cycle narratif de cette époque appartiennent au groupe du « style décoratif ». Une telle affluence ne peut que suggérer une production orientée vers un usage privé. Leur attribution à des centres comme Chypre, la Palestine ou Jérusalem qui étaient à l'époque d'importants lieux de pèlerinage en raison des Croisades nous incite à penser que ces livres ont souvent été commandés par des pèlerins qui voyaient dans leur illustration la concrétisation du message évangélique. Mais les tétraévangiles du « style décoratif » ne sont pas les seuls témoins de l'extension qu'acquiert la production des tétraévangiles à usage privé durant tout le XIIe siècle⁷²³. Le groupe des manuscrits étudiés par C. Meredith qui présente un riche décor au début de chaque évangile et des dimensions généralement très réduites démontre également qu'à cette époque le tétraévangile sert très souvent de livre de dévotion et de prière personnelle au même titre que le psautier.

⁷²² Citons à titre d'exemple : Saints-Anargyres de Kastoria, Monastère de Jean-le-Théologien à Patmos, Eglise d'Episkopi et Saint-Stratège à Epano Boularii dans le Magne, Monreale, Chapelle Palatine, Saint-Marc de Venise.

⁷²³ D'après les données de certains *typika* que nous avons pu étudier, les bibliothèques monastiques ne possédaient que quelques tétraévangiles et cela surtout grâce à des donations. Grégoire Pacourianos a donné au monastère de Petritzos trente manuscrits dont six tétraévangiles (PETIT, L., « Typikon de Grégoire Pacourianos pour le monastère de Petritzos (Bačkovo) » dans *Vizantijskiř Vremennik, Priloženie*, XI, 1904, p. 67). Dans la bibliothèque du monastère de Patmos, en 1201, parmi les 267 manuscrits en parchemin seuls cinq sont des tétraévangiles (DIEHL, C., « Le trésor et la bibliothèque de Patmos au commencement de 13^e siècle » dans *BZ I*, 1892, p. 514). Dans celle de Michel Attaleiatès du monastère du Christ de Panoiktirmonos à Constantinople, on trouve quarante manuscrits dont un tétraévangile (MIKLOSICH, F. et MÜLLER, I. *Acta et Diplomata Monasteriorum et Ecclesiarum Orientis*, V, Vienne 1890, p. 324-326, 470-471). Enfin, dans le *typikon* de Saint Néophyte du monastère de l'Enkleistra, il est seulement mention de seize manuscrits théologiques (WARREN, F.E., « The "Ritual Ordinance" of Neophytos » dans *Archaeologia* XLVII.1, 1882, p. 6.

CONCLUSION

En guise de conclusion, nous tenons à souligner certains points importants de notre travail sur le Harley 1810 et les tétraévangiles du Xe au XIIIe siècle.

L'étude menée sur le Harley 1810 a permis, en premier lieu, d'éclaircir un certain nombre d'éléments concernant sa morphologie codicologique et paléographique.

L'analyse codicologique a démontré que le Harley 1810 présente une homogénéité de type et de système de réglure qui incite à penser que la préparation des cahiers et la réalisation de réglure ont été entreprise par une seule et même personne. Les cahiers formés sont, dans leur grande majorité, des quaternions. La régularité des quaternions est interrompue par deux ternions, trois binions et deux bifolia. La présence du portrait de l'évangéliste Marc dans un binion et ceux de Luc et de Jean dans deux bifolia nous laisse supposer qu'a priori ces cahiers ont dû être insérés dans la suite normale des quaternions après l'achèvement des miniatures. De plus, la disposition des deux premiers cahiers du manuscrit a été modifiée au moment de la mise en œuvre d'une nouvelle reliure, probablement réalisée autour de 1879. Ceci a entraîné la séparation des Tables de Canons et du portrait de l'évangéliste Matthieu qui, originellement, apparaissaient dans le même cahier.

Suite à l'examen paléographique, nous avons pu constater que les traits caractéristiques de l'écriture (l'encre noire très foncée, la verticalité rigoureuse des lettres et leur stylisation rectangulaire, l'insertion des majuscules dans le texte et l'usage fréquent des ligatures du ϵ oncial, entre autres) rattachent le Harley 1810 au groupe des manuscrits du « style ϵ » à pseudo-ligatures basses dont de nombreux témoins proviennent de l'aire palestino-chypriote. Parmi ces manuscrits, les Kiev A

25, Leyden gron. 137, Londres B.L. Add. 39595, Leningrad gr. 644 et Athos Lavra B 24 ont été les manuscrits principaux pris en compte dans les comparaisons paléographiques effectuées car leur écriture est très similaire à celle du Harley 1810. Les similitudes décelées entre eux ont été suffisamment convaincantes pour nous persuader qu'ils sont issus du même milieu. Cependant, contrairement à l'hypothèse soutenue par A. Weyl Carr, nous considérons que le Harley 1810 et les cinq autres manuscrits mentionnés ne peuvent être attribués au même copiste et certainement pas à Manuel Hagiosthéphanès, dont l'écriture diffère sur plus d'un point.

Concernant l'identification du copiste responsable de la réalisation du Harley 1810, nous avons consciemment préféré rester prudente car les divergences entre les écritures caractéristiques du « style ε » et celles qui lui sont apparentées demeurent souvent très subtiles. C'est d'ailleurs ce qui ressort des rapprochements, pourtant fructueux, entre le Harley 1810 et la seconde série de manuscrits (Vat. Ottob. gr. 434, Paris gr. 88, gr. 94 et gr. 295, Bruxelles 11375, Vat. gr. 697, Oxford N.C. 44, tétraévangile de Nicosie, Athènes B.N. gr. 153, Athènes Coll. Lovendo 4, Sinai gr. 149). Leurs affinités paléographiques, bien qu'elles se soient avérées patentes, ne constituent pas un indice suffisant pour nous prononcer avec certitude sur l'identité du ou des copistes.

En revanche, les indications de localisation que contiennent les manuscrits Londres Add. 39595, Bruxelles 11375, Vat. Ottob. gr. 434 et Paris gr. 88 ont permis de localiser sinon le lieu d'origine, au moins leur provenance dans l'aire palestino-chypriote. A la lumière de ces indices et des convergences paléographiques observées entre le Harley 1810 et ces manuscrits, il nous semble tout à fait possible, sinon certain, que notre manuscrit a aussi été réalisé dans cette même région. En plus, les tables pascales contenues dans le Vat. Ottob. gr. 434 qui couvrent les années 1174/5-1197/8 ont apporté un premier élément de datation valable nous permettant de situer l'exécution du Harley 1810 autour du dernier quart du XIIe siècle.

Cette datation a aussi été confirmée par l'étude du cycle christologique. L'analyse que nous avons menée a montré que les schémas iconographiques et le vocabulaire formel adoptés pour les miniatures du Harley 1810 sont le reflet des tendances dominantes de l'époque tardo-comnène. D'une miniature à l'autre, nous

avons vu que les formules sont exploitées différemment. A la manière sobre et conservatrice qui caractérise essentiellement les scènes des évangiles de Matthieu et de Jean s'oppose l'aspect minutieux et novateur que revêt l'iconographie des scènes de l'évangile de Marc et plus encore celles de Luc. C'est d'ailleurs dans ces dernières scènes que nous avons relevé des éléments iconographiques prouvant le rattachement du Harley 1810 aux œuvres de la fin du XIIe siècle. Pour l'attester, il suffit de rappeler le décor architectural élaboré de l'Annonciation ou encore le tombeau posé horizontalement dans la scène du Thrène. Il s'agit là d'un détail iconographique qui commence à être en usage à la fin du XIIe siècle et se développe considérablement à partir du XIIIe siècle, époque où l'on assiste à une véritable transformation de l'image du Thrène due à l'adjonction de la « pierre de l'onction ». En plus, la double miniature de la Descente de la Croix-Thrène, tant par sa structure que par son iconographie, traduit le penchant des artistes de cette époque pour atteindre l'humanisation du répertoire iconographique qui émane essentiellement des textes liturgiques et de rhétorique ecclésiastique. L'empreinte de l'humanisation et l'expression des sentiments sont aussi manifestes dans la scène de la Dormition de la Vierge, évoquée par le geste attendrissant de Jean et par la véhémence avec laquelle André exprime sa douleur face à la mort de la Vierge. En outre, le type iconographique de cette scène nous a également permis de situer l'exécution du Harley 1810 à la dernière décennie du XIIe siècle. En effet, la composition asymétrique de l'image due à la position désaxée du Christ et la gloire en forme d'amande apparaissent pour la première fois dans l'église de Lagoudéra, datée de 1192.

La différenciation que nous avons décelée dans les miniatures du Harley 1810 concernant l'adaptation des modèles iconographiques et surtout les divergences stylistiques ont pu nous convaincre que l'ensemble de la décoration de ce manuscrit n'a pas été exécuté par un seul artiste. Son élaboration a nécessité le travail de deux artistes, voire trois, dont l'appartenance au même atelier est patente. Au XIIIe-XIVe siècle, un autre artiste a ajouté les scènes animalières qui entourent les portraits des évangélistes et retouché, très maladroitement, le portrait de l'évangéliste Matthieu, les trois miniatures qui ornent son évangile et, surtout, l'image du Christ dans la

Crucifixion qui présente désormais les traits caractéristiques d'une œuvre typiquement occidentale. En effet, la posture et les détails anatomiques du Christ révèlent l'œuvre d'un artiste occidental ou, du moins, d'un peintre byzantin qui a subi l'influence occidentale.

Quant aux miniatures des Tables de Canons et des tableaux ornementaux, il est certain qu'elles sont l'œuvre d'une seule personne. Cela expliquerait d'ailleurs le choix d'un répertoire ornemental similaire et d'une même palette chromatique. Le décor rudimentaire, la simplicité des motifs et les coloris pauvres en nuances nous ont conduit à penser que la réalisation de ces miniatures est due au copiste du Harley 1810. Pour leur exécution, le copiste s'inspire entièrement d'un prototype qui est commun pour tous les manuscrits du « style décoratif ». Cette reproduction des mêmes formes et motifs montre clairement que tant dans le Harley 1810 que dans les autres manuscrits de ce groupe, les copistes ou les artistes responsables des miniatures non-figuratives se conforment aux modèles existants et ne cherchent pas à innover ou à personnaliser leur travail. Ils s'adaptent en définitive aux normes d'une *koinè* qui a surgi au sein du groupe du « style décoratif » et qui se distingue considérablement de celle rencontrée dans les manuscrits constantinopolitains.

Cette observation nous a permis de démontrer que les affinités que nous avons mentionnées entre le Harley 1810 et les manuscrits Kiev A 25, Leyden gron. 137, Londres B.L. Add. 39595 et Leningrad gr. 644 concernant le décor des tableaux ornementaux et des initiales ne doivent pas être perçues comme les traits distinctifs d'un travail réalisé par une seule personne. D'ailleurs, les divergences stylistiques, même si elles demeurent parfois subtiles, nous renvoient à la même conclusion.

En revanche, l'étude comparative menée sur le décor ornemental et figuratif (portraits des évangélistes et cycles christologiques) a démontré explicitement que le Harley 1810 et les manuscrits qui lui sont apparentés ont été les produits de l'étroite collaboration des scribes et des artistes, réunis momentanément pour l'accomplissement d'une série de commandes de livres destinés à un usage monastique ou privé. Cette entreprise commune a forcément provoqué de fortes interactions mais elle n'a pas altéré l'unité organique de chaque manuscrit. Chacun d'entre eux, de par son message évangélique et par son style conserve un aspect

individualisé qui reflète les exigences du commanditaire et la personnalité du scribe et de l'artiste.

Le lieu de réalisation de cette entreprise peut difficilement être défini avec une grande précision car aucun manuscrit ne contient de colophon. Cependant, la localisation de ces manuscrits dans l'aire palestino-chypriote peut être défendue sans réserve. Leur rattachement à l'écriture du « style ε » rectangulaire qui a surgi dans cette région, les comparaisons iconographiques et stylistiques entre le Harley 1810 et les monuments et les icônes de Chypre et, enfin, le fait que le tétraévangile contient une note indiquant que ce manuscrit a été acheté par Robert Curzon au monastère de Saint-Saba à Jérusalem sont, à notre avis, des indices tout à fait valables pour soutenir cette localisation. De plus, leur attribution à des centres comme Chypre, la Palestine ou Jérusalem, importants lieux de pèlerinage à la fin du XIIe siècle, pourrait expliquer le nombre important de tétraévangiles illustrés dans le groupe du « style décoratif ». La plupart de ces livres ont dû être commandés par des pèlerins qui désiraient les conserver pour leur usage privé.

