

# Barlaam et Joasaph (Paris grec 1128)

Création et tradition d'un manuscrit paléologue

Iphigeneia Debruyne, Juin 2015

Thèse de doctorat présentée devant la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg, en Suisse.

Approuvé par la Faculté des Lettres sur proposition des professeurs J.-M. Spieser et I. Rapti.

Fribourg, le 12 juin 2015 (date de la soutenance).

La Doyenne B. Charlier Pasquier.



Je déclare sur mon honneur que ma thèse est une œuvre personnelle, composée sans concours extérieur non autorisé, et qu'elle n'a pas été présentée devant une autre Faculté.

Fribourg, 2015  
Debruyne Iphigeneia



## Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse, Monsieur Jean-Michel Spieser, Professeur émérite à l'Université de Fribourg, pour la confiance qu'il m'a témoignée tout au long de ces années et pour tous ses conseils et remarques constructives et Madame Ioanna Rapti, Directrice d'études à l'École Pratique des Hautes Études, qui m'a encadrée avec grand soin depuis mon master. Toujours à l'écoute, les nombreuses discussions que nous avons eues ainsi que ses précieux conseils, ses nombreuses relectures, ses encouragements et son intérêt continu pour mon travail ont été fondamentaux. Cette thèse lui doit beaucoup.

Ils peuvent être assurés de mon sincère respect et de ma profonde gratitude.

J'adresse également mes remerciements à Monsieur Christian Förstel, Conservateur chargé des manuscrits grecs à la Bibliothèque nationale de France, qui m'a donné accès aux photographies du Paris grec 1128 et permis de consulter le codex même. Cette thèse a été entreprise à la suite de mon master à l'Université de Provence Aix-Marseille et dans un premier temps en collaboration avec cette institution. Messsieurs Andréas Nicolaïdès, Maître de conférences à l'Université de Provence Aix-Marseille et Yves Porter, Professeur à l'Université de Provence Aix-Marseille et Madame Mireille Nys, Maître de conférences à l'Université de Provence Aix-Marseille m'ont encouragée dans cette direction et ont assisté au début de mes recherches en me prodiguant leurs conseils et en partageant leur savoir. Qu'ils trouvent ici l'expression de ma sincère gratitude.

Je souhaite, en outre, exprimer ma reconnaissance à Madame Cathérine Jolivet-Lévy, Directrice d'études à l'École Pratique des Hautes Études, qui a bien voulu évaluer mon mémoire de master 2 et m'a donné l'occasion de présenter

mon travail en cours dans le cadre de son séminaire ainsi que de conseils précieux. Je ne saurais oublier l'aide précieuse de Madame Smilja Marjanovic-Dušanić, Professeur à l'Université de Belgrade, et de Madame Saška Bogevska en particulier l'accès à des articles en serbe et à des reproductions d'images.

Monsieur Michele Bacci, Professeur à l'Université de Fribourg, Monsieur Marcel Piérart, Professeur à l'Université de Fribourg et Monsieur Gilbert Casasus, Professeur à l'Université de Fribourg ont accepté de faire partie du jury. Je les remercie sincèrement pour leur disponibilité et leur bienveillance.

En outre, ma reconnaissance s'adresse à l'égard des institutions académiques qui m'ont accordé des aides financières, l'Université de Fribourg et l'École Française d'Athènes. Grâce à ces aides, j'ai pu travailler quelques précieux mois au calme.

Je remercie Peter, Reto et Bernard pour la mise à ma disposition des logiciels de mise en forme.

Un grand merci à Mo, Floriane, Aurore, Sandro et Rezza qui m'ont non seulement offert un toit lors de mes déplacements mais également des moments conviviaux, à Cookie pour les photographies d'ouvrages, à l'équipe « apéros du Calendrier de l'Avent » qui m'ont merveilleusement intégrée et entourée d'amitié.

Une pensée affectueuse pour ma triade d'humour, d'amitié et de complicité : Rivkha, Éric et Aurélie. Certes loin, ils étaient toujours là.

Mes sincères remerciements et ma gratitude vont à Gilbert Abetel qui m'a sauvée d'une hydre.

« Last but not least », je remercie ma Maman.

## Table de matières

<b>Remerciements .....</b>	<b>5</b>
<b>1. Le récit de Barlaam et Joasaph .....</b>	<b>9</b>
<b>2. État de la question .....</b>	<b>15</b>
2.1. Migration littéraire : de Bouddha à Barlaam et Joasaph .....	16
2.2. Datation et l'auteur du récit grec.....	18
2.3. Genre littéraire .....	20
2.4. Histoire de l'art.....	21
<b>3. Problématique .....</b>	<b>25</b>
<b>4. Le codex Paris grec 1128.....</b>	<b>33</b>
4.1. Le manuscrit et le texte.....	33
4.2. Les légendes.....	35
4.3. Quelques observations générales sur les illustrations .....	38
4.3.1. État d'achèvement .....	38
4.3.2. Mise en page .....	39
4.3.3. Champ pictural .....	39
4.3.4. Couleur.....	41
4.3.5. Style.....	42
<b>5. Étude iconographique de la création iconographique.....</b>	<b>43</b>
<b>5.1. Création sans tradition.....</b>	<b>43</b>
5.1.1. Folio 80v.....	43
5.1.2. Folio 118v .....	47
<b>5.2. Création et tradition iconographique textuelle établie .....</b>	<b>48</b>
5.2.1. Iconographie de l'Ancien Testament .....	49
5.2.1.1. Un unicum, berceau d'imagerie post-byzantine ?.....	49
(folio 29r) .....	49
5.2.1.2. Du premier jour au sixième jour de la Genèse (folio 29r).....	61
5.2.1.3. La Création d'Adam et d'Ève (folio 29v) .....	62
5.2.1.4. Le paradis ? (folio 30r) .....	66
5.2.1.5. La Chute des anges (folio 30v) .....	69
5.2.1.6. La Chute des hommes (folio 31r).....	73
5.2.1.7. Les deux patriarches bibliques, Noé et Abraham.....	76
(folios 32r, 33r) .....	76

5.2.1.8. L'Exode (folios 33v, 34r, 35r) .....	79
<b>5.2.2. Iconographie du Nouveau Testament .....</b>	<b>82</b>
5.2.2.1. La Nativité et l'Annonciation (folio 35v) .....	82
5.2.2.2. Le Baptême (folio 36r) .....	98
5.2.2.3. Le Christ guérisseur (folio 36v) .....	105
5.2.2.4. L'Enseignement du Christ (folio 37r) .....	113
5.2.2.5. Le Complot et la Trahison (folio 37v) .....	117
5.2.2.6. La Crucifixion et l'Anastasis (folio 38r) .....	124
5.2.2.7. L'Incrédulité de Thomas (folio 38v) .....	139
5.2.2.8. La Communion des apôtres (folio 99v) .....	149
<b>5.3. Création puisant dans une tradition thématique .....</b>	<b>160</b>
5.3.1. Iconographie des scènes d'audience .....	160
5.3.2. Iconographie des portraits .....	170
5.3.2.1. Le portrait en pleine page (folio 1v) .....	171
5.3.2.2. Les portraits intercalés .....	177
5.3.3. Iconographie des païens .....	190
5.3.3.1. Le culte .....	192
5.3.3.2. La divination .....	202
5.3.3.3. Le divertissement .....	207
5.3.4. Iconographie de la prière .....	221
5.3.5. Iconographie du martyr .....	229
5.3.6. Iconographie du monachisme .....	239
<b>6. CONCLUSION .....</b>	<b>257</b>
<b>Liste des abréviations .....</b>	<b>263</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>265</b>
<b>Liste des illustrations + CD-R .....</b>	<b>341</b>



## 1. Le récit de Barlaam et Joasaph

L'histoire édifiante de Barlaam et Joasaph se déroule dans « l'arrière pays des Éthiopiens, dit le pays des Indiens, [...] localisé très loin d'Égypte, [...] le très saint Thomas était envoyé au pays des Indiens afin de prêcher l'évangile du salut.»<sup>1</sup> Le territoire christianisé par saint Thomas devient le royaume païen d'Abenner, un roi profondément idolâtre, puissant par sa richesse, ses victoires et sa beauté mais attristé par l'absence d'un fils. Le règne d'Abenner, caractérisé par la persécution du christianisme, une religion en pleine croissance qui se traduit par le succès du monachisme dans le royaume, connaîtra enfin l'événement heureux : la naissance d'un prince nommé Joasaph.

Pour la naissance de Joasaph, l'enfant longuement espéré, des festivités sont organisées où Abenner convoque des astrologues chargés de prédire l'avenir de son fils. Le plus sage des astrologues prédit que Joasaph possédera un royaume meilleur et plus grand que celui de son père ; un royaume qu'il construira dès sa conversion au christianisme. Suite à cette prophétie qui implique la conversion du prince à la foi chrétienne, Abenner prend des mesures afin d'empêcher ce destin. Il mène des persécutions sévères envers le christianisme et fait construire un palais où règnent la joie et la gaieté d'une éternelle jeunesse, où uniquement des hommes beaux et en bonne santé peuvent servir le prince ; un palais où le prince séjournera sans connaître le monde extérieur, ses maux, ses souffrances et sa foi chrétienne. Adolescent, Joasaph obtient de son père la permission de sortir de son palais. Les balades du prince font l'objet de diverses précautions visant à bannir tous maux et souffrances du monde réel que Joasaph explore. Malgré ces mesures, Joasaph rencontre pendant ces balades un aveugle, un malade et un vieillard. Ces rencontres, révélatrices de souffrance, de maux et de l'aspect éphémère de la vie terrestre, attristent profondément Joasaph et l'incitent à s'interroger en silence sur le sens de la vie.

---

<sup>1</sup> *Barlaam*, p. 7-9.

Barlaam, un ermite vivant dans le désert, apprend par révélation divine le désir profond mais inconscient du jeune prince qui aspire au message chrétien. Barlaam quitte alors le désert, se rend au palais du prince où il se présente comme un marchand possédant une pierre merveilleuse uniquement visible pour les esprits vertueux. Sans soupçonner le sens de cette métaphore de l'enseignement du christianisme, le serviteur guide le marchand de pierres précieuses auprès de Joasaph.<sup>2</sup> Barlaam dévoile au prince sa pierre merveilleuse : la foi chrétienne. Le discours du moine débute par la parabole du semeur, parabole contenue dans trois Évangiles canoniques (Matthieu 13, 1-13 ; Marc 4, 1-20 ; Luc 8, 4-15). Découvrant l'âme fertile de Joasaph, Barlaam poursuit son enseignement à travers les questions que son disciple lui pose. L'enseignement de Barlaam reprend les Écritures –de la Genèse à l'Apocalypse en passant par l'Exode et les Évangiles– et dix paraboles jusqu'alors inédites dans la littérature chrétienne.<sup>3</sup> Joasaph, illuminé par ce message, se fait baptiser et écoute attentivement le mode de vie ascétique à suivre qui mène vers la bonne espérance. Zardan, le serviteur de Joasaph, qui comprend progressivement le message des dialogues entre Barlaam et Joasaph, parvient à cacher au roi Abenner la conversion du prince au christianisme. Sa tâche

---

<sup>2</sup> Cette métaphore du christianisme apparentée à des figures de style incorporées dans les Évangiles tel que la parabole du trésor et de la perle (Matthieu 13, 44-46) n'est pas issue des Écritures. Propre au récit Barlaam et Joasaph, il convient de signaler qu'elle a connu un certain succès iconographique comme en témoigne son incorporation dans le manuel de peinture de Denys de Fournas (Denys de Fournas, *The Painter's Manual of Dionysius of Fournas*, tr. Hetherington P., Londres, 1974, p. 41).

<sup>3</sup> Ces dix paraboles sont introduites dans le monde chrétien à travers le récit de Barlaam et Joasaph. Concernant ces dix apologues voir entre autres : Paris G., *Légendes du Moyen Âge*, Paris, 1903, p. 226 ; Chalmers R., « The Parables of Barlaam and Joasaph », *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 23, 3, 1891, p. 423-449.

Bien que l'axe majeure de la migration des apologues soit le récit de Barlaam et Joasaph, il convient de noter que d'autres voies littéraires de migration existent. À titre d'exemple rappelons que l'apologue de la licorne est également incorporé dans le *Recueil de Borzōe* dont dépend le récit arabe de *Kalila wa Dimna*. Alors que le *Recueil de Borzōe* est intégré dans la littérature syrienne au VII<sup>e</sup> siècle, le fameux miroir des princes arabe est traduit en syriaque au X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle et en grecque au XI<sup>e</sup> siècle.

accomplie, Barlaam annonce son départ, événement qui plonge Joasaph dans une profonde tristesse. Après avoir accepté d'échanger son habit de moine pour un vêtement usé de Joasaph, Barlaam regagne le désert. Dans le palais, Joasaph mène désormais une existence ascétique, une vie sobre remplie de douleur et de tristesse, une vie permettant d'aspirer à la bonne espérance. Cette nouvelle existence de Joasaph rend le serviteur Zardan malade de chagrin.

Zardan, malade, avoue donc au roi la conversion de Joasaph au christianisme. Ceci rend le roi furieux. Abenner ordonne de rechercher Barlaam et tente de ramener Joasaph à l'idolâtrie. Ni paroles ni menaces de tortures ne parviennent à convaincre Joasaph de rembrasser l'idolâtrie. Arachès, un militaire, en vain à la recherche de Barlaam, propose une ruse au roi : faire appel à Nachor, un homme aux traits physiques de Barlaam, qui malgré sa conviction idolâtre connaît la foi chrétienne. La reconversion de Joasaph à l'idolâtrie pourrait être gagnée en organisant un grand débat où le christianisme et l'idolâtrie s'opposent et où le christianisme, défendu par Nachor, sosie de Barlaam, est vaincu par l'idolâtrie. Le roi, conformément à la ruse d'Arachès, fait répandre dans son royaume que Barlaam a été capturé et qu'un débat se tiendra entre les deux religions, un débat où tous les chrétiens peuvent participer sans crainte.

Le jour du grand débat, seuls deux chrétiens, à savoir Joasaph et Barachias, se présentent à côté de Nachor qui vise à faire apparaître le christianisme comme une imposture. Quand Nachor commence à défendre la foi chrétienne, il le fait avec tant de verve que les prêtres idolâtres ont du mal à défendre leur religion.<sup>4</sup> La nuit tombante, le débat est interrompu. Joasaph

---

<sup>4</sup> Le discours de Nachor correspond au texte intégral de l'Apologie d'Aristide, un document des premiers temps chrétiens (Picard M., *L'Apologie d'Aristide*, Paris, 1892, p. 2).

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la découverte d'un manuscrit syriaque et d'un manuscrit arménien contenant une version longue de l'Apologie d'Aristide -texte mentionné dans *l'Histoire ecclésiastique* et la *Chronique* d'Eusèbe de Césarée et dans le *Sur les hommes illustres* et l'*Épître 70* de Jérôme de Stridon- permet d'avancer les recherches. L'étude du manuscrit syriaque révèle que l'auteur est Marcian Aristide qui prononce ce plaidoyer en faveur du christianisme non pas à l'empereur païen Hadrien mais à l'empereur païen Antonin le Pieux (Harris R., *The Apology of Aristides on*

ayant de suite compris qu'il ne s'agit pas de Barlaam mais d'un sosie, demande la permission à Abenner d'amener « Barlaam » chez lui. Abenner, certain que Nachor accomplira sa mission, accorde cette faveur à son fils. Cependant cette nuit, Nachor se convertit au christianisme, se fait baptiser et quitte le royaume afin de vivre comme ermite dans le désert. Au matin, on constate le départ de Nachor, victoire manifeste de la foi chrétienne qui se propage ainsi dans le royaume. Abenner, toujours à la recherche d'un moyen pour reconverter son fils, fait appel à Theudas, un magicien. Theudas propose de séduire Joasaph par la chair. Des servantes d'une grande beauté, possédées d'un esprit diabolique sont envoyées auprès du prince. Joasaph prie et une vision du paradis et de l'enfer l'aide à résister aux esprits malins. Quand Theudas constate que Joasaph a vaincu les esprits malins en faisant recours au christianisme, il se convertit et se fait baptiser. Suite à cette série de tentatives infructueuses, Abenner divise son royaume en deux et donne une partie à Joasaph. Ainsi Joasaph crée-t-il son propre royaume chrétien ; un royaume qui s'avère prospère. En voyant la prospérité du royaume de Joasaph, Abenner se convertit enfin au christianisme, se fait baptiser, confie le royaume entier à Joasaph et se retire dans le désert où il mènera une vie ascétique jusqu'à sa mort. Après les funérailles d'Abenner,

---

*Behalf of Christians from a Syriac Ms. Preserved on Mount Sinai*, Cambridge, 1891, p. 6). De même la mise en évidence de l'intégration de l'Apologie d'Aristide dans la recension grecque de Barlaam et Joasaph est fondamentale. Il s'agit de la plus ancienne et la seule version grecque de cette apologie. Voir entre autres : Guirgadzé M., « L'influence littéraire de l'Apologie d'Aristide sur le martyre et la passion d'Eustathe de Mtskheta », *Les apologistes chrétiens et la culture grecque*, éd. Pouderon B., Doré J., Paris, 1998, p. 413-421 ; Pouderon B., « À propos de l'Apologie d'Aristide : Recherches sur un prototype commun aux versions syriaque et arménienne », *Revue des sciences religieuses*, 74, 2000, p. 173-193.

Signalons au passage que l'intégration de l'Apologie n'accroît pas seulement notre connaissance sur l'Apologie même. Elle a également contribué à l'étude du récit de Barlaam et Joasaph. L'exemple le plus parlant est l'étude de Robert Lee Wolff qui s'appuie entre autres sur l'intégration de l'Apologie d'Aristide pour dater le récit byzantin de Barlaam et Joasaph du X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle (Wolff R. L., « The Apology of Aristides: A Re-examination », *The Harvard Theological Review*, 30, 1937, p. 233-247).

Joasaph part à son tour dans le désert afin de vivre l'ascèse à côté de son maître spirituel Barlaam.

Quand le peuple constate le départ de Joasaph, il va à la recherche de son roi qu'il trouve dans le désert. Aux supplications de revenir parmi eux, Joasaph explique son désir profond de mener une vie érémitique, d'être près de son maître Barlaam. Le peuple accepte la transmission du pouvoir à Barachias et salue son premier roi chrétien qui se consacre ainsi à la vie ascétique dans le désert. Joasaph s'engage alors dans un périple à la recherche de Barlaam pendant lequel le diable le tentera à multiples reprises. Joasaph qui sait s'opposer à ces tentations par ses prières, rencontre un ermite qui lui indique l'habitat de Barlaam. Une fois retrouvés, les deux saints hommes continuent à vivre ensemble en ascètes jusqu'au moment où Barlaam annonce sa mort prochaine, ce qui envahit Joasaph d'un profond chagrin et le fait également aspirer à la mort. Barlaam rappelle à Joasaph que son moment de quitter le monde d'ici bas n'est pas encore venu et qu'il doit continuer sa vie ascétique. Après la mort de Barlaam, Joasaph continue à vivre en ascète pendant trente-cinq ans. Peu avant que Joasaph quitte le monde d'ici bas, une voix divine en avertit un ermite. Arrivé à l'ermitage, celui-ci trouve Joasaph mort et l'ensevelit à côté de Barlaam dans le même tombeau.

Puis, l'ermite reçoit d'un ange l'ordre d'aller annoncer la mort de Joasaph au roi Barachias. Lorsque le roi apprend la nouvelle, il se rend au tombeau, le fait ouvrir et transporte les deux corps saints au palais où ils sont vénérés par tout le peuple avant d'être inhumés dans une église.



## 2. État de la question

Le récit de Barlaam et Joasaph souvent résumé comme étant l'histoire du Bouddha christianisé, nous confronte à un sujet qui a connu une grande popularité tout au long du Moyen-Âge.<sup>5</sup> Tombé dans l'oubli au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, quand l'authenticité historique des deux protagonistes commence à être mise en question, le récit attire l'attention des savants à partir du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>6</sup> L'intérêt scientifique pour le sujet se révèle par une bibliographie abondante. Étudié par des paléographes, des philologues, des historiens et des historiens de l'art, le récit est abordé selon différents angles d'approche qui peuvent être résumés en quatre points que nous évoquerons brièvement : la migration littéraire, la datation et l'auteur, le genre littéraire et l'iconographie.

---

<sup>5</sup> Paris G., *Légendes du Moyen-Âge*, Paris, 1903, p. 194.

<sup>6</sup> C'est en 1577 que l'abbé Jacques De Billy exprime des doutes sur l'authenticité de saint Barlaam et saint Joasaph. Au cours du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle, Héribert Rosweyde (1569-1629), Pierre-Daniel Huet (1630-1721) reformulent ces doutes (Huet P.-D., *Traité sur l'origine des romans*, Paris, 1798, p. 12-13 ; Baron de Reiffenberg, « Légende de Barlaam et Joasaph », *Annuaire de la Bibliothèque Royale de Belgique*, 6, 1845, p. 60-63 ; Almond Ph., « The Buddha of Christendom : A Review of the Legend of Barlaam and Josaphat », *Religious Studies*, 23, 3, 1987, p. 391-406).

## 2.1. Migration littéraire : de Bouddha à Barlaam et Joasaph

Ce sont Félix Liebrecht et Édouard de Laboulaye les premiers qui ont simultanément mais indépendamment l'un de l'autre mis au jour la parenté entre l'histoire chrétienne de Barlaam et Joasaph et *Lalita Vistara* ou la vie de Bouddha.<sup>7</sup> La ressemblance entre ces deux textes fut déjà remarquée au XIV<sup>e</sup> siècle par Marco Polo.<sup>8</sup> Dans son carnet de voyage, ce vénitien note la ressemblance marquante entre Bouddha et Joasaph. Selon les idées en vogue au XIV<sup>e</sup> siècle, le voyageur conclut que la vie de Bouddha est basée sur la vie de saint Joasaph. Suite à la filiation établie par Félix Liebrecht et Édouard de Laboulaye, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, Joasaph est désigné comme le Bouddha christianisé. Tant bien la tendance anticléricale qui anime le monde académique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que l'intérêt croissant pour l'Orient promeuvent le thème qui fera couler beaucoup d'encre.<sup>9</sup>

Abondamment étudiée, la migration du texte peut être résumée en quatre étapes : les origines bouddhiques, les intermédiaires arabes, les textes de l'Orient chrétien et les textes chrétiens.

Les origines bouddhiques du texte sont multiples. La vie de Joasaph est affiliée à la vie de Bouddha exposée, entre autres, dans : *Lalita Vistara*, les contes de *Jātaka* ou encore *Buddha-Carita*.<sup>10</sup> Aussi, le récit de Barlaam incorpore

---

<sup>7</sup> Liebrecht F., « Die Quellen des Barlaam and Josaphat », *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, 1, 2, 1860, p. 314-334 ; Laboulaye (de) É., « Le Barlaam et le Lalita Vistara », *Journal de débats*, 26, 1859.

<sup>8</sup> Marco Polo, *La description du monde*, tr. Hambis L., Paris, 1955, p. xxix-xxxii.

<sup>9</sup> Parmi les ouvrages qui font preuve de la tendance anticléricale de la société au XIX<sup>e</sup> siècle citons : Lillie A., *The Influence of Buddhism on Primitive Christianity*, Londres, 1893.

<sup>10</sup> Pour une introduction sur les textes bouddhiques dont dépend Barlaam et Joasaph : Herold A.-F., *La vie de Bouddha d'après les textes de l'Inde ancienne*, Paris, 1926 ; Schumann H. W., *Der historische Buddha : Leben und Lehre des Gotama*, Munich, 1988 ; Francis D., *Jataka Tales*, Bombay, 1992.



différentes paraboles dont la source remonte à l'épopée bouddhique du *Mahābhārata*.<sup>11</sup> Depuis la sphère culturelle bouddhique, le texte migre pour être intégré dans la littérature manichéenne, dont les seuls témoignages sont les documents de Tourfan.<sup>12</sup> Quelques fragments conservés en pehlevi contiennent des conversations entre Bylwhr (le maître) et Bwdysf (son disciple).

De la version manichéenne dérivent trois recensions arabes dont *Kitāb Bilawhar wa Būdāsaf*, traduit du pehlevi en arabe au VIII<sup>e</sup> siècle.<sup>13</sup>

Le texte arabe du *Kitāb Bilawhar wa Būdāsaf* est traduit en géorgien : Balahvar et Iodasaph.<sup>14</sup> Il en existe deux versions, une longue, non-christianisée et une autre, plus courte, christianisée. L'ordre chronologique des deux textes a longtemps été sujet de débat mais il est maintenant établi que la version longue précède la version courte. La version longue de *Balahvar et Iodasaph* marque donc l'entrée du récit dans le monde chrétien.

Or la christianisation du récit est attestée par la version grecque qui dépend de la version géorgienne. À partir de la version grecque, le récit désormais chrétien de *Barlaam et Joasaph* se propage dans l'Orient chrétien (version géorgienne courte, russe, arabe chrétienne, etc.) et en Occident (version latine qui donne lieu à des traductions en français, anglais, allemand, etc.). Afin d'illustrer l'ampleur de la migration, il convient de se référer à

---

<sup>11</sup> Chalmers R., « The Parables of Barlaam and Joasaph », *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 23, 3, 1891, p. 423-449 ; Schauffelberg G., Vincent G., *Le Mahābhārata*, Laval, 2005.

<sup>12</sup> Lang D. M., *The Wisdom of Balahvar : A Christian Legend of the Buddha*, Londres, 1957, p. 27.

<sup>13</sup> Gimaret D., « Traces et parallèles du Kitāb Bilawhar wa Būdāsf dans la tradition arabe », *Bulletin d'études orientales*, 24, 1924, p. 97-133 ; Idem, *Le « Livre de Bilawhar et Būdāsf » selon la version arabe ismaélienne*, Paris, 1971, p. 41-42 ; Lang D. M., « Bilawhar wa Yūdāsaf », *Encyclopédie de l'islam*, I, p. 1251-1254.

<sup>14</sup> Nucubidze I., *K Proishozhdeniju grečeskogo romana « Varlaam I Joasaf »*, Tbilissi, 1956 ; Abouladze I., *Les rédactions géorgiennes du « Balavariani »*, Tbilissi, 1957 ; Tarchnišvili M., « Les deux recensions du Barlaam géorgien », *Le Muséon*, 71, 1958, p. 65-86 ; Mahé J.-P., Mahé A., *La sagesse de Balahvar : Une vie christianisée du Bouddha*, Paris, 1993.

l'arborescence dressée par Joseph Jacobs, arborescence qui comprend plus de soixante versions.<sup>15</sup>

Ce bref aperçu de la migration du texte montre aussi bien le rôle charnière du texte grec, le berceau de la version christianisée de la vie de Boudha, que l'ampleur de la popularité du récit. Ainsi, apparaît la valeur du récit grec de *Barlaam et Joasaph*.

## **2.2. Datation et l'auteur du récit grec**

La datation de la version grecque a longtemps été un sujet de discussion. Avant que Boris Fonkić publie le manuscrit grec d'Odessa qui date de 1021, le *terminus ante quem* de la version grecque était déterminé par la version latine.<sup>16</sup> Grâce au colophon, la traduction de la version grecque en latin est datée du XI<sup>e</sup> siècle. Plus précisément, le texte est traduit en 1049, à Constantinople.<sup>17</sup> En outre, il convient de signaler que le plus ancien témoignage proprement dit byzantin consiste non pas en un élément textuel mais en un élément iconographique. Le Psautier de Théodore (Add. 19. 352, British Library), daté de 1066, englobe deux images témoignant de l'infiltration du récit de Barlaam et Joasaph dans la culture byzantine.<sup>18</sup> Il s'agit d'un portrait de Barlaam qui figure dans la marge du folio 34v et de la miniature du folio 182v

---

<sup>15</sup> Jacobs J., *Barlaam and Joasaph : English Lives of Bouddha*, Londres, 1895, p. 61.

<sup>16</sup> Il s'agit du codex V. 3692 conservé à la Bibliothèque de la société d'histoire et d'antiquité d'Odessa : Fonkić B., « Un Barlaam et Joasaph grec daté de 1021 », *Analecta Bollandiana*, 91, 1973, p. 13-20.

<sup>17</sup> Peeters P., « La première traduction latine de Barlaam et Joasaph et son original grec », *Analecta Bollandiana*, 49, 1931, p. 276-312.

<sup>18</sup> Mariès L., « L'irruption des saints dans l'illustration du psautier byzantin », *Analecta Bollandiana*, 68, 1950, p. 153-162 ; Der Nersessian S., *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age II*, Londres, Add. 19. 352, Paris, 1970, p. 11-15, 26, fig. 56, 286.

qui dépeint l'apologue de la licorne, apologue d'origine bouddhique qui se transmet, entre autres, par le biais du récit de Barlaam et Joasaph.<sup>19</sup>

La datation du récit grec a fait l'objet de nombreuses études. Au long du XIX<sup>e</sup>, XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle, quatre datations ont été proposées : VII<sup>e</sup> siècle, VIII<sup>e</sup> siècle, IX<sup>e</sup> siècle, X<sup>e</sup> siècle.<sup>20</sup> Sans s'étendre dans les détails, il est intéressant de s'arrêter sur la datation du VIII<sup>e</sup> siècle qui va de paire avec l'attribution de la traduction à Jean Damascène (ca. 675-749). Cette attribution est fondée entre autres sur un colophon qui est repris dans plusieurs manuscrits. On y lit : « [...] amené à la Ville sainte par un homme digne et vertueux du monastère de Saint-Sabas, Jean Damascène. » Robert Lee Wolff a cependant démontré que la mention de Jean Damascène n'apparaît qu'au XIII<sup>e</sup> siècle et que les colophons antérieurs mentionnent non pas « Jean Damascène » mais « un moine Jean ».<sup>21</sup> Bien que le texte truffé de citations de Jean Damascène soit implicitement associé à ce théologien, il s'agit d'une attribution fictive proposée *a posteriori*. Les études récentes de Robert Volk dont l'ouvrage principal *Die Schriften des*

---

<sup>19</sup> Der Nersessian S., *Barlaam*, p. 69-70.

<sup>20</sup> Pour la datation du VII<sup>e</sup> siècle voir surtout : Zotenberg M., *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale*, XXVIII, Paris, 1887, p. 18, 57-61 ; Nucubidze I., *K Proishozhdeniju grečeskogo romana « Varlaam I Joasaf »*, Tbilissi, 1956.

Pour la datation du VIII<sup>e</sup> siècle, datation qui va de paire avec l'identification de l'auteur à Jean Damascène voir entre autres : Dölger Fr., *Der griechische Barlaam-Roman, ein Werk des h. Johannes von Damaskus*, Ettal, 1953.

Pour la datation du IX<sup>e</sup> siècle : Kazhdan A., « Where, When and by Whom Was the Greek Barlaam and Iosaphat not Written », *Festschrift G. Wirth*, Amsterdam, 1988, p. 1187-1209 ; Khintibidze E., « New Materials on the Origin of Barlaam and Iosaph », *Orientalia christiana periodica*, 63, 1997, p. 491-501.

Pour la datation du X<sup>e</sup> siècle qui va parfois de paire avec une attribution au traducteur saint Euthyme l'Ibère : Lang D. M., « St. Euthymius the Georgian and the Barlaam and Iosaph Romance », *School of Oriental and African Studies*, 17, 1955, p. 306-332 ; De Vos P., « Les origines du Barlaam et Joasaph grec », *Analecta Bollandiana*, 75, 1957, p. 83-104.

<sup>21</sup> Wolff R. L., « Barlaam and Joasaph », *The Harvard Theological Review*, 32, 1939, p. 131-139.

*Johannes von Damaskos Historia animae utilis de Barlaam et Ioasaph* publié en 2009, ont permis de confirmer que le texte grec remonte au X<sup>e</sup> siècle.<sup>22</sup>

### **2.3. Genre littéraire**

Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, le récit de Barlaam et Joasaph a été classé selon trois genres littéraires différents : l'Hagiographie, le Roman et le Miroir des princes.

Sirarpie Der Nersessian parle du « roman de Barlaam et Joasaph ». Or la question du genre littéraire n'est point abordée dans son travail dévolu aux illustrations des manuscrits. Corinne Jouanno, spécialiste du roman byzantin, opte également pour la notion de « roman » et met en évidence les correspondances entre le genre du roman et le récit de Barlaam et Joasaph alors que Marlène Kanaan, aussi spécialiste de textes, privilégie la dénomination de « hagiographie ».<sup>23</sup>

L'attribution du récit à divers genres littéraires n'est point étonnante. Elle témoigne des multiples fonctions et utilisations du récit de Barlaam et Joasaph dans le monde byzantin au cours des cinq derniers siècles.<sup>24</sup> Vu les multiples paramètres influant la perception du genre littéraire et donc l'aspect variable du genre littéraire, nous avons employé dans ce travail la notion de récit. Terme « générique » en narratologie, il garantit une neutralité au niveau de la question du genre littéraire.

---

<sup>22</sup> Volk R., *Barlaam*, 2009.

<sup>23</sup> Jouanno C., « Barlaam et Joasaph : Une aventure spirituelle en forme de roman d'amour », *Pris-ma*, 16, 1, 2000, p. 61-76 ; Alexandre M., « Barlaam et Joasaph : La conversion du héros et du roman », *Le monde du roman grec : Études de littérature ancienne*, 4, 1992, p. 260 ; Kanaan M., « Le roman de Barlaam et Joasaph », transmutation d'un conte bouddhique en légende hagiographique », *Parole de l'Orient*, 30, 2005, p. 199-210.

<sup>24</sup> La question du genre est abordée dans mon travail de Master II soutenu à Aix-en-Provence en juin 2010.

## 2.4. Histoire de l'art

À la différence de l'intérêt accordé au texte, l'imagerie relative à Barlaam et Joasaph n'a suscité que peu d'intérêt. Jusqu'à dans les années 1930, l'iconographie de Barlaam et Joasaph est uniquement mentionnée dans quelques ouvrages, majoritairement des catalogues de bibliothèques possédant un codex illustré de Barlaam et Joasaph.<sup>25</sup>

La première publication consacrée à l'iconographie de Barlaam et Joasaph est l'article de Jon Dimitri Ștefănescu paru en 1931.<sup>26</sup> Cette publication traite du cycle monumental de Barlaam et Joasaph qui orne les murs du clocher du monastère de Neamțu en Roumanie. Le clocher du monastère est construit et décoré d'un cycle narratif au XV<sup>e</sup> siècle.<sup>27</sup> Ce cycle est composé de trente-et-une scènes. L'étude de Jon Dimitri Ștefănescu s'est surtout attachée à montrer la dimension politique de la narration de Barlaam et Joasaph et ses implications dans la politique d'Étienne III Mușat de Moldavie (1433-1504).

Soixante-dix-sept ans plus tard, en 2008, un deuxième cycle monumental de Barlaam et Joasaph est découvert. Celui-ci orne les murs d'une salle de réception du palais de Gozzo, à Krems, près de Vienne.<sup>28</sup> Daté du XIII<sup>e</sup> siècle, ce cycle occidental semble également avoir une forte dimension politique. À la fois l'emplacement et les détails iconographiques (p. ex. les

---

<sup>25</sup> La bibliographie des notices de manuscrits grecs illustrés est donnée dans le chapitre 3 intitulé : « Problématique ».

<sup>26</sup> Ștefănescu J. D., « Le roman de Barlaam et Joasaph illustré en peinture », *Byzantion*, 7, 1932, p. 347-369.

<sup>27</sup> Balș B., Nicolescu C., *Mănăstirea Neamț*, Bucarest, 1958 ; Musicescu M. A., Voinescu T., « Pictura », *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, Bucarest, 1958, p. 39-46 ; Prisnea C., *Mănăstirea Neamț*, Bucarest, 1964.

<sup>28</sup> Blaschitz G., « Barlaam und Josaphat » als Vorlage für Wandmalereien in der Gozzoburg von Krems », *Medium Aevum Quotidianum*, 57, 2008, p. 28-48 ; Eadem, « Wandmalereien im Freskensaal der « Gozzoburg » Krems: Josaphat und Ottokar II », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 62, 2008, p. 565-582 ; Eadem, « Buddha in Krems : Josaphat und Ottokar im Freskenzyklus der Kremser « Gozzoburg », *Das Waldviertel*, 58, 2009, p. 321-351.

couronnes) attestent que le pouvoir contemporain se reconnaît dans le personnage de Joasaph.

L'importance du récit au sein de l'idéologie politique est également constatée en Orient avant 1453. Elle est souvent soulignée au sujet de l'empereur paléologue Jean VI Cantacuzène qui choisit comme nom monastique celui du prince-ermite.<sup>29</sup> Vojislav J. Djurić, dans un article publié en 1985 et intitulé « L'influence du roman de Barlaam et Joasaph dans le monde byzantin », expose la signification politique de Barlaam et Joasaph dans l'élaboration de l'idéologie politique de la dynastie des Nemanja.<sup>30</sup> Le décor monumental de Gračanica, où un portrait de Barlaam et Joasaph surplombe le portrait du Kralj Étienne Uroš II Milutin (ca. 1282-1321), en offre l'exemple le plus explicite. Le rôle de Joasaph dans la politique des Nemanja est également analysé dans une publication récente de Smilja Marjanovic-Dušanić.<sup>31</sup> Dans le même ordre d'idées, Peter Guran évoque l'implication politique du récit dans un article sur l'utilisation des nimbes dans l'iconographie de Barlaam et Joasaph.<sup>32</sup>

Outre ces publications centrées sur l'utilisation de la figure de Joasaph dans les idéologies politiques à partir des décors monumentaux, les manuscrits illustrés de Barlaam et Joasaph ont également fait l'objet d'études.<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> Guran P., « Jean VI Cantacuzène, l'hésychasme et l'empire : Les miniatures du codex Parisinus graecus 1242 », *L'empereur hagiographe : Culte des saints et monarchie byzantine et post-byzantine*, éd. Flusin B., Guran P., Bucarest, 2001, p. 73-121.

<sup>30</sup> Djurić V. J., « L'influence du roman de Barlaam et Joasaph dans le monde byzantin », *CA*, 33, 1985, p. 99-109.

<sup>31</sup> Marjanović-Dušanić S., *Vladarska ideologija Nemanjica : Diplomatička studija*, Belgrade, 1997 ; Eadem, « L'entrée au monastère des princes serbes », à paraître.

Je remercie Madame Smilja Marjanović-Dušanić qui m'a autorisée à consulter son article avant la publication.

<sup>32</sup> Guran P., « L'auréole de l'empereur : Témoignage iconographique de la légende de Barlaam et Josaphat », *Medioevo greco*, 1, 2001, p. 161-186.

<sup>33</sup> Nous pouvons également signaler qu'il existe des portraits monumentaux de Barlaam et Joasaph dans un ensemble de vingt-et-une églises. L'énumération des décors monumentaux qui

En 1936, Sirarpie Der Nersessian publie sa thèse d'État intitulée « L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph » dans laquelle elle propose une étude synoptique des dix manuscrits orientaux de Barlaam et Joasaph alors connus. Son corpus est composé de six manuscrits grecs (Stavrou 42, Ioannina-Cambridge-New York, Cambridge 338, Ivron 463, Paris grec 1128 et Athènes Parlement 11), de deux manuscrits russes (Saint-Pétersbourg codex 71, Saint-Pétersbourg codex 34) et de trois manuscrits arabes (Vatican arabe 692, Paris arabe 273 et Paris arabe 274) et couvre une période de six siècles.<sup>34</sup> L'objectif de cette recherche est d'établir le prototype du cycle illustré. Plus que le sujet, c'est la méthodologie utilisée qui fera de cette thèse un ouvrage de référence. Ici, il convient de noter l'importance de Sirarpie Der Nersessian dans l'élaboration de cette méthode scientifique qui est avant tout considérée comme le fruit de l'œuvre de Kurt Weitzmann.<sup>35</sup> Plus récemment, en octobre 2010, dans une thèse sur l'iconographie des cycles illustrés grecs de Barlaam et Joasaph soutenue à l'Université de Lille 3, Marina Toumpouri propose de revisiter l'étude synoptique de Sirarpie Der Nersessian. En explorant seulement une partie du corpus étudié en 1936, c'est-à-dire les six manuscrits grecs dont un post-byzantin, Marina Toumpouri mène une nouvelle enquête afin de réévaluer la question du prototype. Elle conclut qu'il y a eu vraisemblablement deux prototypes dont l'un serait un manuscrit constantinopolitain du X<sup>e</sup> siècle.<sup>36</sup>

---

incorporent les portraits hagiographiques de Barlaam et Joasaph n'est pas pertinente pour notre propos.

<sup>34</sup> Der Nersessian S., *Barlaam*, p. 18-30.