L'usage du tétraévangile comme livre de dévotion personnelle a aussi été évoqué dans le chapitre où l'on a tenté un élargissement de notre recherche sur tous les tétraévangiles illustrés du Xe au XIIIe siècle. L'illustration de ce livre s'adapte en premier lieu aux préférences personnelles du commanditaire qui, par le choix des scènes illustrées exprime sa volonté de personnaliser le message qui sera transcrit par l'image. Néanmoins, bien que le rôle du commanditaire est décisif pour la mise en œuvre d'un livre, il n'en reste pas moins que l'on puisse nier le fait que la réalisation d'un cycle iconographique, aussi bien narratif que liturgique, reflète l'état d'esprit de la pensée théologique et l'acceptation des tendances artistiques dominantes. Ainsi, l'importance que l'on accorde au calendrier liturgique au XIe siècle génère-t-elle la prolifération progressive d'un cycle liturgique qui se développe parallèlement dans le décor des églises et dans les manuscrits. C'est d'ailleurs à cette époque que l'illustration du tétraévangile devient plus sommaire et traduit uniquement les moments importants de la Vie du Christ. Dans ce mode d'illustration, l'image n'est plus utilisée au profit de la narration. Elle est choisie pour sa valeur exégétique qui fait ressortir la nature liturgique du passage auquel elle se réfère. L'impact de la

liturgie et l'importance du cycle des Grandes Fêtes liturgiques demeurent perceptibles dans les tétraévangiles même après la réapparition du cycle narratif qui se situe vers la fin du XIIe siècle. La thématique des tétraévangiles de cette époque s'enrichit par des scènes propres au décor des églises lesquelles, placées à proximité de la péricope correspondante deviennent aux yeux du lecteur une sorte de symbole à la fois du calendrier liturgique et du rapport de l'image avec la liturgie qui interprète sacramentellement le message de l'Incarnation narré dans le texte évangélique.

LISTE DES ABREVIATIONS

- AB* – Art Bulletin
AJA – American Journal of Archaeology
AnBoll – Analecta Bollandiana
ASt – Art Studies
BiblByz – Bibliothèque de Byzantion
BiblCA – Bibliothèque des Cahiers Archéologiques
BMGS – Byzantine and Modern Greek Studies
Byz – Byzantion
ByzSl – Byantinoslavica
BZ – Byzantinische Zeitschrift
CA – Cahiers Archéologiques
CIEB – Congrès International des Etudes Byzantines
DACL – Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie
ΔΧΑΕ - Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς καί Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας
DOP – Dumbarton Oaks Papers
DOS – Dumbarton Oaks Studies
ΕΕΒΣ - Ἐπετηρίς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν
ΕΕΠΣ - Ἐπιστημονική Ἐπετηρίς Πολυτεχνικῆς Σχολῆς
EKEE - Ἐπετηρίς τοῦ Κέντρου Ἐπιστημονικῶν Ἐρευνῶν
JbM – Jahrbuch de berliner Museen
JÖB – Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik
JÖBG – Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft
JWarb – Journal of the Warburg and Courtauld Institutes
MonPiot - *Monuments Piot*
PG – Patrologiae cursus completus : Patrologia Graeca, Migne J.-P., Paris 1857-1886
PO – Patrologiae Orientaliae
RbK – Reallexikon zur byzantinischen Kunst
RAC – Rivista di Archeologia Cristiana
REB – Revue des Etudes Byzantines
REG – Revue des Etudes Grecques
RHR – Revue de l'Histoire des Religions
RSBN – Rivista di Studi Bizantini e Neollenici
SemKond – Seminarium Kondakovianum
TM – Travaux et Mémoires

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

ALAND, *Liste* = **ALAND, K.**, *Kurzgefasste Liste der griechischen Handschriften des Neuen Testamentes* (Arbeiten zur Neutestamentlichen Textforschung 1), Berlin 1963.

ALEXIOU, « The Lament of the Virgin » = **ALEXIOU, M.**, « The Lament of the Virgin in Byzantine Literature and Modern Greek Folk-Song » dans *BMGS* 1, 1975, p. 111-140.

AMIRANAŠVILI, *Miniatjura* = **AMIRANAŠVILI, S.**, *Grunzinskaja Miniatjura*, Moscou 1966.

ANDERSON, *An Examination* = **ANDERSON, J.**, *An Examination of the Twelfth-Centuries Centers of Byzantine Manuscripts Production*, Princeton Univ. 1976.

ANDERSON-CANART-WALTER, *Barberini Psalter* = **ANDERSON, J.-CANART, P.-WALTER, C.**, *The Barberini Psalter Codex Vaticanus Barberinianus Graecus 372*, Zurich-New York 1989.

ANGOLD, « The Empire of Nicaea and Cyprus » = **ANGOLD, M. J.**, « The Problem of the Unity of the Byzantine World after 1204 : The Empire of Nicaea and Cyprus (1204-1261) » dans *Πρακτικά τοῦ πρώτου διεθνoῦς κυπρολογικοῦ συνεδρίου (Λευκωσία 1969)*, Nicosie 1972-1973, II, p. 1-6.

Apocryphal New Testament = *The Apocryphal New Testament being the Apocryphal Gospels, Acts, Epistles, and Apocalypses*, trad. James, M.R., Oxford 1926.

ARABADJOGLOU, *Un évangile* = **ARABADJOGLOU, G.M.**, *Un évangile manuscrit orné de merveilleuses miniatures conservé au Patriarcat Œcuménique*, Istanbul 1932.

L'art byzantin ; Art européen. Neuvième Exposition, Athènes 1964.

ASTRUC-CONCASTY, *Le Supplément grec* = **ASTRUC, Ch. et CONCASTY, M.-L.**, *Catalogue des manuscrits grecs : Le Supplément grec*, III, Paris 1960.

BABIČ, *Les chapelles annexes* = **BABIČ, G.**, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris 1969.

BAKALOVA, *Bačkovskata* = **BAKALOVA, E.**, *Bačkovskata kosnica*, Sofia 1977.

BANK, « Les monuments de la peinture byzantine » = **BANK, A.**, « Les monuments de la peinture byzantine du XIIIe siècle dans les collections de l'URSS » dans *L'Art byzantin du XIIIe siècle*, Symposium de Sopoćani, (Belgrade 1965), Belgrade 1967.

BANK, *L'art byzantin* = **BANK, A.**, *L'art byzantin dans les musées de l'Union Soviétique*, Leningrad 1977.

BEIS, *Κατάλογος* = **BEIS, N.**, *Κατάλογος τῶν ἐλληνικῶν χειρογράφων κωδίκων τῆς ἐν Πελοποννήσῳ μονῆς τοῦ Μεγάλου Σπηλαίου*, A, Athènes 1915.

BELTING, *Das Illuminierte Buch* = **BELTING, H.**, *Das Illuminierte Buch in der Spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg 1970.

BENDA-MYSLIVEC, *Mavrocordatianus* = **BENDA, K.-MYSLIVEC, P.**, « The Illuminations of the Codex Mavrocordatianus » dans *ByzSl* 38, 1977, p. 1-13.

BERGMAN, « Portraits of the Evangelists » = **BERGMAN, R.**, « Portraits of the Evangelists in Greek Manuscripts » dans *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections. An Exhibition on Honour of Kurt Weitzmann*, Vikan, G., éd., Princeton 1973, p. 44-49.

Biblioteca Vaticana = Biblioteca Apostolica Vaticana : Liturgie und Andacht im Mittelalter. Erzbischöfliches Dlözesanmuseum Köln, Stuttgart und Zürich 1992.

BOGNETTI-CHIERICI-DE CAPITANI D'ARZAGO, *Castelseprio* = **BOGNETTI, G.P.-CHIERICI, G.-DE CAPITANI D'ARZAGO, A.**, *Santa Maria di Castelseprio*, Milan 1948.

BONNET, *Acta Apostolorum Apocrypha* = **BONNET, M. (éd)**, *Acta Apostolorum Apocrypha*, Hildesheim-New York 1972.

BORSOOK, *Messages in Mosaic* = **BORSOOK, E.**, *Messages in Mosaic. The Royal Programmes of Norman Sicily 1130-1187*, Oxford 1990.

BORDIER, *Peintures et ornements* = **BORDIER, H.**, *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1883.

BORLAND, *Edinburgh University Library* = **BORLAND, C.**, *A Descriptive Catalogue of the Western Mediaeval Manuscripts in Edinburgh University Library*, Edimbourg 1916.

BOTTE, *Les origines de Noël et de l'Épiphanie* = **BOTTE, B.**, *Les origines de Noël et de l'Épiphanie. Etude historique*, Louvain 1932.

BOUVIER, *Le mirologue de la Vierge* = **BOUVIER, B.**, *Le mirologue de la Vierge, chansons et poèmes grecs sur la Passion du Christ I, La chanson populaire du vendredi saint* (Bibliotheca Helvetica Romana 16), Rome 1976.

BOYD, « Amasgou » = **BOYD, S.**, « The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and its Wall-paintings » dans *DOP* 28, 1974, p. 276-328.

BRIGHMAN, *Liturgies* = **BRIGHMAN, F.E.**, *Liturgies Eastern and Western, I (Eastern Liturgies)*, Oxford 1967.

British Museum = *British Museum. Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum in the Years 1916-1920*, Londres 1933.

BROWNING, « Notes » = **BROWNING, R.**, « Notes on Greek Manuscripts of Cypriot Provenance or Connection in the Libraries of Great Britain » dans *First International Symposium on Medieval Cypriot Palaeography, 3-5 September 1984*, Nicosie 1989, p. 113-122.

BRUBAKER, « Image as Text » = **BRUBAKER, L.**, « Image as Text: The Didactic Function of 9th century miniatures » dans *The 17th International. Byzantine Congress 1986: Abstracts of Short Papers*, Washington 1986, p. 47-48.

BUBERL, *Athen* = **BUBERL, P.**, *Die Miniaturhandschriften der Nationalbibliothek in Athen*, Vienne 1917.

BUCHTHAL, *Miniature Painting* = **BUCHTHAL, H.**, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957.

BUCHTHAL, *An Illuminated Byzantine Gospel Book* = **BUCHTHAL, H.**, *An Illuminated Byzantine Gospel Book of About 1100 A.D.*, (Special Bulletin of the National Gallery of Victoria), Melbourne 1961.

BUCHTHAL, « A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist » = **BUCHTHAL, H.**, « A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist and its Relatives » dans *DOP* 15, 1961, p. 127-139.

BUCHTHAL, « An Unknown Byzantine Manuscript » = **BUCHTHAL, H.**, « An Unknown Byzantine Manuscript of the Thirteenth-century » dans *The Connoisseur* CLV, 1964, p. 217-224.

BUCHTHAL, « Illuminations » = **BUCHTHAL, H.**, « Illuminations from an Early Palaeologan Scriptorium » dans *JÖB* 21, 1972, p. 47-55.

BUCHTHAL, « Studies » = **BUCHTHAL, H.**, « Studies in Byzantine Illumination of the Thirteenth Century » dans *JbM* 25, 1983, p. 27-102.

BUCHTHAL-BELTING, *Patronage* = **BUCHTHAL, H.-BELTING, H.**, *Patronage in Thirteenth Century Constantinople: An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy* (DOS 16), Washington 1978.

BYVANCK, « Les principaux manuscrits à peintures » = **BYVANCK, A.W.**, « Les principaux manuscrits à peintures conservés dans les collections publiques du royaume des Pays-Bas » dans *Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures* 15, 1931, p. 57-58.

Byzance = **DURAND, J., éd.**, *Byzance, L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Paris 1992.

Byzance et la France médiévale = *Byzance et la France médiévale. Manuscrits du IIe siècle au XVIe siècle*, Paris 1958.

Byzantium = **BUCKTON, D., éd.**, *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, Londres 1994.

Byzantine East, Latin West = **MOURIKI, D. et al., éd.**, *Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton 1995.

Byzanz = *Byzanz. Die Macht der Bilder*, Hildesheim 1998.

CANART et PERI, *Sussidi bibliografici* = **CANART, P. et PERI, V.**, *Sussidi bibliografici per i manoscritti greci della Biblioteca Vaticana* (Studi e testi, 261), Vatican 1970.

CANART, « La Chypriote "Bouclée" » = **CANART, P.**, « Un style d'écriture livresque dans les manuscrits chypriotes du XIVe siècle: La Chypriote "Bouclée" » dans *La Paléographie grecque et byzantine* (Actes du Colloque International sur la Paléographie grecque et byzantine, 21-25 octobre 1974), Paris 1977, p. 303-322.

CANART, « Style epsilon » = **CANART, P.**, « Les écritures livresques chypriotes du milieu du XIe siècle au milieu du XIIIe et le style palestino-chypriote "epsilon" » dans *Scrittura e Civiltà* 5, 1981, p. 17-76.

CANART, « Écritures livresques chypriotes » = **CANART, P.**, « Les écritures livresques chypriotes du XIe au XVIe siècle » dans *First International Symposium on Medieval Cypriot Palaeography, 3-5 September 1984*, Nicosie 1989, p. 29-53.

CANART-GROSDIDIER-HOFFMANN, « L'analyse technique des reliures byzantines » = **CANART, P.-GROSDIDIER DE MATONS, D.-HOFFMANN, G.**, « L'analyse technique des reliures byzantines et la détermination de leur origine géographique, Constantinople, Crète, Chypre, Grèce » dans *Scrittura, libri e testi nelle aree provinciali di Bisanzio* (Atti del seminario di Erice, 18-25 Settembre, 1988), Spoleto 1991, vol. II, p. 751-768.

CANART-PERRIA, « Les écritures livresques » = **CANART, P. – PERRIA, L.**, « Les écritures livresques des XIe et XIIe siècles » dans *Paleografia e Codicologia Greca* (Atti del II Colloquio Internazionale, Berlino-Wolfenbüttel 17-21 Ottobre 1983), Alessandria 1991, p. 67-116.

CARR, *New Testament* = **CARR, A. WEYL**, *The Rockefeller McCormick New Testament : Studies Toward the Reattribution of Chicago University Library, Ms 965*, University of Michigan 1973.

CARR, « Chicago 2400 » = **CARR, A. WEYL**, « Chicago 2400 and the Byzantine Acts Cycle » dans *Byzantine Studies* 3.2, 1976, p. 1-29.

CARR, « Diminutive Byzantine Manuscripts » = **CARR, A. WEYL**, « Diminutive Byzantine Manuscripts », dans *Codices Manuscripti* 6, 1980, p. 130-161.

CARR, « A Group » = **CARR, A. WEYL**, « A Group of Provincial Manuscripts from the Twelfth Century » dans *DOP* 36, 1982, p. 39-81.

CARR, « Gospel Frontispieces » = **CARR, A. WEYL**, « Gospel Frontispieces from the Comnenian Period » dans *Gesta* 21/1, 1982, p. 3-20.

CARR, « The Murals Paintings of Abu Ghosh » = **CARR, A. WEYL**, « The Murals of Abu Ghosh and the Patronage of the Emperor Manuel Comnenus in the Holy Land » dans *Crusader Art in the Twelfth Century* (British Archaeological Reports International Series 152), Folda J., éd., Oxford 1982, p. 215-243.

CARR, *Byzantine Illumination* = **CARR, A. WEYL**, *Byzantine Illumination, 1150-1250: The Study of Provincial Tradition*, Chicago 1987.

CARR, « Production » = **CARR, A. WEYL**, « Thoughts on the Production of Provincial Illuminated Books in the Twelfth and Thirteenth Centuries » dans *Scrittura, libri e testi nelle aree provinciali di Bisanzio* (Atti del seminario di Erice, 18-25 Settembre, 1988), Spoleto 1991, vol. II, p. 661-688.

CARR, « Decorative Style » = **CARR, A. WEYL**, « Cyprus and the Decorative Style » dans *First International Symposium on Medieval Cypriot Palaeography* (3-5 Septembre 1984), Nicosie 1989, p. 123-167.

CARR, « The Production of Illuminated Manuscripts » = **CARR, A. WEYL**, « The Production of Illuminated Manuscripts : a View from the Late Twelfth Century » dans *Paleografia e Codicologia Greca* (Atti del II Colloquio Internanionale, Berlino-Wolfenbüttel 17-21 Ottobre 1983), Alessandria 1991, p. 325-338.

CARR, « Two Illuminated Manuscripts » = **CARR, A. WEYL**, « Two Illuminated Manuscripts at the Monastery of Saint Neophytos : Issues of Their Cypriot Attribution » dans *The Sweet Land of Cyprus*, Nicosie 1993, p. 281-318.

Tchécoslovaquie = *Catalogue des manuscrits grecs de Tchécoslovaquie*, Paris 1983.

Catalogo = *Catalogo : Mostra storica nazionale della miniatura*, Florence 1953.

CECCELLI, *Rabbula Gospels* = **CECCELLI, C.-FURLANI, J.-SALMI, M.**, *The Rabbula Gospels*, Olten et Lausanne, 1959.

CHATZIDAKIS-BACHARAS, *Peintures murales* = **CHATZIDAKIS-BACHARAS, N.**, *Les Peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, Athènes 1982.

CHATZIDAKIS, *Νάξος* = **CHATZIDAKIS, M.**, *Νάξος* (Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα : Ψηφιδωτά - Τοιχογραφίες), Athènes 1989.

CHATZIDAKIS, *Καστοριά* = **CHATZIDAKIS, M.**, *Καστοριά. Ψηφιδωτά - Τοιχογραφίες*, Athènes 1992.

CHATZIDAKIS, *Byzantine Mosaics* = **CHATZIDAKIS, N.**, *Byzantine Mosaics*, Athènes 1994.

CHATZIDAKIS, *Όσιος Λουκάς* = **CHATZIDAKIS, N.**, *Όσιος Λουκάς. Ψηφιδωτά - Τοιχογραφίες*, Athènes 1996.

CHEIKHO, « Les archevêques du Sinäi » = **CHEIKHO, L.**, « Les archevêques du Sinäi » dans *Mélanges de la faculté Orientale de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth*, II, Paris-Londres-Leipzig 1907.

CLARK, *Greek New Testament Manuscripts in America* = **CLARK, K.**, *A Descriptive Catalogue of Greek New Testament Manuscripts in America*, Chicago 1937.

Collections of Kyiv = Greek Manuscripts in the Collections of Kyiv. Catalogue (Harvard University-Dumbarton Oaks), Washington-Kiev 2000.

Collezioni veneziane di codici greci dalle raccolte della Biblioteca Nazionale Marciana, Venise 1993.

CONNOR, *Art and Miracles* = **CONNOR, C.**, *Art and Miracles in Medieval Byzantium : The Crypt at Hosios Loukas and its Frescoes*, Princeton 1991.

CONSTANTINIDES, « The Tetraevangelion » = **CONSTANTINIDES, E.C.**, « The Tetraevangelion, Manuscript 93 of the Athens National Library » dans *□□□□* 4/9 1977-1979, p. 185-216.

CONSTANTINIDES, « An Unknown Manuscript » = **CONSTANTINIDES, E.C.**, « An Unknown Manuscript of the Family 2400 from Cyprus » dans *EKEE* XVII, 1988-1989, p. 169-186.

CONSTANTINIDES-BROWNING, *Dated Greek Manuscripts* = **CONSTANTINIDES, E.C. - BROWNING, R.**, *Dated Greek Manuscripts from Cyprus to the Year 1570* (DOS 30), Washington 1993.

CONSTANTINOU, « Ὁ λειτουργικός χαρακτήρας » = **CONSTANTINOU, F.**, « Ὁ λειτουργικός χαρακτήρας τῶν μικρογραφιῶν μιᾶς ὁμάδας μεσοβυζαντινῶν τετραεὺ ἀγγελίων μέ ἀφορμή τόν κώδικα 274 τῆς μονῆς Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου τῆς Πάτμου » dans *Συμπόσιο βυζαντινῆς καί μεταβυζαντινῆς ἀρχαιολογίας καί τέχνης* 2, 1982, p. 52-53.

CONSTANTINOU, « An Unknown Manuscript » = **CONSTANTINOU, F.**, « An Unknown Manuscript of the Family 2400 from Cyprus » dans *First International Symposium on Medieval Cypriot Palaeography* (3-5 Septembre 1984), Nicosie 1989, p. 169-186.

CORMACK, *Writing in Gold* = **CORMACK, R.**, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, Londres 1985.

CORRIGAN, « An Icon of the Crucifixion at Mount Sinai » = **CORRIGAN, K.**, « Texte and Image on an Icon of the Crucifixion at Mount Sinai » dans *The Sacred Image East and West* (Illinois Byzantine Studies IV), Urbana et Chicago 1995, p. 45-62.

COTTAS, *Christos Paschon* = **COTTAS, V.**, *L'influence du drame "Christos paschon" sur l'art chrétien d'Orient*, Paris 1931.

CUTLER, *Transfigurations* = **CUTLER, A.**, *Transfigurations : Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography*, Londres 1975.

CUTLER, *Aristocratic Psalters* = **CUTLER, A.**, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984.

CUTLER-CARR, « The Psalter Benaki » = **CUTLER, A.-CARR A. WEYL**, « The Psalter Benaki 34, 3. An Unpublished Illuminated Manuscript from the Family 2400 » dans *REB* 34, 1976, p. 281-323.

CUTLER-SPIESER, *Byzance médiévale* = **CUTLER, A.-SPIESER, J.-M.**, *Byzance Médiévale : 700-1204*, Paris 1996.

DARROUZES, « Manuscrits originares de Chypre » = **DARROUZES, J.**, « Manuscrits originares de Chypre à la Bibliothèque Nationale de Paris » dans *REB* 8, 1950, p. 162-196.

DARROUZES, « Notes » = **DARROUZES, J.**, « Notes pour servir à l'histoire de Chypre » dans *Κυπριακαί σπουδαί* 17, 1953, p. 85-102.

DARROUZES, « Autres manuscrits » = **DARROUZES, J.**, « Autres manuscrits originares de Chypre » dans *REB* 15, 1957, p. 131-168.

DARROUZES, « Fondations monastiques » = **DARROUZES, J.**, « Le mouvement des fondations monastiques au XIe siècle » dans *TM* 6, 1976, p. 159-176.

DE BOOR, *Berlin* = **DE BOOR, C.G.**, *Verzeichniss der griechischen Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Berlin, 2 : Codices Graeci*, Berlin 1897.

DE GRUNEISEN, *Sainte Marie Antique* = **DE GRUNEISEN, W.**, *Sainte Marie Antique*, Rome 1911.

DEICHMANN, *Ravenna* = **DEICHMANN, F.W.**, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Wiesbaden 1958.

DELATTE, *Les manuscrits à miniatures* = **DELATTE, A.**, *Les manuscrits à miniatures et à ornements des Bibliothèques d'Athènes*, Liège-Paris 1926.

DELEHAYE, « Saints de Chypre » = **DELEHAYE, H.**, « Saints de Chypre » dans *AnBoll* 26, 1907, p. 161-301.

DEMUS, *Norman Sicily* = **DEMUS, O.**, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres 1949.

DEMUS, *San Marco* = **DEMUS, O.-DORIGO, W.-NIERO, A.-PEROCCO, G.-VIO, E.**, *Basilica Patriarcale in Venezia. San Marco. I mosaici, la storia, l'illuminazione*, Milan 1990.

DENISON et MOREY, *Studies* = **DENISON, W. et MOREY, C.**, *Studies in East Christian and Roman Art*, Londres 1918.

DE RICCI-WILSON, *United States and Canada* = **DE RICCI, S.-WILSON, W.J.**, *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, New York 1935.

DER NERSESSIAN, *Armenian Manuscripts* = **DER NERSESSIAN, S.**, *Armenian Manuscripts in Freer Collection*, Washington 1963.

DER NERSESSIAN, *Psautiers grecs* = **DER NERSESSIAN, S.**, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen-Age, II : Londres, Add. 19.352, (BiblCA 5)*, Paris 1970.

DER NERSESSIAN, « Paris gr. 74 » = **DER NERSESSIAN, S.**, « Recherches sur les miniatures du Paris gr. 74 » dans *JÖB* 21, 1972, p. 109-118.