<sup>35</sup> La démarche scientifique initiée par Kurt Weitzmann dérive d'une méthode de recherche employée dans l'étude de textes et a présidé dans les études des manuscrits jusque dans les années 1990. Depuis, cette démarche est critiquée entre autres par John Lowden. Voir entre autres : Lowden J., *The Octateuchs : A Study in Byzantine Manuscript Illustration*, Londres, 1992 ; Dolezal M.-L., « Manuscript Studies in the Twentieth Century : Kurt Weitzmann Reconsidered », *Byzantine and Modern Greek Studies*, 22, 1998, p. 216-263 ; Loerke W. C., « Kurt Weitzmann : Reflections on his Student Years », *Byzantinische Forschungen*, 27, 2002, p. 277-283.

<sup>36</sup> Toumpouri M., *Barlaam*, p. 339-342.

Entre ces deux thèses doctorales, quelques notices dans des catalogues d'expositions présentent brièvement le sujet et trois articles sont consacrés aux manuscrits orientaux illustrés de Barlaam et Joasaph nouvellement découverts. Il s'agit de trois manuscrits écrits en arabe datés entre le XIII<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle et conservés au Liban: le manuscrit de Balamand daté du XIII<sup>e</sup> siècle et conservé au couvent Notre-Dame à Tripoli, le manuscrit de Zùq daté du XVII<sup>e</sup> siècle et conservé au monastère Notre-Dame-de-l'Annonciation à Zùq et le codex Šīr daté du XVII<sup>e</sup> siècle et conservé au monastère Saint-Georges à Šīr.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> La Croix (de) A.-M., Zabbal Fr.,  *Icônes arabes, art chrétien du Levant*, Paris, 2003, p. B34-B38 ; Sminé R., « The Miniatures of a Christian Arabic Barlaam and Joasaph : Balamand 147 »,  *Parole de l'Orient*, 18, 1993, p. 171-230 ; Leroy J., « Un nouveau manuscrit arabe-chrétien illustré du roman de Barlaam et Joasaph »,  *Syria*, 31, 1995, p. 101-122 ; Agémian S., « Deux manuscrits arabes chrétiens illustrés du roman de Barlaam et Joasaph »,  *Revue des études arméniennes*, 23, 1992, p. 577-601.



### 3. Problématique

Cet aperçu de l'état de la question montre que les cycles illustrés byzantins du récit de Barlaam et Joasaph ont jusqu'à présent uniquement fait l'objet de deux études synoptiques. Ciblées sur les correspondances iconographiques, elles se sont donné comme objectif la mise en lumière de prototypes. Ces études emploient une méthodologie dont la démarche scientifique semble aujourd'hui désuète. C'est pourquoi nous avons privilégié une étude monographique, entreprise à partir d'un seul manuscrit, le Paris grec 1128, qui permet d'interpréter, nous l'espérons, l'iconographie de Barlaam et Joasaph sous un nouvel angle.

L'accessibilité relativement aisée du manuscrit a certes été un critère non négligeable sans cependant déterminer notre choix. La décision de consacrer une étude au seul manuscrit de Paris a résulté naturellement de la comparaison entre les cinq manuscrits byzantins connus. Il convient alors de présenter brièvement la comparaison chronologique entre ces cinq codices illustrés de l'époque byzantine.

Le plus ancien manuscrit de Barlaam et Joasaph est conservé au monastère d'Iviron sous la cote 463. D'origine constantinopolitaine et attribué à la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle, le manuscrit athonite est un témoignage insigne de l'art du livre médiéval.<sup>38</sup> Il convient d'attirer en particulier l'attention sur le

---

<sup>38</sup> Au XIX<sup>e</sup> siècle, Spyridon Lampros propose une datation tardive paléologue (Lampros S., *Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos*, 2, Cambridge, 1900, p. 149). Basé sur une étude paléographique et linguistique de la traduction française du texte figurant dans les marges, un *terminus ante quem* du XIII<sup>e</sup> siècle s'impose (Meyer H., « Fragments d'une traduction française de Barlaam et Joasaph faite sur le texte grec au commencement du XIII<sup>e</sup> siècle », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 6, 1866, p. 313-335). En 1936, Sirarpie Der Nersessian adopte la datation de la fin du XII<sup>e</sup>-début du XIII<sup>e</sup> siècle (Der Nersessian S., *Barlaam*, p. 24). Celle-ci sera généralement acceptée : Weitzmann K., *Aus den Bibliotheken des Athos*,

travail de Francesco d'Aiuto qui remarque des correspondances paléographiques et codicologiques entre le Barlaam d'Iviron, l'Échelle spirituelle de saint Jean Climaque du Vatican (Vat. gr. 394) et l'homélaire de Grégoire de Nazianze du monastère de Dionysiou (Dionysiou 61) et avance l'hypothèse que ces trois manuscrits illustrés sont de la main d'un seul scribe appelé Constantin.<sup>39</sup> S'ouvrant sur un portrait en frontispice et composé de quatre-vingt-et-une miniatures sur fond doré, son cycle d'images se profile comme le plus somptueux exemple du récit de Barlaam et Joasaph tandis que des notes en français ajoutées dans les marges au XIII<sup>e</sup> siècle révèlent l'appréciation plus large du livre.

Le manuscrit connu en tant que Ioannina-Cambridge-New York est de provenance palestino-chypriote et daté de la fin du XI<sup>e</sup> siècle ou du début XII<sup>e</sup> siècle.<sup>40</sup> Les cent-quarante-et-un feuillets jadis conservés à l'École Zosimaia

---

Hambourg, 1963, p. 105-107 ; Pelekanidis S. M., *et al.*, *The Treasures of Mount Athos*, 2, Athènes, 1975, p. 306-322 ; Anderson J. C., « Barlaam and Joasaph », *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843-1262*, éd. Evans H. C., Wixom W. D., New York, 1997, n<sup>o</sup> 164, p. 242-243 ; Kadas S. N., « The Romance of Barlaam and Joasaph », *Treasures of Mount Athos*, éd. Karakatsanis A., Athènes, 1997, n<sup>o</sup> 5. 15, p. 212-213 ; Fotiadis P., « Roman d'édification de Barlaam et Joasaph », *Le mont Athos et l'empire byzantin : Trésors de la Sainte Montagne*, Paris, 2009, cat. n<sup>o</sup> 138, p. 252.

Au cours des années 1990 et 2000, la datation de la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle est avancée par différents chercheurs : Pérez-Martín I., « Apuntes sobre la Historia del texto bizantino de la Historia edificante du Barlaam y Josafat », *Erytheia*, 17, 1996, p. 176 ; Volk R., *Barlaam*, p. 269-272.

<sup>39</sup> D'Aiuto Fr., « Su alcuni copisti di codici miniati mediobizantini », *Byzantion*, 67, 1997, p. 5-59

<sup>40</sup> Kyriakidès S., « Katalogos ton cheirografon tis en Ioanninois Zosimaias Scholis », *Neos Ellinomnimon*, 9, 1912, p. 304-312 ; Kavrus-Hofmann N., « Catalogue of Greek Medieval and Renaissance Manuscripts in the Collections of the United States of America », *Manuscripta*, 49, 2005, p. 194 ; Volk R., *Barlaam*, p. 297, 309, 378.

Une autre datation qui fût proposée était celle du XII<sup>e</sup> siècle : Delehay H., *Catalogus codicum hagiographicorum graecorum germaniae belgii angliae*, Bruxelles, 1913, p. 283 ; Der Nersessian S., *Barlaam*, p. 21.

d'Ioannina ont disparu durant la seconde guerre mondiale.<sup>41</sup> Malgré cette perte, l'étude doctorale de Sirarpie Der Nersessian permet d'avoir une vue globale de ce manuscrit dont seulement dix-huit folios dont seize sous la cote add. 4491 de la Bibliothèque universitaire de Cambridge et deux sous la cote 9 de la collection George Plimpton de la Bibliothèque universitaire de Columbia de New York sont conservés.<sup>42</sup> Le manuscrit était composé de cinquante-cinq miniatures intercalées dans le texte et accompagnées de légendes écrites à l'encre rouge dont seulement douze miniatures sont conservées.<sup>43</sup>

Le codex aujourd'hui partagé entre la Bibliothèque patriarcale de Jérusalem (Stavrou 42) et la Bibliothèque publique de Saint-Petersbourg (codex 379) est daté également de la fin du XI<sup>e</sup>-début XII<sup>e</sup> siècle. Le manuscrit est composé de deux-cent-neuf feuillets dont quatre sont conservés à Saint-Petersbourg.<sup>44</sup> Ce cycle est composé de soixante-et-une illustrations intercalées dans le texte et entourées d'un cadre. Robert Volk note que la mise en page est identique à celle du codex d'Ioannina-Cambridge-New York.<sup>45</sup> De même, les légendes, ajoutées au cours du XIII<sup>e</sup> siècle sont identiques à celles du codex d'Ioannina-Cambridge-New York.<sup>46</sup>

---

<sup>41</sup> Nous avons obtenu cette information grâce à l'intervention d'Ioanna Rapti auprès de la conservatrice de l'École Zosimaia.

<sup>42</sup> Der Nersessian S., *Barlaam*, p. 21-23 ; Ives S. A., « Corrigenda and Addenda to the Descriptions of the Plimpton Manuscripts as Recorded in the De Ricci Census », *Speculum*, 17, 1942, p. 34.

<sup>43</sup> Volk R., *Barlaam*, p. 309-312.

<sup>44</sup> Der Nersessian S., *Barlaam*, p. 18-19 ; Vokotopoulos P. L., *Byzantine Illuminated Manuscripts of the Patriarchate of Jerusalem*, Athènes, 2002, p. 184-185 ; Volk R., *Barlaam*, p. 329.

<sup>45</sup> Volk R., « Neues vom Schreiber Kallistos und vom Fortwirken zweier illuminierten Handschriften des griechischen Barlaam-Romans », *JÖB*, 48, 1998, p. 265 ; Volk R., *Barlaam*, p. 333.

<sup>46</sup> Volk R., « Neues vom Schreiber Kallistos und vom Fortwirken zweier illuminierten Handschriften des griechischen Barlaam-Romans », *JÖB*, 48, 1998, p. 264 ; Volk R., *Barlaam*, p. 330.

Le manuscrit 338 de la Bibliothèque du King's College à Cambridge est le quatrième manuscrit illustré byzantin du récit de Barlaam et Joasaph.<sup>47</sup> Il comporte un cycle de quatre-vingt-treize dessins marginaux à l'encre noire qui ne sont pas accompagnés d'inscriptions. Robert Volk date le manuscrit vers la fin du XI<sup>e</sup> ou le début du XII<sup>e</sup> siècle.<sup>48</sup>

Le dernier des témoignages byzantins est notre manuscrit, le Paris grec 1128. Daté du XIV<sup>e</sup> siècle il constitue le seul témoignage de l'époque paléologue. S'ouvrant sur un frontispice, son vaste cycle d'illustrations se compose de deux-cent-dix miniatures intercalées dans le texte et accompagnées de légendes écrites à l'encre rouge.<sup>49</sup>

Basé sur les datations récentes proposées par Robert Volk dans son étude exhaustive des manuscrits grecs de Barlaam et Joasaph, l'historien de l'art peut offrir un aperçu global de la répartition chronologique des cycles illustrés de Barlaam et Joasaph.

---

<sup>47</sup> Harris R., *The Original Greek of the Apology of Aristides on Behalf of the Christians from a Syriac Manuscript Preserved on Mount Sinai*, Cambridge, 1891, p. 81 ; Der Nersessian S., *Barlaam*, p. 25-26; Easterling P. E., « Greek Manuscripts in Cambridge : Recent Acquisitions by College Libraries, the Fitzwilliam Museum and Private Collectors », *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, 4, 3, 1966, p. 187.

<sup>48</sup> Volk R., *Barlaam*, p. 294-295.

<sup>49</sup> Bordier H.-L., *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1883, p. 246 ; Der Nersessian S., *Barlaam*, p. 26 ; Hutter I., *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschrift*, 4.1., Oxford Christ Church, Stuttgart, 1993, p. 157 ; Germain M.-O., « Barlaam et Joasaph », *Byzance : L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, éd. Durand J., Paris, 1992, n° 352, p. 458 ; Förstel Chr., « Barlaam et Joasaph », *Trésors de Byzance : Manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale de France*, éd. Förstel Chr., Paris, 2001, p. 24 ; Idem, « Barlaam and Joasaph », *Byzantium Faith and Power (1261-1557)*, éd. Evans H. C., New York, 2004, p. 61-62 ; Volk R., *Barlaam*, p. 408.

Ms.	Datation	Étendu du cycle
Ivion 463	Seconde moitié XI <sup>e</sup> siècle	81
Ioannina-Cambridge-New York	Fin XI <sup>e</sup> -début XII <sup>e</sup> siècle	55
Stavrou 42	Fin XI <sup>e</sup> -début XII <sup>e</sup> siècle	61
Cambridge 338	Fin XI <sup>e</sup> -début XII <sup>e</sup> siècle	93
Paris grec 1128	XIV <sup>e</sup> siècle	210

Tableau 1. Présentation chronologique des cycles illustrés

Ce tableau chronologique révèle que les quatre premiers cycles de Barlaam et Joasaph sont composés d'un nombre d'images relativement stable. Les variations constatées sont minimales et peuvent être expliquées dans le contexte de chaque manuscrit. Le caractère somptueux du cycle athonite et l'emploi de dessins marginaux dans celui de Cambridge 338 peuvent expliquer la présence d'un plus grand nombre des illustrations par rapport aux cycles de Stavrou et d'Ioannina. En revanche, le cinquième manuscrit, le Paris grec 1128, se distingue par l'ampleur étonnante de son cycle de deux-cent-dix illustrations. Avec plus que le double d'illustrations, il se démarque radicalement des autres cycles de Barlaam et Joasaph. Vu l'accroissement considérable du cycle, il est peu plausible de considérer cette ampleur comme le fruit d'une évolution progressive qui se serait manifestée au cours des XII<sup>e</sup> – XIII<sup>e</sup> siècles. Intéressées par les correspondances entre les différents cycles, Sirarpie Der Nersessian et Marina Toumpouri ont signalé la richesse du cycle paléologue qui les a poussées à considérer ce cycle comme dépendant d'un autre prototype.<sup>50</sup> Mentionné mais jamais étudié au delà de sa richesse particulière, l'ampleur du cycle du Paris grec 1128 incite donc à examiner de près ce manuscrit remarquable.

---

<sup>50</sup> Der Nersessian S., *Barlaam*, passim ; Toumpouri M., *Barlaam*, p. 340.

Outre son étendue, Sirarpie Der Nersessian et Marina Toumpouri notent l'existence de quelques images originales dans le cycle de Paris grec 1128.<sup>51</sup> En revanche, l'origine inconnue, le style pictural et quelques particularités considérées par ces chercheurs comme des erreurs dues à l'inattention du miniaturiste ont valu au manuscrit la qualification d'archaïque.

Dans l'intention de vérifier ces hypothèses et d'offrir une interprétation satisfaisante pour le décor singulier du Paris grec 1128 nous avons entrepris une étude plus approfondie de ce programme iconographique exceptionnel.

Plus riche et truffé d'images qui s'éloignent de la tradition voire même d'images novatrices, le cycle de Paris grec 1128 se prête à analyser le processus de la création iconographique. Notre approche a été largement appuyée sur l'étude de référence qui explore la création iconographique, l'ouvrage remarquable d'André Grabar : *Les voies de la création en iconographie chrétienne, Antiquité et Moyen Âge*.<sup>52</sup>

Il est d'abord nécessaire de poser les questions sur lesquelles la problématique de la création iconographique est susceptible de répondre. En analysant le processus de création iconographique à partir d'un codex précis nous aspirons à contribuer à faire comprendre la création artistique en général : Comment crée-t-on au Moyen-Âge ? Quelle est la liberté du miniaturiste ? Dans quelle mesure le miniaturiste connaît-il le texte, quelles sont ses sources d'inspiration et comment sont-elles reçues et interprétées ? Une telle étude de cas pourrait également permettre d'avancer sur l'origine du manuscrit. En examinant la création et les sphères d'influences, cette étude iconographique parvient à proposer des indications qui permettent de placer le codex dans un contexte précis.

---

<sup>51</sup> Der Nersessian S., *Barlaam*, p. 113-115, passim ; Toumpouri M., *Barlaam*, p. 67-69, 107.

<sup>52</sup> Grabar A., *Les voies de la création en iconographie chrétienne, Antiquité et Moyen Âge*, Paris, 1979.

Au fur et à mesure que l'étude avançait, la classification des images du manuscrit s'est imposée. Après la recherche menée sur le rapport entre texte, légende et image et des comparaisons iconographiques afin de saisir la démarche de la création, deux notions opposées se sont situées au cœur de l'analyse : la création et la tradition. Cette dialectique complexe nous a conduite à répartir les images entre trois catégories :

- Création sans tradition

Il s'agit d'un corpus restreint d'images aux sujets inédits qui n'ont jamais fait l'objet d'images.

- Création et tradition iconographique textuelle établie

Il s'agit des images qui accompagnent le texte des Écritures et se déclinent *a priori* à partir d'une imagerie préexistante telle qu'on observe dans entre autres les Octateuques et les livres des évangiles mais également dans les décors monumentaux.

- Création puisant dans une tradition iconographique thématique

Ces images reposent sur une thématique qui concerne une tradition iconographique sans que le texte invoque une image spécifique. Il s'agit donc d'une adaptation iconographique puisant dans une imagerie établie.

Cette approche sélective nous permettra de mieux comprendre la création iconographique à la dernière période de l'Empire byzantin, l'époque paléologue. De même, elle éclairera le contexte dans lequel le décor exceptionnel du Paris grec 128 doit être replacé.





## 4. Le codex Paris grec 1128

### 4.1. *Le manuscrit et le texte*

Le manuscrit est composé de deux-cent-trois feuillets en parchemin qui mesurent 23,5 sur 19 centimètres. Soixante-quatorze feuillets en papier ont été intercalés vraisemblablement afin de protéger les miniatures. Les feuillets en parchemin sont numérotés en chiffres arabes dans l'angle supérieur droit du recto. Cette numérotation a été faite après la dernière reliure lors de laquelle l'ordre des feuillets a été bouleversé.<sup>53</sup> La reliure brune en cuire de veau, ornée d'un décor géométrique et de rinceaux n'est pas celle d'origine. Henri-Léonard Bordier la date avec raison des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles.<sup>54</sup>

Concernant l'origine du manuscrit Paris grec 1128, peu d'éléments sont connus. Le colophon perdu, le contexte et la date de fabrication (scribe, commande) font défaut. Sur le premier feuillet (fig. 1), une notice de 1648 indiquant que le manuscrit se trouvait alors au monastère de l'île de Chalki, une des neuf îles des Princes de la mer de Marmara, constitue la plus ancienne information relative à l'histoire du codex. En 1729, l'abbé François Sevin, bibliothécaire du roi de France à partir de 1737, se procure, lors d'un voyage à Constantinople par ordre de Louis XV, le manuscrit.<sup>55</sup> Dans sa correspondance, il évoque qu'il a trouvé ce roman de Joasaph dans un monastère proche de Constantinople, probablement le couvent de la Sainte-Trinité sur l'île de

---

<sup>53</sup> Volk R., *Barlaam*, 408.

<sup>54</sup> Bordier H.-L., *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1883, p. 246-253.

<sup>55</sup> Peu d'informations sur l'abbé François Sevin sont disponibles : Chaudon L. M., Delandine F. A., *Dictionnaire universel, historique, critique et bibliographique*, 16, Paris, 1812, p. 174 ; Tesnière M.-H., *Bibliothèque nationale de France : Gardes, conservateurs et directeurs du département des Manuscrits de 1720-2006*, Paris, 2006 ([www.bnf.fr/documents/gardes.pdf](http://www.bnf.fr/documents/gardes.pdf)).

Chalki.<sup>56</sup> Le codex est intégré dans le fonds de la Bibliothèque nationale de France où il reçoit la cote 1128.

Le texte dont l'étude paléographique constitue la base pour la datation, se déploie sur vingt-quatre lignes et occupe un espace de 17,5 sur 12,5 centimètres. Il est entièrement écrit en minuscules d'une encre noire et d'une écriture quelques fois irrégulière. À certains endroits, le texte a été récrit ultérieurement d'une encre plus foncée.<sup>57</sup>

Selon la classification de Robert Volk, le texte de Paris grec 1128 appartient à la famille D. Le texte de Paris grec 1128 représente la version W<sub>2</sub> qui dérive en ligne directe d'une version datée du X<sup>e</sup> siècle, la version Q.<sup>58</sup> Il convient de signaler que le texte de Paris grec 1128 omet en grande partie *l'Apologie d'Aristide* que Nachor prononce lors de la grande assemblée.<sup>59</sup> De la onzième ligne du folio 138r jusqu'au milieu de la première ligne du folio 140v, le scribe transcrit les premiers versets de l'Apologie c'est-à-dire ceux exposant l'aspect non-divin des éléments naturels (la terre, l'eau, le feu, etc.).<sup>60</sup> À partir de la deuxième ligne du folio 140v, les derniers versets qui concernent le christianisme sont écrits.<sup>61</sup> Le codex parisien omet donc le passage sur les Grecs et leurs divinités.

---

<sup>56</sup> Omont H. A., *Missions archéologiques françaises en Orient aux XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1902, p. 488-489.

<sup>57</sup> Un folio qui illustre ceci est le folio 121r.

<sup>58</sup> Volk R., *Barlaam*, p. 406.

<sup>59</sup> Der Nersessian S., *Barlaam*, p. 26.

<sup>60</sup> *Barlaam*, p. 397-405.

<sup>61</sup> *Barlaam*, p. 421.

## 4.2. Les légendes

Le manuscrit compte deux-cent-vingt-quatre légendes. Sauf les miniatures des folios 48r, 71r, 142r, 155v, 177v qui en sont dépourvues, chaque miniature est accompagnée d'au moins une légende. Aucune corrélation immédiate ne semble exister entre les cinq miniatures sans inscription. Elles divergent pour le contenu, leurs sources et leurs rapports au texte. À titre d'exemple exposons deux cas de figure qui illustrent l'absence de toute corrélation à savoir : une comparaison entre les illustrations des paraboles évangéliques puis entre celles d'une parabole d'origine bouddhique.

La miniature du folio 48r, dépourvue de légende illustre la parabole du pauvre Lazare (Luc 16, 19-31) contée par Barlaam.<sup>62</sup> Ensuite Barlaam poursuit son enseignement avec la parabole du festin des noces (Matthieu 22, 1-14 ; Luc 14, 15-24).<sup>63</sup> Celle-ci est illustrée au folio 49r. Alors qu'il s'agit également d'une parabole évangélique ayant un lien étroit avec le texte, la miniature du folio 49r est accompagnée d'une légende.

La miniature du folio 71r figure parmi les cinq miniatures illustrant l'apologue des trois amis, apologue d'origine bouddhique.<sup>64</sup> Alors que les cinq autres miniatures illustrant cet apologue portent des légendes (folios 69v, 70v, 71v), celle du folio 71r est dépourvue d'une indication. La raison ne peut être déterminée.

Les légendes sont de longueur variables. Le manuscrit englobe des légendes courtes d'un mot (p. ex. folio 30r : « Ὁ παράδεισος ») jusqu'à des légendes exhaustives se développant sur huit lignes du champ du texte (p. ex. folio 201v : « Καὶ ἐλθὼν ὁ βασιλεὺς ἔνθα τὰ τίμια λείψανα ὑπῆρχον τεθαμμένα· καὶ ἀνοίξας τὸν τάφον εὗρε ταῦτα σῶα, τοῦ τε Βαρλαάμ καὶ τοῦ Ἰωάσαφ, καὶ βαλὼν ταῦτα ἐν κιβωρίῳ ἀπήγαγεν ἐν τῇ πόλει αὐτοῦ· καὶ δειμάμενος περικαλλῆ ἐκκλησίαν

---

<sup>62</sup> Barlaam, p. 123.

<sup>63</sup> Barlaam, p. 123.

<sup>64</sup> Barlaam, p. 193-197.

κατέθετο τὰ τίμια λείψανα ἐν ἐκείνῃ εἰς φυλακὴν τῆς πόλεως καὶ ἀποτροπὴν τῶν ἐναντίων, εἰς δόξαν πατρὸς καὶ υἱοῦ καὶ ἁγίου πνεύματος, νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν »).

Selon l'emplacement des légendes, quatre types différents peuvent être distingués :

- Cent-douze légendes sont écrites dans le champ du texte. Incorporées dans le corps du texte, ces légendes s'inscrivent immédiatement au dessus de l'image. La seule exception est constatée au folio 124r où la légende dans le corps du texte est séparée par treize lignes de la miniature.
- Le deuxième type d'emplacement est la marge. Quatre-vingt-quatre légendes sont inscrites dans les marges dont dix dans les marges supérieures et soixante-quatorze dans les marges latérales. Généralement elles sont écrites à côté de l'image à l'exception des légendes des folios 78v et 83v. Ces dernières se trouvent respectivement dans la marge latérale mais plus bas que l'image et dans la marge supérieure et séparées de deux lignes de texte de la miniature.
- En troisième lieu, vingt-cinq légendes sont intégrées dans le champ pictural. Parmi celles-ci, trois sont couvertes d'un vernis jaune (folios 35r, 36r, 39r). Par cette intervention postérieure, ces légendes sont mises en évidence.
- Enfin un dernier type d'emplacement attesté dans cinq légendes (folio 82v, 106r, 106v, 112v et 117r) consiste en des légendes qui se répartissent entre la marge d'une part et le corps du texte ou le champ pictural de l'autre part. Les légendes des folios 25v, 26r et 71v ne font pas partie de ce dernier groupe. Bien que le mot « παραβολ » figure dans les marges, les légendes y sont écrites dans la continuité du texte.

Plus que sur l'emplacement des légendes, ces quatre types pourraient révéler différentes plages de temps quant à l'écriture des légendes. À première vue, les légendes marginales pourraient être postérieures aux légendes incorporées dans le corps du texte. Or, aucune différence flagrante et constante dans l'écriture n'a été repérée. Ainsi, nous ne pouvons pas proposer un *modus operandi* stable.

Les légendes écrites entièrement à l'encre rouge prédominent. Elles sont au nombre de deux-cent-huit. Hormis celles des folios 158r et 159r qui sont écrites à l'encre rouge foncée, l'encre rouge employée est pâle.

Huit des légendes restantes (folios 47v, 62v, 63r, 111r, 169r, 196v et 198r) sont écrites à l'encre rouge et partiellement réécrites en noir (fig. 2). Bien qu'une intervention tardive donne un aspect visuel différent à ces légendes, il convient de les considérer comme appartenant au groupe prédominant : les légendes écrites à l'encre rouge. Puis, trois légendes qui figurent aux folios 33r, 33v et 34v, ont une première lettre écrite à l'encre rouge pâle alors que le reste de la légende est écrite en noir (fig. 3). Ces trois légendes s'inscrivent dans le corps du texte et l'utilisation des couleurs d'encre rappelle celle employée dans le texte. Aussi, le codex présente au folio 23v une légende entièrement écrite à l'encre noire. Bien qu'elle soit écrite dans une même couleur d'encre, cette légende se distingue sans ambiguïté du corps de texte. Elle est écrite d'une autre main (fig. 4).

Au même titre que la longueur et l'emplacement, les divergences d'encre des légendes ne permettent pas de déterminer un *modus operandi* mais indiquent la présence de différentes mains.

### ***4.3. Quelques observations générales sur les illustrations***

Le manuscrit contient deux-cent-dix miniatures et s'ouvre sur un frontispice en pleine page (folio iv). À travers le texte, cent-dix folios sont ornés de miniatures. Le nombre d'illustrations par folio varie entre une seule dans la plupart des pages, souvent deux compositions (sur quarante-deux folios) et plus rarement, sur cinq folios, trois miniatures.

#### **4.3.1. État d'achèvement**

Bien que le cycle illustré soit exhaustif, le manuscrit n'a pas été achevé. À dix endroits, le scribe a réservé une place pour une miniature qui n'a jamais été exécutée. Sur trois folios (31r, 120v, 121r), l'espace vierge est accompagné d'une légende. L'omission d'une miniature est donc visible. Pour les autres miniatures omises, l'interruption du texte permet de constater que la présence d'illustrations était prévue au moment de la copie et d'en supposer parfois le sujet.

Le codex présente aussi cinq miniatures comprenant des éléments inachevés, c'est-à-dire des éléments tracés à l'encre noire mais dépourvus de peinture. Aux folios 111r et 119v, il s'agit d'un segment de ciel. Il est uniquement tracé à l'encre noire et non pas peint comme par exemple au folio 22r. La même observation peut être faite au sujet d'un couteau au folio 119r et d'une trompette au folio 129v (fig. 5). Au lieu d'être recouverte de peinture dorée comme au folio 25v (fig. 6), la trompette du folio 129v est seulement tracée par une ligne d'encre noire. Aussi au folio 156v, on aperçoit que la miniature n'est pas achevée. Il y a un trait d'encre noire sans qu'il y ait de la couleur.

Ces détails significatifs de la création du manuscrit indiquent que le codex a été vraisemblablement pourvu de dessins qui ont été colorés *a posteriori*.

#### **4.3.2. Mise en page**

La mise en page est variable. Trois emplacements peuvent être distingués : sur la partie supérieure du folio, intercalé dans le texte du folio ou sur la partie inférieure du folio. Les miniatures qui se développent en haut ou en bas d'un folio empiètent souvent dans la marge.

Les folios ornés de deux ou trois miniatures présentent également différentes façons de mise en page. Dans trois cas, le folio est réservé uniquement aux miniatures (folios 34v, 62v, 147r). Dans vingt-sept cas, les miniatures sont juxtaposées alors que dans dix-sept cas, les miniatures sont séparées par quelques lignes de texte.

#### **4.3.3. Champ pictural**

Les miniatures ont un champ pictural rectangulaire. La largeur des miniatures ne dépasse dans aucun cas la largeur du champ du texte.

Dans huit cas, la miniature ne se développe pas sur toute la largeur de l'espace pictural (p. ex. folio 79v, fig. 7) et parfois elle se limite à une petite partie ou à un seul personnage.

La hauteur des miniatures varie entre 3 et 12 centimètres. La plupart des miniatures occupent entre sept et huit lignes du texte. Or les miniatures qui s'inscrivent en haut ou en bas de la page et qui empiètent dans la marge, occupent moins de lignes du texte. Par exemple, celle du folio 53r n'occupe que deux lignes et la marge.

La miniature de pleine page (folio 1v) est la seule à être soigneusement contournée d'un cadre rouge. Les miniatures dans le corps du texte ne présentent pas cette caractéristique. Bien que Sirarpie Der Nersessian note à juste titre que les illustrations ne sont pas délimitées par un cadre, il convient d'attirer l'attention sur la présence des lignes rouges qui tracent la base du champ pictural.

Sur certains folios ces lignes rouges sont clairement visibles (p. ex. folio 94r, folio 113r, fig. 8) alors que sur d'autres folios elles semblent absentes car recouvertes d'une couche de peinture (p. ex. la miniature du bas du folio 99v, fig. 9).

Les lignes à l'encre rouge délimitent vraisemblablement le champ pictural. Sur quatre des huit miniatures qui n'exploitent pas l'ensemble de l'espace pictural, les lignes rouges sont visibles dans l'espace laissé vierge. Ces lignes sont soit une continuité de la base du champ pictural (folio 71r, fig. 10), soit elles prolongent la délimitation de la base de la composition (folio 72v, 83v, 103v, fig. 11).

Vu la corrélation entre ces lignes et la composition de la miniature, les lignes rouges semblent avoir été dessinées au préalable dans le but de structurer ou de définir le champ pictural. Plus encore qu'une simple délimitation partielle du champ pictural comme par exemple dans le manuscrit de Barlaam et Joasaph conservé à la Bibliothèque du Patriarcat grec orthodoxe de Jérusalem, Stavrou 42, ces lignes rouges semblent avant tout être les traces d'une méthode d'illustration.



#### 4.3.4. Couleur

Selon les fonds utilisés par les enlumineurs, deux types de miniatures se distinguent.

Un groupe de six miniatures présente des fonds colorés. Il s'agit pour la plupart des compositions juxtaposées à une autre miniature (folio 49r, 64v, 178r et 180v). La miniature du folio 115r est la seule isolée avec un fond coloré. Les autres illustrations se déroulent sur le fond neutre du parchemin. Les miniatures sont couvertes d'un vernis transparent de couleur jaune. Peu soigneusement posé, vraisemblablement au cours du XVIII<sup>e</sup> ou XIX<sup>e</sup> siècle, ce vernis vise à une meilleure conservation des miniatures. Il circonscrit les miniatures d'une bande jaune. Les miniatures des folios 78v et 93v (fig. 12) n'ont pas eu ce traitement. Ainsi sont-elles visuellement différentes des autres et témoignent de l'état authentique des peintures du codex de Paris grec 1128.

Les couleurs qui dominent dans le manuscrit sont : le rouge, le vert et le brun. Cette palette dominante est enrichie par le biais d'une palette de teintes.

- Bien que le rouge carmin soit prédominant, quelques personnages sont habillés de robes rouge-rose (p. ex. folio 73r).
- Dans la palette du vert, c'est le vert foncé qui domine. Or ça et là, des verts clairs sont aussi employés (p. ex. folio 73r).
- Le brun est présent dans une multitude de teintes du brun foncé, du brun clair, du brun-vert, brun-rouge.

Moins fréquents dans le manuscrit sont :

- le bleu, employé rarement dans le décor et pour les habits (p. ex. folio 43v)
- le pourpre, employé dans les vêtements (p. ex. folio 34v),
- le jaune et la peinture dorée qui marquent l'ornement des vêtements (p. ex. folio 12v) et les auréoles.

#### 4.3.5. Style

D'après le style pictural, il semble que les miniatures du Paris grec 1128 sont le fruit d'au moins deux mains différentes qui semblent travailler en étroite collaboration.

Cette constatation est merveilleusement illustrée par la comparaison entre la miniature du folio 19r (fig. 13) et celle du folio 19v (fig. 14). Ce même feuillet traite du même thème : le cortège de Joasaph sortant de son palais. La figure de Joasaph mais également celle du cheval prouvent que les deux miniatures ne sont pas l'œuvre d'une seule main. Les traitements plus fins et fluides observés au folio 19v sont également repérés aux folios 20r, 82v.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Au sujet du style et de la présence de plusieurs mains voir aussi les notes de bas de page 275, 276, 357.

## 5. Étude iconographique de la création iconographique

### 5.1. *Création sans tradition*

Pour ce qui est de la création iconographique sans tradition iconographique, deux miniatures nous confrontent à une imagerie qui ne renoue visuellement pas à un thème concernant *a priori* une tradition iconographique ni illustre des paroles ayant fait l'objet d'illustrations. Ces deux images particulières par leur valeur créative qui se remarque d'emblée sont les miniatures du folio 80v (fig. 15) et du folio 118v (fig. 16).

#### 5.1.1. Folio 80v

L'organisation du champ pictural de la miniature intercalée dans le corps de texte est simple. À l'extrémité gauche, un groupe de trois personnages est dépeint. Le personnage à gauche, habillé d'une robe verte pose ses mains sur l'épaule du personnage à droite. Les bras tendus en avant, celui-ci retourne sa tête. Ils échangent un regard. La position de leurs bras sous-entend un mouvement vers la droite. Un troisième homme au milieu figure à l'arrière-plan. Sans faire de geste il participe passivement à la composition. Son regard dirigé vers la droite et levé comme celui de l'homme qui le suit, semble toutefois indiquer leur éblouissement par la lumière qui s'impose au milieu de la composition. En effet, au centre, le décor composé de trois zébrures de nuances de verts est orné d'un seul élément ; un grand soleil rayonnant pourvu de traits faciaux humains. À droite, la scène est bordée par une bande massive

peinte en brun et compartimentée à la manière d'un mur maçonné ou d'une structure de bois.

La légende « Παραβολή· Οἱ εἰς τὸ φῶς περιπατοῦντες ἀνακεκαλυμμένοι προσώπῳ καὶ ὁ ἥλιος ἐπὶ τῆς ἰδίας ἱστάμενος λαμπρότητος φωτιεῖ αὐτούς » indique qu'il s'agit d'une parabole sur la lumière. Une lecture du texte permet de mieux saisir le contenu de la parabole qui est exposée au folio 80v. En effet, il s'agit d'une allégorie qui dépeint la foi chrétienne comme la lumière et qui explique le choix de l'homme à voir la lumière ou à rester aveugle.<sup>66</sup>

D'origine intraçable, la parabole exploite un topos allégorique chrétien largement répandu. L'examen des textes laisse apparaître que dès les premiers temps chrétiens, la lumière a une connotation spirituelle liée à la foi.<sup>67</sup> Topos littéraire, la lumière comme allégorie de la foi est fréquemment intégrée dans l'imagerie. Citons les rayons de lumière qui illuminent un baptisé (p. ex. la mosaïque du baptême de l'apôtre Paul sur le mur sud de la chapelle palatine de Palerme), ceux qui illuminent le Christ même (p. ex. l'Anastasis peinte sur le mur nord à Dečani), ceux qui irradiant autour d'un écrivain inspiré (p. ex. le portrait de Jean l'Évangéliste au folio 123v de l'évangélaire 87 de la Bibliothèque nationale d'Athènes et daté du XIV<sup>e</sup> siècle).<sup>68</sup> Bien que les rayons de lumière soient omniprésents en tant qu'élément annexe matérialisant la foi, nous n'avons repéré aucune illustration dont le seul objet est la mise en image de cette allégorie. Face à la miniature du folio 80v qui se qualifie tant bien par le sujet que par l'iconographie d'unicum, la question de la création

---

<sup>66</sup> Barlaam, p. 221.

<sup>67</sup> Podskalsky G., « Gott ist Licht : Zur Gotteserfahrung in der griechischen Theologie und Mystik », *Geist und Leben*, 39, 1966, p. 201-214 ; Lossky V., *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*, Paris, 1994, p. 215-234.

<sup>68</sup> Kitzinger E., *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, 2, *La cappella Palatina di Palermo*, Palerme, 1993, p. 33, fig. 107 ; Petković V., *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941, pl. CLCCIX ; Gavrilović Z., « Discs Held by Angels in the Anastasis at Dečani », *Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, éd. Mouriki D., Princeton, 1995, p. 225-230 ; Marava-Chatzēnikolaou A., Touphexē-Paschou Chr., *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece, II, Manuscripts of New Testament Texts 13th-15th Century*, Athènes, 1985, p. 208, fig. 410.

iconographique se pose de manière pure et simple. Comment l'image est-elle créée ?

La miniature est composée de trois éléments : un groupe de trois personnages, le soleil et un mur. La confrontation de la légende avec le texte indique que l'ensemble des composantes est mentionné dans le texte : « Mais comme le soleil [...] ils [...] au long d'un mur ».<sup>69</sup> Outre le nombre d'hommes représentés, l'observation de ces composantes révèle que le miniaturiste crée l'image en connaissant le texte. En revanche, le texte donne peu d'indices en ce qui concerne la composition de l'image. La composition linéaire en trois parties, se rapprocherait-elle d'une imagerie connue qui peut faire fonction de source iconographique? Par la succession d'hommes aveugles, de la foi représentée sous la forme de soleil et du mur qui évoque l'abandon de la foi, le miniaturiste opte pour un rythme visuel et thématique qui rappelle l'iconographie de l'Expulsion d'Adam et Ève du paradis (Genèse 3, 13-19). L'Échelle spirituelle de saint Jean Climaque du Vatican en exploite habilement la corrélation visuelle et thématique.<sup>70</sup> Daté de la fin du XI<sup>e</sup> siècle, le folio 78v du codex Vatican gr. 394 (fig. 17) représente une narration continue à laquelle participent Adam et Ève. À gauche, ils se situent au paradis et commettent le péché. À droite, ils se trouvent en dehors du paradis délimité par une porte. Élaboré avec des détails issus du texte de la Genèse, ce rythme visuel qui anime également les cycles des Octateuques byzantins (p. ex. folio 16r de l'Octateuque de Smyrne) ou encore la peinture de la voûte de la chapelle Saint-Démétrios à Dečani (fig. 18), évoque la structure du folio 80v du Paris grec 1128 (fig. 14).<sup>71</sup> Le paradis qui figure à gauche correspond à la lumière et les trois hommes

---

<sup>69</sup> Barlaam, p. 221.

<sup>70</sup> Martin J. R., *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton, 1954, p. 68-69, fig. 107.

<sup>71</sup> Hesseling D. Chr., *Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne: Manuscrit de l'École évangélique de Smyrne*, Leiden, 1909, pl. 8 ; Petković Vl., « Die « Genesis » in der Kirch zu Dečani », *Izvestiia na bulgarskiia arkheologischeski institut*, 10, 1936, p. 48-56 ; Petković Vl., *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941, pl. LXXXVIII.

aveugles à la représentation d'Adam et Ève après avoir commis le péché. Puis, la porte du paradis figure comme le pendant du mur qui relate l'abandon de la foi.