DER NERSESSIAN, *Armenian Art* = **DER NERSESSIAN, S.**, *Armenian Art*, Paris 1978.

DESHMAN, « The Illustrated Gospels » = **DESHMAN, R.**, « The Illustrated Gospels » dans *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections. An Exhibition on Honour of Kurt Weitzmann*, Vikan, G., éd., Princeton 1973, p. 40-43.

DEVREESSE, *Introduction* = **DEVREESSE, R.**, *Introduction à l'étude des manuscrits grecs*, Paris 1954.

DEVREESSE, *Le fonds Coislin* = **DEVREESSE, R.**, *Catalogue des manuscrits grecs : Le fonds Coislin, II*, Paris 1945.

DE WALD, « Ascension » = **DE WALD, E.**, « The Iconography of the Ascension » dans *AJA* XXIX, 1915, p. 277-319.

DE WALD, *Vaticanus Graecus 752* = **DE WALD, E.**, *The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint, III, Psalms and Odes, 2 : Vaticanus Graecus 752*, Princeton 1942.

DIEZ et DEMUS, *Hosios Lucas and Daphni* = **DIEZ, E. et DEMUS, O.**, *Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni*, Cambridge 1931.

DOLEZAL, *Byzantine Lectionary* = **DOLEZAL, M.L.**, *The Middle Byzantine Lectionary Textual and Pictorial Expression of Liturgical Ritual*, Chicago Univ. 1992.

DOLEZAL, « Illuminating the liturgical word » = **DOLEZAL, M.L.**, « Illuminating the liturgical word : text and image in a decorated lectionary (Mount Athos, Dionysiou Monastery, cod. 587) » dans *Word & Image* 12, 1996, p. 23-60.

DOWNEY, « Mesarites » = **DOWNEY, G.**, « Nikolaos Mesarites. Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople » dans *Transactions of the American Philosophical Society*, N.S. 47, 6, 1957, p. 855-924.

DRANDAKIS, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσσα Μάνης* = **DRANDAKIS, N.**, *Βυζαντινές τοιχογραφίες τῆς Μέσσα Μάνης*, Athènes 1995.

DUFRENNE, *Psautiers grecs* = **DUFRENNE, S.**, *L'illustration des Psautiers Grecs du Moyen-Age : Pantocrator 61 ; Paris Gr. 20 ; British Museum 40731*, Paris 1970.

DUFRENNE, « Rubricateurs et ornemanistes » = **DUFRENNE, S.**, « Rubricateurs et ornemanistes dans les manuscrits écrits en minuscules bouletées » dans *Paleografia e codicologia greca* (Atti del II Colloquio internazionale, Berlin-Wolfenbüttel 17-21 ottobre 1983), Alessandria 1991, p. 305-319.

DURAND, *Art byzantin* = **DURAND, J.**, *L'art byzantin*, Paris 1999.

EASTERLING, « Handlist » = **EASTERLING, P.**, « Handlist of the Additional Manuscripts in the University Library, Cambridge » dans *Scriptorium* 16, 1962, p. 302-323.

Ecrits apocryphes chrétiens = *Ecrits apocryphes chrétiens, Bibliothèque de la Pléiade*, Paris 1997.

EGERIE, *Journal de voyage* = **EGERIE**, *Journal de voyage et lettre sur la Bienheureuse Égérie* (Sources Chrétiennes, 296), Paris 1982.

EHRHARD, « Mar-Saba » = **EHRHARD, A.**, « Das griechische Kloster Mar-Saba im Palästina, seine Geschichte und seine litterarischen Denkmäler » dans *Römische Quartalschrift* 7, 1893, p. 32-79.

EHRHARD, *Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur* = **EHRHARD, A.**, *Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur der griechischen Kirche von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, III, Leipzig 1941.

ELEUTERI, *Biblioteca Palatina* = **ELEUTERI, P. (a cura)**, *I manoscritti greco della Biblioteca Palatina de Parma*, Milan 1993.

EPSTEIN, *Tokali* = **EPSTEIN, A. WHARTON**, *Tokali Kilise. Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia* (DOS 22), Washington 1986.

Εύχολόγιον = **PAPADIMITRIOU, A.E. (éd.)**, *Εύχολόγιον τὸ Μέγα*, Athènes 1980.

FOLDA, *Holy Land* = **FOLDA, J.**, *The Art of the Crusaders in the Holy Land : 1098-1187*, Cambridge 1995.

FONKIČ, « Scriptoria bizantini » = **FONKIČ, B.L.**, « Scriptoria bizantini. Risultati e prospettive della ricerca » dans *Rivista di Studi Bizantini et Neellenici* n.s. 17-19, 1980-82, p. 73-118.

FOURNEE, « Architectures symboliques » = **FOURNEE, J.**, « Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'Annonciation » dans *Synthronon : art et archéologie de la fin d'Antiquité et du Moyen Age*, Paris 1968, p. 225-235.

Ἑρμηνεία = **FOURNA, Denys de**, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, Papadopoulos-Kerameus, A, éd., Saint-Pétersbourg 1909.

FRANTZ, « Ornament » = **FRANTZ, A.**, « Byzantine Illuminated Ornament. A Study in Chronology » dans *AB XVI*, 1934, p. 43-76.

FRANTZ, « Megaspilaion » = **FRANTZ, A.**, « A Lost Manuscript from Megaspilaion » dans *AB*, 17 1935, p. 397.

FRIEND, « The Portraits of the Evangelists » = **FRIEND, A.M.**, « The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts » dans *Art Studies* I, 1927, p. 115-147 et II, 1929, p. 3-29.

FROLOW, « Deux églises byzantines » = **FROLOW, A.**, « Deux églises byzantines d'après les sermons peu connus de Léon VI le Sage » dans *REB*, III, 1945, p. 43-91.

FURLAN, *Codici* = **FURLAN, I.**, *Codici greci illustrati della Biblioteca Marciana*, vol. 1-4, Milan 1968-1981 et vol. 5-6, Padoue 1988, 1997.

GALAVARIS, *Nazianzenus* = **GALAVARIS, G.**, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus* (Studies in Manuscript Illumination 6), Princeton 1969.

GALAVARIS, *The Illustrations of the Prefaces* = **GALAVARIS, G.**, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels* (Byzantina Vindobonensia XI), Vienne 1979.

GALAVARIS, « Ἡ Ζωγραφικὴ τῶν χειρογράφων » = **GALAVARIS, G.**, « Ἡ Ζωγραφικὴ τῶν χειρογράφων στὸν δέκατο αἰῶνα » dans *Κωνσταντῖνος Ζ΄ ὁ Πορφυρογέννητος καὶ ἡ ἐποχὴ του* (Β΄ Διεθνῆς Βυζαντινολογικὴ Συνάντηση), Athènes 1989, p. 333-375.

GALAVARIS, *Βυζαντινά χειρόγραφα* = **GALAVARIS, G.**, *Ζωγραφικὴ βυζαντινῶν χειρογράφων*, Athènes 1995.

GALAVARIS, « Illustration of Liturgical Texts » = **GALAVARIS, G.**, « The Problem of the Illustration of Liturgical Texts and the Initial » dans *Byzantine East, Latin West : Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, éd. MOURIKI, D. et al., Princeton 1995, p. 355-360.

GAMILLSCHEG, « Gruppe 2400 » = **GAMILLSCHEG, E.**, « Fragen zur Lokalisierung der Handschriften der Gruppe 2400 » dans *JÖB* 37, 1987, p. 313-321.

GIESS, *Fusswascung Christi* = **GIESS, H.**, *Die Darstellung der Fusswascung in den Kunstwerken des 4.-12. Jahrhunderts*, Rome 1962.

GILISSEN, « La composition des cahiers » = **GILISSEN, L.**, « La composition des cahiers, le pliage du parchemin et l'imposition » dans *Scriptorium* 26, 1972, p. 3-33.

GIOLES, *Ἡ Ἀνάληψις* = **GIOLES, N.**, *Ἡ Ἀνάληψις τοῦ Χριστοῦ βάσει τῶν μνημείων τῆς Ἀχιλιετηρίδος* (Βιβλιοθήκη Σοφίας Ν. Σαριπόλου 41), Athènes 1981.

Glory of Byzantium = *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, New York 1997.

GOLDSCHMIDT et WEITZMANN, *Elfenbeinskulpturen* = **GOLDSCHMIDT, A. et WEITZMANN, K.**, *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, Berlin 1979.

GRABAR, *Bojanskata Carkva* = **GRABAR, A.**, *Bojanskata Carkva*, Sofia 1924.

GRABAR, *Bulgarie* = **GRABAR, A.**, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928.

GRABAR, *L'empereur* = **GRABAR, A.**, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936.

GRABAR, *Martyrium* = **GRABAR, A.**, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, Paris 1946.

GRABAR, *La peinture byzantine* = **GRABAR, A.**, *La peinture byzantine*, Paris 1953.

GRABAR, « Un rouleau liturgique » = **GRABAR, A.**, « Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures » dans *DOP* 8, 1954, p. 161-200.

GRABAR, *Ampoules* = **GRABAR, A.**, *Les ampoules de Terre-Sainte*, Paris 1958.

GRABAR, « Pentecôte » = **GRABAR, A.**, « Le schéma iconographique de la Pentecôte » dans *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, I, p. 615-627 (en russe avec un résumé en français dans le *SemKond*, II, 1928, p. 223-239).

GRABAR, *Iconographie chrétienne* = **GRABAR, A.**, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris 1979.

GRABAR, « Essai » = **GRABAR, A.**, « Essai sur les plus anciennes représentations de la Résurrection du Christ » dans *MonPiot* 63, 1983, p. 105-141.

Greek Manuscripts = *Greek Manuscripts. Catalogue of an Exhibition Held at the Bodleian Library*, Oxford 1966.

GREGORY, *Les cahiers des manuscrits grecs* = **GREGORY, C.-R.**, *Les cahiers des manuscrits grecs*, Paris 1885.

GREGORY, *Textkritik* = **GREGORY, C. R.**, *Textkritik des Neuen Testamentes*, I-III, Leipzig 1900, 1902, 1909.

GRONDIJS, *Crucifié* = **GRONDIJS, L.H.**, *L'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la Croix*, (éd. de Byzantion), Bruxelles 1947.

GRONDIJS, *Crucifié mort sur la croix* = **GRONDIJS, L.H.**, *Autour de l'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix*, Leyden 1960.

GROSDIDIER-HOFFMANN, « Reliures chypriotes » = **GROSDIDIER DE MATONS, D.-HOFFMANN, P.**, « Reliures chypriotes à la Bibliothèque Nationale de Paris » dans *First International Symposium on Medieval Cypriot Palaeography*, (3-5 Septembre 1984), Leucosie 1989, p. 209-259.

GY, « Liturgie byzantine » = **GY, P.-M.**, « La question du système des lectures de la liturgie byzantine » dans *Miscellanea liturgica in onore di Sua Eminenza Il Cardinale Giacomo Lercaro II*, Rome-Paris-Tournai-New York 1967, p. 251-261.

HADERMANN, *Kurbinovo* = **HADERMANN-MISGUICH, L.**, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, (BiblByz 6), Bruxelles 1975.

HAMANN-MACLEAN, « Graecus Quarto 66 » = **HAMANN-MACLEAN, R.**, « Der berliner Codex Graecus Quarto 66 und seinen nächsten Verwandten als Beispiele des Stilwandels im frühen 13 J. » dans *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters*. Festschrift für Karl Hermann Usener 1967, p. 225-50.

HASSALL, « Holkham » = **HASSALL, W.O.**, « Byzantine Illumination at Holkham » dans *Connoisseur* 133, 1954, p. 87-92.

HASSALL, *Illuminated Byzantine Gospels* = **HASSALL, W.O.**, *Illuminated Byzantine Gospels*, Wakefield -Yorkshire 1960.

HASSALL, *The Holkham Library* = **HASSALL, W.O.**, *The Holkham Library*, Oxford 1970.

HATCH, *Greek and Syrian Miniatures* = **HATCH, W.H.P.**, *Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem*, Cambridge 1931.

HATCH, *Mount Athos* = **HATCH, W.H.P.**, *The Greek Manuscripts of the New Testament at Mount Sinai*, Paris 1932.