Ainsi une étude d'éventuelles sources iconographiques permet de supposer que le miniaturiste crée une image novatrice tout en s'appuyant sur une bonne connaissance du texte et une maîtrise de la tradition iconographique qu'il parvient à adapter à un nouveau contexte et à un nouveau sujet. Outre l'hypothèse sur la création iconographique, il est intéressant de se pencher sur la raison qui a pu pousser notre miniaturiste à attirer l'attention sur un topos littéraire dépourvu de tradition iconographique. Pouvons-nous proposer une raison qui explique cette volonté de mettre en exergue la parabole sur la lumière?

Bien qu'il s'agisse d'un topos, il n'est pas sans intérêt d'attirer l'attention sur la place de la lumière dans la doctrine orthodoxe du XIV<sup>e</sup> siècle. Non seulement, la notion de lumière joue un rôle clef dans la doctrine de Grégoire de Palamas mais également cet aspect de la doctrine hésychaste exerce une influence non négligeable sur la production artistique.<sup>72</sup> Celle-ci se manifeste avec éclat dans le codex paléologue, Paris grec 1242, et plus spécifiquement au folio 92v illustrant la Transfiguration, comme plusieurs études l'ont analysé. Dans cet ordre d'idées il est plausible de considérer l'intérêt pour la parabole comme le fruit des préoccupations spirituelles contemporaines.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Lossky V.I., « La théologie de la lumière chez saint Grégoire de Thessalonique », *Dieu vivant*, 1, 1945, p. 95-118 ; Von Ivanka E., « Zur hesychastischen Lichtvision », *Kairos*, 13, 1971, p. 81-95.

<sup>73</sup> Djurić V. J., « Les miniatures du manuscrit Parisinus graecus 1242 », *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV<sup>e</sup> siècle*, Belgrade, 1987, p. 89-94 ; Guran P., « Jean VI Cantacuzène, l'hésychasme et l'empire : Les miniatures du codex Parisinus graecus 1242 », *L'empereur hagiographe : Culte des saints et monarchie byzantine et post-byzantine*, éd. Flusin B., Guran P., Bucarest, 2001, p. 73-121 ; Drpić I., « Art, Hesychasm, and Visual Exegesis : Parisinus Graecus 1242 Revisited », *DOP*, 62, 2008, p. 217-247.

Ainsi, il s'avère que le miniaturiste crée à partir d'une bonne connaissance du texte et d'un rapprochement avec une connaissance théologique du thème et du contexte contemporain.

### 5.1.2. Folio 118v

La deuxième miniature qui évoque la création pure et simple se situe au folio 118v (fig. 16). Dans un décor montagneux, une composition chargée rassemble dans le même espace des hommes et des animaux. À gauche, un homme debout saisit un chien par la queue. Un deuxième personnage s'apprête à ouvrir la mâchoire d'un autre chien. Une lecture de la légende « παραβολὴ τῶν κυνηγῶν τῶν πρῶτον μὲν τοὺς θηρευτικοὺς κύνας κολακεύοντων, ἐπ' αὖν δέ τι τῶν θηρευομένων κατάσχωσι βιαίως ἀπὸ τοῦ στόματος αὐτῶν ἀφαρπαζόντων » montre qu'il s'agit également d'une parabole qui est écrite aux folios 118v et 119r.<sup>74</sup> Elle résume l'allégorie sur l'insincérité racontée à Abenner par un moine capturé par l'armée du roi. Telle l'allégorie du folio 80v, elle n'a pas d'équivalent dans d'autres textes chrétiens. De même, l'iconographie est sans pareil. En examinant les scènes de chasse auxquelles chasseurs et chiens participent, on constate que la corrélation entre chasseurs et chiens retenue par le miniaturiste du Paris grec 1128 est inédite.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Barlaam, p. 337-339.

<sup>75</sup> Pour les scènes de chasse voir entre autres : Bonfioli M., « Le rappresentazioni di caccia nella Cynegetica di Oppiano », *Bisanzio e l'Italia : Scritti di archeologia e storia dell'arte*, Rome, 2002, p. 53-66 ; Spatharakis I., *The Illustrations of the Cynegetica in Venice : Codex Marcianus Graecus Z 139*, Leiden, 2004.

Faisant allusion à une pratique employée lors de la chasse, c'est-à-dire l'apport du petit gibier par le chien, le miniaturiste s'appuie strictement sur le texte pour la création de l'image.<sup>76</sup>

## **5.2. Création et tradition iconographique textuelle établie**

La deuxième catégorie d'images concerne les illustrations qui accompagnent le texte des Écritures. Bien que le récit de Barlaam et Joasaph ne cite pas littéralement l'Ancien et le Nouveau Testament, l'enseignement de Barlaam reprend clairement plusieurs passages des Écritures. Ces sources écrites renvoyant le miniaturiste paléologue à une imagerie stable impliquent-elles la création des images qui les illustrent ?

Avant de se pencher sur l'iconographie et la relation entre la tradition et la création, il convient de signaler que le nombre d'images vouées à l'enseignement de l'Ancien et du Nouveau Testament dans le cycle parisien est inégalé dans les autres cycles de Barlaam et Joasaph. Absents dans le cycle de Stavrou 42 et d'Ioannina-Cambridge-New York, les passages des Écritures sont illustrés uniquement à deux reprises dans le cycle athonite et à trois reprises dans le Cambridge 338.<sup>77</sup> Attirant l'attention sur l'aspect didactique du texte, le nombre d'images suggère d'emblée l'utilisation religieuse et didactique de notre codex.

---

<sup>76</sup> Un article clef sur les pratiques de la chasse et donc également le rôle des chiens : Patlagean É., « De la chasse et du souverain », *DOP*, 46, 1992, p. 257-263.

<sup>77</sup> Dans le cycle du codex Iviron 463 le Déluge (folio 25r) et le Passage de la mer Rouge (folio 26r) sont les seuls passages retenus. Les folios 1v, 2r et 2v du Cambridge 338 illustrent les sujets suivants : un portrait du patriarche Abraham, le Passage de la mer Rouge et Moïse faisant jaillir la source du rocher (Der Nersessian S., *Barlaam*, fig. 20, 21, 80-82).



### 5.2.1. Iconographie de l'Ancien Testament

L'enseignement de l'Ancien Testament occupe les folios 29r au folio 35r. Sur ces treize feuillets, un ensemble de dix-neuf images se déploie dont quatre sont relatives à l'iconographie des païens, une thématique iconographique qui sera étudiée séparément. Il convient d'examiner les quinze miniatures vétérotestamentaires restantes et leur interprétation par rapport à la tradition iconographique.

#### 5.2.1.1. *Un unicum, berceau d'imagerie post-byzantine ?*

##### *(folio 29r)*

Le folio 29r (fig. 19) est orné de deux miniatures inaugurant le sous-cycle de l'Ancien Testament. La première miniature intercalée dans le texte montre à gauche un Christ doté d'un nimbe crucigère. Dans une mandorle timbrée du monogramme christique ICXP, le Christ aux cheveux et barbe bruns est assis sur un trône. Il s'oriente vers la gauche, fait un geste de bénédiction de sa main droite et tient le Livre de sa main gauche. À droite, un ensemble de treize personnages auréolés se regroupent autour de l'Hétimasie. Bien que seulement cinq des treize personnages aient des ailes visibles, il s'agit vraisemblablement d'une cohorte angélique. Plus spécifiquement, deux séraphins sont représentés à l'avant-plan de part et d'autre de l'Hétimasie. Leurs regards rivés sur le Livre, ils soulignent la position centrale du trône. Derrière le trône préparé, un ange aux ailes rouges se distingue des autres. Il est doté d'une couronne et vêtu du loros impérial. Il lève sa main droite et tourne sa tête en direction du Christ tandis que de sa main gauche il lève un objet circulaire marqué d'une croix, vraisemblablement le globe crucifère. L'ange à sa droite l'observe. À l'arrière-plan, les autres anges tournent leurs regards soit vers l'ange au costume impérial soit vers le Christ dans la mandorle. Une

légende peu explicite et composée de trois mots figure dans la marge latérale : « Ὁ παλαιός τῶν ἡμερῶν » et « Αἱ νοεραὶ θεῖαι καὶ ἀγγελικαὶ δυνάμεις ».

Se profilant comme une image hiérarchique de la sphère céleste, cette miniature est énigmatique tant bien par sa composition que par son emplacement. De ce, le sujet exposé mais également la raison de son intégration en tête du cycle de l'Ancien Testament méritent d'être étudiés. Qu'est-ce que cette image illustre et plus encore quelles sont les sources iconographiques auxquelles le miniaturiste fait recours ?

Compte tenu de la composition et de l'emplacement en tête du cycle illustré vétérotestamentaire, la miniature du folio 29r se rapproche de la scène qui introduit le cycle illustré de l'Octateuque de la Laurentienne. Le folio iv du manuscrit Plut. Laur. V. 38 (fig. 20) est orné d'une miniature de pleine page composée de cinq scènes.<sup>78</sup> La première représente la Puissance céleste. Quatre groupes d'anges s'organisent autour de l'Ancien des Jours. Assis sur un trône blanc et inscrit dans une mandorle tenue par des chérubins, l'Ancien des Jours figure de face. Une observation attentive de la miniature en pleine page permet de déterminer la fonction de la première scène. Les trois rayons blancs partant de la main droite de l'Ancien des Jours et se confondant à la masse blanche de la scène en haut à droite qui représente le premier jour de la Genèse, la scène transcende la simple représentation de la Puissance céleste. Introduisant la création, elle exalte la glorification du Dieu-Créateur. La comparaison avec d'autres cycles illustrés de l'Ancien Testament renforce cette hypothèse. Alors que l'iconographie de la Puissance céleste n'est pas intégrée, l'image du Dieu-Créateur est observée dans un autre manuscrit byzantin, l'Octateuque de Smyrne. Au folio 2r de ce codex du XII<sup>e</sup> siècle (fig. 21), l'Ancien des Jours figure debout tenant dans ses bras le cosmos, le début de la création.<sup>79</sup> La composition et l'emplacement rappellent une série d'images occidentales. En effet, les

---

<sup>78</sup> Der Nersessian S., *Barlaam*, p. 15 ; Perria L., « Gli Ottateuchi in età paleologa : Problemi di scrittura e illustrazione. Il caso del Laur. Plut. 5. 38 », *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi 1261-1453*, éd. Iacobini A., della Valle M., Rome, 1999, fig. 21.

<sup>79</sup> Hesseling D. Chr., *Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne : Manuscrit de l'École évangélique de Smyrne*, Leiden, 1909, pl. 1.

frontispices de quatre bibles moralisées datées du XIII<sup>e</sup> siècle présentent un portrait semblable du Dieu-Créateur.<sup>80</sup> Dans la Bible moralisée de Vienne, Vindobonensis 1779 (fig. 22) et celle de saint Louis, à la cathédrale de Tolède, le Christ inscrit dans une mandorle tient le cosmos dans son bras gauche. Il le trace au compas tenu dans sa main droite.<sup>81</sup> Dans les codices Vindobonensis 2554 et la Bible moralisée de la Bodleian Library (ms. 270b), le Christ incliné tient le cosmos de sa main gauche et le trace avec un compas tenu dans sa main droite.<sup>82</sup> Construites sur le thème du Créateur-géomètre, ces images byzantines et occidentales forment un ensemble homogène.

Vu l'absence d'une corrélation entre le Créateur et la création au folio 29r de notre Paris grec 1128, il est peu probable de considérer notre miniature comme dépendant de ce schéma iconographique. Il est alors nécessaire de chercher une autre interprétation. Qu'est-ce que cette miniature représente ?

Appuyée sur le texte, Sirarpie Der Nersessian propose une identification avec la Création des anges, action du Créateur par laquelle Barlaam introduit son enseignement vétérotestamentaire : « D'abord Il a fait les pouvoirs célestes et invisibles, [...] ».<sup>83</sup> Cette proposition invite à se pencher davantage sur les textes et l'imagerie de l'angélogologie. Les différents aspects des anges sont traités par un grand nombre d'écrits. En sus des écrits des Pères de l'Église, l'angélogologie fait l'objet d'un texte attribué à Denys l'Aréopagite mais également de textes de la main du patriarche Nicéphore I et de Michel Psellos.<sup>84</sup> Largement discutés au long du Moyen-Âge, les écrits sur les anges

<sup>80</sup> Tachau K. H., « God's Compass and Vana Curiositas : Scientific Study in the Old French Bible Moralisée », *The Art Bulletin*, 80, 1998, p. 7-33.

<sup>81</sup> Lowden J., *The Making of the Bibles Moralisées, 1, The Manuscripts*, Pennsylvanie, 2000, p. 55-95.

<sup>82</sup> Hassall W. O., *Bible Moralisée : Ms. Bodley 270b*, Yorkshire, 1960, p. 4 ; Guest G. B., « Review of The Bible Moralisée. Codex-Vindobonensis 2554. Vienna, Austrian-National-Library by Gameson R. », *Journal of Ecclesiastical History*, 48,3, 1998, p. 552-553 ; Lowden J., *The Making of the Bibles Moralisées, 1, The Manuscripts*, Pennsylvanie, 2000, p. 11-55, 139-188.

<sup>83</sup> Barlaam, p. 79.

<sup>84</sup> Pera C., « Denys le Mystique et la Théomachia », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 25, 1936, p. 5-75 ; Daniélou J., *Les anges et leur mission d'après les Pères de l'Église*,

s'appuient sur l'Ancien et le Nouveau Testament qui traitent des anges et s'attardent à plusieurs reprises sur leurs caractéristiques. À titre d'exemple citons Ézéchiel 1, 6-11 ; Isaïe 6, 2-6 et 1 Rois 6, 23-27 où l'apparence des anges est discutée, Daniel 7, 10 et Luc 2, 13 où il est question du nombre des anges.<sup>85</sup> En revanche, la création des anges est à peine suggérée. La source principale est le *Livre des Jubilés* 2, 2 où elle est évoquée comme la première action du Créateur.<sup>86</sup> L'angélologie associe la création des anges à la Genèse en situant leur création soit au premier jour de la Genèse, ce qui coïncide avec la création de la lumière soit au troisième jour, c'est-à-dire au moment de la création de la terre.<sup>87</sup> Cette corrélation est-elle retenue dans l'iconographie ? À propos de ce sujet ignoré dans les Octateuques illustrés byzantins, il est intéressant de rappeler l'interprétation de Henri Leclercq pour le folio 1r de la Genèse Cotton (fig. 23).<sup>88</sup> La copie à l'aquarelle exécutée en 1621-1622 par Daniel Rabel (ms. fr. 9530 de la Bibliothèque nationale de France) qui reproduit un décor arboré dans lequel trois anges font face au Créateur est considérée comme la Création des anges. Déjà en 1904, Émile Bertaux évoque l'existence d'une iconographie de la Création des anges au sujet de la plaque d'ivoire de Salerne datée du XI<sup>e</sup> siècle.<sup>89</sup> La deuxième scène de ce bas-relief illustrant la Genèse en trente-six scènes emploie une composition semblable à celle de la Genèse Cotton. Le Créateur y figure debout et de profil. Il s'adresse d'un geste à trois anges qui

---

Chevetogne, 1952 ; Denys l'Aréopagite, *La hiérarchie céleste*, tr. Gandillac (de) M., Paris, 1986 ; Cohen D., *Formes théologiques et symbolisme sacré chez (pseudo-) Denys l'Aréopagite*, Bruxelles, 2010.

Sur l'angélologie en général bien que concentré sur les auteurs occidentaux : Keck D., *Angels and Angelology in the Middle Ages*, New York, 1998.

<sup>85</sup> Macy J., *In the Shadow of his Wings : The Pastoral Ministry of Angels Yesterday, Today and for Heaven*, Eugene, 2001, p. 9-23.

<sup>86</sup> Nous pourrions éventuellement évoquer l'Épître aux Hébreux 1, 5-9 qui évoque la création des anges. Pour la source apocryphe : Van der kam J. C., *The Book of Jubilees*, Louvain, 1989.

<sup>87</sup> Tatić-Djurić M., *Das Bild der Engel*, Recklinghausen, 1962, p. 31.

<sup>88</sup> Leclercq H., « Anges », *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, 1, 2, Paris, 1907, col. 2098-2102.

<sup>89</sup> Bertaux É., *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904, p. 432, pl. XX.

s'inclinent devant lui. En Occident, dans le contexte de la Genèse, une iconographie semblable est attestée sur un vitrail de la cathédrale Saint-Étienne de Bourges, en Loir-et-Cher, où le deuxième médaillon représente l'interaction entre Dieu et cinq anges allongés et au folio 1r du codex M. 1157 daté de 1470-1475 et conservé à la Morgan Library où dans le cinquième médaillon Dieu figure face à quatre anges.<sup>90</sup> À première vue, ce corpus réduit évoque l'existence d'une tradition iconographique de la Création des anges qui puise dans la Genèse Cotton et se propage dans l'art occidental.

Or un rapprochement entre le folio 1r de la Genèse Cotton et le cycle de la Genèse du dôme de Saint-Marc à Venise invite à nuancer cette constatation.<sup>91</sup> La quatrième scène du dôme reprend la composition du folio 1r de la Genèse Cotton. Dans un décor arboré, le Créateur figure debout face à trois anges (fig. 24).<sup>92</sup> Bien que le rapprochement entre la miniature et la mosaïque soit fait, l'identification jadis proposée par Henri Leclercq n'est pas transposée sur la mosaïque de Saint-Marc. En observant la scène étudiée dans l'ensemble du cycle du dôme, les trois anges se profilent comme une métaphore de la troisième journée de la création. En effet, un ange figure dans la séparation des ténèbres qui a lieu le premier jour.<sup>93</sup> Puis, deux anges assistent le Créateur lors de la séparation des eaux et la création du firmament ; la création du deuxième jour.<sup>94</sup> Plus loin, quatre anges se positionnent derrière le Créateur créant le

---

<sup>90</sup> Brisac C., *Les vitraux de la cathédrale de Bourges*, Paris, 1987 ; Le manuscrit de la Morgan Library a été consulté sur le catalogue digital de la bibliothèque.

<sup>91</sup> Sur la relation entre le cycle illustré de la Genèse Cotton et les mosaïques de Saint-Marc à Venise voir entre autres : Tikkanen J. J., *Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältniss zu den Miniaturen der Cottonbibel nebst einer Untersuchung über den Ursprung der mittelalterlichen Genesisdarstellung besonders in der byzantinischen und italienischen Kunst*, Helsinki, 1889 ; Demus O., « A Renaissance of Early Christian Art in the Thirteenth-Century Venice », *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend*, Princeton, 1955, p. 348-361 ; Kessler H. L., « The Cotton Genesis and Creation in the San Marco Mosaics », *CA*, 53, 2009, p. 17-32.

<sup>92</sup> Demus O., *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago, 1984, pl. 112.

<sup>93</sup> Demus O., *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago, 1984, pl. 109.

<sup>94</sup> Demus O., *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago, 1984, pl. 110.

soleil et la lune au quatrième jour.<sup>95</sup> Une conséquence logique est l'association des trois anges au troisième jour de la création et donc d'identifier la scène non pas à la Création des anges mais à la Création de la terre et des plantes.<sup>96</sup>

Bien que la corrélation entre le nombre d'anges et les jours de la création soit incontestable, une observation attentive du cycle mosaïqué semble toutefois autoriser un rétablissement de l'identification de Henri Leclercq. D'abord, il faut signaler que le troisième jour de la création est représenté à double reprise dans le cycle illustré du dôme de Saint-Marc. Entre le deuxième jour et le troisième jour, une scène sans anges se consacre à la Création de la terre.<sup>97</sup> Pour quelle raison la création du troisième jour fait-elle l'objet de deux scènes ? Une explication peut être avancée à partir des textes angélogiques où certains auteurs avancent que les anges sont créés en même temps que la terre.<sup>98</sup> De ce, il est plausible de considérer le dédoublement de la création au troisième jour comme la volonté d'illustrer la création des anges. Cette observation permet de réintroduire le thème de la Création des anges dans l'iconographie byzantine.

Par contre tout en renforçant la place de l'art byzantin dans la faible tradition iconographique de la Création des anges, l'identification de la miniature du folio 29r à la Création des anges demeure peu probable. D'abord, il s'agit d'un sujet peu exploité. Puis, à travers l'observation du schéma iconographique de la Création des anges, il s'avère que l'interaction entre Dieu et les anges qui se font face est une constante. Cette interaction absente dans notre miniature, l'identification à la Création des anges n'est que peu convaincante. Ni une illustration de la Puissance céleste, ni une représentation

---

<sup>95</sup> Demus O., *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago, 1984, p. 70-110.

<sup>96</sup> Weitzmann K., *The Cotton Genesis : British Library Codex Cotton Otho B.VI.*, Princeton, 1986, p. 49-50; Demus O., *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago, 1984, p. 109-110 ; Kessler H. L., « Two Copies of Miniatures from the Cotton Genesis », *Age of Spirituality : Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, éd. Weitzmann K., New York, 1979, n° 409, p. 458.

<sup>97</sup> Demus O., *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago, 1984, pl. 111.

<sup>98</sup> Bulgakov S. N., *Lěstvica Jakovlja : On angelach*, Paris, 1929.

de la Création des anges, la miniature du folio 29r se profile clairement comme énigmatique.

Afin de comprendre l'image, l'analyse minutieuse de la légende en fonction du texte s'impose.

Le premier mot de la légende « ‘Ο παλαιός τῶν ἡμερῶν » identifie la partie gauche de la miniature à l'Ancien des Jours. En général, l'Ancien des Jours est décrit comme un vieillard aux cheveux et barbe gris assis sur un trône.<sup>99</sup> À titre d'exemple citons : le folio 3r d'un lectionnaire sinaïtique (ms. 205, daté de la fin du XI<sup>e</sup> siècle), le folio 7r de l'Échelle spirituelle de saint Jean Climaque du Vatican (Vat. gr. 394, fin XII<sup>e</sup> siècle), le folio 1r de l'Octateuque de la Laurentienne (Plut. Laur. V. 38) daté du XII<sup>e</sup> siècle ou encore la peinture de la coupole du diakonikon de Hagios-Stephanos de Kastoria (fig. 25) qui reproduisent l'Ancien des Jours sous les traits mentionnés plus haut.<sup>100</sup> En revanche, notre miniaturiste s'éloigne de cette tradition iconographique dont la source biblique est la Vision de Daniel (Daniel 7, 7-9). Une prise en considération des textes patristiques indique que l'Ancien des Jours est plus qu'une mise en image des mots de la Vision de Daniel. D'une grande valeur doctrinale, l'Ancien des Jours apparaît comme une notion qui exalte l'unité entre le Père et le Fils.<sup>101</sup> Ces considérations d'ordre théologique sont traduites dans l'art byzantin à travers une multitude de nuances. D'abord, les artistes font recours à une répétition visuelle qui évoque l'unité des trois aspects du Christ : le Christ Pantocrator, le Christ Emmanuel et l'Ancien des Jours. À titre

---

<sup>99</sup> Lucchesi-Palli E., « Christus , E. Christus Sondertypen, 3. Alter der Tage », *LCI*, 1, col. 390-399.

<sup>100</sup> Weitzmann K., Galavaris G., *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Illuminated Greek Manuscripts from the Ninth to the Twelfth Century*, Princeton, 1990, p. 92, fig. 278 ; Martin J. R., *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton, 1954, p. 49-52, fig. 70 ; Perria L., « Gli Ottateuchi in età paleologa : problemi di scrittura e illustrazione. Il caso del Laur. Plut. 5. 38 », *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi 1261-1453*, éd. Iacobini A., della Valle M., Rome, 1999, fig. 21.

<sup>101</sup> McKay Gr. K., « The Eastern Christian Exegetical Tradition of Daniel's Vision of the Ancient of Days », *Journal of Early Christian Studies*, 7, 1999, p. 139-161.

d'exemple citons le décor monumental de Saint-Pantéleimon de Nerezi où les portraits du Pantocrator, du Christ Emmanuel et de l'Ancien des Jours figurent respectivement sur les coupoles de la chapelle nord-ouest, de la prothésis et du diakonikon.<sup>102</sup> L'idée de l'unité par répétition est également exploitée au folio 167r du Paris grec 74 où trois médaillons successifs représentent le Christ Pantocrator, l'Ancien des Jours et le Christ Emmanuel.<sup>103</sup> Au folio 7r du Vatican gr. 394, l'Ancien des Jours tient le Christ Emmanuel sur ses genoux (fig. 26).<sup>104</sup> Un autre moyen qui évoque l'unité semble la dissociation de l'image et du texte, méthode qui est observée sur la plus ancienne représentation conservée de l'Ancien des Jours ; une icône sinaïtique du VI<sup>e</sup> siècle. L'Ancien des Jours aux cheveux et barbe gris est inscrit dans une mandorle et assis sur un arc en ciel. Il tient le Livre de sa main gauche et fait un geste de bénédiction de sa main droite. Bien que l'apparence évoque l'Ancien des Jours, l'inscription identifie l'image au Christ Emmanuel.<sup>105</sup> Alors que cette union par dissociation entre l'image et l'inscription puisse découler de l'évolution de la pensée théologique, elle est également observée à la page 449 du Livre de Job du monastère de Saint-Jean à Patmos (cod. 171, IX<sup>e</sup> siècle).<sup>106</sup> Ce manuscrit s'ouvre en effet sur une image du Christ Pantocrator accompagnée d'une inscription l'identifiant à l'Ancien des Jours. C'est la même constatation que nous faisons pour notre image.

---

<sup>102</sup> Sinkević I., *Church of St. Panteleimon at Nerezi : Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden, 2000, p. 39-41, fig. XI-XIII.

<sup>103</sup> Tsuji Sh., « The Headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris gr. 74 », *DOP*, 29, 1975, fig. 4.

<sup>104</sup> Martin J. R., *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton, 1954, fig. 70.

<sup>105</sup> Berger M., « La représentation byzantine de la « Vision de Dieu » dans quelques églises du Salento médiéval », *Histoire et culture dans l'Italie byzantine : Acquis et nouvelles recherches*, éd. Jacob A., Martin J.-M., Nové Gh., Rome, 2006, p. 179-203 ; Corrigan K., « Visualizing the Divine : An Early Byzantine Icon of the Ancient of Days at Mount Sinai », *Approaching the Holy Mountain*, éd. Gerstel Sh. E., Nelson R. S., Turnhout, 2010, p. 285-303.

<sup>106</sup> Papadaki-Oekland S., *Byzantine Illuminated Manuscripts of the Book of Job. A Preliminary Study of the Miniature Illustrations : Its Origin and Development*, Turnhout, 2009, p. 56, fig. 22.



La prise en considération de la légende permet ainsi non seulement d'expliquer la divergence entre légende et image mais elle indique aussi que l'intention de cette miniature est d'illustrer l'unité entre le Père et le Fils. Une telle interprétation n'est guère étonnante car la lecture du texte révèle que Barlaam souligne la Trinité et l'unité entre le Père et le Fils dans son introduction vétérotestamentaire. Le miniaturiste semble s'appuyer sur le texte pour créer une image. Or qu'en est-il de la cohorte angélique à droite du champ pictural ? Permet-il la confirmation d'une telle interprétation ?

En sus de la désignation des anges « ἀγγελικαὶ δυνάμεις » et d'une correspondance visuelle entre l'ange en habit impérial et l'imagerie de la Synaxe des archanges, la légende dans la marge latérale à droite évoque également la Sagesse divine « Αἱ νοεραὶ θεῖαι ».<sup>107</sup> La dédicace à sainte Sophie des églises principales de Constantinople, Kiev ou encore Ohrid prouve que la Sagesse divine est un concept central de la civilisation byzantine. Nombreux travaux révèlent l'éventail d'interprétations et de fonctions de la Sagesse divine.<sup>108</sup> La

---

<sup>107</sup> Sur l'iconographie des archanges en costume impérial : Jolivet-Lévy C., « Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine », *CA*, 46, 1998, p. 121-128.

Il convient également de signaler que l'image de la Synaxe des archanges dont les plus anciens témoignages remontent au XI<sup>e</sup> siècle, évolue au cours du XIV<sup>e</sup> siècle. Au monastère de Lesnovo (1347-1348), le Christ debout dans une mandorle apparaît pour une première fois parmi les acteurs de la Synaxe. (Gabelić S., « Quatre fresques du cycle de l'archange Michel à Lesenovo », *Zograf*, 7, 1977, p. 64).

<sup>108</sup> Parmi les ouvrages qui exposent les conceptions de la Sagesse divine citons : Orbe A., « Sophia soror : Apuntes para la teología del Espíritu Santo », *Mélanges d'histoire des religions offerts à Henri-Charles Puech*, Paris, 1974, p. 355-363 ; Bouyer L., « Le thème de la Sagesse divine », *Recueil d'études normandes en hommage au Docteur Jean Fournée*, Nogent-sur-Marne, 1978, p. 71-74 ; Koffas A., *Die Sophia-Lehre bei Klemens von Alexandrien : Eine pädagogisch-anthropologische Untersuchung*, Francfort, 1982 ; Lilienfeld (von) F., « Frau Weisheit in byzantinischen und karolingischen Quellen des 9. Jahrhunderts : Allegorische Personifikation, Hypostase oder Typus? », *Typus, Symbol, Allegorie bei den östlichen Vätern und ihre Parallelen im Mittelalter*, éd. Schmidt M., Regensburg, 1982, p. 146-186 ; Berger M., « Les peintures de l'abside de Saint-Stefano à Soletto : Une illustration de l'anaphore en terre d'Otrante à la fin du

complexité théologique et symbolique qui enveloppe le thème est reflétée dans l'iconographie. Trouvant ses racines dans l'art paléochrétien comme en témoigne la peinture d'une femme nimbée, ailée et accompagnée d'une inscription renvoyant au Christ à la catacombe de Kom el Shoqafa près d'Alexandrie datée du III<sup>e</sup> – IV<sup>e</sup> siècle, le corpus iconographique de la Sagesse divine est vaste.<sup>109</sup> Par les multiples interprétations et charges symboliques, la Sagesse divine fait l'objet de plusieurs traditions iconographiques.<sup>110</sup> À quel symbolisme notre miniaturiste fait-t-il référence et de quelle tradition iconographique s'inspire-t-il ?

Pour ce qui est de l'apparence de la Sagesse et de l'ensemble de la structure de la composition, un rapprochement peut être fait avec l'iconographie russe dite *Otrygnu serdtse moe* (mon cœur jaillit). Une icône novgorodienne datée du XV<sup>e</sup> siècle aujourd'hui dans une collection privée osloviennne, une icône provenant du nord de la Russie, une icône de l'École de Moscou datées du XVI<sup>e</sup> siècle, à la galerie Tretiakov (fig. 27) et une peinture murale au monastère de Sucevița datée du XVI<sup>e</sup> siècle représentent cette

---

XIV<sup>e</sup> siècle », *Mélanges de l'École française de Rome*, 94, 1982, p. 121-170 ; Good D. J., *Reconstruction the Tradition of Sophia in Gnostic Literature*, Atlanta, 1987.

<sup>109</sup> Cutler A., Kazhdan A., « Sophia », *ODB*, 3, p. 1926-1927.

<sup>110</sup> L'iconographie de la Sagesse divine est entre autres abordée dans les études suivantes : Mielke U., « Sapientia », *LCI*, 4, col. 39-43 ; Amman A., « Darstellung und Deutung der Sophia im vorpetrinischen Russland », *Oriens Christianus*, 4, 1938, p. 120-156 ; Florovskij P. A., « Christ the Wisdom of God in Byzantine Theology and Art », *Actes du VI<sup>e</sup> Congrès International des études byzantines*, 1, Paris, 1950, p. 229 ; Grabar A., « Iconographie de la Sagesse divine et de la Vierge », *CA*, 8, 1956, p. 254-261 ; Spaskij T., « L'Office liturgique slave dans la Sagesse de Dieu », *Irénikon*, 30, 1957, p. 164-188 ; Meyendorff J., « L'iconographie de la Sagesse divine dans la tradition byzantine », *CA*, 10, 1959, p. 259-277 ; Meyendorff J., « Wisdom-Sophia : Contrasting Approaches to a Complex Theme », *DOP*, 41, 1987, p. 391-401 ; Fiene D., « What is the Appearance of Divine Sophia ? », *Slavic Review*, 48, 1989, p. 449-476 ; Balcárek P., « The Image of Sophia in Medieval Russian Iconography and Its Sources », *Byzantinoslavica*, 60, 1999, p. 593-610.

iconographie qui semble émerger dans la Russie post-byzantine.<sup>111</sup> La Sagesse divine couronnée et vêtue du costume impérial y figure assise au centre du champ pictural. Elle est entourée de la Vierge et de Jean Baptiste. Le Christ Pantocrator et la sphère céleste composée d'anges et de l'Hétimasie surplombent l'image. Vu les correspondances compositionnelles entre notre miniature et cette iconographie russe, il est intéressant d'évoquer quelques aspects vraisemblablement significatifs pour une meilleure compréhension de la miniature du folio 29r et plus globalement du cycle de Paris grec 1128.

À propos des éventuelles origines de cette iconographie post-byzantine, le lien que les artistes russes tissent par le biais du titre « *Otrygnu serdtse moe* » entre cette iconographie et le psaume 45 semble intéressant.<sup>112</sup> Dans le Psautier Hamilton, le psaume 45, 9 au folio 105v est associé à un Christ s'adressant à une femme en habit impérial (fig. 28).<sup>113</sup> Image sans équivalent dans les psautiers grecs précédents et donc une création paléologue, peut-elle être considérée comme une représentation de la Sagesse divine face au Christ ? Le contexte artistique paléologue propice au développement de l'imagerie de la Sagesse divine encourage une telle interprétation. De même par le lien explicite entre le psaume 45 et l'image de la Sagesse divine, le Psautier Hamilton se profile comme le berceau de l'iconographie post-byzantine qui se développe progressivement comme en témoigne notre cycle.

Quelle est la valeur symbolique de ces images ? Tant bien l'illustration marginale du folio 105v du Psautier Hamilton que l'iconographie russe évoquent l'assimilation entre le Christ et la Sagesse. À la lumière de ce symbolisme, le globe crucigère dans la main gauche de la Sagesse au folio 29r

---

<sup>111</sup> Velmans T., « Deux images de la Sagesse divine en Moldavie (Roumanie) », *Deltion tēs Christianikēs Archaïologikēs Etaireias*, 22, 2001, p. 385-392, fig. 4, 5, 7, 8 ; Fiene D., « What is the Appearance of Divine Sophia ? », *Slavic Review*, 48, 1989, fig. 5.

<sup>112</sup> Cet aspect est évoqué par Donald Fiene : Fiene D., « What is the Appearance of Divine Sophia ? », *Slavic Review*, 48, 1989, p. 449-476.

<sup>113</sup> Dufrenne S., *Psautiers*, tab. 45 ; Havice Ch., « The Marginal Miniatures in the Hamilton Psalter (Kupferstichkabinett 78. A. 9.) », *Jahrbuch der Berliner Museen*, 26, 1984, p. 107, fig. 28.

n'a-t-il pas une signification eucharistique ?<sup>114</sup> D'un point de vue iconographique, l'association entre la Sagesse et le Christ administrant le pain devient populaire à l'époque paléologue comme en témoignent les cycles inspirés du Livre des Proverbes et intégrés dans certains décors monumentaux. En guise d'exemple citons la peinture de l'église de la Vierge Péribleptos à Ohrid (XIII<sup>e</sup> siècle) et celle à Dečani (XIV<sup>e</sup> siècle).<sup>115</sup>

Ainsi, une approche des deux figures principales de la composition du folio 29r permet de mettre en exergue plusieurs aspects significatifs. D'abord, cette image est une représentation théologique qui illustre l'unité entre Père et Fils et qui souligne la double nature du Christ. Cette nouvelle interprétation prouve que le miniaturiste s'appuie sur la lecture et/ou la bonne connaissance du texte. Sans équivalent dans l'art byzantin, le folio 29r offre un exemple de création iconographique. Cette composition complexe qui peut représenter un maillon dans la création de la tradition post-byzantine du thème de la Sagesse, offre un exemple de création de l'image sur la base d'une réflexion sur le texte et des connaissances théologiques solides. En dernier lieu, par le recours à un thème populaire à l'époque paléologue, cette miniature confirme l'appartenance de notre cycle aux innovations artistiques de l'époque paléologue.

---

<sup>114</sup> La représentation du pain tel qu'il figure dans le Barlaam de Paris est étudiée au sujet de l'image de la Communion des apôtres au folio 99v (cfr. p. 156-159).

<sup>115</sup> Meyendorff J., « Wisdom-Sophia : Contrasting Approaches to a Complex Theme », *DOP*, 41, 1987, p. 396, fig. 2 ; Hamann-Mac Lean R., Hallensleben H., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen, 1963, pl. 173.

### 5.2.1.2. *Du premier jour au sixième jour de la Genèse (folio 29r)*

La deuxième miniature du folio 29r (fig. 19) représente un paysage composé de trois bandes. La mer avec des poissons figure en dessous d'une bande de terre. Le ciel est orné d'un segment dans lequel figure la lune et le soleil. La légende « Ὁ οὐρανός Ὁ ἥλιος καὶ ἡ σελήνη Ἡ θάλασσα » identifie chaque élément sauf les poissons. Dans le texte Barlaam résume en une seule phrase la création du premier au sixième jour (Genèse 1, 1-25) : « [...] Il créait ce monde visible, ciel et terre et mer, qu'il glorifiait avec lumière et qu'il ornait richement ; le ciel avec le soleil, la lune et les étoiles, et la terre avec une grande variation de verdure et d'être vivants, et la mer avec différentes sortes de poissons. ».<sup>116</sup> La figuration des poissons prouve-t-elle que le miniaturiste s'appuie sur le texte même ou reflète-t-elle la reprise d'une source iconographique spécifique ?

L'iconographie du sixième jour dans le manuscrit de Paris peut être comparée avec la Création des oiseaux et des poissons de l'Octateuque de Smyrne (folio 6v, fig. 29) et le folio 32r de l'Octateuque du Sérail.<sup>117</sup> Ces deux Octateuques datés du XII<sup>e</sup> siècle montrent un paysage composé de trois bandes. Un segment orné de la lune et du soleil suggère le ciel. Deux bandes, bleu et brun, peuplées de poissons et d'oiseaux évoquent la mer et la terre. L'absence d'oiseaux dans notre miniature est le seul élément qui la différencie de ces exemples. L'espace pictural limité permet de supposer que le cadre impose l'omission des oiseaux. Il est donc légitime de supposer que le miniaturiste s'appuie sur une iconographie connue qu'il adapte en fonction de l'espace pictural.

---

<sup>116</sup> Barlaam, p. 79.

<sup>117</sup> Weitzmann K., *Octateuchs*, p. 21-22, fig. 38, 39.

### 5.2.1.3. La Création d'Adam et d'Ève (folio 29v)

Le folio 29v (fig. 30) est orné de deux miniatures qui illustrent la création du sixième jour de la Genèse ; la Création d'Adam et d'Ève. Selon le texte, l'enseignement de Barlaam s'appuie sur les sources bibliques relatives à ces deux événements : Genèse 1, 27 ; 2, 7 et 2, 21-23.<sup>118</sup> La première image illustre la Création d'Adam. Dans une plaine de verdure ponctuée d'un arbre, Adam figure allongé sur le sol à l'extrémité gauche du champ pictural. À droite l'Hétimasie apparaît dans un segment de ciel. En bas du folio 29v, la deuxième miniature représente la Création d'Ève qui se déroule dans un décor montagneux et boisé. À gauche, Adam est allongé sur le sol. Son corps épouse le paysage vallonné et sa tête est soutenue par sa main droite. De son torse Ève émerge. De profil, elle lève ses mains en orant vers le segment de ciel avec la main de Dieu. Alors que l'emplacement des images ne relève aucune anomalie, les deux légendes inscrites dans la marge latérale incitent à examiner de plus près les deux images car les deux scènes sont accompagnées par la même légende : « 'Ο 'Αδάμ ». Que signifie la reprise de la légende référant explicitement à Adam ?

Le corpus des images byzantines de la Création d'Adam laisse apparaître plusieurs variantes iconographiques.<sup>119</sup> Selon l'attitude d'Adam, trois schémas se distinguent dès l'époque paléochrétienne. Sur un sarcophage de la fin du IV<sup>e</sup> siècle de la catacombe de Saint-Calixte à Rome le Créateur tenant Adam figure assis.<sup>120</sup> Évoquant le modelage d'Adam, cette image s'apparente à l'iconographie antique de la Création des hommes par Prométhée comme par

---

<sup>118</sup> Barlaam, p. 81.

<sup>119</sup> Sur l'iconographie d'Adam et Ève voir entre autres : Schade H., « Adam und Eva », *LCI*, 1, col. 41-70 ; Mazure A., *Le thème d'Adam et Ève dans l'art*, Paris, 1967.