HATCH, *Jerusalem* = **HATCH, W.H.P.**, *The Greek Manuscripts of the New Testament in Jerusalem*, Paris 1934.

HATZIPSALTIS, « Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς Ἐκκλησίας τῆς Κύπρου » = **HATZIPSALTIS, K.**, « Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς Ἐκκλησίας τῆς Κύπρου κατὰ τὴν Βυζαντινὴν περίοδον » dans *Κυπριακαὶ Σπουδαί* 18, 1954, p. 29-35.

HAVICE, « The Dormition of the Virgin » = **HAVICE, C.**, « The Dormition of the Virgin Icon » dans *Four Icons in the Menil Collection*, Houston 1992, p. 25-45.

HEIN-JAKOVLJEVIĆ-KLEIDT, *Cyprus* = **HEIN, E.-JAKOVLJEVIĆ, A.-KLEIDT, B.**, *Cyprus. Byzantine Churches and Monasteries Mosaics and Frescoes*, Ratingen 1997.

HESBERT, *La Transfixion du Christ* = **HESBERT, R.J.**, *Le problème de la transfixion du Christ*, Paris, Tournai, Rome 1940.

HILL, *History of Cyprus* = **HILL, G.**, *History of Cyprus*, vol. I, Cambridge 1949.

HOFFMANN, *The Year 1200* = **HOFFMANN, K., éd.**, *The Year 1200. Exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, New York 1970.

HUNGER-WESSEL, « Evangelisten » = **HUNGER, H.,-WESSEL, K.**, « Evangelisten » dans *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, II, Stuttgart 1971, col. 452-507.

HUNGER-KRESTEN, *Katalog* = **HUNGER, H. – KRESTEN, O.**, *Katalog der griechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek: 3/2 Codices Theologici 101-200*, Vienne 1984.

HUNGER, *Schreiben und Lesen in Byzanz* = **HUNGER, H.**, *Schreiben und Lesen in Byzanz. Di byzantinische Buchkultur*, München 1989.

HUTTER, *Corpus* = **HUTTER, I.**, *Corpus der Byzantinischen Miniaturen Handschriften Band I-III*, Oxford Bodleian Library, Stuttgart 1977-1982.

HUTTER, « Decorative systems » = **HUTTER, I.**, « Decorative systems in Byzantine manuscripts, and the scribe as artist : evidence from manuscripts in Oxford » dans *Word & Image* 12.1, 1996, p. 4-22.

Illuminated Greek Manuscripts = **VIKAN, G., éd.**, *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections. An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton 1973.

Il Menologio = *Il Menologio di Basilio II (cod. Vaticano greco 1613)*, Turin 1907.

IRIGOIN, « Centres de copie et bibliothèques » = **IRIGOIN, J.**, « Centres de copie et bibliothèques » dans *Byzantine Books and Bookmen* (Dumbarton Oaks Colloquium, 1971), Washington 1975, p. 17-27.

Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρου = *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρου*. Catalogue d'exposition du Musée Byzantin de Thessalonique, Thessalonique 1997.

JEGLOT, *La vie de la Vierge* = **JEGLOT, C.**, *La vie de la Vierge dans l'art*, Paris 1925.

JERPHANION, *Eglises rupestres* = **DE JERPHANION, G.**, *Les églises rupestres de Cappadoce. Une nouvelle province de l'art byzantin*, Paris 1925-1942.

JERPHANION, « Epiphanie et Théophanie » = **DE JERPHANION, G.**, « Epiphanie et théophanie. Le Baptême de Jésus dans la liturgie et dans l'art chrétien » dans *La Voix des Monuments*, Paris-Bruxelles 1930, p. 165-188.

JOLIVET, *Eglises de Cappadoce* = **JOLIVET-LEVY, C.**, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991.

JUGIE, *Sainte Vierge* = **JUGIE, M.**, *La mort et l'assomption de la Sainte Vierge*, (Studi e testi 114), Vatican 1944.

JUGIE, « Homélie mariales » = **JUGIE, M.**, « Homélie mariales byzantines. Textes grecs édités et traduits en latin » dans *PO XIX*, p.375-438.

JUHEL, « Le bain de l'Enfant-Jésus » = **JUHEL, V.**, « Le bain de l'Enfant-Jésus. Des origines à la fin du douzième siècle » dans *CA 39*, 1991, p. 111-132.

KALAVREZOU-MAXEINER, *Steatite* = **KALAVREZOU-MAXEINER, I.**, *Byzantine Icons in Steatite*, Vienne 1985.

KALOKYRIS, *Γέννησις* = **KALOKYRIS, K.**, *Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν Βυζαντινὴν τέχνην τῆς Ἑλλάδος*, Athènes 1956.

KALOKYRIS, *Τὸ ἄστρον τῆς Βηθλεέμ* = **KALOKYRIS, K.**, *Τὸ ἄστρον τῆς Βηθλεέμ εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην*, Thessalonique, 1969.

KALOKYRIS, *Wall Paintings of Crete* = **KALOKYRIS, K.**, *The Byzantine Wall Paintings of Crete*, New York 1973.

KANTOROWICZ, « The Baptism of the Apostles » = **KANTOROWICZ, E.**, « The Baptism of the Apostles » dans *DOP 9-10*, 1955-56, p. 201-251.

KARTSONIS, *Anastasis* = **KARTSONIS, A.**, *Anastasis ; The Making of an Image*, Princeton 1986.

KARTSONIS, « The Emancipation of the Crucifixion » = **KARTSONIS, A.**, « The Emancipation of the Crucifixion » dans *Byzance et les images*, Paris 1994, p. 153-187.

KATSIOTI, *Εικονογραφικός κύκλος του Αγίου Ιωάννη* = **KATSIOTI, A.**, *Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου στη Βυζαντινή Τέχνη*, (thèse de doctorat) Athènes 1998.

KAZHDAN, *Social'nyj sostav* = **KAZHDAN, A.P.**, *Social'nyj sostav gospodstvujuscego klassa Vizantii XI-XII vv.*, Moscou 1974.

KAZHDAN et MAGUIRE, « Hagiographical Texts » = **KAZHDAN, A. et MAGUIRE, H.**, « Byzantine Hagiographical Texts as Sources on Art » dans *DOP* 45, 1991, p. 1-22.

KITZINGER, « The Descent of the Dove » = **KITZINGER, E.**, « The Descent of the Dove. Observations on the Mosaic of the Annunciation in the Cappella Palatina in Palermo » dans *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters*, Vienne 1984, p. 99-115.

KITZINGER, « Feast Cycle » = **KITZINGER, E.**, « Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art » dans *CA* 36, 1988, p. 51-73.

KITZINGER, *Cappella Palatina* = **KITZINGER, E.**, *I Mosaici del Periodo Normanno in Sicilia. La Cappella Palatina di Palermo*, vol. I-II, Palerme 1992-1993.

KITZINGER, *Monreale* = **KITZINGER, E.**, *I Mosaici del Periodo Normanno in Sicilia. Il Duomo di Monreale*, vol. III-IV, Palerme 1994-1995.

KOLLIAS, *Patmos* = **KOLLIAS, E.**, *Patmos. Mosaics-Wall-Paintings*, Athènes 1986.

KREIDL-PAPADOPOULOS, « Koimesis » = **KREIDL-PAPADOPOULOS, K.**, « Koimesis », dans *RbK* IV, col. 136-182.

KYRRIS, *History of Cyprus* = **KYRRIS, C.P.**, *History of Cyprus*, Nicosie 1985.

LAFONTAINE-DOSOGNE, « Infancy of Christ » = **LAFONTAINE-DOSOGNE, J.**, « Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ » dans *The Kariye Djami IV, Studies on the Art of the Kariye Djami and its intellectual Background*, Princeton 1975, p. 208-218.

LAFONTAINE-DOSOGNE, « Nativité du Christ » = **LAFONTAINE-DOSOGNE, L.**, « Les représentations de la Nativité du Christ dans l'art de l'Orient Chrétien » dans *Miscellanea codicologica F. Masai dicata*, Gand 1979, p. 11-21.

LAKE, *Manuscripts to the Year 1200* = **LAKE, K. et S.**, *Dated Greek Minuscule Manuscripts to the Year 1200*, 10 vol., Boston 1934-1939.

LAMPROS, « Κατάλογος » = **LAMPROS, S.**, « Κατάλογος τῶν ἐν τῇ κατὰ τὴν Ἀνδρον Μονῆ τῆς Ἁγίας κωδίκων » dans *Επετηρίς Φιλολογικῆς*

Συλλόγου Παρνασσού 2, 1898.

LAURENT, « La succession épiscopale » = LAURENT, V., « La succession épiscopale des derniers archevêques grecs de Chypre, de Jean le Crétois (1152) à Germain Pésimandros (1260) » dans *REB* 7, 1949, p. 33-41.

LAURENT, « Mélikès » = LAURENT, V., « Une famille turque au service de Byzance. Les Mélikès » dans *BZ* 49, 1956, p. 349-368.

LAZAREV, *Old Russian Murals* = LAZAREV, V., *Old Russian Murals and Mosaics*, Londres 1966.

LAZAREV, *Storia* = LAZAREV, V., *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967.

LECLERCQ, « Saint Jean-Baptiste » = LECLERCQ, H., « Saint Jean-Baptiste » dans *DACL* VII, 2^e partie, col. 2167-2184.

LEGRAND, *Saints-Apôtres de Constantinople* = LEGRAND, E., éd., *Description des œuvres d'art et de l'église des Saints-Apôtres de Constantinople : poème en vers iambiques par Constantin le Rhodien*, Paris 1896.

LEROY, *Manuscrits syriaques* = LEROY, J., *Manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*, Paris 1964.

LEROY, *Manuscrits coptes* = LEROY, J., *Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés*, Paris 1974.

LEROY, *Types de réglure* = LEROY, J., *Les types de réglure des manuscrits grecs*, Paris 1976.

LEROY, « La description codicologique » = LEROY, J., « La description codicologique des manuscrits grecs de parchemin » dans *La paléographie grecque et byzantine*, Paris 1974, p. 27-41.

LIKHACHOVA, *Byzantine Miniature* = LIKHACHOVA, V.D., *Byzantine Miniature. Masterpieces of Byzantine Miniature of IXth-XVth Centuries in Soviet Collections*, Moscou 1977.

LOERKE, « Incipits and Author Portraits » = LOERKE, W., « Incipits and Author Portraits in Greek Books : Some Observations » dans *Byzantine East, Latin West : Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, éd. MOURIKI, D. et al., Princeton 1995, p. 377-381.

LOWDEN, *Illuminated Prophet Books* = **LOWDEN, J.**, *Illuminated Prophet Books. A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*, Pennsylvania 1988.

LUCCHESI PALLI, « Abendmahl » = **LUCCHESI PALLI, E.**, « Abendmahl » dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, col. 10-18.

LUCCHESI-PALLI, « Anastasis » = **LUCCHESI-PALLI, E.**, « Anastasis » dans *RbK I*, 1966, col. 142-148.

LUCCHESI-PALLI, « Einzug in Jerusalem » = **LUCCHESI-PALLI, E.**, « Einzug in Jerusalem » dans *RbK II*, 1971, col. 22-30.

MAGUIRE, « Depiction of Sorrow » = **MAGUIRE, H.**, « The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art » dans *DOP* 31, 1977, p. 125-174.

MAGUIRE, « The Iconography of Symeon » = **MAGUIRE, H.**, « The Iconography of Symeon with the Christ Child » dans *DOP* 34-35, 1980-1981, p. 261-269.

MAGUIRE, *Art and Eloquence* = **MAGUIRE, H.**, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981.

MAGUIRE, « The Self-Conscious Angel » = **MAGUIRE, H.**, « The Self-Conscious Angel : Character Study in Byzantine Painting of the Annonciation » dans *Okeanos. Essays presented to Ihor Yev enko*, (Harvard Ukrainian Studies 7), 1983, p. 377-392.

MANGO, *The Homilies of Photius* = **MANGO, C.**, *The Homilies of Photius, Patriarch of Constantinople*, (DOS, 3), Cambridge 1958.

MANGO-HAWKINS, « St. Neophytos » = **MANGO, C.**, - **HAWKINS, E.**, « The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings » dans *DOP* 20, 1966, p. 119-206.

MANGO, *Sources* = **MANGO, C.**, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, New Jersey 1972.