<sup>120</sup> Wilpert J., *I sacrofagi cristiani antichi*, II, Rome, 1932, p. 227, taf. 191, 8 ; Deichmann Fr. W., *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage : Rom und Ostia*, 1, Weisbaden, 1967, n° 437, p. 195.

exemple sur un sarcophage arlésien du III<sup>e</sup> siècle au musée du Louvre.<sup>121</sup> Une deuxième variante est repérée sur un tissu copte daté du IV<sup>e</sup> siècle et conservé au musée Abegg-Stiftung où la scène est associée à la Création d'Ève et montre Adam assis sur un rocher.<sup>122</sup> Adam tend ses bras vers la personnification de son âme qui descend du segment de ciel évoquant l'insufflation divine de l'âme dans le corps du premier homme. Outre quelques exemples paléochrétiens, ces deux schémas sont repérés uniquement dans le cycle de la Genèse sur l'une des coupes de l'atrium de Saint-Marc de Venise (fig. 30, 31).<sup>123</sup> Loin de la miniature de Paris grec 1128, ces deux schémas n'ont aucune incidence sur notre cycle si ce n'est que leur emploi successif dans le cycle de Saint-Marc conduit à une double représentation de la Création d'Adam. Une troisième variante est attestée sur un sarcophage du IV<sup>e</sup> siècle de la collection Fontgalland.<sup>124</sup> Adam y figure couché par terre aux pieds du Créateur. Bien que la représentation du Créateur peut varier, la position allongée d'Adam demeurera un trait caractéristique de la création de l'homme dans l'imagerie byzantine. À titre d'exemple citons le folio 52v des homélies de Grégoire de Nazianze (Paris grec 510, vers 880), le folio 162r du Psautier de Théodore (ms. Add. 19. 352, British Library, de l'an 1066) où Dieu touche les yeux d'Adam allongé, le coffret d'ivoire du musée de Cleveland daté du X<sup>e</sup> – XI<sup>e</sup> siècle et le coffret de Lyon du XII<sup>e</sup> – XIII<sup>e</sup> siècle où Adam allongé fait face aux Christ-Logos.<sup>125</sup> Aussi dans les cinq

<sup>121</sup> Raggio O., « The Myth of Prometheus : Its Survival and Metamorphoses up to the Eighteenth Century », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 21, 1958, p. 44-62 ; Baratte Fr., Metzger C., *Catalogue des sarcophages en pierre des époques romaine et paléochrétienne*, Paris, 1985, p. 115-118 ; Zirpolo L. H., « Three Rosette Ivory Caskets with Scenes from the Lives of Adam and Eve », *The Rutgers Art Review*, 14, 1994, p. 18.

<sup>122</sup> Kötzsche L., *Der bemalte Behang in der Abegg-Stiftung in Riggisberg : Eine alttestamentliche Bildfolge des 4. Jahrhunderts*, Riggisberg, 2004, p. 124-138, pl. 2.

<sup>123</sup> Demus O., *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago, 1984, p. 77-78, pl. 116, 118.

<sup>124</sup> Wilpert J., *I sacrofagi cristiani antichi*, II, Rome, 1932, p. 226, pl. CXXXVII.

<sup>125</sup> Brubaker L., *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium : Images as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge, 1999, p. 221-222, fig. 10 ; Der Nersessian S., *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age II*, Londres, Add. 19. 352, Paris, 1970, p. 54, fig. 261 ; Klein H. A., Fliegel S. N., *Sacred Gifts and Worldly Treasures*, Cleveland, 2007, n° 25, p. 88-

Octateuques byzantins, Adam est systématiquement allongé sur le sol. Le Créateur y est évoqué par un rayon qui descend du segment de ciel (folio 18v du Vatican gr. 747, folio 28r du Vatican gr. 746, folio 8v du Smyrne, folio 35v du manuscrit du Sérail) ou par la représentation de la main divine (folio 4r de l'Octateuque de la Laurentienne).<sup>126</sup>

En plus, dans les Octateuques, on observe une multiplication des scènes de la Création d'Adam. Dans quatre Octateuques, Adam figure deux fois assis par terre sous un segment de ciel dont un rayon descend (folio 4r du Plut. Laur. V. 38, folios 19r, 20r du Vat. gr. 747, folios 9r et 9v du Smyrne, folios 36v et 39r du manuscrit du Sérail).<sup>127</sup> Dans l'Octateuque Vatican gr. 746, nous observons une double figuration d'Adam au folio 32v (fig. 33).<sup>128</sup>

Indépendamment des origines et du développement de l'iconographie de la Création d'Adam, celle de notre manuscrit semble être ancrée dans la tradition iconographique byzantine qui pourrait expliquer la reprise de la légende désignant Adam. Or le miniaturiste ne dépeint pas à double reprise la Création d'Adam. S'éloignant des légendes et s'appuyant sur le texte, il propose une seule image de la Création d'Adam et accorde de l'importance à la Création d'Ève.

Comme la Création d'Adam, celle d'Ève repose sur une tradition iconographique qui remonte à l'époque paléochrétienne. Un sarcophage du milieu du IV<sup>e</sup> siècle du musée Pio Cristiano où Ève est debout devant le Créateur témoigne de l'association à l'iconographie antique de la Création de l'homme par Prométhée.<sup>129</sup> Bien que la Création d'Ève soit comme celle d'Adam

---

89 ; Ogier M., « Trois scènes de la Genèse sur un ivoire byzantin au Musée des Beaux-Arts de Lyon », *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 5, 1976, p. 441-453.

<sup>126</sup> Weitzmann K., *Octateuchs*, p. 24-25, 27, fig. 4, 43-46 ; Perria L., « Gli Ottateuchi in età paleologa : problemi di scrittura e illustrazione. Il caso del Laur. Plut. 5. 38 », *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi 1261-1453*, éd. Iacobini A., della Valle M., Rome, 1999, fig. 23.

<sup>127</sup> Weitzmann K., *Octateuchs*, p. 25, fig. 43-46.

<sup>128</sup> Weitzmann K., *Octateuchs*, p. 28, fig. 66.

<sup>129</sup> Deichmann Fr. W., *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage : Rom und Ostia*, 1, Weisbaden, 1967, n° 43, p. 39-41, taf. 14.



évoquée à deux reprises dans la Genèse comme en témoigne le cycle de la Genèse à Saint-Marc (fig. 34), l'imagerie de la Création d'Ève semble moins complexe que celle de la Création d'Adam.<sup>130</sup> Le schéma employé par le miniaturiste du Paris grec 1128 est attesté dès le IV<sup>e</sup> siècle. Bien que le tissu copte du musée Abegg-Stiftung se différencie par la position assise d'Adam, le principe de la Création d'Ève sortant du flanc d'Adam est déjà présent.<sup>131</sup> Au folio 52v du Paris grec 510 (vers 880), mais également dans les Octateuques ou encore sur le bas-relief de Sainte-Sophie de Trébizonde de 1238-1263 (fig. 35), le schéma exploité est celui d'Ève sortant du flanc d'Adam endormi.<sup>132</sup> L'association des deux temps de la Création d'Ève en une image faisant émerger Ève de la côte d'Adam découle d'une interprétation théologique. Préfiguration de la naissance de l'Église qui émerge de la plaie du torse percé du Christ crucifié, Ève émerge visuellement du flanc d'Adam.<sup>133</sup> Bien que la corrélation entre la Création d'Ève et la naissance de l'Église par le biais de la Crucifixion est largement commentée dès les premiers siècles du christianisme comme en témoigne une multitude de textes tel le chapitre XLIII du traité *De l'âme* de Tertullien, une seule source syriaque est particulièrement intéressante à propos

---

<sup>130</sup> Tikkanen J. J., *Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältniss zu den Miniaturen der Cottonbibel nebst einer Untersuchung über den Ursprung der mittelalterlichen Genesisdarstellung besonders in der byzantinischen und italienischen Kunst*, Helsinki, 1889, pl. 1 ; Demus O., *The Mosaics of San Marco in Venice*, Londres, 1984, p. 78, pl. 121.

<sup>131</sup> Kötzsche L., *Der bemalte Behang in der Abegg-Stiftung in Riggisberg : Eine alttestamentliche Bildfolge des 4. Jahrhunderts*, Riggisberg, 2004, p. 124-138, fig. 2.

<sup>132</sup> Brubaker L., *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium : Images as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge, 1999, p. 121-122, fig. 10 ; Weitzmann K., *Octateuchs*, p. 31-32, fig. 80-82 ; Alpatov M., « Relief de la Sainte-Sophie de Trébizonde », *Byzantion*, 4, 1929, p. 407-418 ; Eastmond A., « Narratives of the Fall : Structure and Meaning in the Genesis Frieze at Hagia Sophia, Trebizond », *DOP*, 53, 1999, p. 236, fig. 3, 5.

<sup>133</sup> Ross P. T., « La formación de Eva en los Padres griegos hasta san Juan Crisóstomo inclusive », *Miscellanea Biblica B. Ubach*, éd. Diaz Carbonell R. M., Monserrat, 1954, p. 31-48 ; Guldan E., *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Cologne, 1966, p. 46-48 ; Heimann A., « Die Hochzeit von Adam und Eva im Paradies nebst einigen anderen Hochzeitsbildern », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 37, 1975, p. 13.

de notre image : *la Caverne des trésors*.<sup>134</sup> En effet, le miniaturiste de Paris grec 1128 fait émerger Ève du côté gauche d'Adam et non pas du côté droit. Par ce détail, notre image peut s'apparenter à deux autres images : le folio 6r de l'Octateuque de la Laurentienne (Plut. Laur. V. 38) et une peinture de l'église arménienne à Alt'amar.<sup>135</sup> Kurt Weitzmann a stipulé que la particularité de ces deux illustrations découle de cette source spécifique.<sup>136</sup> Texte apocryphe attribué à Éphrem le Syrien, *la Caverne des trésors* relate l'histoire chrétienne dans une optique de préfiguration.<sup>137</sup> Ainsi le détail du côté d'Adam d'où Ève sort, à première vue insignifiant, semble rattacher notre miniature à une tradition iconographique particulière qui dépend ne serait-ce qu'indirectement de la tradition textuelle syriaque.

#### 5.2.1.4. *Le paradis ? (folio 30r)*

Dans la miniature insérée dans le texte au folio 30r (fig. 36) deux personnages prennent place dans un cadre montagneux ponctué d'arbres. De profil et empruntant la même attitude, les deux figures se tournent le dos. Le personnage de gauche observe la nature qui l'entoure et celui de droite contemple la main divine sortant d'un encadrement rectangulaire qui renferme une croix sur une montagne. La légende « Ὁ παράδεισος » identifie l'ensemble sans désigner les personnages ni l'action représentée. Sirarpie Der Nersessian et

<sup>134</sup> Genoude (de) E.-A., *Tertullien, Œuvres complètes*, 2, Paris, 1852, p. 87.

<sup>135</sup> Weitzmann K., *Octateuchs*, p. 32 ; Perria L., « Gli Ottateuchi in età paleologa : problemi di scrittura e illustrazione. Il caso del Laur. Plut. 5. 38 », *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi 1261-1453*, éd. Iacobini A., della Valle M., Rome, 1999, fig. 25. ; Thierry N., « Le cycle de la création et de la faute d'Adam à Alt'amar », *Revue des études arméniennes*, 17, 1983, fig. 3.

<sup>136</sup> Weitzmann K., *Octateuchs*, p. 32.

<sup>137</sup> Sur *la Caverne des trésors* : Minov S., « The Cave of Treasures and the Formation of Syriac Christian Identity in Late Antique Mesopotamia : Between Tradition and Innovation », *Between Personal and Institutional Religion : Self, Doctrine, and Practice in Late Antique Eastern Christianity*, éd. Bitton-Ashkelony B., Perronne L., Turnhout, 2013, p. 155-194.

Marina Toumpouri identifie l'image à la Vie d'Adam et d'Ève au paradis.<sup>138</sup> Elles s'appuient sur l'ordre chronologique des miniatures du cycle Paris grec 1128. Située après la Création d'Adam et d'Ève (folio 29v) et avant la Tentation où Adam et Ève figurent (folio 31r), la miniature du folio 30r avec ces deux personnages est considérée comme une image de l'homme et la femme au paradis. Par contre, en tenant compte du corpus iconographique de la Genèse et du récit de Barlaam et Joasaph cette identification peut être contestée.

La Vie d'Adam et Ève au paradis est un sujet peu illustré dans l'art byzantin. Dans les Octateuques, la Création d'Ève (Genèse 2, 21-23) est immédiatement suivie d'une narration continue qui illustre la Tentation et le Péché (Genèse 3, 1-6).<sup>139</sup> Les deux seuls cycles byzantins de la Genèse exposant une scène intermédiaire sont les cycles monumentaux de Saint-Marc à Venise (fig. 37) et de Dečani. Le mosaïste représente le Créateur debout à l'extrémité gauche de la composition. Il pose sa main sur l'épaule d'Ève qui fait face à Adam.<sup>140</sup> À Dečani, le Créateur figure au milieu de la composition. Tenant la main d'Ève qui figure de profil à gauche, il s'adresse à Adam représenté à droite.<sup>141</sup> Ces deux programmes monumentaux illustrent l'Introduction d'Ève à Adam (Genèse 2, 22-25). Bien que ces deux images ne suivent pas le même schéma, la visualisation de cet épisode implique un jeu de gestes qui caractérise cette imagerie. Absente dans la miniature du folio 30r, l'identification à cet épisode ne peut être soutenue.

En revanche, la lecture du récit de Barlaam et Joasaph permet d'identifier l'action représentée et ses sources iconographiques. Après la

<sup>138</sup> Der Nersessian S., *Barlaam*, p. 115 ; Toumpouri M., *Barlaam*, p. 72-73.

<sup>139</sup> Le folio 6r de la Laurentienne (Plut. Laur. V. 38), le folio 22v du Vatican gr. 747, le folio 37v du Vatican gr. 746, le folio 13r de l'Octateuque de Smyrne et le folio 43v du manuscrit du Sériail correspondent aux images qui suivent celles de la Création d'Ève. La première action illustrée par ces narrations continues est la Tentation (Weitzmann K., *Octateuchs*, p. 33, fig. 83-86).

<sup>140</sup> Demus O., *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago, 1984, p. 78, pl. 122.

<sup>141</sup> Marković J., Marković M., « Ciklus Geneze i Starozavetne figure u paraklisu sv. Dimitrija », *Zidno Slikarstvo manastiri Dečana*, éd. Djurić V. J., Belgrade, 1995, p. 328-329 ; Petković Vl., *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941, pl. CCLIII.

création d'Ève, Barlaam narre l'entrée d'Adam au paradis (Genèse 2, 8) et les commandements que Dieu lui adresse (Genèse 2, 16-17): « Eden [...] dans lequel Il place l'homme qu'Il a fait et l'ordonne [...] ».<sup>142</sup> Le folio 22r du Vatican gr. 747, le folio 36v du Vatican gr. 746, le folio 42r du manuscrit du Sèrail et le folio 12v de Smyrne (fig. 38) illustrent ces deux épisodes.<sup>143</sup> Bien que les détails soient différents, le schéma iconographique s'avère stable. À gauche, Adam figure dans un environnement arboré debout ou assis. À droite, Adam se tient face au Créateur qui est représenté par la main de Dieu. Les correspondances avec notre miniature sont telles qu'il est certain que le miniaturiste s'appuie sur cette tradition pour illustrer la narration ; l'Entrée d'Adam au paradis et les Commandements de Dieu.

Plus que les ressemblances, il est intéressant de se pencher sur les particularités de notre miniature : la main de Dieu qui sort d'un rectangle doté d'une croix. Tant bien la croix que la forme rectangulaire préfigurent la chute. D'abord, la croix sur un monticule réfère entre autres à la Crucifixion au mont Golgotha. En outre, la forme rectangulaire dans laquelle la croix s'inscrit, évoque la porte du paradis. Tant bien la nouvelle identification que la mise en exergue de l'ajout de valeur théologique démontrent que notre miniaturiste s'appuie non seulement sur une bonne connaissance du texte mais aussi sur des solides connaissances de l'iconographie de la Genèse lui permettant de créer cette image. De même, par le biais de l'évocation du mont Golgotha, l'image met en lumière le concept de préfiguration qui est un motif clef de *la Caverne des trésors*.<sup>144</sup> L'image évoque sans aucun doute la mort du Christ et semble donc annoncer la suite, la relation sémantique entre Adam et la Crucifixion.

---

<sup>142</sup> Barlaam, p. 81.

<sup>143</sup> Weitzmann K., *Octateuchs*, p. 29-31, fig. 75-78.

<sup>144</sup> Su-Min Ri A., *Commentaire de la Caverne des trésors : Étude sur l'histoire du texte et de ses sources*, Louvain, 2000, p. 173.

### 5.2.1.5. *La Chute des anges (folio 30v)*

Au folio 30v (fig. 39), un monticule vert écaillé est peuplé par des diables. Du segment de ciel orné de l'Hétimasie dépassent deux créatures ailées de couleur noire. D'un mouvement descendant vers la terre, ils tombent. La légende « Ὁ διάβολος ἐκπεσὼν τῆς δόξης τοῦ θεοῦ μετὰ πάσης αὐτοῦ τῆς στρατιᾶς » permet d'identifier l'image à la Chute des anges, épisode absent dans la Genèse et rarement illustré.

Avant d'examiner l'iconographie de l'épisode, il est nécessaire de présenter ses sources textuelles. Les textes canoniques décrivant la chute des anges sont le Livre d'Isaïe 14, 12-20 et le Livre d'Ézéchiël 28, 14-20.<sup>145</sup> Au folio 30r, Barlaam cite Ézéchiël 28, 12-15.<sup>146</sup> Si cette citation témoigne de l'importance des textes prophétiques dans l'angélologie, elle ne suffit pas néanmoins à expliquer l'intégration de la Chute des anges au sein d'un cycle de la Genèse ni à dévoiler ses sources iconographiques.

L'incorporation de la Chute des anges au sein de l'exposé sur la Genèse repose sur une tradition littéraire apocryphe et patristique qui remonte à l'Antiquité Tardive.<sup>147</sup> Un des premiers textes qui situe la chute des anges parmi les faits qui se déroulent durant la création est une homélie de Basile le Grand qui y fait allusion dans une de ses neuf homélies sur l'hexaméron.<sup>148</sup> L'Hexaméron de Grégoire de Nazianze place la chute avant la création d'Adam tandis que pour *la Caverne des trésors* elle a lieu après la création d'Adam. Bien

---

<sup>145</sup> Pour les autres passages des Écritures relatifs à la chute des anges voir : Martin D. B., « When Did Angels Become Demons ? », *Journal of Biblical Literature*, 129, 2010, p. 657-677.

<sup>146</sup> *Barlaam*, p. 81

<sup>147</sup> Sur la chute des anges dans l'Antiquité Tardive : Pagels E., « Christian Apologists and « the Fall of the Angels » : An Attack on Roman Imperial Power ? », *The Harvard Theological Review*, 78, 1985, p. 301-325 ; Robbins Fr. E., *The Hexaemeral Literature : A Study of the Greek and Latin Commentaries on Genesis*, Chicago, 1912, p. 26-27.

<sup>148</sup> Basile de Césarée, *Homélies sur l'Hexaméron*, tr. Giet S., Paris, 1968.

que l'emplacement dans l'histoire de la création varie, l'intégration de la chute des anges dans la création ne pose aucun problème.<sup>149</sup>

Malgré l'existence d'un substrat littéraire important, la Chute des anges n'est que rarement retenue dans l'art byzantin.<sup>150</sup> Deux miniatures dans un recueil d'homélies Taphou 14 (folio 9r) et dans le Ménologe de Basile II (page 168r) sont les seuls exemples que nous avons repérés.<sup>151</sup> Vu le faible intérêt pour cet épisode, il semble intéressant de s'interroger sur les raisons de l'incorporation de ce thème dans le cycle de Paris grec 1128. Quel est le rôle de cette image et qu'est-ce qu'elle indique sur la composition du cycle ?

L'insuffisance des parallèles orientaux impose d'examiner le corpus occidental. En effet, la Chute des anges y est plus fréquemment illustrée à partir de l'époque romane comme en témoignent plusieurs exemples : la page 16 du Junius 11, un poème apocryphe illustré de la fin du X<sup>e</sup> siècle, le folio 2r du Cotton Claudius B. IV (fig. 40), un hexateuque anglais daté du milieu du XI<sup>e</sup> siècle, le folio 1v de l'Hexaméron d'Ambroise de Munich (Clm. 14399, daté de 1160-1170), le folio 3v de la Bible de Pampelune du XII<sup>e</sup> siècle conservée à la Bibliothèque universitaire d'Augsbourg, les folios 24r du cycle biblique (ms. 106, Walters Art Museum, Baltimore) et 1v du psautier (ms. 330, musée Fitzwilliam, Cambridge) commandés par William de Brailes au XIII<sup>e</sup> siècle.<sup>152</sup> On ajouterait

---

<sup>149</sup> Demarco D. C., « The Presentation and Reception of Basil's Homiliae in Hexaameron in Gregory's Hexaameron », *Zeitschrift für antikes Christentum*, 17, 2013, p. 349 ; Lafontaine-Dosogne J., « Une homélie copte sur le diable et sur Michel, attribuée à Grégoire le Théologien », *Le Muséon*, 92, 1979, p. 37-60 ; Su-Min Ri A., *Commentaire de la Caverne des trésors : Étude sur l'histoire du texte et de ses sources*, Louvain, 2000, p. 82.

<sup>150</sup> Holl O., « Engelsturz », *LCI*, 1, col. 642-643.

<sup>151</sup> Galavaris G., *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton, 1969, p. 223, fig. 101 ; *Il menologio di Basilio II : (cod. Vaticano greco 1613)*, Turin, 1907, p. 168 ; Der Nersessian S., *Barlaam*, p. 116.

<sup>152</sup> Ohlgren Th. H., *Anglo-Saxon Textual Illustration : Photographs of Sixteen Manuscripts with Descriptions and Index*, Michigan, 1992, p. 91 ; Dodwell Ch. R., Clemoes P., *The Old English Illustrated Hexateuch : British Museum Cotton Claudius B. IV*, Copenhagen, 1974, p. 17 ; Boeckler A., *Die Regensburg-Prüfeningener Buchmalerei des XII. und XIII. Jahrhunderts: Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof-und Staatsbibliothek in München*, Munich, 1924, fig. 22 ; Klemm E.,

un chapiteau historié du milieu du XII<sup>e</sup> siècle provenant de l'église Saint-Sernin et conservé au musée des Augustins de Toulouse et une peinture du XII<sup>e</sup> siècle à Sainte-Marie-des-Grâces à Marcellina près de Rome, deux exemples qui témoignent de l'exploitation de la Chute des anges sur des supports et dans des contextes encore différents.<sup>153</sup> Parmi les nombreux exemples du XIV<sup>e</sup> siècle citons le retable siennois attribué au Maître de la Chute des anges et conservé au musée du Louvre (fig. 41), une fresque de la chapelle des Velluti de Santa Croce à Florence, le folio 1r du Psautier de la Reine Marie d'Angleterre (ms. 2 B. VII, British Library), le folio 404v des Heures de Yolande de Soissons (ms. 729, Morgan Library, fig. 42) ou encore le folio 81v de *De tafel van den kersten ghelove* (ms. 171 du Walters Art Museum, fig. 43).<sup>154</sup> L'essor de l'angélologie mais également les écrits sur la chute des anges tels que *La chute du diable* d'Anselme de Cantorbéry (1033-1109) et la *Divine Comédie* de Dante (1265-1321) contribuent vraisemblablement à l'essor de l'intérêt pour ce sujet apocryphe exploité dans des contextes artistiques variables.<sup>155</sup> La miniature du folio 30r du Barlaam de Paris recèle-t-elle une influence de l'Occident ?

---

*Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek*, 1, Wiesbaden, 1980, p. 33 ; Bucher Fr., *The Pamplona Bible : A Facsimile Compiled from Two Picture Bibles with Martyrologies Commissioned by King Sancho el Fuerte of Navarra (1194-1234)* Amiens, Ms. Latin 108 and Harburg, Ms. I, 2, Lat. 4.15, Yale, 1970, pl. 2 ; Swarzenski H., « Unknown Bible Pictures by W. de Brailes and Some Notes on Early English Bible Illustration », *The Journal of the Walters Art Gallery*, 1, 1938, p. 66, fig. 28 ; Henderson G., « The Meaning of Leaf 5 of Fritzwilliam Ms. 330 », *The Burlington Magazine*, 133, 1991, p. 682, fig. 9.

<sup>153</sup> Mesplé P., *Toulouse, Musée des Augustins : Les sculptures romanes*, Paris, 1961, p. 211.

<sup>154</sup> Polzer J., « The Master of the Rebel Angels' reconsidered », *The Art Bulletin*, 63, 1981, p. 564, fig. 1 ; Baldini U., Bruno N., et al., *Il complesso monumentale di Santa Croce : La basilica, le cappelle, i chiostri, il museo*, Florence, 1983, p. 124 ; Warner G. F., *Queen Mary's Psalter Miniatures and Drawings by an English Artist of the 14th Century : Reproduced from Royal Ms. 2 B. VII in the British Museum*, Londres, 1912, pl. 1 ; Stanton A. R., *The « Queen Mary Psalter » : Narrative and Devotion in Gothic England*, PhD, Université de Texas, Austin, 1992, p. 207 ; Gould K., *The Psalter and Hours of Yolande of Soissons*, Cambridge, 1978.

<sup>155</sup> Faes de Mottoni B., « Angels », *EMA*, 1, p. 56-57 ; Anselme de Cantorbéry, *Le Grammairien. De la vérité. La liberté du choix. La chute du diable*, tr. Galonnier A., Corbin, Paris, 1986.

Le corpus de parallèles, certes non-exhaustif, que nous avons dressé ci-dessus montre une multitude de schémas employés. Pour ce qui est des actions représentées, deux catégories se distinguent. La première consiste en des images exploitant la notion du combat entre les anges et les anges rebelles. L'opposition entre les anges servant Dieu et les anges rebelles est retenue dans le chapiteau historié toulousain, l'Hexaméron d'Ambroise, le Psautier de Brailles, les peintures murales à Sainte-Marie-des-Grâces à Marcelli et à la chapelle des Velluti à Santa Croce mais également dans les Heures de Yolande de Soissons (fig. 42). Apparentée à l'iconographie de l'Apocalypse 12, 7 qui met en image le combat entre l'archange Michel et les anges contre le diable et les anges rebelles, cette catégorie n'a rien en commun avec l'image de notre manuscrit. La seconde catégorie met en image la chute sans armes. Bien que l'action retenue soit semblable à celle figurée dans notre miniature, l'organisation de l'espace pictural dans la miniature du Paris grec 1128 ne permet pas de créer un lien solide avec ces images. La seule image qui se rapproche de notre composition est le folio 81v d'un manuscrit néerlandais comportant le traité de Dirc van Delf *De tafel van den kersten ghelove* (fig. 43) où un diable tombe du segment de ciel.<sup>156</sup>

Vu la diversité visuelle et contextuelle, il est peu probable que notre miniaturiste s'appuie sur l'iconographie occidentale pour la création de son image. Bien que son intérêt pour le sujet puisse suggérer une ouverture vers les tendances artistiques occidentales, il est également plausible de supposer que cette image découle d'une tradition iconographique byzantine perdue. L'emplacement chronologique de la chute dans le récit de Barlaam et Joasaph autorise un autre rapprochement avec le texte de *la Caverne des trésors*. En effet, dans Barlaam et Joasaph comme dans *la Caverne des trésors*, la chute des

---

Sur l'importance de ce thème qui se manifeste dans les commentaires de Dante voir entre autres : MacLennan L. J., « The Fall of Lucifer and the Creation of Adam in the Early Dante Commentators », *Romanische Forschungen*, 99, 1987, p. 139-151.

<sup>156</sup> Rickert M., « The Illuminated Manuscripts of Meester Dirc van Delf's *Tafel van den Kersten Ghelove* », *The Journal of the Walters Art Gallery*, 12, 1949, p. 78-108.



anges est soigneusement décrite après la création d'Adam. Il n'est pas impossible que ce texte apocryphe ait pu inspirer le récit de Barlaam et Joasaph et peut-être même le sous-cycle vétérotestamentaire du Paris grec 1128.

### **5.2.1.6. La Chute des hommes (folio 31r)**

Le folio 31r (fig. 44) est orné de deux miniatures tandis qu'un autre espace était destiné à une troisième comme l'indique la légende en rouge à la fin du corps du texte. Les deux images représentent une narration continue se déroulant dans un décor arboré et vallonné. Les deux scènes de la composition en haut du folio 31r sont séparées par un arbre. À gauche, le miniaturiste a illustré la conversation entre le serpent et un personnage nu aux cheveux courts qui ne peut être qu'Adam. À droite, deux personnages nus, Adam et Ève, conversent de part et d'autre d'un arbuste. Dans le deuxième bandeau qui est intercalé dans le texte, un personnage féminin aux cheveux longs, Ève, se tient de profil à gauche. Elle désigne l'arbre de sa main gauche et mange le fruit défendu de sa main droite, tournant ainsi le dos à la deuxième scène qui se structure pour sa part autour d'un arbre au milieu du bandeau. De part et d'autre de l'arbre, un homme et une femme sont assis. Cachant leur nudité de leurs mains, ils échangent un regard. Bien que l'iconographie renvoie clairement aux faits exposés dans la Genèse 3, 1-25, dans le texte Barlaam n'évoque que deux des quatre actions représentées : la tentation par le serpent et la consommation du fruit défendu.<sup>157</sup> Pourquoi alors illustrer quatre épisodes qui mettent en avant la faute d'Adam?

D'abord, le choix d'élaborer quatre actions relatives à la chute semble guidé par les deux légendes exhaustives. La première image est accompagnée de « Ὁ ὄφις φίλῶν τῇ γυναικί », « Ἡ Εὐὰ τῷ Ἀδάμ ». Les légendes de la deuxième miniature « Ἡ Εὐὰ ἀπατηθεῖσα τοῦ καρποῦ ἀπογεύεται » et « Ὁ Ἀδάμ καὶ ἡ Εὐὰ καταγνόντες τῆς ἑαυτῶν ἀσχημοσύνης ἔρραψαν φύλλα συκῆς καὶ

---

<sup>157</sup> Barlaam, p. 83.

περιζώσαντο » identifient les actions dépeintes. La confrontation avec les images de la Genèse 3, 1-25 révèle une attention particulière pour ces quatre actions qui reposent sur une solide tradition iconographique. L'imagerie paléochrétienne permet de constater un intérêt précoce pour les quatre actions. Bien que nous n'ayons repéré aucune narration continue, l'iconographie paléochrétienne semble résumer les quatre actions en une seule image. À titre d'exemple citons une peinture murale au cubiculum A de la catacombe de la Via Latina à Rome du III<sup>e</sup> siècle (fig. 45), un bas-relief en marbre de la fin du IV<sup>e</sup>- début du V<sup>e</sup> siècle conservé au musée archéologique d'Istanbul (fig. 46) mais également un sarcophage du musée Pio Cristiano daté de la fin du IV<sup>e</sup> siècle et enfin une pierre gravée d'origine syriaque conservée au British Museum et datée du début du IV<sup>e</sup> siècle où la scène est organisée autour de l'arbre de la connaissance où loge le serpent.<sup>158</sup> De part et d'autre de l'arbre, s'approchant du fruit défendu, Ève et Adam cachent leur nudité. Par les attitudes et la gestuelle, ces images concentrent la Tentation, la Consommation et la Prise de connaissance en une seule scène.<sup>159</sup> Dans les cycles illustrés byzantins, l'intérêt pour ces différents épisodes est clairement perceptible. Tant bien dans la Genèse de Vienne que dans les Octateuques, les différentes actions sont représentées.<sup>160</sup> La ressemblance entre les scènes retenues dans le Paris grec 1128 et les miniatures des Octateuques suggère que notre miniaturiste s'appuie vraisemblablement sur cette iconographie.

<sup>158</sup> Ferrua A., *Katakomben : Unbekannte Bilder der frühen Christentums unter der Via Latina*, Stuttgart, 1991, fig. 30 ; Grabar A., *Sculptures byzantines de Constantinople (IV<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle)*, Paris, 1963, p. 19-24, pl. IV ; Deichmann Fr. W., *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage : Rom und Ostia*, 1, Weisbaden, 1967, n<sup>o</sup> 6, p. 6-7, taf. 2 ; Spiers J., *Picturing the Bible: The Earliest Christian Art*, New Haven, 2007, cat. 17.

<sup>159</sup> Sur l'image paléochrétienne qui condense les quatre actions en une seule image d'Adam et Ève : Robin P., « Représentation iconographique de la faute d'Adam et Ève dans le premier art chrétien », *Romanité et cité chrétienne : Permanences et mutations, intégration et exclusion du I<sup>e</sup> - VI<sup>e</sup> siècle*, *Mélanges en l'honneur d'Yvette Duval*, Paris, 2000, p. 19-31.

<sup>160</sup> Mazal O., *Wiener Genesis : Volständiges Faksimile des Codex Theol. Gr. 31 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien*, Berlin, 2010, pl. 1 ; Weitzmann K., *Octateuchs*, p. 33-36, fig. 83-90.

Malgré les légendes qui identifient chaque action et la tradition iconographique, la transposition n'est pas mécanique mais associée à une connaissance précise du récit. En effet, sur la première scène le serpent tente un personnage aux cheveux courts, Adam, et non pas Ève comme il est d'usage. Ce détail rompt avec la tradition des Octateuques. Sans se contenter de considérer ce changement comme une simple omission d'Ève de la part de notre miniaturiste, la lecture attentive du texte peut éclairer la particularité du manuscrit de Paris. Barlaam explique que le serpent tente Ève puis Adam en insistant sur la faute d'Adam. Ainsi le « il trompe Adam [...] Adam mangeait le fruit défendu » a influencé le miniaturiste.<sup>161</sup> Par contre, dans cette logique d'une fidélité au texte, il est alors nécessaire de supposer que ce sera Adam et non pas Ève qui mange le fruit comme c'est le cas dans la deuxième scène. Or pour cette action le miniaturiste reste fidèle à la tradition et à la légende.

Alors que la troisième miniature prévue est omise, la légende « Ὁ διάβολος διεγείρων τοὺς ἀνθρώπους εἰς κακὰς πράξεις » inscrite au dessus de la miniature manquante éveille la curiosité sur l'image qu'elle commenterait. Dans un premier temps, on pourrait supposer qu'il s'agit d'une répétition de l'image de la Tentation. Cependant la double figuration de la Tentation n'est repérée nulle part. En outre, le texte permet d'identifier cette légende avec les tentations exercées par le diable sur Adam et Ève après la chute.<sup>162</sup> Le sort d'Adam et Ève tentés par le diable après la chute ne fait pas l'objet d'une tradition iconographique. Tant bien dans les cycles iconographiques de la Genèse ou de l'Octateuque que dans d'autres contextes, ce sujet n'est pas illustré. Absent en Orient, le corpus occidental ne permet de signaler qu'une seule image qui retient cet épisode. Il s'agit d'un panneau de l'Allégorie du péché et de la rédemption peint par les frères Lorenzetti (ca. 1280-1348) et conservé à la pinacothèque de Sienne (fig. 47).<sup>163</sup> En haut à droite de ce tableau,

---

<sup>161</sup> Barlaam, p. 83.

<sup>162</sup> Barlaam, p. 81.

<sup>163</sup> De Wald E. T., *Pietro Lorenzetti*, Cambridge, 1930, fig. 91-93 ; Torriti P., *La Pinacoteca nazionale di Siena : I dipinti dal XII al XV secolo*, Gênes, 1977, p. 116-118 ; Frugoni Ch., *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Florence, 1991, p. 72-75.

Adam et Ève sont poursuivis par le diable. Bien qu'une influence de l'art occidental ne puisse pas être rejetée, la rareté de l'image tant bien que les observations faites dans notre analyse du sous-cycle vétérotestamentaire permettent d'avancer une autre hypothèse. Alors que dans la Genèse, la poursuite par diable après la chute n'est guère évoquée, elle est narrée dans le texte apocryphe, *la Caverne des trésors*. Ainsi le lien entre le cycle de la Genèse du Barlaam de Paris et le texte de *la Caverne des trésors* est renforcé de telle manière qu'il est plausible de proposer à travers le Paris grec 1128 soit l'existence d'un cycle illustré désormais perdu de *la Caverne des trésors* soit une influence considérable de ce texte sur l'iconographie.

#### **5.2.1.7. Les deux patriarches bibliques, Noé et Abraham**

*(folios 32r, 33r)*

Sur la miniature du folio 32r (fig. 48), cinq personnages se meuvent contre le fond blanc de la miniature sur la rive d'un étang pourvue d'une maigre végétation clairsemée. Un homme auréolé se dirige vers la droite. Il se retourne et adresse son regard à un groupe de trois femmes et un enfant qui le suivent. La légende « Ὁ Νῶε διασωθεὶς μετὰ τῆς γυναικὸς αὐτοῦ καὶ τῶν τέκνων ἐν τῇ κιβωτῷ » permet d'identifier la scène. Il s'agit de Noé, sa femme et ses enfants sauvés du déluge. Le texte indique que le miniaturiste saisit un passage exposé au folio opposé (folio 31v) qui évoque le sauvetage par Dieu de Noé et sa famille dans l'arche et plus spécifiquement le moment où Noé et ses proches regagnent la terre : « Mais un seul homme juste fut trouvé par Dieu dans cette génération ; et lui, avec sa femme et enfants, Dieu sauvait dans une arche et le faisait regagné la terre ».<sup>164</sup> Bien que le texte guide le choix du sujet, il est intéressant d'examiner l'image par rapport à la tradition iconographique de l'histoire de

---

<sup>164</sup> *Barlaam*, p. 83-85.

Noé narrée dans la Genèse 6, 9 - 10, 32.<sup>165</sup> Les cycles des Octateuques retiennent un ensemble de neuf actions du patriarche biblique. À titre d'exemple évoquons le manuscrit Vatican gr. 747 où quatre miniatures illustrent les épisodes suivants: l'Ordre de la construction de l'arche (Genèse 6, 10-14), la Construction de l'arche (Genèse 6, 14-22), Noé, sa famille et les animaux entrant dans l'arche (Genèse 7, 7-9), le Déluge (Genèse 7, 18-23 ; 8, 4), Noé envoie le corbeau (Genèse 8, 6-7), Noé envoie une colombe et le retour de la colombe (Genèse 8, 10-11), Noé ouvre l'arche (Genèse 8, 15-17) et les Animaux sortent de l'arche (Genèse 8, 19).<sup>166</sup> Les mêmes épisodes sont figurés dans les Octateuques du Sérail, de Smyrne et le Vatican gr. 746.<sup>167</sup> Dans ce cycle riche et stable, le passage évoqué dans le récit de Barlaam et Joasaph qui correspond à la Genèse 8, 18 n'est pas retenu. Fidèle au texte et divergeant des cycles des Octateuques, la miniature du folio 32r pose le problème de l'origine de l'iconographie employée. Y a-t-il une tradition iconographique sur laquelle notre miniaturiste s'appuie ?

Le corpus iconographique byzantin permet de repérer quatre exemples qui mettent en image le Retour sur la terre ferme par les rescapés du déluge : une icône copte datée du IV<sup>e</sup> siècle et conservée à Riggisberg, la miniature du folio 2v de la Genèse de Vienne (VI<sup>e</sup> siècle, fig. 49), une mosaïque de Saint-Marc à Venise et une peinture du monastère de Dečani (fig. 50).<sup>168</sup> Preuve d'un intérêt pour le sujet de la Sortie de l'arche dès l'époque paléochrétienne, la variabilité des personnages et la forme de l'arche ne permettent pas de reconnaître une tradition iconographique byzantine. En Occident, ce sujet est

<sup>165</sup> Concernant l'iconographie de Noé : Daut R., « Noe (Noah) », *LCI*, 4, col. 611-620.

<sup>166</sup> Weitzmann K., *Octateuchs*, p. 50-55.

<sup>167</sup> Weitzmann K., *Octateuchs*, p. 50-55.

<sup>168</sup> Kötzsche L., *Der bemalte Behang in der Abegg-Stiftung in Riggisberg : Eine alttestamentliche Bildfolge des 4. Jahrhunderts*, Riggisberg, 2004, p. 149-153, pl. 7-8 ; Mazal O., *Wiener Genesis : Vollständiges Faksimile des Codex Theol. Gr. 31 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien*, Berlin, 2010, pl. 2v ; Demus O., *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago, 1984, p. 121-122 ; Petković VI., *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941, pl. CCXCIV ; Marković J., Marković M., « Ciklus Geneze i Starozavetne figure u paraklisu sv. Dimitrija », *Zidno Slikarstvo manastri Dečana*, éd. Djurić V. J., Belgrade, 1995, p. 328-329.

plus abondamment illustré à partir du XI<sup>e</sup> siècle. À titre d'exemple citons, le folio 73 du Junius 11 conservé à la Bodleian Library et daté de la fin X<sup>e</sup> siècle, le folio 9r de la Bible de Roda (Paris lat. 6) et le folio 15v du Cotton Claudius B.IV (British Library) datés du XI<sup>e</sup> siècle ou encore le folio 4r de la Genèse Egerton daté de 1350-1360 (ms. Egerton 1894, British Library, fig. 51).<sup>169</sup> L'observation de ces images montre que malgré le nombre plus important d'images en Occident et une vraisemblable parenté iconographique entre ces codices illustrés, l'épisode ne fait pas l'objet d'une iconographie stable.<sup>170</sup> De plus, notre miniature ne semble pas dépendre d'une imagerie occidentale. Au contraire, le folio 32r semble offrir une image créée pour les versets du récit. La forme de l'arche permet de replacer notre miniature au sein de l'imagerie byzantine.<sup>171</sup> En revanche, l'origine de l'intérêt pour cet épisode ne nous renvoie-t-elle pas à une source apocryphe ? À l'instar de John Lowden qui reconnaît dans le manuscrit Junius 11 de la Bodleian Library l'apport des textes apocryphes, il est plausible de confirmer que la création de la miniature du folio 32r s'appuie sur un cycle non pas biblique mais apocryphe.<sup>172</sup> Également ici, l'iconographie permet de tisser un lien avec le texte de *la Caverne des trésors*.

Comme pour Noé (folio 32r), l'image d'Abraham au folio 33r (fig. 52) se constitue à partir d'une évocation brève de Barlaam qui mentionne Abraham comme le seul de sa génération à reconnaître Dieu et à transmettre cette

---

<sup>169</sup> Lowden J., « Concerning the Cotton Genesis and Other Illustrated Manuscripts of Genesis », *Gesta*, 31, 1992, p. 43, 45, fig. 3, 6 ; Neuß W., *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei : Eine neue Quelle zur Geschichte des Auslebens der altchristlichen Kunst in Spanien und zur frühmittelalterlichen Stilgeschichte*, Bonn, 1922, p. 42, fig. 8 ; Dodwell Ch. R., Clemous P., *The Old English Illustrated Hexateuch : British Museum Cotton Claudius B. IV*, Copenhagen, 1974, p. 21, f. 15.

<sup>170</sup> Pour la parenté entre le Junius 11 et la Bible de Roda : Cook W. S. S., « The Earliest Painted Panels of Catalonia », *The Art Bulletin*, 5, 1923, p. 92.

<sup>171</sup> Lezzi M. T., « L'arche de Noé en forme de bateau : Naissance d'une tradition iconographique », *Cahiers de civilisation médiévale*, 37, 1994, p. 301-324.

<sup>172</sup> Lowden J., « Concerning the Cotton Genesis and Other Illustrated Manuscripts of Genesis », *Gesta*, 31, 1992, p. 40-53.

connaissance à ses enfants. La légende composée de deux phrases « Ὁ Αβραάμ κατανοῶν πάντα τὰ ποιήματα τοῦ θεοῦ εὐχαριστεῖ αὐτῷ » et « Ὁ Θεὸς εὐλογῶν τὸν Ἀβραάμ καὶ τὸ σπέρμα αὐτοῦ » souligne la continuité des deux scènes du bandeau qui se suivent sur le rivage rocheux d'une étendue d'eau et dont l'acteur principal est Abraham. À gauche, Abraham agenouillé lève les mains vers le segment de ciel et la main bénissante de Dieu, à l'exemple du schéma de la prière du Christ au mont des Oliviers. À droite, le patriarche assis est escorté de sa femme debout qui prie vers la voûte céleste représentée à droite de la composition. Devant le couple se tiennent trois petits personnages, leur progéniture. Alors que la miniature démontre la connaissance du texte et la compréhension de la légende, elle s'éloigne à nouveau de toute iconographie connue et même de toute interprétation littérale des Écritures. Comme pour l'image de Noé (folio 32r), l'image d'Abraham semble une image sans précédent qui témoigne d'une connaissance biblique et iconographique permettant au miniaturiste de créer une image novatrice.

#### **5.2.1.8. L'Exode (folios 33v, 34r, 35r)**

Quatre illustrations mettent en scène des épisodes clefs de l'Exode. Le folio 33v (fig. 53) est orné d'une miniature dont le sujet ne pose aucun problème. À gauche la légende « Μωϋσῆς καὶ Ααρών » identifie les deux personnages qui figurent auréolés et contemplant la scène. À droite, un groupe de personnages s'organise autour d'un segment de ciel où apparaît la main de Dieu. Ils lèvent leurs bras vers le ciel d'où les cailles descendent. La légende « Οἱ Ἰσραηλῖται ἐξ οὐρανοῦ τὸ μάννα καὶ τὴν ὀρυγομήτρην δεχόμενοι » indique qu'il s'agit de la manne et des cailles nourrissant les Israélites (Exode 16, 1-36). Le folio suivant, le 34r (fig. 54), réunit dans deux miniatures superposées la Traversée du désert et le Passage de la mer Rouge (Exode 14, 1-31). Sans préciser l'action, la légende « Οἱ Ἰσραηλῖται » identifie uniquement le peuple conduit par Moïse et Aaron qui suivent la colonne de feu. En bas, le Passage de la mer

Rouge est illustré dans un espace rectangulaire divisé selon un axe diagonale entre la mer où figurent les Égyptiens submergés par l'eau à gauche, tandis que Moïse et trois personnages évoquant le peuple des Israélites se tiennent sur la rive. Le récit illustré se poursuit au folio suivant (34v) avec le divertissement des Israélites qui sera étudié dans le chapitre voué à l'iconographie des païens. Le sous-cycle vétérotestamentaire se termine avec l'illustration de la Remise des tables de la loi à Moïse sur le mont Sinaï (folio 35r).

Ces images de l'Exode ne possèdent aucun détail qui les éloignerait à première vue de la tradition iconographique telle qu'elle est observée dans les Octateuques. Tributaires de la tradition iconographique, ces dernières miniatures du sous-cycle vétérotestamentaire ne nous éclairent pas davantage sur le processus de la création des images dans le manuscrit de Paris.

En revanche, il convient de signaler que l'ordre chronologique des événements n'est pas respecté. Tel l'Exode, le récit de Barlaam décrit d'abord la traversée de la mer Rouge puis le miracle de la manne. Le cycle illustré inverse donc les scènes et intègre deux aspects qui ne sont pas mentionnés dans le texte, à savoir : la Colonne de feu et le Miracle des cailles. Conséquence, selon Sirarpie Der Nersessian, d'une erreur du miniaturiste, ce décalage énigmatique entre le texte et les images mérite d'être examiné.<sup>173</sup> D'abord, il est vraisemblable de considérer que le codex prévoyait la Traversée de la mer Rouge au folio 33v et le Miracle au folio 34r. Déjà au folio 419v du Psautier de Paris (ms. 139, X<sup>e</sup> siècle, Bibliothèque nationale de France) mais également dans les Octateuques, la Traversée de la mer Rouge associée à la colonne de feu occupe un seul registre comme en témoignent les folios 89v du Vatican gr. 747, 197v du Sérail, 81v de l'Octateuque de Smyrne et le folio 192v du Vatican gr. 746.<sup>174</sup> De même dans les Octateuques nous observons que les illustrations des Miracles des cailles et de la manne occupent traditionnellement deux registres

---

<sup>173</sup> Der Nersessian S., *Barlaam*, p. 118.

<sup>174</sup> Cutler A., *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris, 1984, p. 67 ; Weitzmann K., *Octateuchs*, p. 164-165, fig. 704-707.



comme en témoignent les miniatures aux folios 92r du Vatican gr. 747, 203r du Sérail, 84r de l'Octateuque de Smyrne et au folio 198r du Vatican gr. 746.<sup>175</sup> Bien que le Miracle des cailles soit représenté seul pour illustrer les Nombres 11, 31-33 aux folios 162r du Vatican gr. 747, 340r du Sérail, 158r de l'Octateuque de Smyrne, 332r du Vatican gr. 746 et que le psaume 78, 27-29 soit associé au Miracle des cailles comme en témoignent les miniatures aux folios 76v du Psautier Chludov, 150v du Psautier Hamilton, l'imagerie de l'Exode dans les Octateuques permet de renforcer l'interprétation donnée par Sirarpie Der Nersessian.<sup>176</sup>

Puis, cette considération permet de lever le voile, certes de manière sommaire, sur la chronologie des légendes. Il semble judicieux d'attirer l'attention sur la place des trois légendes. Aucune n'est inscrite dans le corps du texte. Figurant soit dans les marges latérales à la hauteur de la miniature soit dans l'espace vierge entre les deux miniatures superposées, les légendes ne sont-elles pas antérieures aux miniatures ?

Après l'étude de l'ensemble des images qui illustrent des épisodes de l'Ancien Testament, il semble légitime d'affirmer que malgré le lien tissé entre notre cycle et les Octateuques, notre miniaturiste ne se contente pas d'une simple transposition de la tradition iconographique des Octateuques.

D'abord, il crée des images, comme par exemple l'image autour de la pluralité du Christ au folio 29r qui démontre un ancrage dans le contexte contemporain paléologue. Puis, son intérêt pour les épisodes apocryphes tels que la chute des anges mais également des détails iconographiques tels que la représentation du mont Golgotha au folio 30r indiquent qu'il pourrait aussi enrichir ses inspirations d'un texte apocryphe et plus particulièrement de *la Caverne des trésors*.<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup> Weitzmann K., *Octateuchs*, p. 167, fig. 716-719.

<sup>176</sup> Weitzmann K., *Octateuchs*, fig. 904-909 ; Shchepkina M., *Miniatiury Khudovskoi Psaltyri : Grechskii Illustrirovannyi Kodeks IV Veka*, Moscou, 1977, pl. 76.

<sup>177</sup> Voir notes de bas de page 144, 149.

### 5.2.2. Iconographie du Nouveau Testament

Le deuxième sous-cycle qui s'appuie sur une tradition iconographique établie interprète des sources relatives au Nouveau Testament. Ce sous-cycle se développe du folio 35v au folio 38v et comporte également une miniature au folio 99v. Plus encore que le sous-cycle vétérotestamentaire, ce cycle, dont chaque image renvoie à un sujet exposé et illustré dans les livres des évangiles, évoque des liens forts avec la tradition. Tant bien Sirarpie Der Nersessian que Marina Toumpouri en soulignent l'aspect archaïque. En revanche, l'observation et l'analyse des procédés de fabrication a permis de rejeter l'archaïsme et d'y substituer une interprétation privilégiant l'idée de la création.

#### 5.2.2.1. La Nativité et l'Annonciation (folio 35v)

Le folio 35v (fig. 55) est orné de deux miniatures inaugurant le sous-cycle dédié au Nouveau Testament qui s'insère dans le cycle illustré Paris grec 1128. Intercalée dans le texte, la première miniature est organisée autour d'une mangeoire dans laquelle figure le Christ enveloppé d'un linge et doté d'un nimbe crucigère. De part et d'autre de la mangeoire deux paires de figures à mi-corps, émergeant derrière un monticule, se tiennent tournées de trois quarts vers Jésus. Deux des personnages portant une coiffe hébraïque appelée *tefillin*, qui se présente comme un bonnet avec un appendice conique, et tenant une boîte dorée dans la main s'inclinent vers l'Enfant.<sup>178</sup> Outre les regards des quatre spectateurs convergeant sur la mangeoire, la position centrale du Christ est soulignée par le segment de ciel rayonnant et l'étoile qui illumine l'Enfant. La légende « Ἡ Χριστοῦ γέννησις » identifie l'image à la Nativité du Christ, thème que le texte évoque d'une manière indirecte lors du discours sur

---

<sup>178</sup> Pour la terminologie de la coiffe : Revel-Neher E., *Le témoignage de l'absence : Les objets du sanctuaire à Byzance et dans l'art juif*, Paris, 1998, p. 140.

l'Incarnation : « restant intacte, même après la naissance, la virginité de celle qui l'a enfanté ».<sup>179</sup> La deuxième miniature en bas du folio 35v illustre l'Annonciation identifiée par la légende « Ὁ Χαιρετισμός ». Le sujet est décrit dans le récit « un des archanges était envoyé pour annoncer à la Vierge ».<sup>180</sup> L'action est située dans un cadre particulièrement sobre sans fond architecturé ni élément de paysage autre qu'une bande verte de sol. La Vierge auréolée et vêtue d'une robe pourpre foncé est assise de face sur un trône rouge presque au centre du bandeau. Le visage légèrement tourné de trois quarts vers la droite elle s'adresse de sa main droite à son interlocuteur auréolé et ailé qui se tient à droite, le bras levé en un geste d'allocution.

Une simple description de ce folio soulève plusieurs questions. D'abord, les schémas iconographiques employés puis l'inversion de la chronologie avec l'Annonciation à la suite de la Nativité interpellent et méritent d'être étudiés.

La représentation de l'Annonciation est visuellement la moins complexe.<sup>181</sup> Célébrée le 25 mars dès l'année 560, l'annonce de l'Incarnation du Verbe correspond à un événement clef de l'histoire du salut qui donne lieu à un vaste corpus iconographique dont les premiers exemples apparaissent à

---

<sup>179</sup> Barlaam, p. 91.

<sup>180</sup> Barlaam, p. 91.

<sup>181</sup> Sur l'iconographie de l'Annonciation voir entre autres: Emminghaus J. H., « Verkündigung an Maria », *LCI*, 4, col. 422-437 ; Millet G., *Recherches*, p. 67-92 ; Kitzinger E., « The Descent of the Dove : Observations on the Mosaic of the Annunciation in the Cappella Palatina in Palermo », *Byzanz und der West : Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, éd. Hutter I., Vienne, 1984, p. 99-115 ; Papastavrou E., « Contribution à l'étude des rapports artistiques entre Byzance et Venise à la fin du Moyen Age : Le thème de l'Annonciation », *Cahiers balkaniques*, 15, 1990, p. 147-189 ; Eadem, *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle : L'Annonciation*, Venise, 2007 ; Van Dijk A., « The Angelic Salutation in Early Byzantine and Medieval Annunciation Imagery », *The Art Bulletin*, 81, 1999, p. 420-436 ; Charalampidis C. P., « Representations of the Annunciation of the Theotokos in Byzantine Iconography », *Nea Rome*, 4, 2007, p. 25-36.

l'époque paléochrétienne.<sup>182</sup> La peinture du cubiculum dit de l'Annonciation de la catacombe Sainte-Priscille à Rome (fig. 56) est un des premiers exemples conservés.<sup>183</sup> Datée de la seconde moitié du III<sup>e</sup> siècle, la peinture montre la conversation entre deux personnages. Un personnage assis sur un trône s'oriente vers son interlocuteur à sa gauche. Ce dernier est debout et lève son bras droit, geste qui visualise l'échange. Le même schéma est reproduit dans les scènes de l'Annonciation peintes dans le cubiculum 17 de la catacombe de Saints-Pierre-et-Marcellin et de la Via Latina à Rome.<sup>184</sup> Ces images s'appuient sur l'Évangile de Luc 1, 26-28, seul évangile canonique qui relate sommairement l'Incarnation du Verbe. Une remarquable proximité visuelle se constate entre ces Annonciations paléochrétiennes et celle insérée dans le cycle de Paris grec 1128. Une prise en considération de l'évolution de l'imagerie de l'Incarnation du Verbe à Byzance rend cette correspondance d'autant plus significative.<sup>185</sup> Dès le V<sup>e</sup> siècle, l'iconographie de l'Annonciation s'enrichit et se dédouble.<sup>186</sup> Une pyxide d'ivoire du V<sup>e</sup> siècle et conservée au musée de l'État de Berlin illustre

<sup>182</sup> Al-Rawi-Kövari M., « Die Verkündigungsszene in der frühbyzantinischen Kunst unter besonderer Berücksichtigung der koptischen Kunst », *Journal of Coptic Studies*, 10, 2008, p. 113-165.

<sup>183</sup> Nestori A., *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Rome, 1993, p. 24, n° 15 ; Février P. A., « Les peintures de la catacombe de Priscille : Deux scènes relatives à la vie intellectuelle », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 71, 1959, p. 309-316, fig. 5. Certes peu souvent retenue par la suite, Paul Albert Février propose une autre identification pour la peinture de la catacombe de Sainte-Priscille. Basé sur la position de la peinture au sein du cubiculum dit de l'Annonciation et sur les réflexions eschatologiques émanant des programmes iconographiques funéraires, il propose d'envisager cette scène non pas comme une illustration néotestamentaire mais une illustration profane.

<sup>184</sup> Deckers J. G., Seeliger, H. R., Mietke G., *Die Katakomben Santi Marcellino e Pietro: Repertorium der Malereien*, Vatican-Münster, 1987, p. 224, pl. 17; Ferrua A., *Le pitture della nuova catacomba di Via Latina*, Vatican, 1960, p. 42.

<sup>185</sup> Papastavrou E., *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle : L'Annonciation*, Venise, 2007.

<sup>186</sup> Al-Rawi Kövari M., « Die Verkündigungsszene in der frühbyzantinischen Kunst unter besonderer Berücksichtigung der koptischen Kunst », *Journal of Coptic Studies*, 10, 2008, p. 113-165.

l'enrichissement de l'iconographie (fig. 57).<sup>187</sup> Bien que le schéma de la pyxide rappelle celui observé dans les catacombes, un attribut est ajouté à la composition : la pourpre.<sup>188</sup> Le panneau de la chaire de Maximien et une plaque en terre cuite du British Museum (VI<sup>e</sup> – VII<sup>e</sup> siècle), le folio 45r du Psautier Chludov (IX<sup>e</sup> siècle), la mosaïque de la Sainte-Sophie de Kiev et le folio 119v du Psautier Barberini (XI<sup>e</sup> siècle), l'icône constantinopolitaine de l'Annonciation du monastère Sainte-Catherine en Sinaï, le folio 173v des homélies de Jacques Kokkinobaphos (Paris grec 1208) et le folio 17v du livre des évangiles arméniens 2877 de Maténadaran (XII<sup>e</sup> siècle), le folio 137v du livre des évangiles copte 13 de Paris et la peinture de Sopoćani (XIII<sup>e</sup> siècle) attestent l'incorporation durable de cet élément dans l'imagerie de l'Annonciation.<sup>189</sup> Ce détail provient du

---

<sup>187</sup> Effenberger A., *Das Museum für spätantike und byzantinische Kunst : Staatliche Museen zu Berlin*, Mainz, 1992, cat. 50, p. 136-137.

<sup>188</sup> Evangelatou M., « The Purple Thread of the Flesh : The Theological Connotations of a Narrative Iconographic Element in Byzantine Images of the Annunciation », *Icon&Word : The Power of Images in Byzantium : Studies presented to Robin Cormack*, éd. Eastmond A., James L., Burlington, 2003, p. 261-279.

<sup>189</sup> Juergensen Fr., *Die « Stile » und der « Umkreis » der Maximianskathedra in Ravenna : Deutungen formaler Sachverhalte an frühchristlich-byzantinischen Elfenbeinschnitzereien*, Hambourg, 1972, p. 10; Cecchelli C., *La cattedra di Massimiano: Ed altri avorii romano-orientali*, Rome, 1936, tav. XXII; Entwistle Chr., « Six Earthenware Pilgrim-Tokens », *Byzantium : Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, éd. Buckton D., 1994, Londres, n° 130, p. 114 ; Shchepkina M., *Miniatiury Khludovskoi Psaltyri : Grechskii Illustrirovannyi Kodeks IV Veka*, Moscou, 1977, pl. 45 ; Dufrenne S., *Psautiers*, tab. 72; Weitzmann K., « Eine spätkomnenische Verkündigungssikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts », *Studies in the Arts at Sinai*, Princeton, 1982, p. 271-283 ; Omont H. A., *Miniatures des homélies sur la Vierge du moine Jacques (ms. grec 1208 de Paris)*, Paris, 1927, p. 20, pl. XXII ; Hutter I., *Die Homilien des Mönches Jakobos und ihre Illustrationen*, Vat. gr. 116, Paris grec 1208, Vienne, 1970 ; Izmailova T., « L'iconographie du manuscrit du Maténadaran n° 2877 », *Revue des études arméniennes*, 2, 1965, p. 188 ; Leroy J., *Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés*, Paris, 1974, p. 134, pl. 62 ; Weyl-Carr A., « The Four Gospels », *The Glory of Byzantium : Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, éd. Evans H. C., Wixom W. D., New York, 1997, n° 251, p. 380-381 ; Hamann-Mac Lean R., Hallensleben H., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen, 1963, pl. 16.

*Protévangile de Jacques*, source fondamentale sur laquelle est également basé le deuxième schéma iconographique : l'Annonciation au puits. Un ivoire du V<sup>e</sup> siècle conservé au Victoria and Albert Museum (fig. 58) figure parmi les plus anciens exemples de l'Annonciation au puits. Une cruche à la main, la Vierge s'agenouille devant un puits et se retourne vers l'archange Gabriel qui est debout derrière elle.<sup>190</sup> Bien que des études de cas spécifiques décèlent des influences ponctuelles d'autres textes ou de faits historiques, la tradition iconographique de l'Annonciation byzantine se constitue et se solidifie dès le V<sup>e</sup> siècle à partir du *Protévangile de Jacques*.<sup>191</sup>

La ressemblance entre notre miniature paléologue et les représentations paléochrétiennes confère à notre image un certain aspect archaïque. Y a-t-il une raison particulière qui pousse notre miniaturiste à faire recours à un tel schéma iconographique ? Il faut signaler que le récit de Barlaam et Joasaph cite Luc 1, 28, la source de l'imagerie paléochrétienne.<sup>192</sup> Or les images de l'Annonciation dans les livres des évangiles illustrés montrent que l'image constituée à partir du *Protévangile de Jacques* est incorporée dans les illustrations de l'Évangile de Luc. La Vierge filant la pourpre est attestée dans un grand nombre de tétraévangiles. À titre d'exemple citons : le folio 153r du Paris grec 75 (XII<sup>e</sup> siècle), le folio 222r du Iviron 5 daté du XIII<sup>e</sup> siècle ou encore le folio 176r du Paris grec 54 (XIII<sup>e</sup> siècle).<sup>193</sup> Le folio 139v du Livre des évangiles du tsar Ivan Alexandre et le folio 105v du Paris grec 74 qui illustrent

---

<sup>190</sup> Longhurst M., *Catalogue of Carvings in Ivory, Victoria and Albert Museum, Departement of Architecture and Sculpture*, 1, Londres, 1927, pl. ix ; Volbach W. Fr., *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz, 1976, n<sup>o</sup> 118, p. 83, fig. 118.

<sup>191</sup> Deux articles qui évoquent des influences ponctuelles sont : Maguire H., « The Self-Conscious Angel : Character Study in Byzantine Painting of the Annunciation », *Harvard Ukrainian Studies*, 7, 1983, p. 377-392 ; Kônstantinidê H., « Un miracle dans l'église de la Vierge des Chalkoprateia et ses conséquences sur l'iconographie de l'Annonciation », *Zograf*, 28, 2001, p. 5-12.

<sup>192</sup> *Barlaam*, p. 91.

<sup>193</sup> Pelekanidis S. M., *et al.*, *The Treasures of Mount Athos : Illuminated manuscripts*, 2, Athènes, 1975, p. 300, fig. 27 ; Grabar A., *Miniatures byzantines de la Bibliothèque nationale : 66 photographies inédites*, Paris, 1939, p. 6-7, fig. 50.

l'Annonciation au puits témoignent encore plus clairement de l'infiltration des éléments découlant du *Protévangile de Jacques*.<sup>194</sup> Bien que l'interdépendance entre l'Évangile de Luc et l'Annonciation soit affirmée dans les frontispices des évangiles où le portrait de Luc est associé à l'Annonciation (p. ex. le folio 118v du ms. Auct. T. infra 1.10 daté du milieu du XII<sup>e</sup> siècle et conservé à la Bodleian Library (fig. 59), et le folio 142v du Codex Mavrocordatus daté du XII<sup>e</sup> siècle, conservé à la Bibliothèque de l'Académie slovaque des sciences à Bratislava), l'image qui s'appuie sur la source canonique cède la place à l'iconographie enrichie par les apocryphes.<sup>195</sup> De ce, il est improbable de considérer l'archaïsme de notre miniature comme révélateur d'une fidélité au texte.

En revanche, à l'époque paléologue, l'Annonciation sans pourpre est retenue dans certains cycles de l'hymne Acathiste où elle illustre la 3<sup>ème</sup> stance. À Panagia Olympiotissa à Elasson, à Dečani ou encore dans l'Acathiste illustré de la Bibliothèque de l'Escurial à Madrid (folio 4v, codex R. I. 19, daté des XIV<sup>e</sup> - XV<sup>e</sup> siècle), la Vierge soit les deux bras étendus vers l'archange, soit un bras étendu et l'autre longeant le corps est assise sur un trône face à l'archange Gabriel. La pourpre n'y figure pas.<sup>196</sup>

De même, un aperçu de l'iconographie occidentale où l'Annonciation évolue différemment semble révélateur. Bien que quelques rares exemples tels que le folio 83v du psautier carolingien de Stuttgart (ms. Bibl. fol. 23) daté de 820-830 et conservé à la Württembergische Landesbibliothek à Stuttgart ou la fresque du baptistère de Parme (XIV<sup>e</sup> siècle) attestent de l'incorporation sporadique de la pourpre et de l'adaptation tardive de l'Annonciation au puits,

<sup>194</sup> Zhivkova L., *Das Tetraevangeliar des Zaren Ivan Alexandar*, Recklinghausen, 1977, fig. 178 ; Omont H. A., *Évangiles avec peintures byzantines du XI<sup>e</sup> siècle : Reproduction des 361 miniatures du ms. grec 74 de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1908, pl. 93.

<sup>195</sup> Nelson R. S., *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York, 1980, p. 23, fig. 12 ; Hutter I., *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften*, 1, Oxford Bodleian Library I, Stuttgart, 1977, p. 63.

<sup>196</sup> Constantinides E., *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, Athènes, 1992, pl. 82-83 ; Petković VI., *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941, pl. CCXXXIX ; Ryder E. C., « Akathistos Hymn », *Byzantium Faith and Power (1261-1557)*, éd. Evans H. C., New York, 2004, n<sup>o</sup> 172, p. 287-288.

les schémas iconographiques byzantins demeurent rares en Occident.<sup>197</sup> Diffusé en Occident seulement au cours du XIII<sup>e</sup> siècle par les vulgarisations de Vincent de Beauvais et de Jacques de Voragine, le *Protévangile de Jacques* n'exerce qu'une faible influence sur l'iconographie de l'Annonciation en Occident. Nonobstant l'évolution iconographique attestée au cours du XI<sup>e</sup> siècle, le schéma paléochrétien reste fréquent tout au long du Moyen-Âge en Occident.<sup>198</sup> À titre d'exemple citons les vitraux de la cathédrale de Chartres du XII<sup>e</sup> siècle et l'Annonciation de 1333 de la main de Simone Martini, conservée au musée des Offices de Florence (fig. 60).<sup>199</sup> Ainsi est-t-il envisageable de considérer le folio 35v du manuscrit du Barlaam de Paris comme un élément qui indique non pas une reprise d'un modèle archaïque byzantin mais un retour à une imagerie épurée telle repérée dans l'imagerie paléologue de l'hymne Acatiste ou telle retenue en Occident.

---

<sup>197</sup> De Wald E. T., *Stuttgart Psalter : The Facsimile*, Princeton, 1930, p. 65, pl. 83 ; Demus O., *Romanesque Mural Painting*, Londres, 1970, p. 105 ; Rossi M., « Analisi iconografica degli affreschi duecenteschi », *Il battistero di Parma : Iconografia, iconologia, fonti letterarie*, éd. Schianchi G., Milan, 1999, p. 197 ; Frugoni Ch., *Il battistero di Parma : Guida a una lettura iconografica*, Turin, 2007, p. 187.

<sup>198</sup> En Occident, la Vierge est dépeinte dans l'action de lire. Datée du milieu XI<sup>e</sup>-début XII<sup>e</sup> siècle, la porte sculptée en bois de l'église Sainte-Marie-du-Capitole à Cologne figure parmi les plus anciens témoignages de ce trait iconographique. La Vierge y figure debout à côté d'un pupitre sur lequel est posé un livre (Hamann R., *Die Holztür der Pfarrkirche zu St. Maria im Kapitol*, Marbourg, 1926, pl. 1 ; Stracke W., *Sankt Maria im Kapitol in Köln : Die romanische Bildertür*, 1994, Cologne, pl. 30). Un autre exemple est le folio 10r du Psautier de Saint-Alban daté du XII<sup>e</sup> siècle (Pächt O., *The St. Albans Psalter*, Londres, 1960, pl. 15 ; Collins Kr., Kidd P., Turner N., *The Saint Albans Psalter : Painting and Prayer in Medieval England*, Los Angeles, 2013).

Progressivement, d'autres attributs sont ajoutés à partir du XII<sup>e</sup> siècle sans que le schéma de base change. Voir entre autres : Russo D., « Annunciation », *EMA*, 1, p. 67-68 ; Robb D. M., « The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries », *The Art Bulletin*, 18, 1936, p. 480-526.

<sup>199</sup> Manhes-Deremble C., *Vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres*, Paris, 1993 ; Van Dijk A., « The Angelic Salutation in Early Byzantine and Medieval Annunciation Imagery », *The Art Bulletin*, 81, 1999, p. 421, fig. 1.



La deuxième miniature du folio 35v, la Nativité, est plus complexe. Évoquée sommairement dans deux évangiles canoniques (Matthieu 1, 18-25 ; Luc 2, 1-6), la Nativité du Christ est un autre événement clef qui donne lieu à un vaste corpus iconographique. Représentée dès l'époque paléochrétienne, la Nativité s'enrichit à partir des sources textuelles telles que le *Protévangile de Jacques*, le *Pseudo-Matthieu* et des sources iconographiques antiques comme la Naissance de Zeus ou de Dionysos.<sup>200</sup> Elle devient une scène complexe, hautement narrative et dogmatique.<sup>201</sup> Afin de se rendre compte de l'évolution iconographique, il suffit de comparer la Nativité en bas-relief d'un sarcophage du musée d'Arles antique à la peinture de la Nativité de la Péribleptos à Mistra.<sup>202</sup> À première vue, notre miniature s'éloigne à la fois de l'iconographie paléochrétienne et de l'iconographie paléologue. Au sein du corpus elle apparaît comme un unicum.

Avant de se pencher sur la configuration insolite du feuillet du manuscrit de Paris, il convient d'évoquer l'image de la Naissance de Joasaph exposée au folio 10v (fig. 61). Cette miniature montre clairement que notre miniaturiste maîtrise l'iconographie de la Nativité. La Naissance de Joasaph est composée de trois scènes. À gauche, la mère de Joasaph est couchée dans un lit et assistée d'une servante. Le nouveau-né Joasaph figure à l'avant-plan. Posé

<sup>200</sup> Milinović D., « L'origine de la scène de la Nativité dans l'art paléochrétien (d'après les sarcophages d'Occident) : Catalogue et interprétation », *Antiquité tardive*, 7, 1999, p. 299-329.

<sup>201</sup> Sur l'évolution de l'iconographie de la Nativité, un grand nombre d'études ont été publiées. Voir entre autres : Wilhelm P., « Geburt Christi », *LCI*, 2, col. 86-120 ; Millet G., *Recherches*, p. 92-169 ; Drobot G., *Icône de la Nativité : Un corollaire et un moyen de formulation du dogme de l'Incarnation*, Paris, 1975 ; Stichel R., *Die Geburt Christi in der russischen Ikonenmalerei : Voraussetzungen in Glauben und Kunst des christlichen Ostens und Westens*, Stuttgart, 1990 ; Papastavrou E., « L'icône de la Nativité n° T 396 des collections du musée byzantin d'Athènes », *Cahiers balkaniques*, 27, 1997, p. 93-104 ; Maguire H., « « Pangs of Labor without Pain » : Observations on the Iconography of the Nativity in Byzantium », *Byzantine Religious Culture, Studies in Honor of Alice-Mary Talbot*, Leiden, 2012, p. 204-216.

<sup>202</sup> Benoît F., *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille*, Paris, 1954, cat. 73, 74 ; Millet G., *Monuments byzantins de Mistra : Matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1910, pl. 118.

dans un bassin, le nouveau-né est baigné par deux servantes. À droite, le roi Abenner est attablé avec trois convives. Toutefois le texte se contente d'évoquer seulement les festivités organisées par le roi Abenner.<sup>203</sup> Ni la reine, ni le bain du jeune prince ne sont mentionnés. Alors que la scène de droite ne laisse pas de doute que le miniaturiste maîtrise le texte et incorpore les particularités du récit dans l'imagerie, la présence de la reine et plus encore le bain de Joasaph suggèrent la maîtrise de l'iconographie de la Nativité du Christ telle qu'elle figure dès l'époque paléochrétienne.<sup>204</sup> Or le miniaturiste n'exploite pas ses connaissances de ce thème pour inaugurer le cycle du Nouveau Testament. Cette constatation nous incite d'autant plus à examiner en détail la miniature parisienne. Comment le miniaturiste crée la Nativité et pour quelles raisons il s'éloigne de la tradition maîtrisée ?

Afin de se rendre compte des spécificités de notre miniature, il est nécessaire de discerner le schéma fondamental de l'iconographie de la Nativité. La comparaison entre le sarcophage d'Arles et la peinture de la Péribleptos à Mistra qui se situent aux antipodes de l'évolution iconographique permet de saisir un noyau dur composé de quatre groupes : l'Enfant dans un mangeoire, la Vierge, Joseph, l'âne et le bœuf. Le corpus paléochrétien présente des variantes. Deux pendentifs dont un en bronze daté du V<sup>e</sup> siècle et un en or daté du V<sup>e</sup> - VI<sup>e</sup> siècle et conservé au musée archéologique d'Istanbul mais également un bas-relief en ivoire du musée de Nevers du V<sup>e</sup> siècle (fig. 62) représentent une Nativité composée du seul Enfant dans une mangeoire accompagné de l'âne et du bœuf.<sup>205</sup> Le folio 4v des Évangiles de Rabbula (fig. 63) omet l'âne et le bœuf

---

<sup>203</sup> Barlaam, p. 31.

<sup>204</sup> Noack F., *Die Geburt in der Bildende Kunst bis zum Renaissance*, Darmstadt, 1894 ; Nordhagen P. J., « The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene », *Studies in Byzantine and Early Medieval Painting*, Londres, 1990, p. 326-331; Juhel V., « Le bain de l'Enfant-Jésus : Des Origines à la fin du XII<sup>e</sup> siècle », *CA*, 39, 1991, p. 111-132.

<sup>205</sup> D'Onofrio M., *Romei & Giubilei : Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, Milan, 1999, cat. 80, p. 328 ; Parman E., « Gold Medallion », *The Anatolian Civilisation: Greek, Roman, Byzantine, II*, Istanbul, 1983, n° C. 108, p. 197 ; Rice D. T., *The Art of Byzantium*, Londres, 1959, p. 302 ; Volbach W. Fr., *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz, 1976, n° 114, p. 81-82, fig. 114.

au profit de la Vierge et de Joseph alors qu'un encensoir du VI<sup>e</sup> siècle conservé au British Museum retient l'âne et le bœuf et la Vierge mais omet Joseph.<sup>206</sup> Au musée archéologique d'Antalya, l'encensoir du Trésor de Kumluca du VI<sup>ème</sup> siècle commandé par l'évêque Eutychien et orné de trois scènes relatives à la Nativité montre que ces variantes coexistent et atteste l'émergence d'une nouvelle composition, celle du premier bain du Christ.<sup>207</sup> Malgré ces variations, le noyau dur est sans exception composé d'un Christ dans une mangeoire accompagné de la Vierge et/ou de l'âne et du bœuf. Ne retenant ni la Vierge, ni l'âne et le bœuf mais uniquement l'Enfant dans sa mangeoire, la miniature du folio 35v s'éloigne clairement de toute tradition iconographique byzantine de la Nativité.

Plusieurs questions surgissent ainsi sur la scène développée autour de la mangeoire. Que représente-t-elle ? Tant bien les deux hommes dotés d'une coiffe hébraïque et d'une boîte dorée que l'étoile au dessus du berceau renvoient à l'adoration des mages.<sup>208</sup> Relatée dans un seul des quatre évangiles (Matthieu 2, 1-12), l'adoration des mages qui exalte la reconnaissance du Messie par les sages est traduite en images dès l'époque paléochrétienne. Plusieurs sarcophages comme celui conservé dans l'église Sainte-Madeleine à Saint-Maximin-La-Sainte-Baume, le Var (fig. 64) et un autre conservé au musée du Louvre mais également une ampoule du Trésor de la cathédrale de Monza

---

<sup>206</sup> Bernabò M., Arduini Fr., *Il Tetravangelo di Rabbula : Firenze, Biblioteca medicea laurenziana, Plut. 1.56 : L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, Rome, 2008 ; Israeli Y., Mevorah D., *Cradle of Christianity*, Jérusalem, 2000, p. 100.

<sup>207</sup> Firatli N., « Un trésor du VI<sup>e</sup> siècle trouvé à Kumluca en Lycie », *Akten des VII. internationalen Kongresses für chrisliche Archäologie*, Berlin, 1965, fig. 10 ; Ševčenko I. « Sion Treasure : The Evidence of the Inscriptions », *Ecclesiastical Silver Plate in the Sixth-Century Byzantium*, éd. Boyd S. A., Mundell Mango M., Washington, 1992, p. 53-54.

<sup>208</sup> Weis A., « Drei Könige », *LCI*, 1, col. 539-549 ; Weyl-Carr A., Kazhdan A., « Adoration of the Magi », *ODB*, 1, p. 22-23 ; Sur l'étoile de Bethlém : Deichmann Fr. W., « Zur Erscheinung des Sternes von Bethlem », *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 11, 1984, p. 98-106.

fournissent trois schémas iconographiques apparentés.<sup>209</sup> Dans les trois exemples, la Vierge est assise sur un trône et présente l'Enfant aux trois mages. Le décor architecturé et le trône de la Vierge renvoient à la source canonique qui mentionne que l'adoration des mages se déroule dans une maison. Or la présence de l'âne et du bœuf dans l'exemple de l'église Sainte-Madeleine, la présence de Joseph dans l'exemple du musée du Louvre et l'incorporation des bergers sur l'ampoule de Monza attestent déjà le lien tissé entre la Nativité et l'Adoration des mages.

Appuyé sur l'évangile canonique de Matthieu et le *Protévangile de Jacques* qui restent vagues sur le temps écoulé entre la naissance du Christ et la visite des mages, le calendrier liturgique byzantin où la nativité et l'adoration des mages sont célébrées toutes les deux le 25 décembre explique de manière satisfaisante la fusion qui caractérise le schéma iconographique le plus répandu dans l'art byzantin : l'Adoration comme scène annexe de la Nativité. À ce sujet, il est intéressant d'évoquer l'Homélie sur la Nativité de Grégoire de Nazianze ou encore celle attribuée à Jean Damascène. Lus le 25 décembre, ces textes font preuve de cette fusion qui apparaît clairement dans les codices illustrés de ces homélies. Sur la miniature au folio 89v du Rossikon 6 daté du XI<sup>e</sup> siècle, celle au folio 83r du Paris grec 550 daté du XII<sup>e</sup> siècle qui illustrent la 38<sup>e</sup> homélie de Grégoire de Nazianze (fig. 65) ou encore la miniature au folio 407v du Esphigmenu 14 du XII<sup>e</sup> siècle qui illustre l'Homélie sur la Nativité de Jean Damascène, les mages sont intégrés dans des compositions organisées autour d'une grotte où s'inscrivent les figures de la Vierge allongée et de l'Enfant dans la mangeoire.<sup>210</sup> Par la représentation de Joseph, le premier bain du Christ, des

---

<sup>209</sup> Wilpert J., *I sacrofagi cristiani antichi*, II, Rome, 1932, p. 122 ; photographie personnelle ; Baratte F., Metzger C., *Catalogue des sarcophages en pierre des époques romaine et paléochrétienne*, Paris, 1985, p. 317-318 ; Grabar A., *Ampoules de Terre Sainte : Monza, Bobbio*, Paris, 1958, p. 7, pls. 1.