MANGO, « Chypre » = **MANGO, C.**, « Chypre carrefour du monde byzantin » dans *XVe Congrès International d'Etudes Byzantines. Rapports et co-rapports, V/5* (Athènes 1976), Athènes 1981, p. 3-13.

MARTIN, « The Dead Christ on the Cross » = **MARTIN, J.R.**, « The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art » dans *Studies in Honor of A.M. Friend Jr.*, Princeton 1955, p. 189-196.

MASSERON, « Saint Jean-Baptiste dans l'art » = **MASSERON, A.**, « Saint Jean-Baptiste dans l'art » dans *AB LXXVIII*, 1960, p. 214.

Masterpieces = Masterpieces, Edimbourg, Royal Scottish Museum 1958.

MATEOS, « Le Typicon » = **MATEOS, J.**, « Le Typicon de la Grande Eglise : Ms Sainte-Croix n° 40, Xe siècle » dans *Orientalia Analecta* 165 et 166, I-II, Rome 1962-63.

MAXWELL, *Paris gr. 54* = **MAXWELL, K.**, *Paris, Bibliothèque Nationale, Codex Grec 54 : An Analysis of the Text and Miniatures*, Chicago 1986.

MAXWELL, « Paris gr. 54 and Athos Iviron 5 » = **MAXWELL, K.**, « Observations on the Narrative cycles of Paris gr. 54 and Athos Iviron 5 » dans *Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers*, Novembre 1-4, 1984, p. 29-30.

MAXWELL, « Progressive trends in the cycle of Paris gr. 54 » = **MAXWELL, K.**, « Progressive trends in the Illustrated Narrative Cycle of Paris gr. 54 : The miniature of Luke » dans *The 17th International Byzantine Congress. Abstracts of Short Papers*, 1986, p. 220-221.

MAXWELL, K., « Paris, Bibliothèque Nationale de France, Codex Grec 54 : Modus Operandi of Scribes and Artists in a Palaiologan Gospel Book » dans *DOP* 54, 2000, p. 117-138.

MEGAW-HAWKINS, « Perachorio » = **MEGAW, A. – HAWKINS, E.**, « The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its Frescoes » dans *DOP* 16, 1962, p. 279-348.

MERCENIER, *La prière* = **MERCENIER, P.**, *La prière des Eglises de rite byzantin*, I-II, Paris 1937, 1939, 1948.

MEREDITH, *The Illustration of Codex Ebnerianus* = **MEREDITH, C.**, *The Illustration of Codex Ebnerianus and its Relatives* (these) Londres 1964.

MEREDITH, « The Illustration of Codex Ebnerianus » = **MEREDITH, C.**, « The Illustration of Codex Ebnerianus. A Study in Liturgical Illustration of the Comnenian Period » dans *JWCI* XXIX, Londres 1966, p. 41-44.

MILLET, *Daphni* = **MILLET, G.**, *Le monastère de Daphni*, Paris 1899.

MILLET, *Recherches* = MILLET, G., *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècle*, Paris 1906.

MILLET, *Yougoslavie* = MILLET, G.-FROLOW, A., *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine, Monténégro)*, Paris 1954, 1957, 1962.

Μηναίον τοῦ Δεκεμβρίου = NICOLAIDIS, I., éd., *Μηναίον τοῦ Δεκεμβρίου*, Athènes 1905.

Μηναίον Ἰανουαρίου = NICOLAIDIS, I., éd., *Μηναίον Ἰανουαρίου*, Athènes 1905.

MOITRY, *Dormition* = MOITRY, J.-H., *Structure et évolution du schéma iconographique de la Dormition de la Vierge dans la peinture murale byzantine jusqu'au XVe siècle (mémoire de maîtrise)*, Paris 1982.

MOREY, *Freer Collection* = MOREY, F., *Early Christian Paintings in the Freer Collection*, New York 1914.

MOSSAY, *Les fêtes de Noël et d'Épiphanie* = MOSSAY, J., *Les fêtes de Noël et d'Épiphanie d'après les sources cappadociennes du IVe siècle*, (Textes et Etudes Liturgiques 3), Louvain 1965.

MOURIKI, *Nea Moni* = MOURIKI, D., *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athènes 1985.

MOURIKI, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα* = MOURIKI, D., *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος*, Athènes 1978.

MOUTSOPOULOS, *Μαυριώτισσα* = MOUTSOPOULOS, N.K., *Καστοριά, Παναγία Μαυριώτισσα*, Athènes 1967.

MOUTSOPOULOS-DIMITROKALIS, *Γεράκι* = MOUTSOPOULOS, N.K. et DIMITROKALIS, G., *Γεράκι. Οί ἐκκλησίες τοῦ οἰκισμοῦ*, Thessalonique 1981.

MUNOZ, *Il Codice di Rossano* = MUNOZ, A., *Il Codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense*, Rome 1907.

MURATOFF, *La peinture byzantine* = MURATOFF, P., *La peinture byzantine*, Paris 1928.

MYASOJEDOV, *Freski Spaca Nereditsy* = MYASOJEDOV, V.K., *Freski Spaca Nereditsy*, Leningrad 1925.

MYLIVEC, « Verklärung Christi » = MYLIVEC, J., « Verklärung Christi » dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 1972, col. 416-421.

NAGATSUKA, *Descente de croix* = **NAGATSUKA, Y.**, *Descente de croix. Son développement iconographique des origines jusqu'à la fin du XIVe siècle*, Tokyo 1979.

NELSON, « The Later Impact » = **NELSON, R.**, « The Later Impact of a Group of Twelfth-century Manuscripts » dans *Byzantine Studies Conference 3*, 1977, p. 60-61.

NELSON, *Texte and Image* = **NELSON, R.**, *Texte and Image in a Byzantine Gospel Book in Istanbul (Ecumenical Patriarchate, cod. 3)*, Université de New York 1978.

NELSON, *Iconography* = **NELSON, R.**, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book* (College Art Association Monographs 36), New York 1980.

NELSON, « Michael the Monk » = **NELSON, R.**, « Michael the Monk and his Gospel Book » dans *Actes du XVe CIEB* (Athènes 1976), Athènes 1981, p. 575-582.

NELSON, « Ornament and the Arabesque » = **NELSON, R.**, « Palaeologan Illuminated Ornament and the Arabesque » dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 41, 1988, p. 7-22.

NELSON, « Palaeologina Group » = **NELSON, R.**, et **LOWDEN, J.**, « The Palaeologina Group : Additional Manuscripts and New Questions » dans *DOP* 45, 1991, p. 59-68.

NICOLAÏDES, « Lagoudéra » = **NICOLAÏDES, A.**, « L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre : Etude iconographique des fresques de 1192 » dans *DOP* 50, 1996, p. 1-137.

NORDENFALK, *Kanontafeln* = **NORDENFALK, C.**, *Die spätantiken Kanontafeln*, Goteborg 1938.

NORDENFALK, « Book Decoration » = **NORDENFALK, C.**, « The Beginning of Book Decoration » dans *Essays in Honor of Georg Swarsenski*, Chicago-Berlin 1951, p. 1-12.

NORDENFALK, « Apostolic Canon Tables » = **NORDENFALK, C.**, « The Apostolic Canon Tables » dans *Gazette des Beaux-Arts* 62, 1963, p. 17-34.

NORDENFALK, *Studies* = **NORDENFALK, C.**, *Studies in the History of Book Illumination*, Londres 1992.

NORDHAGEN, « Washing of the Child » = **NORDHAGEN, P.J.**, « The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene » dans *BZ* 54, 1961, p. 333-337.

OMONT, « Notes » = **OMONT, H.**, « Notes sur les manuscrits grecs du British Museum » dans *Extraits de la Bibliothèque de l'École de Chartes XLV*, Paris 1884, p. 314-350.

OMONT, *Bibliothèque Royale de Bruxelles* = **OMONT, H.**, *Catalogue des manuscrits grecs de la Bibliothèque Royale de Bruxelles*, Paris 1885.

OMONT, *Bibliothèque Nationale* = **OMONT, H.**, *Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale : Ancien Fond Grec, Théologie, partie, I*, Paris 1886.

OMONT, *Suisse* = **OMONT, H.**, *Catalogue des manuscrits grecs des bibliothèques de Suisse*, Leipzig 1886.

OMONT, *Evangiles* = **OMONT, H.**, *Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, vol. I-II, Paris 1908.

OMONT, *Miniatures* = **OMONT, H.**, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle*, Paris 1929.

OMONT, « Peintures d'un évangéliste » = **OMONT, H.**, « Peintures d'un évangéliste syriaque du XIIe ou XIIIe siècle » dans *Mon Piot* 19.2, 1911, p. 201-210.

OSIECZKOWSKA, « Czartoryski 1801 » = **OSIECZKOWSKA, C.**, « Notes sur la décoration du manuscrit grec Czartoryski 1801 et sur l'ornement byzantin » dans *Studi bizantini e neoellenici* 6, 1940 (Atti V. Congresso internazionale di studi bizantini, Rome 1936), p. 334-339.

OUSPENSKY, « Quelques considérations » = **OUSPENSKY, L.**, « Quelques considérations au sujet de l'iconographie de la Pentecôte » dans *Messenger de l'Exarchat* 33-34, 1960, p. 45-92.

OUSPENSKY, « Descent of the Holy Spirit » = **OUSPENSKY, L.**, « Iconography of the Descent of the Holy Spirit » dans *St. Vladimir's Theological Quarterly* 31, 1987, p. 309-347.

Oxford Dictionary of Byzantium = *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 1-3, Oxford-New York 1991.

OZOLINE, « La Pentecôte du Paris gr. 510 » = **OZOLINE, N.**, « La Pentecôte du Paris gr. 510. Un témoignage sur l'église de Constantinople au IXe siècle » dans *RAC* 63, 1987, p. 245-255.

PÄCHT, *Illumination* = **PÄCHT, O.**, *Byzantine Illumination* (Bodleian Picture Books 8), Oxford 1952.

PALLAS, *Der Ritus-das Bild* = **PALLAS, D.I.**, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus-das Bild* (Miscellanea byzantina monacensis 2), Munich 1965.

PANAYOTIDI, « La peinture monumentale en Grèce » = **PANAYOTIDI, M.**, « La peinture monumentale en Grèce de la fin de l'Iconoclasme jusqu'à l'avènement des Comnènes (843-1081) » dans *CA* 34, 1986, p. 75-108.

PAPADAKI-ÖKLAND, « Ένα είκονογραφημένο τετραευαγγέλιο » = **PAPADAKI-ÖKLAND, S.**, « Ένα είκονογραφημένο τετραευαγγέλιο του 12ου αιώνα στο Βυζαντινό Μουσείο 'Αθηνών » dans *ΔΧΑΕ* 10, 1981, p. 289-306.

PAPADOPOULOS-KERAMEUS, *Ίεροσολυμιτική Βιβλιοθήκη* = **PAPADOPOULOS-KERAMEUS, A.**, *Ίεροσολυμιτική Βιβλιοθήκη*, 5 vol. Saint-Pétersbourg 1897-1915.

PAPADOPOULOS, *Παναγία τῶν Χαλκέων* = **PAPADOPOULOS, K.**, *Die Wandmalereien des XI. Jahrhundert in der Kirche Παναγία τῶν Χαλκέων in Thessaloniki*, Graz-Köln 1966.

PAPAGEORGIU, *Masterpieces* = **PAPAGEORGIU, A.**, *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus*, Nicosie 1965.

PAPAGEORGIU, *Εικόνες* = **PAPAGEORGIU, A.**, *Εικόνες της Κύπρου*, Nicosie 1992.

PAPASTAVROU, « L'idée de l'*Ecclesia* » = **PAPASTAVROU, H.**, « L'idée de l'*Ecclesia* et la scène de l'Annonciation. Quelques aspects » dans *ΔΧΑΕ* IV.11, 2000, p. 227-240.

PASCHOU, « Le Grec 115 » = **PASCHOU, C.**, « Les peintures dans un tétraévangile de la Bibliothèque Nationale de Paris: le Grec 115 (Xe siècle) » dans *CA* XXII, 1972, p. 61-86.

PASCHOU, *Κατάλογος* = **MARAVA-CHATZINIKOLAOU, A.** et **TOUFEXI-PASCHOU, Ch.**, *Κατάλογος μικρογραφιών βυζαντινών χειρογραφών τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος*, I-II, Athènes 1978 et 1985.