<sup>210</sup> Galavaris G., *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton, 1969, p. 210, 243, fig. 148, 414 ; Lafontaine-Dosogne J., « L'illustration du cycle des mages suivant l'Homélie sur la Nativité attribuée à Jean Damascène », *Le Muséon*, 100, 1987, p. 211-224, fig. 2 ; Pelekanidis S. M., *et al.*, *The Treasures of Mount Athos : Illuminated manuscripts*, 2, Athènes,

bergers et des anges, les miniatures de Paris grec 550 et Rossikon 6 rendent encore plus explicite la fusion iconographique. L'incorporation de l'Adoration comme une scène annexe de la Nativité se transpose aussitôt sur d'autres supports et contextes artistiques. La Nativité peinte sur le mur sud de la nef de Saint-Jean à Göreme (milieu du XI<sup>e</sup> siècle, fig. 66) ou celle exposée au folio 6v du Tétraévangile de la Laurentienne (Plut. Laur. VI. 23) fournissent des exemples de cette tendance largement répandue par la suite.<sup>211</sup>

Bien que cette fusion permette de comprendre la figuration des mages dans la miniature qui évoque la Nativité, nous avons vu que l'image en question s'éloigne du schéma traditionnel de la Nativité y compris celui qui comporte les mages. De ce, il est intéressant de se pencher sur le deuxième schéma iconographique : l'Adoration des mages dissociée de la Nativité. Ce canevas qui s'appuie sur les vestiges paléochrétiens, est repéré dans quelques décors monumentaux cappadociens du X<sup>e</sup> siècle comme par exemple dans le complexe de Tokali.<sup>212</sup> Dans un décor qui n'évoque pas la grotte de la Nativité, la Vierge est assise sur un trône. Elle présente l'Enfant aux mages qui se tiennent devant elle. Outre la mosaïque de Daphni (vers 1100), le codex Esphigmenu 14 où les deux schémas de l'Adoration coexistent et trois psautiers à illustrations marginales qui exploitent ce schéma en association avec le psaume 72, 10 (le Psautier de Théodore, le Psautier Barberini et le Psautier de Bristol), cette iconographie connaît un succès limité dans l'art byzantin.<sup>213</sup> Par contre, à

---

1975, fig. 378 ; Avner T., *Comparison of the Illustration of the Homily on the Nativity in the Mss. Mt. Athos, Esphigmenu Monastery, cod. 14 and Jerusalem, Greek Patriarch Library, Taphou 14*, Jérusalem, 1978.

<sup>211</sup> Restle M., *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*, 2, Recklinghausen, 1967, fig. 27 ; Jolivet-Lévy C., *Les églises byzantines de Cappadoce : Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, 1991, p. 109 ; Velmans T., *Le tétraévangile de la Laurentienne : Florence, Laur. VI. 23*, Paris, 1971, p. 22, fig. 11.

<sup>212</sup> Wharton Epstein A., *Tokali Kilise : Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington, 1986, p. 62, 69-70, fig. 64, 20.

<sup>213</sup> Millet G., *Le monastère de Daphni : Histoire, architecture, mosaïques*, Paris, 1899 ; Idem, « Mosaïques de Daphni : Adoration des mages, Anastasis », *Monuments et mémoire*, 1, 1896, p.

l'époque paléologue et plus spécifiquement dans le cycle iconographique de l'hymne Acathiste, elle regagne de l'importance. La 8<sup>ème</sup>, 9<sup>ème</sup> et 10<sup>ème</sup> stance de l'hymne Acathiste qui célèbrent la Venue, l'Adoration et le Départ des mages font l'objet d'un cycle d'images.<sup>214</sup> À la fois les exemples monumentaux comme les peintures de Saint-Nicolas-Orphanos à Thessalonique, à Dečani, à Mateić et à Markov et l'illustration de la 9<sup>ème</sup> stance de l'Acathiste qui est incluse dans le Psautier serbe de Munich (folio 214v, fig. 67) montrent que l'époque paléologue est particulièrement favorable à l'utilisation du deuxième schéma iconographique.<sup>215</sup>

Manifestant tant bien l'association de la Nativité à l'Adoration des mages que l'intérêt marqué pour ce dernier sujet à l'époque paléologue, cet aperçu n'élucide pas tous les aspects énigmatiques de la Nativité du Barlaam de Paris.

Outre les divergences et particularités déjà notées, il est nécessaire d'attirer l'attention sur le nombre inhabituel de deux mages retenus dans la miniature du folio 35v. Certes non précisé dans le texte canonique, le nombre des mages est dès une haute époque fixé à trois.<sup>216</sup> Mis à part les peintures de l'Adoration des mages dans le cubiculum 17 de la catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin et de celle de Sainte-Domitille à Rome où respectivement deux et quatre mages se présentent devant la Vierge à l'Enfant, le nombre de trois

---

197-214 ; Der Nersessian S., *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age II*, Londres, Add. 19. 352, Paris, 1970, p. 38, fig. 150.

<sup>214</sup> Pätzold A., *Der Akathistos-Hymnos : Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1989, p. 22-26 ; Lafontaine-Dosogne J., « L'illustration du cycle des mages suivant l'Homélie sur la Nativité attribuée à Jean Damascène », *Le Muséon*, 100, 1987, p. 211-222. Pour l'origine de l'hymne Acathiste voir le chapitre sur l'iconographie de la prière (cfr. p. 223).

<sup>215</sup> Pätzold A., *Der Akathistos-Hymnos : Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1989, p. 22-26 ; Strzykowski J., *Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München : Nach einer belgrader Kopie ergänzt und im Zusammenhange mit der syrischen Bilderredaktion des Psalters untersucht*, Munich, 1906, fig. 131.

<sup>216</sup> Vezin G., *L'adoration et le cycle des mages dans l'art chrétien primitif*, Paris, 1950, p. 16-17, 41.

mages est adopté unanimement dès l'époque paléochrétienne aussi bien en Orient qu'en Occident.<sup>217</sup> Deux exceptions ont été repérées à savoir : la sculpture du portique de la Parigoritissa à Arta (fig. 68) et une croix sculptée du Trésor de l'église Saint-François à Assise. Fondée par Nicéphore I Comnène Doukas en 1290, l'église métropolitaine de la Parigoritissa est dotée d'une représentation sculptée de la Nativité qui longe la voûte.<sup>218</sup> La clef de la voûte est composée d'une Vierge allongée en dessous de l'Enfant couché dans la mangeoire et accompagné de l'âne et du bœuf. À gauche de la clef de voûte sont sculptés de haut en bas : un ange, Joseph, un mage, un berger, Luc et Michée. À droite de la clef de voûte sont représentés de haut en bas : un ange, David, un mage, un berger, Jérémie et Isaïe. Que cette composition ne retienne que deux mages est probablement dû à une volonté de créer une image symétrique qui regroupe autour du noyau dur de la Nativité différents acteurs qui soit participent à la Nativité (anges, mages et bergers) soit évoquent la venue du Christ dans leurs écrits (évangéliste et prophètes).<sup>219</sup> L'iconographie de la croix liturgique en bois du Trésor de la basilique Saint-François à Assise est moins complexe.<sup>220</sup> Composée autour de la Vierge allongée et de l'Enfant dans une mangeoire avec à l'avant-plan Joseph et une sage-femme donnant le bain et à l'arrière-plan deux mages, un ange et un berger, la scène sculptée au

---

<sup>217</sup> Deckers J. G., Seeliger, H. R. et al., *Die Katakomben Santi Marcellino e Pietro: Repertorium der Malereien*, Vatican-Münster, 1987, p. 224, pl. 17 ; Wilpert J., *Le pitture delle catacombe romane*, Rome, 1903, p. 181.

<sup>218</sup> Gregory T. E., Ševčenko N., « Arta », *ODB*, 1, p. 191-191 ; Orlandos A., *He Paregoretissa Tes Artas*, Athènes, 1963, p. 78-86, fig. 78.

<sup>219</sup> Les prophètes et l'évangéliste tiennent des phylactères renvoyant à leurs écrits qui mettent en exergue des aspects de la nativité. L'évangéliste Luc évoque la naissance du Christ par la citation d'un épisode qui renvoie à l'accouchement : Luc 2, 3 « Tous allaient se faire recenser. Chaque dans sa propre ville ». Les prophètes Michée et Isaïe reprennent respectivement des versets annonçant la venue du Christ : Michée 5 :2 « C'est pourquoi Dieu les abandonnera jusqu'aux temps où enfantera celle qui doit enfanter ». Isaïe 9 :6 « Il y aura une souveraineté étendue et une paix sans fin. ». David est accompagné du psaume 18, 10 qui réfère à l'Ascension du Christ.

<sup>220</sup> Kleinschmidt B., *Die Basilika San Francesco in Assisi*, v.1, Berlin, 1915, fig. 313.

milieu de la croix est plus au moins conforme à la tradition. La figuration de deux mages seulement semble ici également dictée par une volonté de symétrie.

Notre miniature semble aussi régie par l'intention de créer une composition symétrique. Cette considération nous invite à analyser les pendants des deux mages ; les deux personnages à gauche de la mangeoire. Le premier est sans aucun doute un ange qui est incorporé dès l'époque paléochrétienne dans les Nativités et les Adorations.<sup>221</sup> Son rôle est même associé à celui de l'étoile de Bethléem dans l'illustration de la 8<sup>ème</sup> stance de l'hymne Acatliste à Dečani où les mages suivent un ange à cheval leur indiquant le chemin.<sup>222</sup> Le deuxième personnage est énigmatique. Auréolé mais dépourvu d'ailes, il ne peut pas être un ange. Auréolé et dépourvu de la coiffe hébraïque et d'étrennes, il ne peut pas être le troisième mage. L'emplacement éloigné du Christ et l'absence de voile excluent l'identification à la Vierge. La seule identification plausible sera celle à Joseph. Intégré souvent aussi bien dans la Nativité et l'Adoration dès une haute époque, Joseph reste un personnage de faible valeur théologique tout au long du Moyen-Âge et ce en Orient et en Occident.<sup>223</sup> Outre la place secondaire de Joseph dans la doctrine, les vêtements à l'antique du personnage étudié autorisent une identification à un prophète. La figuration de prophètes dans la Nativité et l'Adoration est peu fréquente. Parmi les rares exemples figure la voûte sculptée de la Parigoritissa à

---

<sup>221</sup> Vezin, G. *L'adoration et le cycle des mages dans l'art chrétien primitif*, Paris, 1950, p. 86.

<sup>222</sup> Sur cet amalgame : Deichmann Fr. W., « Zur Erscheinung des Sternes von Bethlehem », *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 11, 1984, p. 98-106.

<sup>223</sup> Acteur des images dont les sources narrent sa présence (p. ex. Nativité, Adoration des mages mais également la Fuite en Égypte et la Présentation au temple) et ce dès l'époque paléochrétienne (Voir : Pitts T.R., *The Origin and Meaning of Some Saint Joseph Figures in Early Christian Art*, Athens, 1988), Joseph bénéficie d'un intérêt modéré tout au long du Moyen-Âge. L'absence d'écrits et d'une fête en son honneur fournissent la preuve de son aspect secondaire et de l'absence de valeur théologique à son égard (Irmscher J., Cutler A., « Joseph », *ODB*, 2, p. 1072-1073). Deux études qui se consacrent à la figuration de Joseph en Occident ont été publiées récemment : Payan P., « Ridicule ? L'image ambiguë de saint Joseph à la fin du Moyen âge », *Médiévales*, 39, 2000, p. 96-111 ; Lavaure A., *L'image de Joseph au Moyen-Âge*, Paris, 2013.



Arta où les phylactères tenus par chaque prophète rendent l'intégration des prophètes et de l'évangéliste intelligible.<sup>224</sup> La venue des mages est reconnaissable dans la prédiction sans détour d'Isaïe 49, 7 « Des rois verront et se lèveront, des princes aussi, et ils se prosterneront [...] » et 60, 3 « les nations vont marcher vers ta lumière et les rois vers la clarté de ton lever ». Cette prophétie de l'Incarnation est retenue dans quelques compositions de la Nativité et/ou d'Adoration des mages. À titre d'exemple citons les folios 393r du codex Esphigmenu 14 où Isaïe se situe devant la mangeoire, 92v du Psautier de Théodore (fig. 69) et le folio 120r du Psautier Barberini où Isaïe est associé à l'Adoration des mages.<sup>225</sup> Bien que le corpus iconographique qui met en exergue la place des prophètes, et plus spécifiquement celle d'Isaïe, au sein de l'Adoration soit mince, la corrélation entre les prophètes et les mages est pour sa part fondamentale dans la doctrine chrétienne. En réalisant la prophétie, les mages tissent un lien direct entre l'Ancien et le Nouveau Testament.<sup>226</sup> Il est donc acceptable de considérer que le personnage figurant à gauche est le prophète Isaïe, prophète de l'Incarnation.

Inaugurant le cycle néotestamentaire, ces images ne sauraient plus être qualifiées d'archaïques. Tout en suggérant une influence de l'iconographie paléologue, l'analyse des illustrations du folio 35v montre que notre miniaturiste maîtrise le texte et répond au contenu qui souligne davantage l'Incarnation et non pas la Nativité.

---

<sup>224</sup> Voir note de bas de page 215.

<sup>225</sup> Der Nersessian S., *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age II*, Londres, Add. 19. 352, Paris, 1970, p. 30, fig. 150 ; Pelekanidis S. M., et al., *The Treasures of Mount Athos : Illuminated manuscripts*, 2, Athènes, 1975, fig. 356.

<sup>226</sup> Vezin G., *L'adoration et le cycle des mages dans l'art chrétien primitif*, Paris, 1950, p. 1.

### 5.2.2.2. *Le Baptême (folio 36r)*

Insérée dans le texte, la miniature du folio 36r (fig. 70) représente un thème bien connu : le Baptême du Christ. Un décor montagneux creuse le lit du Jourdain. Pagne autour des hanches et doté du nimbe crucifère orné du monogramme O ΩN, le Christ se tient debout dans l'eau. Immergé jusqu'aux épaules et légèrement contorsionné, son corps est frontal et sa tête est tournée de trois quarts vers la gauche. Son bras gauche pend le long de son corps. De sa main droite qui transparaît sous l'eau, il fait un geste de bénédiction en direction de Jean Baptiste figuré de profil sur la rive gauche du Jourdain. Le Précurseur porte un himation brun attaché par une lanière jaune par dessus un chiton vert. Auréolé, le Prodrome pose sa main droite sur le front du Christ. L'aspect sacré du geste effectué est souligné par la présence du segment de ciel bleu duquel descend un rayon. Sur la rive droite du Jourdain, deux anges participent au baptême. À l'avant-plan, un ange auréolé et doté d'ailes brun-vert s'incline devant le Christ portant de ses deux mains un linge de couleur rose, le linge du néophyte.

Accompagné de la légende « Ἡ βάπτισις » et illustrant le baptême du Christ exposé par Barlaam sur les premières lignes du folio 37r, le choix de la miniature ne pose aucun problème.<sup>227</sup> En revanche, une comparaison attentive

---

<sup>227</sup> *Barlaam*, p. 93

Aussi, il convient de noter que le cycle de Paris grec 1128 intègre quatre autres miniatures exposant le baptême, le premier des sept sacrements. Parmi les quatre acteurs du récit recevant le baptême – à savoir Joasaph, Nachor, Theudas et Abenner – trois sont retenus par le miniaturiste. Le Baptême de Joasaph au folio 110v, le Baptême de Nachor au folio 144v et le Baptême d'Abenner au folio 176r se déroulent dans une cuve baptismale dans laquelle le corps du néophyte est immergé jusqu'au torse (Der Nersessian S., *Barlaam*, fig. 297, 339, 362). De même au folio 180v, le Baptême des premiers chrétiens est illustré (Der Nersessian S., *Barlaam*, fig. 260, 261). Ces Baptêmes accompagnent à chaque fois le texte qui évoque l'événement. D'un point de vue iconographique, il convient de rappeler que ces images s'inscrivent dans la tradition iconographique des Baptêmes des empereurs et rois tels que nous les retrouvons par exemple dans la Chronique de Skylitzès (p. ex. folio 68v, le Baptême de Boris) ou dans la

entre l'iconographie habituelle du Baptême et notre image met en évidence quelques particularités mineures.<sup>228</sup> La composition du folio 36r est organisée autour du Christ et de Jean Baptiste. Dès l'époque paléochrétienne, le Baptisé et le Prodrome sont retenus. Daté de la fin du II<sup>e</sup> - début III<sup>e</sup> siècle, le Baptême dans le cubiculum des Sacrements A3 dans la catacombe de Saint-Calixte à Rome (fig. 71), retient le Christ nu, les pieds dans l'eau du Jourdain et Jean Baptiste vêtu d'un linge et posant sa main droite sur la tête du Christ qui est plus petit.<sup>229</sup> Par ailleurs, la peinture d'un autre cubiculum de la catacombe de Saint-Calixte ou celle du cubiculum 17 la catacombe de Saints-Pierre-et-Marcelin datées du IV<sup>e</sup> siècle représentent une même composition et ajoutent la colombe descendant sur le Christ.<sup>230</sup> Ces images sont fidèles aux textes canoniques. La description sommaire des quatre évangélistes (Matthieu 3, 13-17 ; Marc 1, 9-11 ; Luc 3, 21-22 et Jean 1, 29-34) mentionne le Christ, Jean Baptiste, le Jourdain et l'Esprit de Dieu sous forme de colombe. Constituant le noyau dur de l'iconographie du Baptême, ces éléments sont omniprésents tout au long de l'art chrétien. La miniature marginale au folio 6v des Évangiles de Rabbula, un pendentif en or du VII<sup>e</sup> siècle conservé dans les réserves de l'Autorité des antiquités d'Israël à Jérusalem, un encensoir du musée de Richmond en Virginie

---

Chronique de Manassès (p. ex. folio 163v, le Baptême de Boris) (Tsamakda V., *The Illustrated Chronicle of Ioannes Skylitzes in Madrid*, Leiden, 2002, fig. 170 ; Filov B., *Miniatûritë na Manasievata Hronika v Vatikanskata Biblioteka (Cod. Vat. slav. II)*, Sophia, 1927, fig. 57). Aucune confusion avec le Baptême du Christ n'est faite.

<sup>228</sup> Pour l'iconographie du Baptême du Christ voir entre autres : Holl O., « Taufe Jesu », *LCI*, 4, col. 247-255 ; Strzygowski J., *Iconographie der Taufe Christi*, Munich, 1885 ; Millet G., *Recherches*, p. 170-215 ; Ristow G., *Die Taufe Christi im Jordan*, Berlin, 1958 ; Idem, *Die Taufe Christi*, Recklinghausen, 1965 ; Fink J., *Les Grands thèmes de l'iconographie chrétienne des premiers siècles*, Brugges, 1966 ; Jensen R. M., *Living Water : Images, Symbols, and Settings of Early Christian Baptism*, Leiden, 2011.

<sup>229</sup> Nestori A., *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Rome, 1993, p. 106, n° 22 ; Baruffa A., *Les catacombes de Callixte*, Vatican, 1992, p. 80.

<sup>230</sup> Deckers J. G., Seeliger, H. R. et al., *Die Katakomben Santi Marcellino e Pietro. Repertorium der Malereien*, Vatican-Münster, 1987, p. 224, pl. 17 ; Nestori A., *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Rome, 1993, p. 103, n° 1.

daté du VIII<sup>e</sup> siècle, le folio 72v du Psautier Chludov, les peintures de Pürenli Seki à Ihlara en Cappadoce et de Mavriotissa à Kastoria, datées respectivement du X<sup>e</sup> siècle et du XI<sup>e</sup> siècle, le folio 93v des évangiles 274 de la Bibliothèque de Saint-Jean à Patmos, le folio 186v de Paris grec 54 ou encore au début du XIV<sup>e</sup> siècle la peinture de Saint-Nicolas-Orphanos à Thessalonique, entre autres, illustrent l'omniprésence de ces trois éléments dans le temps et dans l'espace.<sup>231</sup> Par l'omission de la colombe, la miniature de Paris grec 1128 s'éloigne de la tradition iconographique du Baptême sans pour autant en constituer un unicum. Certes rare, l'absence de la colombe est constatée dans trois livres des évangiles à savoir le Tétraévangile de Chicago 965 alias Rockefeller McCormick (folio 10v), le Tétraévangile de Karahissar (folio 15r, ms. gr. 105, Bibliothèque publique de Saint-Pétersbourg, fig. 72) et celui d'Iviron 5 (folio 138r) et dans trois des quatre Baptêmes du Psautier Hamilton (folio 144r, 147v, 202v).<sup>232</sup> En

<sup>231</sup> Bernabò M., Arduini Fr., *Il Tetravangelo di Rabbula : Firenze, Biblioteca medicea laurenziana, Plut. 1.56 : L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, Rome, 2008 ; Israeli Y., Mevorah D., *Cradle of Christianity*, 2000, p. 223 ; Gonosova A., Kondoleon Chr., *Art of Late Rome and Byzantium in the Virginia Museum of Fine Arts*, Virginia, 1994, cat. 95, p. 274-277 ; Shchepkina M., *Miniatiury Khludovskoi Psaltyri : Grechskii Illustrirovannyi Kodeks IV Veka*, Moscou, 1977, pl. 72 ; Thierry N., *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce : Région du Hasan Dagı*, Paris, 1963, p. 146, pl. 66 ; Pelekanidis S. M., Chatzidakis M., *Kastoria*, Athènes, 1985, fig. 13 ; Jacopi G., « Le miniature dei Codici di Patmo », *Clara Rhodos : Studi e materiali pubblicati a cura dell'Istituto Storico-Archeologico di Rodi*, 6-7, 1932-1933, p. 583, fig. 130 ; Tsitouridou A., *O Zôgraphikos diakosmos tou Agiou Nikolaou Orphanou stê Thessalonikê: Symbolê stê meletê tês Paliologeias zôgraphikês kata ton prôimo 14 aiôna*, Thessalonique, 1986, p. 91-91, pl. 22 ; Xyngopoulos A., *Oi toichographies tou agiou Nikolaou Orphanou Thessalonikês*, Athènes, 1964, p. 64, fig. 17.

Le choix de Mavriotissa est également intéressant vu le débat sur la datation du décor monumental (Hadermann-Misguich L., « À propos de la Mavriotissa de Castoria: Arguments iconographiques pour le maintien de la datation des peintures dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle », *Studia Slavica-Byzantina et Mediaevalia Europsenia*, 1, 1989, p. 143-148).

<sup>232</sup> Goodspeed J., Riddle D.W., Willoughby H. R., *The Rockefeller McCormick New Testament*, Chicago, 1932, p. 24, f. 10 ; Willoughby H. R., *The Four Gospels of Karahissar: The Cycle of Text Illustrations*, Chicago, 1936, p. 125, pl. XVII ; Hoëg C., « Le Tétraévangile de Karahissar », *Byzantion*, 13, 1938, p. 701-710 ; Xyngopoulos A., *Historemena Evangelia mones Iveron Hagiou Orous*, Athènes, 1932, p. 8, pl. 28 ; Dufrenne S., *Psautiers*, tab. 68, 74, 77.

plus, il convient de souligner que la présence du rayon bleu descendant du segment de ciel indique la volonté du miniaturiste de traduire la manifestation divine lors du baptême.<sup>233</sup> Un autre acteur qui figure dans le noyau dur paléochrétien, le Prodrome, mérite d'être abordé. Dès le XI<sup>e</sup> siècle, Jean Baptiste est vêtu d'une mélote en peau de chèvre.<sup>234</sup> Bien que la mélote fasse référence à l'ascétisme dans le désert, sujet phare de notre récit, Jean Baptiste ne porte pas la mélote mais un chiton vert et un himation brun attaché par une lanière jaune.<sup>235</sup> *A priori*, le choix de faire figurer le Prodrome dans les vêtements des prophètes pourrait paraître d'un archaïsme incompatible avec la trame du récit qui se concentre sur le monachisme.<sup>236</sup> Cependant, le texte permet d'interpréter ce trait non seulement comme preuve d'un archaïsme mais aussi comme un élément révélateur de la fidélité au texte qui souligne, en effet, l'aspect prophétique de Jean Baptiste « Parfait par dessus tous les prophètes ».<sup>237</sup>

Revenant à l'évolution générale de l'iconographie du Baptême, il convient de signaler que, au cours du VI<sup>e</sup> siècle, le noyau dur s'enrichit de deux éléments majeurs: la personnification du Jourdain et des anges.<sup>238</sup> Penché sur le

---

Au sujet du Psautier Hamilton il convient de signaler que le psaume 29, 3 écrit au folio 78v est également associé à l'iconographie du Baptême. Cette miniature incorpore la colombe dans le Baptême du Christ (Dufrenne S., *Psautiers*, tab. 29).

<sup>233</sup> La corrélation entre le segment de ciel et la présence divine dans le cycle de Paris grec 1128 est discutée à propos de la miniature au folio 12r cfr. p. 206.

<sup>234</sup> Irmscher J., Kazhdan A., Taft R. F., Weyl-Carr A., « John the Baptist », *ODB*, 2, p. 1068-1069.

<sup>235</sup> Lupieri E., « John the Baptist, the First Monk », *Word and Spirit*, 6, 1984, p. 11-23.

<sup>236</sup> La représentation de Jean Baptiste dans des vêtements de prophète est repérée entre autres à Lagoudéra (Nicolaidès A., « L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre : Étude iconographique des fresques de 1192 », *DOP*, 50, 1996, p. 85).

<sup>237</sup> *Barlaam*, p. 93.

<sup>238</sup> Pour le Jourdain : Nygren O., « Jordan », *LCI*, 2, col. 421-422.

Ici, nous donnons uniquement un bref aperçu de l'évolution qui se concentre sur les composantes de notre miniature. Il convient comme même de signaler l'intégration des disciples à côté de Jean Baptiste et la personnification de la lune et du soleil. Moins fréquent, nous n'avons pas traité de ces deux éléments. Hors ils contribuent à une variation considérable de l'iconographie du Baptême.

Jourdain, un aperçu du corpus indique l'éventail de variantes auquel les artistes font recours. Dans le baptistère des Orthodoxes à Ravenne sur la mosaïque du Baptême qui orne le dôme, un vieillard barbu figure debout à moitié immergé près de la rive droite. Personnification du Jourdain, il fonctionne comme le pendant visuel de Jean Baptiste qui, debout sur la rive gauche, pose sa main au dessus de la tête du Christ.<sup>239</sup> Dans d'autres exemples, comme en témoigne une plaque d'ivoire du VI<sup>e</sup> siècle conservée au British Museum, la personnification du Jourdain est représentée comme une petite figure nue assise dans l'eau du Jourdain.<sup>240</sup> Dès l'époque comnène, la personnification du Jourdain peut être accompagnée de la personnification de la mer (p. ex. folio 197r, Psautier Barberini et la peinture de Sainte-Marie-Pammakaristos, Constantinople) et/ou de poissons (p. ex. folio 95r du Harley 1810 et la peinture de la chapelle de la Vierge à Merenta en Attique) et/ou d'une croix.<sup>241</sup> Malgré les variations iconographiques dues à la multitude des sources textuelles liturgiques et hymnologiques, l'incorporation de personnages dans le Jourdain est considérée

<sup>239</sup> Deichmann Fr. W., *Ravenna Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, I, Ravenna Geschichte und Monumente*, Wiesbaden, 1969, p. 134-138; pl. 39-41.

<sup>240</sup> Volbach W. Fr., *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz, 1976, n° 141, p. 94, fig. 141.

<sup>241</sup> Dufrenne S., *Psautiers*, tab. 1 ; Belting H., Mango C., Mouriki D., *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington, 1978, p. 64-66, fig. 47, 50 ; Yota E., *Le tétraévangile Harley 1810 de la British Library. Contribution à l'étude de l'illustration des tétraévangiles du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle*, Phd, Université de Fribourg, 2001, fig. 81 ; Coumbaraki-Pansélinou N., *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenta : Deux monuments du XIII<sup>e</sup> siècle en Attique*, Thessalonique, 1976, p. 132, pl. 67.

La croix qui fait probablement référence à la croix dressée au long du Jourdain dans des buts pèlerins (Jensen R. M., *Living Water : Images, Symbols, and Settings of Early Christian Baptism*, Leiden, 2011, p. 121).

Sur l'iconographie du Jourdain et les animaux dans le Jourdain: Squilbeck J., « Le Jourdain dans l'iconographie médiévale du Baptême du Christ », *Bulletin des Musées Royaux d'art et d'histoire*, 4, 38-39, 1966-1967, Bruxelles, p. 69-116; Vokotopoulos P. L., « Demons, Reptiles and the Devil in Representations of the Baptism », *Eukosmia : Studi miscellanei per il 75<sup>o</sup> di Vincenzo Poggi S. J.*, Soveria Mannelli, 2003, p. 617-624.

comme une composante du Baptême.<sup>242</sup> Au même titre que la colombe, notre miniature mais aussi les tétraévangiles de Chicago 965 alias Rockefeller McCormick, de Karahissar et d'Iviron 5 omettent ces éléments.

Le deuxième élément qui enrichit le noyau dur paléochrétien est la représentation d'anges. La présence des anges dans l'iconographie du Baptême relève d'une influence liturgique. L'ange portant le linge figure comme le pendant visuel du diacre distribuant le linge du néophyte lors de la liturgie du baptême.<sup>243</sup> C'est d'abord la variation sur leur nombre qui interpelle. Absent de la mosaïque du baptistère des Orthodoxes à Ravenne, un ange apparaît sur une plaque d'ivoire du VI<sup>e</sup> siècle conservée au British Museum mais également sur la stèle géorgienne d'Usanet'i datée du VIII<sup>e</sup> - IX<sup>e</sup> siècle (fig. 73).<sup>244</sup> D'autres exemples, tel le panneau en bois d'un coffret reliquaire du musée Pio Cristiano ou une sculpture constantinopolitaine du musée archéologique d'Istanbul datés du VI<sup>e</sup> siècle proposent une composition avec deux anges dont un tient le linge du Christ.<sup>245</sup> À partir du XII<sup>e</sup> siècle, les anges sont le plus souvent au nombre de trois. Quelques exemples sont : le folio 95r de Paris grec 75 du XII<sup>e</sup> siècle, la peinture de Lagoudéra (1192), la peinture sur le mur est du narthex à Mavriotissa ou encore celle sur le mur nord de Dečani (XIV<sup>e</sup> siècle).<sup>246</sup> Relevant de l'accroissement de l'esprit narratif qui anime l'art paléologue, le nombre des

---

<sup>242</sup> Jerphanion (de) G., « Épiphanie et théophanie. Le Baptême de Jésus dans la liturgie et dans l'art chrétien », *La voix des monuments : Notes et études d'archéologie chrétienne*, Paris, 1930, p. 182.

<sup>243</sup> Millet G., *Recherches*, p. 178 ; Nicolaïdès A., « L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre : Étude iconographique des fresques de 1192 », *DOP*, 50, 1996, p. 85.

<sup>244</sup> Iamanidze N., « Rite et aménagements baptismaux à l'époque paléochrétienne : le témoignage de sources archéologiques géorgiennes », *Zograf*, 32, 2008, fig. 5.

<sup>245</sup> Bagnoli M., *Treasures of Heaven : Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*, Londres, 2011, n° 13, p. 36 ; Grabar A., *Sculptures byzantines de Constantinople (IV<sup>e</sup>- X<sup>e</sup> siècle)*, Paris, 1963, p. 67-69, pl. XX.

<sup>246</sup> Nicolaïdès A., « L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre : Étude iconographique des fresques de 1192 », *DOP*, 50, 1996, p. 83-84 ; Pelekanidis S. M., Chatzidakis M., *Kastoria*, Athènes, 1985, p. 79, fig. 13 ; Petković Vl., *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941, pl. CCLXX.

anges assistant au baptême augmente dans quelques rares exemples du XIII<sup>e</sup> – XIV<sup>e</sup> siècle. La peinture de Saint-Nicolas-Orphanos, le folio 149r du Psautier serbe de Munich ou une icône des Croisés du monastère de Kaftoun, tous datés de l'époque paléologue, incluent quatre et six anges.<sup>247</sup> Bien que la prédilection des compositions à trois anges soit liée à l'angélologie et plus spécifiquement à la triple hiérarchie céleste, le corpus comnène et paléologue englobe un nombre considérable d'exemples qui mettent en scène, comme notre miniature, deux anges.<sup>248</sup> Outre le Tétraévangile de Chicago 965 du XII<sup>e</sup> siècle, nous pouvons également évoquer les codices 182 de la Bibliothèque universitaire de Michigan (folio 131v, XII<sup>e</sup> siècle), le manuscrit syriaque de Paris (ms. 355, folio 2v, début XIII<sup>e</sup> siècle) et le Psautier Hamilton (folio 78v, XIV<sup>e</sup> siècle).<sup>249</sup> Aussi, citons le Baptême sur le mur ouest de l'église Elmalı à Göreme (XII<sup>e</sup> siècle) et sur une voûte de l'église monastique Hosios-David à

---

<sup>247</sup> Tsitouridou A., *O Zôgraphikos diakosmos tou Agiou Nikolaou Orphanou stê Thessalonikê: Sumbolê stê meletê tês Paliologeias zôgraphikês kata ton prôimo 14 aiôna*, Thessalonique, 1986, pl. 22; Xyngopoulos A., *Oi toichographies tou agiou Nikolaou Orphanou Thessalonikês*, Athènes, 1964, fig. 17-18 ; Strzygowski J., *Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof-und Staatsbibliothek in München : Nach einer belgrader Kopie ergänzt und im Zusammenhange mit der syrischen Bilderredaktion des Psalters untersucht*, Munich, 1906, fig. 87 ; Immerzeel M., « Icon Painting in the Country of Tripoli of the Thirteenth Century », *Interactions : Artistic Interchange between the Eastern and Western Worlds in the Medieval Period*, éd. Hourihane C., Princeton, 2007, fig. 2.

<sup>248</sup> Millet G., *Recherches*, p. 178-179.

À première vue, les ailes rouges de l'ange à l'avant-plan pourraient être vues comme une attestation de l'assimilation des préceptes théologiques. Or l'omission du troisième ange et un aperçu du coloris des ailes des anges figurant au sein du cycle de Paris grec 1128 (p. ex. folios 58r et 43v où l'ange psychopompe figure respectivement aux ailes rouges puis aux ailes vertes) permettent de considérer le choix de la couleur comme arbitraire.

<sup>249</sup> Weyl-Carr A., « Diminutive Byzantine Manuscripts », *Codices Manuscripti*, 6, 1980, fig. 1 ; Leroy J., *Manuscrits syriaques à peintures*, Paris, 1964, p. 277 ; Kominko M., « Byzantine, Syriac, Armenian and Latin : A Note on Artistic Interaction in Eastern Mediterranean Manuscripts », *Eastern Christian Art*, 7, 2010, p. 61-62, pl. 2 ; Dufrenne S., *Psautiers*, tab. 29.



Thessalonique (XII<sup>e</sup> siècle).<sup>250</sup> Parallèlement à la diversité du nombre, nous pouvons distinguer deux rôles différents : l'ange-diacre qui tend le linge du néophyte et l'ange qui observe passivement le baptême. L'angélologie permet de lier l'ange spectateur à l'ange-gardien qui apparaît lors du baptême.<sup>251</sup>

En effet, bien que les groupes d'acteurs soient stables dès une haute époque, des variations mineures sont constatées tout au long de l'époque byzantine. Il convient alors de nuancer la qualification d'inachevée donnée à cette miniature par Sirarpie Der Nersessian. Plutôt qu'inachevée, notre miniature se conforme à la tradition iconographique.

### 5.2.2.3. *Le Christ guérisseur (folio 36v)*

Le folio 36v (fig. 74) est orné de deux miniatures qui appartiennent à une même thématique : les Guérisons par le Christ. Dans la première miniature insérée dans le texte, quatre malades se situent à gauche face au Christ guérisseur qui prend place à droite, doté du nimbe crucifère orné du monogramme christique. Vêtu d'une tunique rose et d'un himation vert, il figure de trois quarts tourné vers les malades auxquels il adresse de sa main droite un geste de bénédiction. Assis ou inclinés, les quatre infirmes se dirigent vers le Christ.<sup>252</sup> Tendant leurs deux bras vers Lui, ils semblent prêts à recevoir

---

<sup>250</sup> Jerphanion (de) G., *Les églises rupestres de Cappadoce : Une nouvelle province de l'art byzantin*, Paris, 1928, pl. 118 ; Tsigaridas E., *Latomou Monastery : The Church of Hosios David*, Thessalonique, 1988, p. 65-68, pl. 32.

<sup>251</sup> Daniélou J., *Les anges et leur mission d'après les Pères de l'Église*, Chevetogne, 1952 ; Heiser L., *Die Engel im Glauben der Orthodoxie*, Trier, 1976 ; Congourdeau M.-H., « Regards sur l'enfant nouveau-né à Byzance », *Revue des études byzantines*, 51, 1993, p. 170.

<sup>252</sup> Il convient de rappeler ici que la physionomie des malades relève également d'une certaine stabilité dans le cadre même du cycle de Paris grec 1128. Aux folios 19v et 20r, la Rencontre de Joasaph et les malades puis de Joasaph et un vieillard sont illustrées (Der Nersessian S., *Barlaam*, fig. 193, 194). Narrées dans le récit et identifiées par les deux légendes (« 'Ο Ἰωάσαφ

la grâce de la guérison.<sup>253</sup> Le malade face au Christ est, vu sa peau tachetée, un lépreux.<sup>254</sup> La déformation dorsale du malade à l'extrémité gauche indique qu'il s'agit d'un courbé, un bossu. Les deux autres malades figurant torse-nu et inclinés n'ont aucune infirmité visible. Cependant la légende énumérant quatre maladies guéries par le Christ « Ὁ Χριστὸς ἰώμενος χωλούς, τυφλούς, λεπρούς, ὑδρωπικούς, παραλυτικούς καὶ λοιπούς » permettra d'associer les deux hommes à un boiteux, un paralytique, un hydropique ou une autre maladie. Dans la deuxième miniature située en bas du folio 36v le Christ guérisseur figure à droite. Sauf le rouleau qu'il tient de sa main gauche et son himation déplié, le Seigneur a les mêmes traits que sur la miniature précédente. Il adresse un geste de bénédiction au groupe de cinq personnages figurant à droite. Deux hommes se tiennent debout. De leur bouche s'échappe un démon noir. Derrière les deux hommes exorcisés, le miniaturiste représente trois personnages dont deux femmes figurées de profil. Elles sortent d'un sarcophage et tendent leurs bras vers le Christ. Derrière elles, un homme, la tête tournée vers la droite, se tient debout. La légende « Ὁ Χριστὸς ἀνιστῶν τοὺς νεκρούς καὶ δαιμονῶντας ἰώμενος » identifie l'image à la résurrection des morts et à l'exorcisme. Le rapport entre l'image et la légende est explicite et le texte permet de comprendre l'emplacement des images. Au folio 36v Barlaam enseigne les miracles du Christ : « Ressusciter des morts, guérir des aveugles, exorciser les diables, guérir les paralytiques, les estropiés et les lépreux, et [...] ».<sup>255</sup> Indépendamment de la

---

διερχόμενος καὶ θεασάμενος καθ' ὁδὸν λεπρόν καὶ τυφλόν ἡρώτα τοὺς παιδαγωγούς αὐτοῦ περὶ τούτων », « Ὁ Ἰωάσαφ ἐρωτῶν περὶ τοῦ παρειμένου γέροντος τοῦτον θεασάμενος καθ' ὁδὸν διερχόμενος »), ces illustrations ne présentent aucune originalité. Leur comparaison avec la miniature étudiée ici permet par contre de renforcer la tradition iconographique qui se constitue autour des malades.

<sup>253</sup> L'importance des gestes de mains dans les guérisons est soulignée dans l'article : De Bruyne L., « L'imposition des mains dans l'art chrétien ancien : Contribution iconologique à l'histoire du geste », *Rivista di archeologia cristiana*, 20, 1943, p. 144.

<sup>254</sup> La tradition iconographique du lépreux trouve ses racines dans le Livre de Job et se développe dès l'époque paléochrétienne (Boeckl C. M., *Images of Leprosy : Disease, Religion, and Politics in European Art*, Missouri, 2011, p. 75).

<sup>255</sup> *Barlaam*, p. 93.

concordance entre les deux images, les légendes et le texte, l'intérêt du miniaturiste pour l'énumération des guérisons est manifeste. Quelle peut être la raison de cette attention particulière pour les guérisons?

D'abord, il convient de rappeler que les principales sources de l'iconographie du Christ guérisseur sont les évangiles canoniques qui relatent dans l'ensemble une quarantaine de guérisons. À propos des malades représentés au folio 36v, nous pouvons reconnaître sept guérisons évoquées dans la première miniature à savoir : la guérison d'un lépreux (Matthieu 8, 1-4 ; Marc 1, 40-45 ; Luc 5, 12-14), la guérison de dix lépreux (Luc 17, 11-19), la guérison de la femme bossue (Luc 13, 10-17), la guérison du serviteur du centurion de Capharnaüm atteint de paralysie (Matthieu 8, 5-13 ; Luc 7, 2-10 ; Jean 4, 47-54), la guérison d'un paralytique (Luc 5, 18-26), la guérison du paralytique de Bethesda (Jean 5, 1-9), la guérison d'un hydropique (Luc 14, 1-6). Consacrée à l'exorcisme et à la résurrection des morts, la deuxième miniature s'apparente aux épisodes suivants : l'exorcisme des deux Gadaréniens (Matthieu 8, 28-32 ; Marc 5, 1-17 ; Luc 8, 26-37), l'exorcisme d'une cananéenne (Matthieu 15, 21-28 ; Marc 7, 24-30), la résurrection de la fille de Jaïre (Matthieu 9, 18-26 ; Marc 5, 21-43 ; Luc 8, 41-46 et 49-56), la résurrection du jeune homme de Naïn (Luc 7, 11-15) et la résurrection du Lazare (Jean 11, 1-45).

En outre, il est utile de considérer l'évolution iconographique de ces passages néotestamentaires. La tradition iconographique du Christ guérisseur remonte à l'époque paléochrétienne. Vu l'association des guérisons à la conversion et donc au salut, le milieu funéraire paléochrétien a particulièrement favorisé le développement de cette iconographie.<sup>256</sup> Parmi les nombreux exemples citons la Guérison du paralytique par le Christ sur le mur d'un cubiculum de la catacombe de Saint-Calixte à Rome ou encore la peinture de la Résurrection du Lazare sur le mur extérieur de l'arcosolium de la

---

<sup>256</sup> Barozzini J., Damien M., « Représentations du handicap dans l'art : Regards conjoints entre histoire de l'art et psychologie », *Art et Handicape*, Namur, 2008, p. 73.

catacombe de Sainte-Domitille à Rome.<sup>257</sup> Figurant parmi les miracles du Christ, actions clefs du Ministère du Christ, les guérisons sont également retenues dans les évangélistes illustrés. Rabbula, le livre des évangiles daté de 586, avec douze illustrations de miracles dont huit guérisons (folio 5v, 6r, 6v, 7v, 8r, 8v, 10v, 11r) révèle déjà l'importance des guérisons.<sup>258</sup> L'importance accordée aux guérisons s'avère être constante. Un exemple caractéristique est un manuscrit arménien des quatre évangiles, Maténadaran 10780, du XI<sup>e</sup> siècle qui compte vingt-quatre scènes de miracles dont vingt-et-une sont des guérisons.<sup>259</sup> Cette prédilection est également perceptible dans les psautiers à illustrations marginales où les guérisons sont plus fréquentes que les autres miracles. Dans le Psautier Chludov trois des cinq miracles retenus sont des guérisons, les psautiers de Théodore et Hamilton illustrent quatre guérisons sur

---

<sup>257</sup> L'iconographie de la Guérison du paralytique : Marucchi O., *Catacombe romane*, Rome, 1903, p. 522 ; Respighi C., « Relazione di lavori ed escavazioni nei cimetiri delle Salire », *Rivista di archeologia cristiana*, I, 1924, Rome, p. 11.

L'iconographie de la Résurrection du Lazare : Wilpert J., *Le pitture delle catacombe romane*, Rome, 1903, p. 256 ; Nestori A., *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Rome, 1993, p. 126-127 ; Partyska J. S., *La résurrection du Lazare dans les monuments funéraires des nécropoles chrétiennes à Rome (peinture, mosaïque et décors des épitaphes) : Étude archéologique, iconographique et iconologique*, Varsovie, 1993.

Il convient de signaler le développement iconographique particulier de la Résurrection du Lazare. Figurant parmi les douze grandes fêtes, il s'agit du miracle le plus documenté. L'iconographie est abordée dans entre autres : Meurer H., « Lazarus von Bethanien », *LCI*, 3, col. 33-38 ; Ovcharov N., « The « Raising of Lazarus » Icon in Steatite from Philippopolis (Bulgaria) », *JÖB*, 41, 1991, Vienne, p. 301-305.

Pour le développement liturgique voir entre autres : Taft R. F., Weyl-Carr A., « Lazarus Saturday », *ODB*, 2, p. 1198-1199 ; Loukaké M., « Le samedi de Lazare et les éloges annuels du patriarche de Constantinople », *Klêtorion eis mnêmên Nikou Oikonomidê*, Athènes, 2005, p. 327-346.

<sup>258</sup> Bernabò M., Arduini Fr., *Il Tetravangelo di Rabbula : Firenze, Biblioteca medicea laurenziana, Plut. 1.56 : L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, Rome, 2008.

<sup>259</sup> Rapti I., « Mots et images au service du Verbe : Légendes, annotations et paroles dans les évangiles de Vehap'ar (XI<sup>e</sup> siècle) », *Travaux et mémoire 18, Mélanges Jean-Pierre Mahé*, Paris, 2014, p. 563.

cinq miracles.<sup>260</sup> La même tendance est observée au sein des décors monumentaux. Sur le mur nord de la nef de Saint-Apolinaire-le-Neuf à Ravenne qui offre le plus ancien cycle monumental conservé, six des huit miracles sont des guérisons.<sup>261</sup> En plus de la prédominance des miracles de guérison, l'observation des décors monumentaux met au jour un autre élément significatif : leur relative rareté à l'époque médiobyzantine. Hormis le décor monumental de quelques églises cappadociennes datées du X<sup>e</sup> siècle dont trois exemples à Göreme (la nouvelle église de Tokalı, Kılıçlar Kilisesi et Pancarlık Kilise dédié à saint Théodore), les représentations monumentales des miracles sont peu fréquentes jusqu'à l'époque paléologue.<sup>262</sup> Or dès le XIII<sup>e</sup> siècle, les cycles de miracles sont fréquemment intégrés dans les programmes iconographiques des églises.<sup>263</sup> À Dečani, trente miracles du Christ sont représentés dont vingt-six sont des guérisons.<sup>264</sup>

Ce bref aperçu sur les guérisons du Christ dans l'art byzantin permet d'abord de souligner la place principale des miracles de guérison par rapport aux autres miracles. Dérivée des nombreuses sources néotestamentaires, l'intégration des guérisons miraculeuses dans les hagiographies des saints

---

<sup>260</sup> Pour le Psautier Chludov, les miracles de guérison illustrent les psaumes 30, 68, 85, 103 alors que le psaume 89 présente un autre miracle. Pour le Psautier de Théodore et le Psautier Hamilton ce sont les psaumes 30, 68, 103 et 107 qui sont accompagnés d'une illustration de guérison alors qu'uniquement le psaume 89 est associé à un autre miracle (Dufrenne S., *Psautier*, tab. 30, 68, 85, 89, 103, 107).

<sup>261</sup> Deichmann Fr. W., *Ravenna Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, I, Ravenna Geschichte und Monumente*, Wiesbaden, 1969, p. 177-183, pl. 161, 164, 167, 176, 178, 179.

Les deux miracles qui sont retenus dans ce cycle sont les Noces de Cana (Jean 2, 1-12) et la Multiplication du pain (Matthieu 14, 13-21 ; Marc 6, 30-44 ; Luc 9, 10-17 ; Jean 6, 1-15).

<sup>262</sup> Jolivet-Lévy C., *Les églises byzantines de Cappadoce : Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, 1991, p. 96, 137, 219 ; Wharton Epstein A., *Tokalı Kilise : Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington, 1986, p. 31, 71.

<sup>263</sup> Une thèse sur les cycles des miracles dans les églises de l'époque paléologue est actuellement en cours : Rossi M. A., « Christ's Miracle Cycle between the Byzantine Empire and the Serbian Kingdom (1290-1330) », sous la direction d'Eastmond A.

<sup>264</sup> Petković Vl., *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941.

thaumaturges contribue sans aucun doute au renforcement de la tradition iconographique de ce sujet.<sup>265</sup> Puis, bien que la représentation des guérisons demeure ininterrompue dans les évangélistes illustrés et les psautiers, la popularité du sujet dans l'art monumental paléologue n'est pas anodine. Le choix de faire figurer à deux reprises les guérisons du Christ au folio 36v alors qu'il s'agit d'une action qui n'est que furtivement évoquée par Barlaam, obéit sans aucun doute aux tendances artistiques de l'époque paléologue.

En plus de l'évolution globale du thème, il est intéressant d'examiner les schémas iconographiques employés. Nous avons vu que les deux miniatures du folio 36v regroupent plusieurs guérisons dans une même image. Soulignant par cette économie de moyens l'universalité du pouvoir guérisseur du Christ, l'association de plusieurs guérisons repose sur les sources canoniques : Matthieu 8, 14-18 ; Marc 1, 29-34 et Luc 4, 38-40. C'est dans les Évangiles de Rabbula que la plus ancienne guérison collective est repérée (fig. 75). Au folio 11r, le Christ guérisseur flanqué par deux apôtres figure dans la marge latérale gauche. Il est assis et fait de sa main droite un geste de bénédiction. Les infirmes sont dispersés dans les marges. Deux aveugles appuyés sur un bâton figurent en dessous du Christ et trois infirmes figurent dans la marge latérale droite.<sup>266</sup> Cette disposition qui provoque la dispersion des guérisons dans les marges du folio 11r minimise certes visuellement l'universalité de la guérison et fait de l'image de Rabbula un unicum. Dès le IX<sup>e</sup> siècle, des représentations illustrant différents miracles regroupent les malades. À titre d'exemple citons :

---

<sup>265</sup> Sur l'iconographie des Miracles du Christ et des saints voir entre autres : Ševčenko N., « Healing Miracles of Christ and the Saints », *Life is Short, Art Long : The Art of Healing in Byzantium*, éd. Pitarakis B., Istanbul, 2015, p. 26-41.

Sur les saints guérisseurs voir entre autres : Congourdeau M.-H., « Étiologie naturelle des maladies : Michel Psellos, le *lunatisme* (XI<sup>e</sup> siècle) », *Économie et société à Byzance (VIII<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle) : Textes et documents*, Paris, 2007, p. 178 ; Sterpellone L., *Les saints et la médecine : Médecins, thaumaturges et protecteurs*, Paris, 1997 ; Talbot A.-M., Vikan G., « Healing », *ODB*, 2, p. 905.

<sup>266</sup> Bernabò M., Arduini Fr., *Il Tetravangelo di Rabbula : Firenze, Biblioteca medicea laurenziana, Plut. 1.56 : L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, Rome, 2008.

le folio 101v du Psautier Chludov où le Christ nimbé et de profil adresse un geste de bénédiction à un groupe de trois infirmes qui se tiennent devant lui, le folio 38r de Tétraévangile de Chicago 965 illustrant Marc 1, 34 et le 149v du Livre des évangiles du tsar Ivan Alexandre (fig. 76) illustrant Luc 4, 40 où le Christ debout adresse un geste de bénédiction à trois infirmes regroupés devant lui.<sup>267</sup> Peu fréquente dans les cycles monumentaux, cette composition est avant tout repérée dans les livres des évangiles et dans les psautiers à illustrations marginales où elle illustre le psaume 103, 3 « C'est lui qui pardonne toutes tes iniquités, qui guérit toutes tes maladies ».<sup>268</sup> La comparaison avec nos deux miniatures démontre que la première scène au folio 36v s'appuie sur cette tradition iconographique qui évolue peu.

La deuxième miniature s'apparente par la combinaison de « possédés » et de « ressuscités » au miracle des deux Gadaréniens, seul cadre dans lequel une association visuelle « ressuscités-exorcisés » est suggérée.<sup>269</sup> Selon le récit de Matthieu 8, 28-34, de Marc 5, 1-20 et de Luc 8, 26-39, le Christ exorcise deux hommes possédés sortis des tombes dans lesquelles ils habitaient en envoyant leurs démons dans un troupeau de porcs qui se noient. Le corpus des images des Gadaréniens associe dès le IX<sup>e</sup> siècle l'exorcisme et le milieu funéraire où vivaient les possédés. Au folio 170r du Paris grec 510 (fig. 77), à l'extrémité droite du premier registre, les deux Gadaréniens se tiennent face au Christ alors que les tombeaux qui leur servent de résidence figurent derrière eux.<sup>270</sup> Ce même schéma iconographique est repéré aux folios 35r et 156r d'Ivion 5 et aux folios 32v et 125v de Paris grec 54, deux tétraévangiles datés de la seconde moitié du

<sup>267</sup> Shchepkina M., *Miniatiury Khludovskoi Psaltyri : Grechskii Illustrirovannyi Kodeks IV Veka*, Moscou, 1977, pl. 110 ; Goodspeed J., Riddle D.W., Willoughby H. R., *The Rockefeller McCormick New Testament*, Chicago, 1932, p. 99, f. 38 ; Zhivkova L., *Das Tetraevangelium des Zaren Ivan Alexandar*, Recklinghausen, 1977, fig. 198.

<sup>268</sup> Dufrenne S., *Psautiers*, tab. 103.

<sup>269</sup> Artelt W., « Besessene, Besessenheit », *LCI*, 1, col. 274-277.

<sup>270</sup> Brubaker L., *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium : Images as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge, 1999, p. 262-265, fig. 22.

XIII<sup>e</sup> siècle.<sup>271</sup> Dans un lectionnaire daté du XI<sup>e</sup> siècle (ms. 190, Bibliothèque nationale d'Athènes), un autre schéma iconographique souligne également l'association. Dans la marge latérale du folio 56v, le Christ y adresse un geste de bénédiction aux deux Gadarénéens qui se redressent de leur tombeaux.<sup>272</sup> La peinture du Miracle de Gadarénéens à Dečani (fig. 78) montre la connaissance de ce schéma, certes peu employé à l'époque paléologue.<sup>273</sup> Bien que la figuration du milieu funéraire ne soit pas une constante, il est probable que notre miniaturiste crée l'image des miracles de l'exorcisme et de la résurrection en s'inspirant du Miracle des Gadarénéens, exorcisme qui évoque visuellement le milieu funéraire.

En effet, le miniaturiste de Paris grec 1128 adapte et enrichit l'image des Gadarénéens en faisant figurer les ressuscités tels mentionnés dans le récit de Barlaam. Schéma révélateur de la créativité du miniaturiste, il mérite d'être étudié. Deux femmes figurent debout dans un sarcophage avec un homme à l'arrière-plan. Le choix d'alterner hommes et femmes dans cette miniature ne découle ni du texte ni de la légende. Ainsi, la distinction des deux sexes peut relever d'une intention de souligner l'universalité du pouvoir du Christ guérisseur sur toute l'humanité, aussi bien les hommes que les femmes.<sup>274</sup> De face, la tête tournée vers la droite, l'homme ne participe ni n'observe les actions représentées. Sans véritable rôle dans l'image dont il fait parti, il ne peut pas être rapproché des citoyens de Gadara observant l'exorcisme, ainsi sa présence

---

<sup>271</sup> Xyngopoulos A., *Historemena Evangelia mones Iveron Hagiau Orous*, Athènes, 1932, p. 8, pl. 18, 31.

<sup>272</sup> Marava-Chatzēnikolaou A., Touphexe-Paschou Chr., *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece, I, Manuscripts of New Testament Texts 10th-12th Century*, Athènes, 1978, p. 157, fig. 361.

<sup>273</sup> Petković Vl., *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941, pl. CCXXVII; Marković M., « Hristova čuda i pouke », *Zidno slikarstvo manastira Dečani*, éd. Djurić V. J., Belgrade, 1995, p. 133-137.

<sup>274</sup> Le mélange des sexes est également observé dans le Paris grec 923 du IX<sup>e</sup> siècle (Weitzmann K., *The Miniatures of the Sacra Parallela : Parisinus Graecus 923*, Princeton, 1979, p. 166). Maria Evangelatou propose de mettre en rapport cette mixité avec l'universalisme des pouvoirs guérisseur du Christ (Evangelatou M., « Word and Image in the « Sacra Parallela » (Codex Parisinus Graecus 923) », *DOP*, 62, 2008, p. 133-134).



devient énigmatique. Pourquoi le miniaturiste procède-t-il à cet ajout iconographique ? Suivant le regard de l'homme, il s'avère que ce personnage crée un lien entre la miniature du folio 36v et celle qui figure en face au folio 37r. Ce personnage assure donc le lien entre la Guérison (folio 36v) et l'Enseignement du Christ (folio 37r). Au sujet du lien entre les miracles et l'enseignement, Gabriel Millet observe que les miracles se répartissent entre deux catégories : les miracles de Galilée lors desquels Jésus s'applique à amener le peuple à la foi et les miracles de Judée qui aspirent à l'instruction des disciples.<sup>275</sup> Ceci souligne la place principale des miracles dans l'enseignement du Christ. C'est également l'articulation entre miracle et enseignement qui est instaurée par l'homme qui figure à l'arrière-plan dans la deuxième miniature du folio 36v. Plus qu'un personnage de la narration, l'homme se profile comme un outil qui guide le regard du lecteur et tisse des liens entre deux sujets imagés.

Les images du Christ guérisseur mais surtout l'ajout des femmes et l'incorporation d'un personnage liant les scènes de miracles et d'enseignement montrent que notre miniaturiste fait preuve d'une créativité tout en reposant sur une bonne maîtrise des schémas iconographiques et des préceptes doctrinaux.

#### ***5.2.2.4. L'Enseignement du Christ (folio 37r)***

Les deux miniatures qui se développent dans la partie inférieure du folio 37r (fig. 79) traitent du même sujet : l'Enseignement du Christ. Sur la première miniature, le Christ doté d'un nimbe crucigère orné du monogramme christique est assis sur un monticule. De profil, il adresse un geste de bénédiction à un groupe de neuf apôtres debout qui avancent vers lui. Auréolé, muni d'une courte barbe grise, vêtu d'une tunique verte et d'un himation brun,

---

<sup>275</sup> Millet G., *Recherches*, p. 62-64

l'apôtre en tête du groupe peut être identifié à Pierre.<sup>276</sup> De même, l'apôtre à l'extrémité droite de la composition, vêtu d'une robe verte et rose, peut être identifié. Portant sa main droite sur son visage, il fait le geste de deuil qui caractérise Jean l'Évangéliste au pied de la Crucifixion exposée au folio 38r de notre cycle.<sup>277</sup> Sur la seconde miniature, le Christ a la même apparence physique et vestimentaire. Tenant un rouleau dans la main gauche et assis sur un trône de couleur rouge et or, il adresse un geste de bénédiction à un groupe de cinq figures mené par deux hommes avec un livre dans leurs mains. Ces miniatures sont accompagnées d'une légende à l'encre rouge qui souligne l'identité des enseignés. L'enseignement des apôtres est accompagné de « 'Ο χριστὸς διδάσκων τοὺς μαθητάς ». « 'Ο χριστὸς διδάσκων τοὺς ὄχλους » accompagne la deuxième image, l'enseignement du peuple, des juifs.

Puisant ses racines dans l'art paléochrétien, l'iconographie de l'Enseignement est un sujet peu abordé. L'Enseignement peut être reconnu dans la peinture du cubiculum 54 de la catacombe de Sainte-Priscille où le Christ figure au milieu de huit personnages assis.<sup>278</sup> Au IX<sup>e</sup> siècle, l'image du Christ enseignant apparaît au folio 102v du Pantocrator 61. Associé au psaume 78, 2 qui évoque l'enseignement « J'ouvre la bouche par des sentences, je publie la sagesse des temps anciens », le Christ figure debout et s'adresse à une foule rassemblée.<sup>279</sup> La même association revient dans le Psautier de Bristol daté du

---

<sup>276</sup> Il est nécessaire ici de remarquer la ressemblance marquante avec l'apôtre Pierre qui figure au folio 37v (fig. 79). Ces deux illustrations témoignent d'une continuité iconographique mais par la divergence subtile des traits, ils semblent qu'il s'agit de miniatures exécutées par deux mains différentes.

<sup>277</sup> La ressemblance avec Jean l'Évangéliste du folio 38r ne se cantonne pas au geste de deuil qui caractérise cet apôtre. Les vêtements sont également identiques. Par contre, comme pour l'apôtre Paul, les traits semblent indiquer qu'il s'agit d'une autre main qui a exécuté les deux représentations de Jean l'Évangéliste.

<sup>278</sup> Nestori A., *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Rome, 1993, p. 24, n° 15.

<sup>279</sup> Dufrenne S., *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age : Pantocrator 61*, Paris grec 20, *British Museum 40731*, Paris, 1966, p. 29 ; Pelekanidis S. M., et al., *The Treasures of Mount Athos*, 3, 1979, fig. 210.

début XI<sup>e</sup> siècle (fig. 80).<sup>280</sup> Au folio 125v, la composition est organisée autour du Christ trônant. De part et d'autre du trône, un groupe de gens se pressent. Ces deux exemples pris dans des psautiers à illustrations marginales permettent de distinguer les quelques variantes iconographiques de l'Enseignement du Christ. D'abord, il y a la possibilité de la posture du Christ qui peut figurer debout ou assis. Puis, les variantes concernant la disposition des apôtres et des juifs qui sont soit regroupés face au Christ soit répartis en deux groupes autour de lui. Le manuscrit des *Sacra Parallela* de Jean Damascène, Paris grec 923, comprend cinq illustrations de l'Enseignement du Christ (folios 182v, 269r, 324r, 337r, 341r).<sup>281</sup> Un aperçu des schémas utilisés par ces miniaturistes prouve que les variantes iconographiques dont celle employée par le miniaturiste de Paris grec 1128, existent dès le IX<sup>e</sup> siècle.

Ce n'est qu'au XI<sup>e</sup> siècle et plus particulièrement dans le contexte des livres des évangiles illustrés que l'Enseignement reçoit une place importante. Fil rouge de la narration des quatre évangiles, l'Enseignement aux apôtres ou aux juifs fait l'objet d'une quarantaine de miniatures dans les tétraévangiles à illustrations détaillées : le Paris grec 74 et celui de la Laurentienne (Plut. Laur. VI. 23), puis au XIV<sup>e</sup> siècle dans le codex réalisé dans la même tradition pour le tsar Ivan Alexandre. Or la place privilégiée de l'Enseignement n'est pas une constante. Les tétraévangiles dits Rockefeller McCormick (Bibliothèque universitaire de Chicago, ms. 965) et de Karahissar (Bibliothèque publique de Saint-Petersbourg, ms. gr 105) proposent respectivement deux (folio 40v et 63r) et une seule (folio 97r) illustration de l'Enseignement.<sup>282</sup> Dans les tétraévangiles Harley 1810 et Iviron 5, le sujet est même omis. L'importance ponctuelle donnée

---

<sup>280</sup> Dufrenne S., *Psautiers*, tab. 78; Brubaker L., « The Bristol Psalter », *Through a Glass Brightly : Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology Presented to David Buckton*, Oxford, 2003, p. 127-141.

<sup>281</sup> Weitzmann K., *The Miniatures of the Sacra Parallela: Parisinus Graecus 923*, Princeton, 1979, p. 129, 168-169, 179-180, fig. 432, 434, 467, 469, 470.

<sup>282</sup> Goodspeed J., Riddle D.W., Willoughby H. R., *The Rockefeller McCormick New Testament*, Chicago, 1932, p. 109, 169, f. 40, 63 ; Willoughby H. R., *The Four Gospels of Karahissar: The Cycle of Text Illustrations*, Chicago, 1936, p. 227, pl. LVII.

à ce sujet et son faible intérêt visuel contribuent à considérer l'iconographie de l'Enseignement comme une économie de moyens et une image stéréotypée privilégiant l'acte au détriment du contenu de l'enseignement.<sup>283</sup> Un aperçu du décor monumental paléologue invite cependant à nuancer cette perception. Dans le cycle du Ministère du Christ qui est fréquemment intégré dans les programmes monumentaux paléologues, l'image du Christ enseignant est récurrente. À titre d'exemple citons le Christ enseignant à la chapelle Saint-Euthyme à Saint-Démétrios de Thessalonique, à la Vierge Péribleptos à Ohrid, à Saint-Nikitas près de Čučer et à Dečani.<sup>284</sup> Dans l'ensemble de ces peintures, Jésus figure assis au milieu de la composition et entouré de juifs. Les éléments de mobilier liturgique définissent l'espace dans lequel l'enseignement se déroule comme un lieu sacré. Au sein du cycle du Ministère du Christ, l'Enseignement n'est donc pas une économie de moyens mais un sujet qui exalte pleinement les réflexions sous-jacentes au programme paléologue. En effet l'enseignement devient l'élément par excellence qui instaure un lien fort entre le Christ et le prêtre orthodoxe.<sup>285</sup> Bien que l'évocation précise de l'espace liturgique et le schéma iconographique centré sur le Christ ne soient pas retenus dans nos miniatures, l'importance accordée à l'enseignement, déjà propice au texte édifiant qu'est le récit de Barlaam, semble de surcroît encouragée par l'essor de ce thème dans les décors contemporains.

Ce bref aperçu démontre que nos deux miniatures sont conformes à la tradition iconographique stable de l'Enseignement et que le contexte paléologue est favorable au développement d'une représentation de l'enseignement. En revanche, le texte qui permet de remonter vers la source des

---

<sup>283</sup> Velmans T., *Le tétraévangile de la Laurentienne : Florence, Laur. VI. 23*, Paris, 1971, p. 14.

<sup>284</sup> Sotiriou G., Sotiriou M., *E basilikê tou Agiou Dêmêtriou Thessalonikês*, Athènes, 1952, pl. 86 ; Hamann-Mac Lean R., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen, 1976, plans 27-28 ; Petković Vl., *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941, pl. CCXXIII.

<sup>285</sup> Gouma-Peterson T., « Christ as Ministrant and the Priest as Ministrant of Christ in a Palaeologan Program of 1301 », *DOP*, 32, 1978, p. 199.

deux miniatures indique une inversion des faits narrés. Les dernières lignes du folio 36v évoquent l'enseignement aux juifs alors que les premières lignes du folio 37r décrivent la prédication aux apôtres.<sup>286</sup> Que le miniaturiste ne respecte pas le récit en illustrant d'abord l'enseignement aux apôtres puis l'enseignement aux juifs pourrait découler de la priorité sémantique du premier thème et sa projection dans la mission sacerdotale que nous avons évoquée plus haut.

#### 5.2.2.5. *Le Complot et la Trahison (folio 37v)*

Le folio 37v (fig. 81) est orné de deux miniatures, l'une en haut de la page et l'autre intercalée dans le texte, relatives à l'arrestation du Christ. Le champ pictural de la première miniature est peuplé de dix personnages qui se regroupent à droite. Peints de profil ou de trois quarts, ils se tournent vers la gauche. Les jeux des gestes et des regards soulignent l'unité du groupe qui fait face à un espace vide à gauche. Tant bien la légende « Οἱ Ἰουδαῖοι τηροῦντες τὸν Ἰησοῦν » que le texte permettent d'y reconnaître les juifs complotant contre le Christ, un épisode narré dans les quatre évangiles (Matthieu 26, 1-5 ; Marc 14, 1-3 ; Luc 22, 1-7 et Jean 11, 45-55).<sup>287</sup> Partie du récit de la Passion, le Complot des juifs est rarement retenu par les artistes.<sup>288</sup> Quatre exemples byzantins seulement nous sont parvenus : le folio 53r du Tétravangile de la Laurentienne (Plut. Laur. VI. 23), le folio 52r de Paris grec 74, le folio 54r du lectionnaire Dionysiou 587 datés du XI<sup>e</sup> siècle et le folio 75r du Livre des évangiles du tsar Ivan Alexandre du XIV<sup>e</sup> siècle (fig. 82).<sup>289</sup> À l'exception du folio 53v du

<sup>286</sup> Barlaam, p. 93.

<sup>287</sup> Barlaam, p. 93, 95.

<sup>288</sup> Eckert W. P., « Juden, Judentum », *LCI*, 2, col. 449-454.

<sup>289</sup> Velmans T., *Le tétravangile de la Laurentienne : Florence, Laur. VI. 23*, Paris, 1971, p. 32, fig. 108 ; Omont H. A., *Évangiles avec peintures byzantines du XI<sup>e</sup> siècle : Reproduction des 361 miniatures du ms. grec 74 de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1908, pl. 42 ; Dolezal M.-L.,

Tétraévangile de la Laurentienne où cinq hommes alignés de face se concertent, les images du Complot sont composées d'un groupe de cinq à dix juifs qui se réunissent devant Caïphe, le grand prêtre, assis sur un trône. Par la représentation des juifs en groupe, la miniature du Paris grec 1128 se rapproche de trois des quatre exemples. Cependant, elle en diverge par l'absence de Caïphe. Il est probable que l'omission du grand prêtre soit dictée par le cadre. De même, elle peut être interprétée comme la preuve de la rareté de cette imagerie ou encore comme une preuve de la fidélité du miniaturiste au texte qui évoque le complot sans mentionner Caïphe. Plus encore que l'origine de l'omission, c'est le choix du sujet qui attire l'attention. Pour quelle raison le miniaturiste opte-t-il pour l'illustration d'un thème si peu exploité ?

Afin de répondre à cette question, il est intéressant de prendre en considération la seconde miniature du folio 37v. Le texte mentionne la trahison par un des douze apôtres et la légende indique « Ἡ προδοσία » mais l'image suffit à reconnaître la Trahison du Christ par Judas. Relatée dans les quatre évangiles (Matthieu 26, 47-57 ; Marc 14, 43-52 ; Luc 22, 47-53 et Jean 18, 2-11), sources principales de cette imagerie, la Trahison repose à l'époque paléologue sur une longue tradition iconographique qui remonte à l'époque paléochrétienne.<sup>290</sup> Le sarcophage de la fin du IV<sup>e</sup> siècle conservé à l'église San-Giovanni-in-Valle à Vérone fournit un des plus anciens exemples.<sup>291</sup> Sur le devant du sarcophage, à l'extrémité droite, le Christ et Judas sont penchés l'un vers l'autre. Judas s'apprête à donner le baiser. À gauche, un groupe de quatre personnages contemplant la scène sans pour autant participer à l'action. Datés également du IV<sup>e</sup> siècle, le sarcophage dit de sainte Marie Madeleine conservé dans l'église éponyme à Saint-Maximin-La-Sainte-Baume dans le Var (fig. 83)

---

« Illuminating the Liturgical Word : Text and Image in a Decorated Lectionary (Mount Athos, Dionysiou Monastery, cod. 587 », *Word and Image*, 12, 1996, p. 41, fig. 12 ; Zhivkova L., *Das Tetraevangelium des Zaren Ivan Alexandar*, Recklinghausen, 1977, fig. 81.

<sup>290</sup> Thüner J., « Verrat des Judas », *LCI*, 4, col. 440-443.

<sup>291</sup> Wilpert J., *I sacrofagi cristiani antichi*, I, Rome, 1929, pl. CL ; Sogliani Fr., « Per un repertorio della scultura paleocristiana a Verona », *Atti del VII Congresso nazionale di archeologia cristiana*, 2003, p. 131-148.

ou encore celui du cimetière Sainte-Agnès à Rome présentent un schéma semblable.<sup>292</sup> Judas s'apprête à embrasser le Christ. À droite, un apôtre assiste passivement à la scène. La Trahison paléochrétienne se contente principalement de deux protagonistes : Judas et Jésus.

Ce noyau dur s'enrichit progressivement et englobe des personnages évoquant les détails de l'arrestation du Christ. Le folio 12r du livre des évangiles syriaques daté de 586, le Rabbula, témoigne d'une première étape dans cette évolution. Embrassé par Judas, Jésus est saisi par deux hommes armés.<sup>293</sup> Le Pantocrator 61, psautier à illustrations marginales du IX<sup>e</sup> siècle réemploie l'ajout iconographique (fig. 84). Dans la marge inférieure du folio 68v, associé au psaume 56, 6, le Christ ne reçoit pas le baiser de Judas mais se fait immobiliser par deux soldats armés.<sup>294</sup> En plus du recours au schéma enrichi, une autre miniature dans la marge latérale du folio 68v semble pertinente. Illustrant le psaume 56, 1, cette miniature représente l'Arrestation de David par les Philistins de Gath, passage évoqué dans 1 Samuel 21, 11-16.<sup>295</sup> Comme le Christ, David est entouré de soldats armés procédant à son arrestation. La ressemblance suggère sans aucun doute un parallèle entre le roi David et le Christ. Révèle-t-elle un maillon dans la création de l'iconographie qui nous concerne ici ? Une approche des psautiers illustrés révèle que l'association de l'image de l'Arrestation de David au psaume 56, 1 est stable alors que l'intégration de l'image de l'Arrestation du Christ associée au psaume 56, 5 n'est retenue que dans les deux psautiers du IX<sup>e</sup> siècle et dans un psautier de l'époque paléologue,

<sup>292</sup> Wilpert J., *I sacrofagi cristiani antichi*, II, Rome, 1932, p. 234, 314 ; Deichmann Fr. W., *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage : Rom und Ostia*, 1, Weisbaden, 1967, cat. 650, p. 261, taf. 98.

<sup>293</sup> Sörries R., *Christlich-antike Buchmalerei im Überblick*, Wiesbaden, 1993, pl. 56 ; Bernabò M., Arduini Fr., *Il Tetravangelo di Rabbula : Firenze, Biblioteca medicea laurenziana, Plut. 1.56 : L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, Rome, 2008.

<sup>294</sup> Mavropoulou-Tsigarida Ch., « Psalter Pantokrator 61 », *Treasures of Mount Athos*, éd. Karakatsanis A., Athènes, 1997, n° 5. 1, p. 198.

<sup>295</sup> Dufrenne S., *Psautiers*, tab. 56.

le Psautier Hamilton.<sup>296</sup> Comme le Pantocrator 61, le Psautier Chludov exalte l'association typologique entre David et le Christ. En haut dans la marge latérale du folio 54v, deux soldats arrêtent David. Plus bas dans la marge latérale, trois hommes armés arrêtent le Christ.<sup>297</sup> Dans le Psautier Hamilton, la miniature de David arrêté par des soldats (folio 118v) fait face à celle du Christ embrassé par Judas et entouré de soldats armés (folio 119r).<sup>298</sup> La comparaison entre l'image paléologue et les deux images du IX<sup>e</sup> siècle montre que le point focal de l'image change. Au IX<sup>e</sup> siècle, l'action principale, l'arrestation, concrétise le lien entre David et le Christ. De ce, il est plausible que les psautiers, et plus spécifiquement le lien qu'ils instaurent entre David et le Christ, ont joué un rôle dans l'intégration des soldats arrêtant le Christ dans l'image de la Trahison. Il convient également d'évoquer que le groupe de personnages menant à l'arrestation s'enrichit. Daté de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, le Tétraévangile de Karahissar (ms. gr. 105, Bibliothèque publique de Saint-Pétersbourg) témoigne de cette évolution (fig. 85). Au folio 62r, le Christ et Judas sont entourés d'un groupe d'une vingtaine d'hommes dont certains sont armés.<sup>299</sup>

Outre l'ajout de ce groupe, l'image de la Trahison englobe fréquemment la scène de Malchus. La mosaïque située sur le mur nord du naos de l'église Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne en constitue le plus ancien exemple conservé.<sup>300</sup> La Trahison, troisième illustration du cycle de la Passion,

---

<sup>296</sup> Associée au psaume 56, 1, l'Arrestation de David figure également dans le Psautier de Théodore, folio 69v, les psautiers Barberini, folio 93v, Vatican 1927, folio 98v, Vatican 752, folio 176r, de Bristol, folio 89r ou encore dans le Psautier serbe de Munich, folio 72v et le Sinaï 48, folio 69r (Dufrenne S., *Psautiers*, tab. 56).

<sup>297</sup> Une troisième image dans la marge inférieure illustre le Christ en discussion avec les juifs (Shchepkina M., *Miniatiury Khludovskoi Psaltyri : Grechskii Illustrirovannyi Kodeks IV Veka*, Moscou, 1977, pl. 54).

<sup>298</sup> Dufrenne S., *Psautiers*, tab. 56.

<sup>299</sup> Willoughby H. R., *The Four Gospels of Karahissar: The Cycle of Text Illustrations*, Chicago, 1936, p. 170, pl. XXXIII.

<sup>300</sup> Deichmann Fr. W., *Ravenna Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, I, Ravenna Geschichte und Monumente*, Wiesbaden, 1969, p. 184, pls. 187-189.



s'y développe autour de Jésus et Judas. À gauche figure un groupe d'hommes armés. Le geste des soldats sur le premier plan évoque l'arrestation. À droite du noyau dur apparaissent les disciples du Christ. Comme Judas, ils sont vêtus d'une tunique blanche. Le disciple aux cheveux et barbe courts gris qui pose la main sur son épée n'est autre que Pierre qui s'apprête à couper l'oreille de Malchus, le serviteur du grand prêtre. Évoquée dans les évangiles (Matthieu 26, 52 ; Marc 14, 47 ; Luc 22, 50 et Jean 18, 40), la scène de Malchus est illustrée avec soin dès le XI<sup>e</sup> siècle. En guise d'exemple nous pouvons citer la mosaïque sur le mur ouest du narthex de l'église de la Dormition à Daphni, celle à la Née Moni, le folio 71r du livre des évangiles arméniens, Maténadaran 10780, et le folio 32r du Tétraévangile de Chicago 965.<sup>301</sup> Tant bien sur les mosaïques que sur les miniatures, l'apôtre Pierre se situe à droite dans la masse d'hommes saisissant le Christ. Pierre saisit de sa main gauche l'oreille de Malchus et s'apprête à la couper avec le couteau ou l'épée qu'il tient dans sa main droite.

Ce bref aperçu de l'évolution de l'image de la Trahison indique que, dès le XI<sup>e</sup> siècle, l'iconographie de la Trahison se constitue de trois groupes principaux à savoir : le Christ et Judas, les soldats ou les hommes armés qui participent à l'arrestation et Pierre qui coupe l'oreille de Malchus.

À première vue, notre miniature est fidèle à la tradition. Organisée autour du Christ doté d'un nimbe crucigère et embrassé par Judas, la scène de Paris grec 1128 retient le noyau dur. De part et d'autre du Christ, des hommes évoquent son arrestation. À l'extrémité gauche de la scène, Pierre est un homme aux cheveux et barbe courts et gris. Bien que les trois éléments soient présents, l'image s'éloigne à deux reprises de la tradition iconographique établie. D'abord, Pierre est représenté seul, sans Malchus et sans couteau. Sa présence sans aucune allusion à l'épisode de Malchus semble faire de notre

---

<sup>301</sup> Lazarides P., *The Monastery of Daphni : Brief Illustrated Archaeological Guide*, Athènes, 1977, pl. 5 ; Mouriki D., *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athènes, 1985, fig. 268 ; Rapti I., « Mots et images au service du Verbe : Légendes, annotations et paroles dans les évangiles de Vehap'ar (XI<sup>e</sup> siècle) », *Travaux et mémoire* 18, *Mélanges Jean-Pierre Mahé*, Paris, 2014, fig. 4 ; Goodspeed J., Riddle D.W., Willoughby H. R., *The Rockefeller McCormick New Testament*, Chicago, 1932, p. 77, f. 32.

image un unicum. Puis, les hommes arrêtant le Christ sont dépourvus d'armes. L'arrestation opérée par un groupe d'hommes sans soldats ni armes est rare. Un seul exemple a été repéré : la peinture datée de la première moitié du X<sup>e</sup> siècle sur la voûte de la nef de Pürenli Seki à Ihlara en Cappadoce (fig. 86).<sup>302</sup> La Trahison y est peinte dans un espace limité. À gauche, trois hommes sont superposés. Habillés d'une tunique blanche et sans armes, ils assistent paisiblement à la scène du baiser. Vu que Judas est également vêtu d'une tunique blanche, il est légitime d'identifier ces hommes non pas aux juifs qui arrêtent le Christ mais aux disciples tels qu'ils figurent dans les illustrations paléochrétiennes ou dans la mosaïque de Ravenne. L'identification aux apôtres se heurte cependant au fait que les gestes de trois hommes pourraient évoquer leur participation active à l'arrestation.

Afin de comprendre l'origine du schéma employé dans le Paris grec 1128, il est intéressant de prendre en considération une deuxième source textuelle de l'iconographie de la Trahison : les apocryphes. Gabriel Millet rattache aux textes apocryphes une tradition iconographique qui situe Judas à droite du Christ, qui omet Pierre et Malchus et qui ne comporte pas des soldats mais des juifs armés.<sup>303</sup> Tant bien la position de Judas, la présence de Pierre que l'absence des armes ne permettent pas d'expliquer les particularités de notre image par le biais des textes apocryphes. Toutefois les textes apocryphes soulignent la place des juifs dans l'épisode de l'arrestation, élément qui semble être une clef pour la compréhension des deux miniatures du folio 37v.

Le choix de faire figurer le complot des juifs dans la première miniature de folio 37v ainsi que l'omission de Malchus et des armes dans la deuxième miniature sont susceptibles de dériver d'une volonté du miniaturiste d'attribuer

---

<sup>302</sup> Thierry N., Thierry J.-M., *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce : Région du Hassan Dagi*, Paris, 1963, fig. 68 ; Jolivet-Lévy C., *Les églises byzantines de Cappadoce : Le programme iconographique de l'abside et ses abords*, Paris, 1991, p. 304.