Patmos = **KOMINIS, A.**, *Patmos. Les trésors du monastère*, Athènes 1988.

PELEKANIDIS, *Καστοριά* = **PELEKANIDIS, S.**, *Καστοριά*, Thessalonique 1953.

PELEKANIDIS, *Treasures* = **PELEKANIDIS, S.M.-TSIOUMIS, C.**, *The Treasures of Mount Athos : Illuminated Manuscripts, I-IV*, Athènes 1973, 1975, 1979, 1991.

Πεντηκοστάριον = **KOUTLOUMOUSIOU, B.**, éd., *Πεντηκοστάριον*, Athènes 1953.

PESCHLOW-BINDOKAT, *Der Latmos* = **PESCHLOW-BINDOKAT, A.**, *Der Latmos. Eine Unbekannte Gebirgslandschaft an der Türkischen Westküste*, Mainz am Rhein 1996.

PETROV, « *Min'yatyury* » = **PETROV, N. M.**, « *Min'yatyury i zastavki v grecheskom evangelii XIIIvo v. (Miniatures et résultats dans un tétraévangile grec du XIIIe siècle)* » dans *Iskusstvo* 3-4, 1911, p. 117-192.

The Pierpont Morgan Library = *The Pierpont Morgan Library : 1924-1929*, New York 1930.

POTAMIANOU, *Wall-Paintings* = **POTAMIANOU-ACHEIMASTOU, M.**, *Byzantine Wall-Paintings*, Athènes 1994.

PRATO, « *Famiglia 2400* » = **PRATO, G.**, « *Tre nuovi manoscritti della Famiglia 2400* » dans *Bollettino della Badia greca di Grottaferrata* NS 32, 1978, p. 87-92.

PRATO, « *Scrittura librerie* » = **PRATO, G.**, « *Scrittura librerie arcaizzanti della prima età dei Paleologi e loro modelli* » dans *Scrittura e civiltà* 3, 1979, p. 151-193.

PRATO, « *La produzione libraria* » = **PRATO, G.**, « *La produzione libraria in area greco-orientale nel periodo del regno latino di Constantinopoli (1204-1261)* » dans *Scrittura e civiltà* 5, 1981, p. 105-147.

PRINGLE, *Crusader Kingdom of Jerusalem* = **PRINGLE, D.**, *The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem*, Cambridge 1998.

PUCKO, « *Leningrad gr. 291* » = **PUCKO, V.**, « *Die Miniaturen aus dem Tetraevangelium des Jahres 1067 vom Sinai (Leningrad gr. 291)* » dans *ByzSl* 42, 1981, p. 31-38.

PUCKO, « *Moscou gr. 14* » = **PUCKO, V.**, « *Les miniatures d'un tétraévangile du Protatou au Mont Athos, Moscou gr. 14* » dans *ΔΧΑΕ* 10, 1980, p. 59-70.

RESTLE, *Wandmalerei* = **RESTLE, M.**, *Die Byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Greenwich, Conn 1967.

RICHARD, « Un monastère grec de Palestine » = **RICHARD, J.**, « Un monastère grec de Palestine et son domaine chypriote : le monachisme orthodoxe et l'établissement de la domination franque » dans *Πρακτικά του Δεύτερου Κυπρολογικού Συνεδρίου (Λευκωσία, 20-25 Απριλίου)*, II, Nicosie 1986, p. 61-75.

RICHARD, *Inventaire* = **RICHARD, M.**, *Inventaire des manuscrits grecs du British Museum*, Paris 1952.

RISTOW, « Geburt Christi » = **RISTOW, G.**, « Geburt Christi » dans *RbK* II, col. 637-639.

RISTOW, *Die Taufe Christi im Jordan* = **RISTOW, G.**, *Die Taufe Christi im Jordan*, Berlin 1958.

RISTOW, *Die Taufe Christi* = **RISTOW, G.**, *Die Taufe Christi*, Recklinghausen, 1965.

Rom und Byzanz = *Rom und Byzanz. Archäologische Kostbarkeiten aus Bayern*, München 1998.

SACOPOULO, *Asinou* = **SACOPOULO, M.**, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie*, (BiblByz 2), Bruxelles 1966.

SALKO, *Russian Painting* = **SALKO, N.**, *Early Russian Painting, Eleventh to Early Thirteenth Centuries Mosaics, Frescoes, Icons*, Leningrad 1982.

SAUSER, « Auferweckung des Lazarus » = **SAUSER, E.**, « Das Bild von der Auferweckung des Lazarus in der frühchristlichen und in der östlichen Kunst » dans *Trierer Theologische Zeitschrift* 90, 1981, p. 276-288.

ŠČEPKINA, *Cludovskoj Psaltyri* = **ŠČEPKINA, M.V.**, *Miniatjury Cludovskoj Psaltyri: Grečeskij illjustrirovannyj kodeks IX veka*, Moscou 1977.

ŠČEPKINA, *La miniature bulgare* = **ŠČEPKINA, M.V.**, *La miniature bulgare du XIVe siècle. Etude du Psautier de Tomi* (en russe), Moscou 1963.

SCHAFFER, *Koimesis* = **SCHAFFER, C.**, *Koimesis der Heimgang Mariens. Das Entschlafungsbild in seiner Abhängigkeit von Legende und Theologie* (Studia Patristica et Liturgica 15), Regensburg 1985.

SCHILLER, *Ikonographie* = **SCHILLER, G.**, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloh I, 1966; II, 1968; III, 1971; IV.1, 1976; IV.2, 1980; V, 1990-1991.

ŠEVČENKO, *Illustrated Manuscripts* = **ŠEVČENKO, N. PATTERSON**, *Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion*, Chicago 1990.

SHORR, « The Mourning Virgin and Saint John » = **SHORR, D.**, « The Mourning Virgin and Saint John » dans *AB XXII/2*, 1940, p. 61-69.

SHORR, « Presentation in the Temple » = **SHORR, D.C.**, « The Iconographic Development of the Presentation in the Temple » dans *AB XXVIII*, 1946, p. 17-32.

Σινά. = *Σινά. Οί θησαυροί τῆς Μονῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης*, Athènes 1990.

SINKEVIĆ, *Nerezi* = **SINKEVIĆ, I.**, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden 2000.

SODEN, *Die Schriften* = **SODEN, H.F. von**, *Die Schriften des Neuen Testamentes*, vol. I-IV, Berlin 1902, 1906, 1910 et Göttingen 1913.

SOPHOCLEOUS, *Icons of Cyprus* = **SOPHOCLEOUS, S.**, *Icons of Cyprus: 7th-20th century*, Nicosie 1994.

SOTIRIOU, *Icônes* = **SOTIRIOU, G. et M.**, *Icônes du Mont Sinai*, I-II, Athènes 1956. (en grec)

SOTIRIOU, « Μονῆς τοῦ Μεγάλου Σπηλαίου » = **SOTIRIOU, G.A.**, « Περί τῆς Μονῆς τοῦ Μεγάλου Σπηλαίου καί τῶν ἐν αὐτῇ κειμηλίων » dans *Ἀρχαιολογικόν Δελτίον* /1-2, 1918, p. 46-80.

SOTIRIOU, « Ενταφιασμος-Θρήνος » = **SOTIRIOU, M.**, « Ενταφιασμός - Θρήνος » dans *ΔΧΑΕ IV/7*, 1973-1974, p. 139-147.

SPATHARAKIS, *The Portrait* = **SPATHARAKIS, I.**, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leyden 1976.

SPATHARAKIS, « Ἕνα εἰκονογραφημένο χειρόγραφο » = **SPATHARAKIS, I.**, « Ἕνα εἰκονογραφημένο χειρόγραφο τοῦ 1175 ἀπό τήν Κρήτη » dans *Θησαυρίσματα* 14, 1977, p. 71-75.

SPATHARAKIS, « Nicaean Era » = **SPATHARAKIS, I.**, « An Illuminated Manuscript from the Nicaean Era » dans *CA* 28, 1979, p. 137-141.

SPATHARAKIS, *Corpus* = **SPATHARAKIS, I.**, *Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the year 1453* (Byzantina Neerlandica 8), Leyden 1981.

SPATHARAKIS, « A Illuminated Greek Manuscript in Jerusalem » = **SPATHARAKIS, I.**, « A Illuminated Greek Grammar Manuscript in Jerusalem » dans *JÖB* 35, 1985, p. 231-244.

SPATHARAKIS, « Structure of Book Illumination » = **SPATHARAKIS, I.**, « The Structure of Book Illumination » dans *Byzans och Norden*, Stockholm 1989, p.51-56.

SPATHARAKIS, « The Influence of the Lithos » = **SPATHARAKIS, I.**, « The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos » dans *Studies in Byzantine Manuscript Illumination and Iconography*, Londres 1996, XV, p. 225-248.

Specimina Sinaitica = Specimina Sinaitica. Die datierten griechischen Handschriften des Katharinen Klosters auf dem Berge Sinai. 9. bis 12. Jahrhundert, von D. Harlfinger, D.R. Reinsch, J.A.M. Sonderkamp in Zusammenarbeit mit G. Prato, Berlin 1983.

SPIESER, « Douze Fêtes » = **SPIESER, J.-M.**, « Le développement du templon et les images des Douze Fêtes » dans *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome* 69, 1999, p. 131-164.

STIKAS, «*Ὁσίου Λουκᾶς* » = **STIKAS, E.**, *Τὸ Οἰκοδομικὸν Χρονικὸν τῆς Μονῆς Ὁσίου Λουκᾶ Φωκίδος*, Athènes 1970.

STOELEN, « L'année liturgique » = **STOELEN, A.**, **dom**, « L'année liturgique byzantine » dans *Irenikon* IV/10, 1928, p. 3-31.

STORNAJOLO, *Omilie* = **STORNAJOLO, C.**, *Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco (cod. Vat. gr. 1162) e dell' Evangeliaro Greco Urbinate (cod. Vat. Urbin. gr. 2)*, Rome 1910.

STOYANOVA, *Le cycle de la vie de Saint Jean-Baptiste* = **STOYANOVA, M.**, *Le cycle de la vie de Saint Jean-Baptiste dans l'Orient Chrétien* (thèse de doctorat), Venise 1990.

Studenica = **KAŠANIN, M.-KORAĆ, V-TASIĆ, D.-ŠAKOTA, M.**, *Studenica*, Belgrade 1968.

STYLIANOU, *Churches of Cyprus* = **STYLIANOU, A. et J.**, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, Athènes 1985.

The Sacred Image = **OUSTERHOUT, R. et BRUBAKER, L. (éd.)**, *The Sacred Image East and West*, (Illinois Byzantine Studies, IV), Urbana et Chicago 1995.

THIERRY, *Moyen Age* = **THIERRY, N.**, *Haut Moyen-Âge en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin*, vol. I-II, Paris 1983 et 1994.

TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha* = **TISCHENDORF, C.**, *Evangelia Apocrypha Lipsiae* 1853, réimpression Athènes 1959.

TISCHENDORF, *Apocalypses apocryphae* = **TISCHENDORF, C.**, *Apocalypses apocryphae*, Lipsiae 1866.

TOMAJEAN, « Le culte et les fêtes de Saint Jean-Baptiste » = **TOMAJEAN, J.**, « Le culte et les fêtes de Saint Jean-Baptiste » dans *Orient Syrien* VI, 2-3, 1961, p. 309-313.

TOMEKOVIČ, *Maniérisme* = **TOMEKOVIČ, S.**, *Le « Maniérisme » dans l'art mural à Byzance (1164-1204)* (thèse de doctorat dactylographiée), Paris 1984.

TREU, *UdSSR* = **TREU, K.**, *Die griechischen Handschriften des Neuen Testaments in der UdSSR* (Text und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, 91), Berlin 1966.

Τριώδιον = *Τριώδιον Κατανυκτικόν*, Saliberos, M., éd., Athènes 1930.

TSIGARIDAS, *Μονή Λατόμου* = **TSIGARIDAS, E.**, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12ου αιώνα*, Thessalonique 1986.

TSIKNOPOULLOS, *Κυπριακά Τυπικά* □ □ □ **TSIKNOPOULLOS, I. P.**, éd., *Κυπριακά Τυπικά*, □ Leucosie 1969.

TSIKNOPOULLOS, « Ἡ θαυμαστή προσωπικότης τοῦ Νεοφύτου » = **TSIKNOPOULLOS, I.P.**, « Ἡ θαυμαστή προσωπικότης τοῦ Νεοφύτου πρεσβυτέρου, μοναχοῦ καὶ ἐγκλείστου » dans *Byz* 1967, ch. 21-22, p. 311-413.

TSUJI, « Paris gr. 74 » = **TSUJI, S.G.**, « The Headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris gr. 74 » dans *DOP* XXIX, 1975, p. 165-203.

TSUJI, *Study* = **TSUJI, S.G.**, *The Study of the Byzantine Gospel illustrations in Florence, Laur. VI 23 and Paris, Bibl. Nat. cod gr. 74* (thèse), Princeton 1968.

TURYN, *Libraries of Italy* = **TURYN, A.**, *Dated Greek Manuscripts of the Thirteenth and Fourteenth Centuries in the Libraries of Italy*, Urbana 1972.

TURYN, *Dated Greek Manuscripts* = **TURYN, A.**, *Dated Greek Manuscripts of the Thirteenth and Fourteenth Centuries in the Libraries of Great Britain* (DOS 17), Washington 1980.

TZIMAS - PAPACHATZIDAKIS, *Εὐαγγέλια Μονῆς Μεγάλου Σπηλαίου* = **TZIMAS, E.- PAPACHATZIDAKIS, S.**, *Χειρόγραφα Εὐαγγέλια Μονῆς Μεγάλου Σπηλαίου*, Athènes, s. d.

UNDERWOOD, « The Fountain of life » = **UNDERWOOD, P.**, « The Fountain of life in Manuscripts of the Gospels » dans *DOP* 5, 1950, p. 41-138.

VALLAND, *Aquilée* = **VALLAND, R.**, *Aquilée et les origines byzantines de la Renaissance*, Paris 1963.

VATASIANU, « Dormitio Virginis » = **VATASIANU, V.**, « La "Dormitio Virginis". Indagini iconografiche » dans *Ephemeris Dacoromana* VI, 1935, p. 1-49.

VELMANS, *Le Tétraévangile de la Laurentienne* = **VELMANS, T.**, *Le Tétraévangile de la Laurentienne Florence, Laur. VI 23*, Paris 1971.

VILLETTE, *La Résurrection du Christ* = **VILLETTE, J.**, *La Résurrection du Christ dans l'art chrétien du IIe au VIIIe siècle*, Paris 1957.

VIOLETTE, « Laur. Flor. VI 23 » = **VIOLETTE, J.G.**, « Le cycle des miniatures du Laur. Flor. VI 23 et sa relation à une liste de titres des chapitres » dans *Byzantine Studies* X, fasc. II, 1983, p. 141-173.

VIOLETTE, « Paris gr. 74 » = **VIOLETTE, J.G.**, « The Order in Which were Painted the Quires of the Paris gr. 74 » dans *Byzantine Studies Conference* 9, 1983, p. 21-22.

VOCOTOUPOULOS, « Τά ἐπίτιτλα » = **VOCOTOUPOULOS, P.**, « Τά ἐπίτιτλα ἔνος Τετραεὐαγγελίου τῆς "Ὁμάδος τῆς Νικαίας" » dans *ΔΧΑΕ* 4.9, 1977-79, p. 133-141.

VOCOTOPOULOS, « L'évangile illustré » = **VOCOTOPOULOS, P.**, « L'évangile illustré de Mytilène » dans *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200*, Beograd 1988, p. 377-383.

VOCOTOPOULOS, « Athens » = **VOCOTOPOULOS, P.**, « Two Unpublished Illuminated Manuscripts in Athens » dans *Byzantine East, Latin West : Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, éd. MOURIKI, D. et al., Princeton 1995, p. 465-469.

VOCOTOPOULOS, *Βυζαντινές Εικόνες* = **VOCOTOPOULOS, P.**, *Βυζαντινές Εικόνες*, Athènes 1995.

VOGEL-GARDTHAUSEN, *Die griechischen Schreibern* = **VOGEL, M.-GARDTHAUSEN, V.**, *Die griechischen Schreibern des Mittelalters und der Renaissance*, Hildesheim 1966.

VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten* = **VOLBACH, W.F.**, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des Frühen Mittelalters* (Kataloge. Vor und Frühgeschichtlicher Altertümer, 7), Mainz am Rhein 1976.

VON EUW-PLOTZEK, *Sammlung Ludwig* = **VON EUW, A. - PLOTZEK, J.**, *Die Handschriften der Sammlung Ludwig*, I, Cologne 1979.

WALTER, « Baptism » = **WALTER, C.**, « Baptism in Byzantine Iconography » dans *Sobornost* 2/2, 1980, p. 8-25.

WEITZMANN, *Buchmalerei* = **WEITZMANN, K.**, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin 1935.

WEITZMANN, « Das Evangelion » = **WEITZMANN, K.**, « Das Evangelion im Skevophylakion zu Lawra » dans *SemKond* 8, 1936, p. 83-98.

WEITZMANN, « *Loca Sancta* » = **WEITZMANN, K.**, « *Loca Sancta* and the Representational arts of Palestine » dans *Studies in the Arts at Sinai. Essays by K. Weitzmann*, Princeton 1982, II, p. [19-41].

WEITZMANN, *Athos* = **WEITZMANN, K.**, *Aus den Bibliotheken des Athos*, Hambourg 1963.

WEITZMANN, « A Metamorphosis Icon » = **WEITZMANN, K.**, « A Metamorphosis Icon or Miniature on Mt. Sinai » dans *Starinar*, n.s. 20, 1969, p. 415-421.

WEITZMANN, « The Classical in Byzantine Art » = WEITZMANN, K., « The Classical in Byzantine Art as a Mode of Individual Expression » dans *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago 1971, p. 157-170.

WEITZMANN, « Gospel Illustrations » = WEITZMANN, K., « The Narrative and Liturgical Gospel Illustrations » dans *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illustration*, Chicago 1971, p.247-270.

WEITZMANN, « Eleventh Century » = WEITZMANN, K., « Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century » dans *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illustration*, Chicago 1971, p. 271-313.

WEITZMANN, *Illustrated Manuscripts* = WEITZMANN, K., *Illustrated Manuscripts at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai*, Collegeville 1973.

WEITZMANN, « A Group » = WEITZMANN, K., « A Group of Early Twelfth-Century Icons Attributed to Cyprus » dans *Studies in Memory of David Talbot Rice*, Robertson, G. et Henderson G., éd., Edinburgh 1975.

WEITZMANN, *Icons* = WEITZMANN, K., *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, Volume One : From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton 1976.

WEITZMANN, « Morgan 639 » = WEITZMANN, K., « The Constantinopolitan Lectionary, Morgan 639 » dans *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, Variorum Reprints, Londres 1980, XIV, p. [358-373].

WEITZMANN, « Aristocratic Psalter » = WEITZMANN, K., « Aristocratic Psalter and Lectionary » dans *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, Variorum Reprints, Londres 1980, VI, p. [98-107].

WEITZMANN, « Book Illumination » = WEITZMANN, K., «The Study of Book Illumination, Past, Present and Future » dans *Byzantine Book Illumination and Ivories*, Variorum Reprints, Londres 1980, I, p. [1-60].

WEITZMANN, « Threnos » = WEITZMANN, K., « The Origin of the Threnos » dans *Byzantine Book Illumination and Ivories*, Variorum Reprints, Londres 1980, IX, p. [476-490].

WEITZMANN, « An Illustrated Greek New Testament » = WEITZMANN, K., « An Illustrated Greek New Testament of the Tenth Century in the Walters Art Gallery »

dans *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, Variorum Reprints, Londres 1980, IX, p. [19-38].

WEITZMANN, « A 10th Century Lectionary » = **WEITZMANN, K.**, « A 10th Century Lectionary. A Lost Masterpiece of the Macedonian Renaissance » dans *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, Variorum Reprints, Londres 1980, X, p. [617-640].

WEITZMANN-GALAVARIS, *Manuscripts* = **WEITZMANN, K.-GALAVARIS, G.**, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts, Volume One : From the Ninth to the Twelfth Century*, Princeton 1990.

WEITZMANN et KESSLER, *The Cotton Genesis* = **WEITZMANN, K. et KESSLER, H.L.**, *The Cotton Genesis, British Library Codex Cotton Otho B.VI*, Princeton 1986.

WESSEL, « Buchillustration » = **WESSEL, K.**, « Buchillustration » dans *RbK I*, 1966, coll. 757-784.

WESSEL, *Die Kreuzigung* = **WESSEL, K.**, *Die Kreuzigung, Recklinghausen (Iconographia Ecclesiae Orientalis)*, Bongers, 1966.

WESSEL, « Evangelienzyklen » = **WESSEL, K.**, « Evangelienzyklen » dans *RbK II*, 1971, col. 433-451.

WESSEL, *L'art copte* = **WESSEL, K.**, *L'art copte. L'art antique de la Basse-Epoque en Egypte*, Bruxelles 1964.

WIEGAND, *Der Latmos* = **WIEGAND, T.**, *Der Latmos*, Berlin 1913.

WILLOUGHBY, *New Testament* = **GOODSPEED, J.E.-RIDDLE, D.W.-WILLOUGHBY, H.R.**, *The Rockefeller Mc Cormick New Testament*, Chicago 1932.

WILLOUGHBY, « Codex 2400 » = **WILLOUGHBY, H.R.**, « Codex 2400 and its Miniatures » dans *AB*, 15, 1933, p. 3-74.

WILLOUGHBY, *Karahissar* = **WILLOUGHBY, H.R. et COLWELL, E.C.**, *The Four Gospels of Karahissar, I-II*, Chicago 1936.

WILLOUGHBY, « Family 2400 » = **WILLOUGHBY, H.R.**, « Vagrant Folios from the Family 2400 in the Free Library of Philadelphia » dans *Byz*, 15, 1940-41, p. 126-132.

WILSON, *Greek Book Hands* = **WILSON, N.G.**, *Medieval Greek Book Hands. Examples Selected from Greek Manuscripts in Oxford Libraries*, Cambridge 1972.

WILSON, « Books and Readers » = **WILSON, N.G.**, « Books and Readers in Byzantium » dans *Byzantine Books and Bookmen* (Dumbarton Oaks Colloquium, 1971), 1975, p. 1-15.

WILSON, « Scholarly Hands » = **WILSON, N.G.**, « Scholarly Hands of the Middle Byzantine Period » dans *La paléographie grecque et byzantine* (Colloques internationaux du Centre national de la recherche scientifique DLIX), Paris 1977, p. 221-239.

WINFIELD, « Monagri » = **WINFIELD, D.C.**, « Monagri, Lagoudera, Hagios Neophytos » dans *DOP* 24, 1971, p. 259-264.

WITTEK, *Album* = **WITTEK, M.**, *Album de paléographie grecque*, Ghent 1967.

WRATISLAW-MITROVIC, « La Dormition » = **WRATISLAW, L. et MITROVIC-OKUNEV, N.**, « La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe » dans *ByzSl* III, 1931, p. 134-173.

XYNGOPOULOS, « Σπαράγματα » = **XYNGOPOULOS, A.**, « Σπαράγματα ιστορημένου Εὐαγγελίου » dans *ΔΧΑΕ* 2.1, 1924, p. 8-21.

XYNGOPOULOS, « Ὑπαπαντή » = **XYNGOPOULOS, A.**, « Ὑπαπαντή » dans *ΕΕΒΣ* 6, 1929, p. 328-339.

XYNGOPOULOS, *Ἱστορημένα Εὐαγγέλλια* = **XYNGOPOULOS, A.**, *Ἱστορημένα Εὐαγγέλλια μονῆς Ἁγίου Ὁρους*, Athènes 1932.

XYNGOPOULOS, *Monastère d'Iviron* = **XYNGOPOULOS, A.**, *Les évangiles avec miniatures du monastère d'Iviron au Mont Athos*, Athènes 1932.

XYNGOPOULOS, « Ὁ ὕμνολογικὸς εἰκονογραφικὸς τύπος » = **XYNGOPOULOS, A.**, « Ὁ ὕμνολογικὸς εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς εἰς τὸν Ἀδην καθόδου τοῦ Ἰησοῦ » dans *ΕΕΒΣ* XVII, 1941, p. 113-129.