<sup>303</sup> Millet G., « Remarques sur l'iconographie des peintures cappadociennes », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 56, 1912, p. 331.

un rôle actif aux juifs dans l'arrestation. Ainsi l'image évoque un sujet complexe : la polémique anti-juive.<sup>304</sup>

Des textes juridiques et hagiographiques et même des représentations artistiques témoignent d'une polémique tenace et souvent ravivée envers les juifs.<sup>305</sup> Malgré un indéniable antijudaïsme en Orient qui connaît des accès temporaires ou régionaux, c'est en Europe occidentale et surtout à partir de la première croisade et en milieu urbain qu'une stigmatisation de la communauté juive, « les bourreaux principaux de la Passion », se renforce progressivement.<sup>306</sup> À titre d'exemple, nous pouvons évoquer les peintures du monastère de la Mavriotissa près de Kastoria dont les allusions anti-juives émanant de l'iconographie font preuve de cette polémique qui se développe entre autres à partir de la présence des croisés.<sup>307</sup> Ainsi les images du folio 37v qui semblent animées d'une disposition anti-juive pourraient indiquer une infiltration de la virulente condamnation visuelle qui caractérise l'imagerie de l'Occident dès le XIII<sup>e</sup> siècle avec des effets particulièrement puissant dans les Bibles moralisées et d'autres sujets bibliques.<sup>308</sup>

---

<sup>304</sup> Parmi les ouvrages qui traitent de l'antijudaïsme au Moyen-Âge citons les plus récents : Resnick I. M., *Marks of Distinction : Christian Perceptions of Jews in the High Middle Ages*, Washington, 2012 ; Preen K., *Antijüdische Stereotype und Vorurteile in mittelalterlichen Legenden*, Marburg, 2013 ; Lipton S., *Dark Mirror : The Medieval Origin of Anti-Jewish Iconographie*, New York, 2014 et les ouvrages collectif récent : Dagron G., Déroche V. (éd.), *Juifs et chrétiens en Orient byzantin*, Paris, 2010 ; Morlet S., Munnich O., Pouderon B. (éd.), *Les dialogues « adversus Iudaeos » : Permanences et mutations d'une tradition polémique*, Actes du colloques international organisé à la Sorbonne, Paris, 2013.

<sup>305</sup> Bowman S. B., Cutler A., « Anti-semitism », *ODB*, 1, p. 122-123.

<sup>306</sup> Blumenkranz B., *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris, 1966, p. 13 ; Raphaël Fr., « Le visage du juif dans l'image médiévale », *Revue des sciences sociales*, 34, 2005, p. 65.

<sup>307</sup> Pelekanidis S. M., Chatzidakis M., *Kastoria*, Athènes, 1985, fig. 12 ; Wharton Epstein A., « Frescoes of the Mavriotissa Monastery near Kastoria : Evidence of Millenarianism and Anti-Semitism in the Wake of the First Crusade », *Gesta*, 21, 1982, p. 21-29.

<sup>308</sup> Lipton S., *Images of Intolerance : The representation of Jews and Judaism in the Bible Moralisée*, Berkley, 1999.

### 5.2.2.6. La Crucifixion et l'Anastasis (folio 38r)

Le folio 38r (fig. 87) est orné de deux miniatures dont les thèmes sont bien connus à l'époque paléologue : la Crucifixion et l'Anastasis. Le texte des folios 37v et 38r permet de comprendre l'emplacement et le choix des miniaturistes car la mort du Christ et sa descente aux enfers y sont décrits.<sup>309</sup> Chaque image est accompagnée d'une légende écrite à l'encre rouge, « Ἡ σταύρωσις » et « Ἡ ἀνάστασις ».

La première miniature, la Crucifixion du Christ, repose sur une vaste tradition iconographique.<sup>310</sup> Bien que quelques rares exemples tels que le folio 13r des Évangiles de Rabbula représentent la Crucifixion, la mort du Christ demeure pour des raisons théologiques peu illustrée avant l'iconoclasme.<sup>311</sup> La

---

<sup>309</sup> Barlaam, p. 95.

<sup>310</sup> Sur l'iconographie de la Crucifixion voir entre autres: Lucchesi-Palli E., Jaszai G., « Kreuzigung Christi », *LCI*, 2, col. 606-642 ; Millet G., *Recherches*, p. 396-461 ; Martin J. R., « The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art », *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend*, Princeton, 1955, p. 189-196 ; Thoby P., *Le Crucifix des origines au concile de Trente*, Nantes, 1959 ; Wessel K., « Die Entstehung des Crucifixus », *Byzantinischen Zeitschrift*, 53, 1960, p. 95-111 ; Grondijs L. H., *Autour de l'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix*, Leiden, 1960 ; Kartsonis A. D., « The Emancipation of the Crucifixion », *Byzance et les images*, éd. Durand J., Guillou A., Paris, 1994, p. 153-187 ; Velmans T., « Note sur les signes de la Rédemption dans l'image du Crucifiement byzantin au Moyen Âge », *Byzance, les Slaves et l'Occident : Études sur l'art paléochrétien et médiéval*, Londres, 2001, p. 311-322 ; Eadem, « Une variante originale de la Crucifixion de type palestinien », *L'art médiéval de l'Orient chrétien : Recueil d'études*, Paris, 2002, p. 291-300.

<sup>311</sup> Bernabò M., Arduini Fr., *Il Tetravangelo di Rabbula : Firenze, Biblioteca medicea laurenziana, Plut. 1.56 : L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, Rome, 2008.

Parmi les articles traitant des illustrations byzantines du Christ crucifié avant l'iconoclasme voir entre autres: Willoughby H. R., « The Distinctive Sources of Palestinian Pilgrimage Iconography », *Journal of Biblical Literature*, 74, 1955, p. 61-68 ; Spieser J.-M., « Le programme iconographique des portes de Sainte-Sabine », *Journal des Savants*, 1991, p. 62 ; Harley-McGowan F., « The Maskell Passion Ivories and Greco-Roman Art : Notes on the Iconography of Crucifixion », *Envisioning Christ on the Cross*, éd. Mullins J., Ní Ghrádaigh J., et al., Dublin, 2013, p. 13-33.

deuxième miniature, l'Anastasis, repose sur une tradition iconographique qui se solidifie également à l'époque post-iconoclaste.<sup>312</sup> L'existence de l'image de l'Anastasis est attestée dans entre autres *Adversus Constantinum Caballinum*, texte iconophile attribué à Jean Damascène.<sup>313</sup> Les premières allusions iconographiques à l'Anastasis sont repérées à Rome. Deux peintures à Sainte-Marie-Antique et une mosaïque dans l'oratoire de Jean VII de Saint-Pierre datées de 705-707 illustrent l'action du Christ lors de l'Anastasis, le Christ ressuscitant Adam et Ève sans que Hadès soit figuré.<sup>314</sup> Per Jonas Nordhagen suggère que ces peintures dépendent d'un prototype constantinopolitain. L'iconographie de l'Anastasis est pour une première fois observée dans les marges du Psautier Chludov.<sup>315</sup> Dans la marge du folio 63v nous apercevons le Christ dans sa mandorle au dessus de l'Hadès. Tenant un rouleau dans sa main gauche, il saisit le bras d'Adam qui se situe à sa droite suivi d'Ève. Une seconde représentation de la Résurrection des morts aux enfers apparaît dans la marge

---

Un ouvrage en particulier souligne par une étude exhaustive des textes dogmatiques et liturgiques l'évolution qui provoque un milieu propice à l'image du Crucifix : Sepiere M.-Chr., *L'image d'un Dieu souffrant (IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles) : Aux origines du Crucifix*, Paris, 1994.

<sup>312</sup> Sur l'iconographie de l'Anastasis voir entre autres : Lucchesi-Palli E., « Höllenfahrt Christi », *LCI*, 2, col. 322- 331 ; Glichitch A., *Iconographie de la Descente aux Enfers en Orient : Des origines au XV<sup>e</sup> siècle*, Mémoire de Maîtrise, Université Paris 1, 1984 ; Kartsonis A. D., *Anastasis* ; Thierry N., « Le thème de la Descente du Christ aux Enfers en Cappadoce », *Deltion tês Christianikês Archaïologikês Etaireias*, 17, 1994, p. 59-66 ; Demus O., « Eine Anastasis-Ikone vom Balkan », *Studies in Byzantium, Venice and the West*, 1, Londres, 1998, p. 160-163.

<sup>313</sup> Kartsonis A. D., *Anastasis*, p. 69.

<sup>314</sup> Kartsonis A. D., *Anastasis*, p. 77-81 ; Wilpert J., *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, 2, Fribourg-en-Brisgau, 1916, p. 658-663 ; Nordhagen P. J., *The Frescoes of John VII (A.D. 705-707) in Santa Maria Antiqua in Rome*, Rome, 1968, p. 81-82, pl. C ; Idem, « The Frescoes of John VII (A.D. 705-707) in Santa Maria Antiqua in Rome : Introduction, Problems of Chronology », *Studies in Byzantine and Early Medieval Painting*, Londres, 1990, p. 297-306.

<sup>315</sup> Anna D. Kartsonis cite l'article publié en danois par Per Jonas Nordhagen: Nordhagen P. J., « Kristus I Dødsriket, kunst og kultur », 57, 1974, p. 165-174 (Kartsonis A. D., *Anastasis*, p. 76).

du folio 82v (fig. 88).<sup>316</sup> Dans une mandorle et terrassant Hadès, le Christ figure au milieu de la composition entre Adam à sa gauche et Ève à sa droite. De sa main gauche, il saisit la main d'Adam et bénit Ève de sa main droite. À partir du IX<sup>e</sup> siècle, l'iconographie de l'Anastasis s'enrichit progressivement pour devenir une image complexe et majeure.<sup>317</sup>

Un bref rappel des origines iconographiques des deux images s'avère intéressant. Intimement liées dans leur développement parallèle, elles sont toutes les deux nourries des préceptes doctrinaux exposés par les iconophiles. Bien que le texte du récit de Barlaam et Joasaph dicte la présence des images, le folio 38r du manuscrit Paris grec 1128 souligne visuellement la complémentarité sémantique entre les deux thèmes.<sup>318</sup> Dans cette même optique, il est intéressant de signaler que le récit de Barlaam et Joasaph donne une place importante au précepte doctrinal fondamental dans le développement de l'iconographie de la Crucifixion et de l'Anastasis : la double nature du Christ.<sup>319</sup> L'étude des deux images suggérera que les miniaturistes exploitent visuellement l'enchaînement de ces deux sujets.

La composition de la Crucifixion du folio 38r est organisée autour du Christ. Les pieds sur un *suppedaneum*, le corps légèrement contorsionné, le Christ est cloué sur une croix surmontée d'un écriteau. Son nimbe crucigère est orné du monogramme christique dont la lettre  $\omega$  située à gauche demeure, par l'inclinaison de sa tête, dissimulée. Les yeux fermés, le sang jaillissant des plaies, le Christ figure, conformément à l'évolution dogmatique, mort sur la croix. Autour de lui cinq personnages sont représentés. La Vierge, dépeinte à l'extrémité gauche de la composition est auréolée et vêtue d'une robe verte et d'un manteau rose. Elle mène sa main gauche vers sa bouche dans un geste de deuil. Jean l'Évangéliste lui fait pendant à l'extrémité droite de la composition.

---

<sup>316</sup> Shchepkina M., *Miniatiury Khudovskoi Psaltyri : Grechskii Illustrirovannyi Kodeks IV Veka*, Moscou, 1977, pl. 63.

<sup>317</sup> Kartsonis, *Anastasis*, p. 3-4; Weyl-Carr A., « Anastasis », *ODB*, 1, p. 88.

<sup>318</sup> Kartsonis, *Anastasis*, p. 67-69.

<sup>319</sup> *Barlaam*, p. 95.

Auréolé, vêtu de vert et de rose, il retient sa tête de sa main droite. La Vierge, le Christ et Jean l'Évangéliste composent le noyau dur de l'image de la Crucifixion. La stabilité de ce noyau dur s'illustre particulièrement bien à travers l'orfèvrerie : l'encolpion n° GE 35584 du musée Benaki ou encore l'encolpion n° BXM 1143 du musée byzantin d'Athènes datés du IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle (fig. 89). Ces pendentifs en forme de croix sont ornés de l'image du Christ crucifié.<sup>320</sup> Malgré la surface limitée du support, la Vierge et Jean l'Évangéliste sont retenus. Ils figurent respectivement sur les extrémités du bras horizontal de la croix. D'autres exemples incorporent entre autres des anges au sommet du bras vertical (p. ex. une croix reliquaire en émail du XII<sup>e</sup> siècle et conservée à la cathédrale de Cosenza).<sup>321</sup> Malgré leur présence quasi continue dans les représentations, la présence de la Vierge et de Jean l'Évangéliste au pied de la croix est uniquement évoquée dans l'Évangile de Jean (Jean 19 :25). Certaines peintures de la Crucifixion dans des églises à Göreme sont accompagnées d'une inscription qui cite l'Évangile de Jean. En guise d'exemple citons la peinture sur la voûte de l'Ancienne Tokalı datée du milieu du X<sup>e</sup> siècle ou encore la peinture sur le mur sud de Karanlık Kilise datée du milieu du XI<sup>e</sup> siècle.<sup>322</sup> Bien que cette citation renforce la place de l'Évangile de Jean dans la création iconographique de l'image de la Crucifixion, il convient de noter que la présence de la Vierge et de Jean l'Évangéliste découle de l'importance que les textes patristiques et liturgiques accordent à la lamentation de ces deux proches du Christ.<sup>323</sup>

---

<sup>320</sup> Pitarakis B., *Croix-Réliquaires pectorales byzantines en bronze*, Paris, 2006, p. 55-57, 190, fig. 35.

<sup>321</sup> Wehrhahn-Stauch L., « Zur Ikonographie des Reliquienkreuzes von Cosenza », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 31, 1968, p. 59-60, fig. 2.

<sup>322</sup> Wharton Epstein A., *Tokalı Kilise Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington, 1986, fig. 83-84 ; Maguire H., « Byzantine Rhetoric, Latin Drama and the Portrayal of the New Testament », *Rhetoric in Byzantium*, Burlington, 2003, p. 221.

<sup>323</sup> Alexiou M., « The Lament of the Virgin in Byzantine Literature and Modern Greek Folk-Song », *Byzantine and Modern Greek Studies*, 1, 1975, p. 111-140 ; Bouvier B., *Le mirologue de la Vierge : Chansons et poèmes grecs sur la Passion du Christ, I, La chanson populaire du vendredi saint*, Rome, 1976 ; Maguire H., *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton, 1981, p. 95-100 ; Shorr D., « The Mourning Virgin and Saint John », *The Art Bulletin*, 22, 1940, p. 61-69.

Au noyau « Vierge-Christ-Jean l'Évangéliste », notre miniaturiste ajoute trois personnages dont le porte-lance qui transperce le côté droit du Christ d'où jaillit du sang. Bien que la peinture soit écaillée à cet endroit, l'action que l'homme effectue l'identifie à Longin le Centurion.<sup>324</sup> Célébré comme premier chrétien converti après la mort du Christ dans les Évangiles de Matthieu (15, 39), de Marc (27, 54) et de Luc (23, 47), l'Évangile de Jean (19, 34) est le seul qui mentionne le coup de lance donné par un soldat, coup de lance qui affirme la divinité du Christ. Ici il est également nécessaire de signaler les textes sur Longin tels que *La légende de Longin* qui traduisent au même titre que son intégration fréquente dans l'iconographie de la Crucifixion, l'intérêt pour ce personnage.<sup>325</sup> Entre le Christ et Jean l'Évangéliste, deux personnages sont dépeints. L'un, habillé d'une robe rouge, indique le Christ de sa main droite et regarde l'homme qui se trouve derrière lui. Celui-ci est habillé en vert et coiffé d'un turban. Dans sa main gauche il tient un récipient doré. Par les gestes du premier et la coiffe du second notre miniature se rapproche d'un fragment de peinture du XIII<sup>e</sup> siècle, provenant de l'église Saint-Nicolas à Moligates sur l'île de Cythère et conservé au musée byzantin d'Athènes (fig. 90).<sup>326</sup> Le Christ figure debout à droite de la croix contre laquelle est posée une échelle. Il est tourné de trois quarts et adresse un geste de bénédiction à deux personnages situés à gauche. L'un, en habit militaire, pointe de sa main la croix alors que l'autre, coiffé d'un turban, lève sa main droite en prière et tient un objet non identifiable dans sa main gauche. Les deux personnages de Moligates ne sont pas désignés par des inscriptions. Hormis les vêtements militaires qui autorisent une identification à un militaire ou à Longin le Centurion, aucun

---

<sup>324</sup> Il convient de signaler que l'amalgame entre le soldat à la lance et Longin le Centurion n'est pas constante mais fréquent dans l'imagerie byzantine (Petzoldt L., « Longinus von Cäsarea », *LCI*, 7, col. 410-411). Dans certaines représentations, Longin fait le geste de témoignage (p.ex. sur la mosaïque de la Crucifixion à Néma Moni).

<sup>325</sup> Van Esbroeck M., « La place de Jérusalem dans la conversion de la Géorgie », *Ancient Christianity in the Caucasus*, New York, 1998, p. 65.

<sup>326</sup> Chatzidakis M., « Athenai : Byzantinon kai Christianikon Mouseion », *Archaiologikon Deltion*, 12, 1967, p. 17, pl. 75.



autre indice ne les identifie précisément. Au folio 131r du Livre des évangiles du tsar Ivan Alexandre, seulement quatre hommes – deux soldats à gauche et deux juifs à droite dont un indique le Christ – assistent à la Crucifixion.<sup>327</sup> Ceci permet d'aborder deux autres types de personnages que l'iconographie de la Crucifixion inclut: des soldats et des juifs. Conformément à une tendance artistique renforçant l'aspect narratif des images, les Crucifixions paléologues incluent souvent un nombre important de soldats et de juifs. À titre d'exemple, nous pouvons citer la Crucifixion sur le mur nord du naos de Dečani (fig. 91) où un groupe de soldats et de citoyens juifs est représenté à droite du Christ crucifié.<sup>328</sup> Dépouillés d'armes, les deux hommes sur notre miniature semblent être des juifs qui assistent en tant que spectateurs. Mais, un détail, le récipient porté par l'homme en vert, retient notre attention et pose la question de sa signification éventuelle.

La présence d'un récipient dans un contexte funéraire renvoie à la pratique funéraire de l'embaumement du corps.<sup>329</sup> Des quatre textes canoniques, l'Évangile de Jean est le seul à mentionner Nicodème, un des premiers disciples du Christ qui « apportait un mélange de myrte et d'aloès [...] » (Jean 20, 39). Il est donc intéressant d'explorer la place de Nicodème dans l'art byzantin et plus particulièrement sa représentation dans les récits relatifs à la mort du Christ.

Nicodème participe à trois scènes qui suivent la mort du Christ : la Déposition de la Croix, la Lamentation et la Mise au tombeau. Le folio 30v du Paris grec 510 (fig. 92) présente la plus ancienne Déposition et une des premières scènes de la Mise au tombeau.<sup>330</sup> La Déposition s'organise autour de

<sup>327</sup> Zhivkova L., *Das Tetraevangeliar des Zaren Ivan Alexandar*, Recklinghausen, 1977, fig. 166-167.

<sup>328</sup> Petković Vl., *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941, pl. CLXXVIII ; Marković M., « Ciklus velikih praznika », *Zidno slikarstvo manastira Dečana*, 1995, p. 111-112.

<sup>329</sup> Abrahamse D., « Rituals of Death in the Middle Byzantine Period », *The Greek Orthodox Theological Review*, 29, 1984, p. 125-134 ; Weitzmann K., « The Origin of the Threnos », *De Artibus Opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York, 1961, p. 476-490.

<sup>330</sup> Brubaker L., *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium: Images as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge, 1999, p. 297, fig. 7.

la croix. À gauche, Nicodème, nimbé et vêtu d'une tunique, défait les clous. À droite, Joseph d'Arimathie, lui aussi nimbé et vêtu à l'antique, porte le corps décloué du Christ sous le regard de la Vierge et de Jean l'Évangéliste. Le manuscrit des homélies de Grégoire de Nazianze que nous venons d'évoquer inaugure une série abondante et régulière des images de la Déposition. Le triptyque d'ivoire du X<sup>e</sup> siècle à Dumbarton Oaks, la Déposition sur le mur nord de Saint-Pantéléimon à Nerezi, exemple qui rappelle l'intégration de la scène dans le décor monumental à partir du XI<sup>e</sup> siècle et le folio 129v du Tétraévangile Ivron 5 daté du XIII<sup>e</sup> siècle ponctuent de manière caractéristique l'évolution du thème.<sup>331</sup> Un aperçu du corpus iconographique démontre que Nicodème demeure un acteur stable de la Déposition. Rarement omis, il figure habituellement en train de détacher les clous à l'aide d'une pince.<sup>332</sup>

La Mise au tombeau du folio 30v du Paris grec 510 est composée de trois personnages : Nicodème, Joseph d'Arimathie et le Christ. Identifié par une inscription, Nicodème saisit les pieds du Christ enveloppé dans un linceul. Joseph d'Arimathie tient le corps dans ses bras. Ils le déplacent vers la droite où une porte noire désigne l'emplacement du tombeau taillé dans la roche.<sup>333</sup> La Mise au tombeau, composée de ces trois personnages cités et d'un tombeau rupestre, apparaît dès le IX<sup>e</sup> siècle dans les psautiers à illustrations marginales où elle accompagne le psaume 88, 10. Dans les marges du folio 87r du Psautier

---

<sup>331</sup> Little C. T., « Center Panel of a Triptych Icon with the Descent from the Cross », *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843-1262*, éd. Evans H. C., Wixom W. D., New York, 1997, n° 100, p. 154; Sinkević I., *Church of St. Panteleimon at Nerezi: Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden, 2000, p. 53-54, fig. XLV ; Pelekanidis S. M., et al., *The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts*, 2, Athènes, 1975, p. 299.

<sup>332</sup> Nous avons noté une variante qui est explorée dans le Tétraévangile de la Laurentienne. Au folio 209r Nicodème figure debout sur un banc. Malgré l'absence d'une référence à l'action qu'il exécute, une prise en considération des trois autres Dépositions permet de créer un lien entre le tabouret et l'action de défaire les clous (Velmans T., *Le tétraévangile de la Laurentienne: Florence Laur. VI. 23*, Paris, 1971, p. 51, fig. 298).

<sup>333</sup> Brubaker L., *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium: Images as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge, 1999, p. 299, fig. 7.

Chludov et du folio 122r du Pantocrator 61, Nicodème et Joseph d'Arimathie portent le Christ enveloppé d'un linceul dans sa tombe.<sup>334</sup> Dans le Psautier de Théodore, la composition est enrichie d'un cortège composé de la Vierge et de deux saintes femmes dans la marge inférieure du folio 116r.<sup>335</sup> La présence d'un cortège en deuil, composé de la Vierge et des saintes femmes, devient fréquente plus tard. La Mise au tombeau de Dečani (fig. 93) enrichit la scène en ajoutant un cortège.<sup>336</sup> À travers le corpus il s'avère que Nicodème est une constante de la composition. À l'exception de la miniature du folio 169r du Tétraévangile de Karahissar où le Christ est mis au tombeau par la Vierge et Jean l'Évangéliste et la miniature du folio 205v du Tétraévangile Harley 1810 où le Christ, la main saisie par Jean l'Évangéliste, est porté au tombeau par la Vierge et Joseph d'Arimathie, la Mise au tombeau montre régulièrement Nicodème tenant les pieds du Christ.<sup>337</sup>

Plus qu'une variante iconographique, la miniature du Tétraévangile Harley 1810 daté de la fin du XII<sup>e</sup> siècle permet d'introduire la troisième scène qui nous concerne ici : la Lamentation. Épisode qui suit la Déposition et qui précède la Mise au tombeau, l'image de la Lamentation se développe à partir de la Mise au tombeau.<sup>338</sup> Caractérisé par l'expression du deuil de la Vierge, personnage qui s'introduit progressivement dans la Mise au tombeau, l'image du Thrène s'élabore au XI<sup>e</sup> siècle. Le deuxième registre de la plaque d'ivoire du XI<sup>e</sup> siècle au musée Rosgarten à Constance (fig. 94) est un des premiers témoignages de la Lamentation.<sup>339</sup> Sous la Déposition sculptée dans le registre

<sup>334</sup> Dufrenne S., *Psautiers*, tab. 32.

<sup>335</sup> Der Nersessian S., *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age II*, Londres, Add. 19. 352, Paris, 1970, p. 45, fig. 192 ; Maguire H., « Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art », *DOP*, 31, 1977, p. 146.

<sup>336</sup> Petković Vl., *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941, pl. CCXIV.

<sup>337</sup> Willoughby H. R., *The Four Gospels of Karahissar: The Cycle of Text Illustrations*, Chicago, 1936, p. 325, pl. CIX.

<sup>338</sup> Weitzmann K., « The Origin of the Threnos », *De Artibus Opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York, 1961, p. 476-490.

<sup>339</sup> Goldschmidt A., Weitzmann K., *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. bis XIII. Jahrhunderts*, II, Berlin, 1934, p. 75, pl. LXVIII.

supérieur, la scène s'organise autour du corps du Christ allongé sur un lit de mort. La Vierge saisit son fils dans ses bras. Jean effleure la main du Christ alors que Nicodème et Joseph d'Arimathie se prosternent au pied du Christ. Des anges et des saintes femmes en deuil observent et compatissent. Jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle, la traduction picturale du deuil de la Vierge et de Jean l'Évangéliste englobe fréquemment la représentation de Nicodème et de Joseph d'Arimathie se lamentant au pied du corps du Christ. À Saint-Pantéléimon à Nerezi, la Lamentation, peinte en 1164 sur le mur nord de la nef, inclut Nicodème et Joseph d'Arimathie inclinés aux pieds du Christ.<sup>340</sup> La même iconographie se trouve dans la plaque d'ivoire du XI<sup>e</sup> siècle au musée byzantin de Ravenne ou encore au folio 90v de l'évangélaire de la Bibliothèque palatine de Parme (pal. 5) daté – vu sa proximité stylistique avec le psautier Vatican gr. 324 – de la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle.<sup>341</sup> Cependant ni Nicodème ni Joseph d'Arimathie ne semblent appartenir au noyau dur de cette composition. Plusieurs exemples les ignorent comme le folio 28or du lectionnaire 639 de la Morgan Library à New York daté de la fin du XI<sup>e</sup> siècle, lequel juxtapose la Déposition et la Lamentation. Alors que Nicodème, Joseph d'Arimathie, Jean l'Évangéliste et la Vierge participent à la Déposition, seule la Vierge accompagnée de deux saintes femmes prosternées aux pieds du Christ sont retenues dans la Lamentation.<sup>342</sup>

Ioannis Spatharakis associe la véritable émergence de l'iconographie de la Lamentation au transfert du *lithos*, la pierre de l'onction, du Christ qui fut

---

<sup>340</sup> Sinkević I., *Church of St. Panteleimon at Nerezi: Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden, 2000, p. 48-53, fig. XLVI ; Maguire H., « Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art », *DOP*, 31, 1977, p. 164, fig. 80.

<sup>341</sup> Goldschmidt A., Weitzmann K., *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. bis XIII. Jahrhunderts*, II, Berlin, 1934, p. 75, pl. LXVII ; Lake K., Lake S., *Dated Greek Minuscule Manuscripts to the Year 1200*, 10, Boston, 1939, p. 8 ; Lazarev V. N., *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967, p. 191, pl 242-243.

<sup>342</sup> Weitzmann K., « The Constantinopolitan Lectionary, Morgan 639 », *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton, 1953, fig. 318 ; Anderson J. C., « Lectionary », *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections: An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann*, éd. Vikar G., Princeton, 1973, n° 28, p. 118-120.

rapporté d'Éphèse à Constantinople en 1170.<sup>343</sup> À partir de la fin XII<sup>e</sup> siècle, le tombeau qui bordait les images précédemment citées est remplacé par un bloc de pierre sur lequel le corps du Christ est posé. Ainsi, l'image se distancie-t-elle visiblement de la Mise au tombeau et s'affirme comme un thème à part entière. La plus ancienne Lamentation au *lithos* est repérée sur le mur ouest du réfectoire du monastère de Saint-Jean à Patmos.<sup>344</sup> À part le corps du Christ posé sur une pierre tombale et du décor architectural qui divergent des précédentes allusions au tombeau taillé dans la roche, la composition se différencie peu des exemples précédents. La Vierge porte le Christ dans ses bras. Jean l'Évangéliste embrasse la main alors que Nicodème et Joseph d'Arimathie se prosternent aux pieds du Christ. À l'arrière-plan, des saintes femmes et des anges assistent à la scène.<sup>345</sup> Quant à la place de Nicodème, il est intéressant de noter une transformation. Dès le XIII<sup>e</sup> siècle, si Nicodème figure, il est debout à l'arrière-plan en tenant une échelle.<sup>346</sup> La Lamentation sur la face sud d'un pilier du mur ouest de la nef de Dečani, sur le mur nord de Panagia Olympiotissa à Elasson et le folio 4r du Ménologe d'Oxford, Bodleian Gr. Th. f. 1 (fig. 95) exécuté vraisemblablement à Thessalonique entre 1322 et 1340 sont des exemples qui illustrent ce changement.<sup>347</sup> Cette évolution de la place de

<sup>343</sup> Sur le développement et l'incidence du transfert du *lithos* d'Éphèse à Constantinople : Spatharakis I., « The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos », *Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, éd. Mouriki D., Princeton, 1995, p. 435-441.

<sup>344</sup> Spatharakis I., « The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos », *Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, éd. Mouriki D., Princeton, 1995, p. 438.

<sup>345</sup> Kominis A. D., *Patmos: Les trésors de monastère*, Athènes, 1988, p. 96, fig. 37.

<sup>346</sup> Dans les Lamentations au *lithos*, Nicodème n'est pas toujours retenu. À titre d'exemple citons la plaque de stéatite conservée au Musée de l'État de Berlin (n° 2721). Sur le troisième registre, à droite, la plaque datée du XIV<sup>e</sup> siècle, représente une Lamentation épurée qui met en scène la Vierge, une sainte femme et Jean l'Évangéliste (Ratkowska P., « The Iconography of the Deposition without st. John », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27, 1964, fig. 37.b).

<sup>347</sup> Petković Vl., *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941, pl. CCXIV ; Constantinides E., *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, Athènes, 1992, p. 126-128,

Nicodème permet d'étayer l'hypothèse d'Ioannis Spatharakis. En effet, la place de Nicodème prosterné aux pieds du Christ évoque une concordance picturale avec la Mise au tombeau, concordance qui est effacée par son déplacement à l'arrière-plan. En sus de soutenir l'hypothèse sur l'autonomie tardive de la Lamentation, la nouvelle place de Nicodème vise à rappeler son rôle dans la Déposition.

Cette analyse sur Nicodème permet de supposer que son rôle dans la Déposition est celui que l'art byzantin souligne, en particulier dans l'imagerie de la Lamentation, où l'action de Nicodème fait l'écho à la Déposition. L'absence de toute allusion à l'embaumement que Nicodème pourrait évoquer dans l'art byzantin, nous invite à envisager les illustrations de ces mêmes épisodes en Occident. Pour le récipient contenant le baume, le corpus occidental s'avère plus riche. Aussi tôt que le XII<sup>e</sup> siècle, des scènes illustrant les pratiques funéraires après la mort du Christ comportent des récipients nécessaires à l'embaumement. Un chapiteau historié du milieu du XII<sup>e</sup> siècle provenant de l'église Saint-Étienne de Dreux (fig. 96) semble en offrir le premier témoignage. Quatre hommes dont un porte un récipient se regroupent autour du corps du Christ. Dans une composition semblable à la Lamentation, ils s'apprêtent à l'embaumement du corps.<sup>348</sup> Le même intérêt pour l'embaumement est remarqué sur une croix peinte (n<sup>o</sup> 20), provenant de la Toscane, datée du début du XIII<sup>e</sup> siècle et conservée au musée national San Matteo à Pise. La Lamentation exposée sur le bras gauche de la croix représente Joseph d'Arimathie tenant le vase de baume.<sup>349</sup> Le folio 10r du manuscrit latin M. 360 de la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle conservé à la Morgan Library de New York (fig. 97) affirme clairement l'intérêt pour l'embaumement. Dans une composition semblable à la Lamentation illustrée sur le registre supérieur du

---

pl. 8 ; Hutter I., *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften*, 2, Oxford Bodleian Library II, Stuttgart, 1978, p. 1-6, fig. 6.

<sup>348</sup> Cahn W., « A King from Dreux », *Yale University Art Gallery Bulletin*, 34, 3, 1974, p. 16, fig. 6.

<sup>349</sup> Sandberg-Vavalà E., *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Vérone, 1929, fig. 439 ; Graeve M. A., « The Stone of Unction in Caravaggio's Painting for the Chiesa Nuova », *The Art Bulletin*, 40, 1958, fig. 8.

même folio, le miniaturiste représente Joseph d'Arimathie assis devant le corps du Christ. Il saisit le bras du défunt. Son geste comme les deux récipients peints à ses côtés déterminent son action : il embaume.<sup>350</sup> Cette action n'est pas retenue en Orient. L'exception de l'évangile arménien réalisé pour le prince Vasak vers 1268 (p. 192, ms. 32.18, Freer Gallery of Art, Washington) et sensiblement apparenté à la peinture dite des Croisés ne fait que confirmer le faible intérêt pour l'embaumement en dehors du monde latin.<sup>351</sup> Plutôt qu'une preuve des influences de l'Occident sur l'art arménien, l'exemple du manuscrit de Vasak affirme l'importance de l'embaumement en Occident. Comme l'apparition de la Lamentation au *lithos* à Byzance, l'intérêt pour l'embaumement en Occident est lié à la translation d'une relique équivalente à la pierre d'Éphèse, célébrée en Occident comme la pierre de l'onction.<sup>352</sup> Malgré l'émergence d'une imagerie qui insiste sur l'embaumement, les exemples cités ci-dessus mettent en exergue la place de Joseph d'Arimathie dans ce rituel qui précède la Mise au tombeau. Les quatre Évangiles (Matthieu 27, 59-60 ; Marc 16, 46 ; Luc 23, 53 et Jean 20, 40) évoquent Joseph d'Arimathie en relation avec la scène de la Mise au tombeau. Bien que ce soit uniquement le passage de Jean qui cite l'embaumement en sus de l'enveloppement du corps dans un linceul, cette action est associée à Joseph d'Arimathie. Or qu'en est-t-il de la représentation de Nicodème qui se charge, selon l'Évangile de Jean, de l'embaumement ? L'offrande d'aloès et de myrte par Nicodème est retenue dans le retable de la Descente de la Croix de Rogier Van Der Weyden daté aux alentours de 1430.<sup>353</sup> Nicodème figure entre Marie-Madeleine et Joseph

---

<sup>350</sup> Levárdy F., *Magyar Anjou Legendárium*, Budapest, 1973, pl. 13.

<sup>351</sup> Der Nersessian S., *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Washington, 1963, p. 28, fig. 104.

<sup>352</sup> Graeve M. A., « The Stone of Unction in Caravaggio's Painting for the Chiesa Nuova », *The Art Bulletin*, 40, 1958, p. 227-229.

<sup>353</sup> Les études qui ont été publiées au sujet de la Descente de la Croix de Rogier van der Weyden sont nombreuses. Parmi les études les plus importantes : Panofsky E., *Early Netherlandish Painting : Its Origins and Character*, Cambridge, 1953, p. 257-259 ; De Vos D., *Rogier van der Weyden*, Paris, 1999.

d'Arimathie. Son corps caché derrière Joseph qui retient les jambes du Christ dans un linceul, seulement son visage et ses deux mains sont visibles. Dans sa main droite, il tient un récipient blanc, le baume. La posture de Nicodème dans la Déposition de Rogier Van Der Weyden rappelle celle de l'homme qui assiste à la Crucifixion dans notre miniature. Il est donc intéressant de tenter de repérer des scènes antérieures au retable du Prado qui associent Nicodème à l'embaumement. Le motif apparaît au XIV<sup>e</sup> siècle dans un corpus restreint de retables de provenance italienne. Le polyptyque Orsini (fig. 98) attribué au siennois Simone Martini représente une Lamentation dans laquelle Nicodème tient le vase de baume.<sup>354</sup> Joseph d'Arimathie, une main dans le vase et une main posée sur la jambe du Christ, embaume le corps. Un panneau d'un diptyque signé par Giovanni da Rimini, daté du début du XIV<sup>e</sup> siècle et conservé à la galerie nationale d'art antique à Rome, représente le même détail. La Lamentation, développée à gauche du deuxième registre, inclut Nicodème debout dans une position statique tenant le récipient du baume.<sup>355</sup> Une peinture du début du XIV<sup>e</sup> siècle, attribuée au Maître du Crucifix de Trevi et conservée à la pinacothèque du Vatican offre la même association.<sup>356</sup> Ces exemples nous incitent à considérer le Trecento italien comme le milieu dans lequel l'association de Nicodème à l'embaumement émerge. En scrutant le contexte de l'Italie des XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle, quelques faits – tels que les écrits de saint Bonaventure (ca. 1217 – 1274) ou encore la construction franciscaine, à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, de Saint-Nicodème-et-Saint-Joseph-d'Arimathie, une église monastique à Ramla – semblent étoffer cette hypothèse. Bien que populaire tout au long du Moyen-Âge comme en témoigne l'*Évangile de Nicodème*, à l'aune des exemples mentionnés ci-dessus, le pharisien, figure emblématique de conversion, apparaît devenir le centre d'un intérêt plus ou moins marquant cultivé et propagé par les fransiscains. Ainsi, le personnage porteur de baume

<sup>354</sup> Edgell G., *A History of Sienese Painting*, New York, 1932, p. 99, fig. 103 ; Bock H., *et al.*, *Gemäldegalerie Berlin, 200 Meisterwerke*, Berlin, 1998, p. 304.

<sup>355</sup> Van Marle R., « La scuola di Pietro Cavallini a Rimini », *Bollettino d'arte*, 2.1., 1921, p. 248, fig. 1 ; Pasini P. G., *La Pittura riminese del Trecento*, Milan, 1990, p. 53-58.

<sup>356</sup> Longhi R., *La pittura umbra della prima metà del Trecento*, Florence, 1973, fig. 48.



qui assiste en tant que spectateur à la Crucifixion du Paris grec 1128 peut-t-il être associé à Nicodème et considéré comme un indice d'une infiltration de la spiritualité franciscaine qui semble avoir contribué sensiblement à la promotion de nouveaux modèles de piété.

L'hypothèse d'une influence occidentale avancée à propos du récipient porté par le personnage que nous pouvons désormais identifier à Nicodème laisse cependant un élément à clarifier. En effet, en Occident, l'association de Nicodème avec le vase de baume se rencontre dans l'imagerie de la Lamentation et non pas dans le contexte de la Crucifixion comme c'est le cas dans notre miniature. Afin de comprendre cette nouvelle association, il est nécessaire de nous tourner vers la deuxième image du folio 38r : l'Anastasis.

Organisée autour du Christ, au nimbe crucigère doté du monogramme, l'image suit la tradition iconographique. Debout, ses pieds avec les plaies visibles sur les battants dorés des portes cassées de l'enfer, le Christ, habillé d'une tunique brune, tient une croix à double traverse dans sa main gauche. De part et d'autre sont représentés les Justes qui seront délivrés. À gauche, Adam et Ève surgissent d'un paysage montagneux. À l'extrémité gauche, Ève est peinte de profil. Elle lève ses mains cachées par son voile en direction du Christ. Également de profil, Adam fait un geste de témoignage en direction du Christ qui le relève en saisissant sa main droite. À droite, trois hommes nimbés se tiennent debout dans un sarcophage. Celui au milieu vêtu d'une robe brune et muni d'une barbe courte peut être identifié à Jean Baptiste. Présente dans une peinture de la nouvelle église de Tokalı comme l'inscription en témoigne, l'intégration de Jean Baptiste dans l'iconographie de l'Anastasis remonte au milieu du X<sup>e</sup> siècle et devient un élément stable de la composition à partir du XI<sup>e</sup> siècle.<sup>357</sup> De physionomie semblable, les deux autres personnages au folio 38r du Paris grec 1128, l'un vêtu d'une cape rouge et d'un manteau vert, l'autre d'une cape verte sur un manteau rouge, tendent leurs bras vers le Christ. Tant par leurs gestes, leurs physionomies que par leurs habits, ces deux personnages

---

<sup>357</sup> Kartsonis A. D., *Anastasis*, p. 12-13 ; Wharton Epstein A., *Tokalı Kilise : Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington, 1986, p. 74-75.

s'associent visuellement. Malgré l'absence des couronnes, il est logique de les identifier aux rois Salomon et David.<sup>358</sup> Une mosaïque de la chapelle Saint-Zéno de l'église Sainte-Praxède à Rome, église orthodoxe érigée et décorée sur une commande du pape Pascal I (813-824), offre le plus ancien exemple d'Anastasis intégrant les rois prophètes. Dès le IX<sup>e</sup> siècle, les rois bibliques deviennent des éléments stables de l'Anastasis.<sup>359</sup> À titre d'exemple nous pouvons citer la mosaïque de la Néa Moni de Chios datée du XI<sup>e</sup> siècle où les rois David et Salomon figurent à gauche debout dans un sarcophage. L'attribution à Salomon des traits faciaux de Constantin IX Monomaque peut accessoirement suggérer que la présence de Salomon dans l'iconographie de l'Anastasis était bien établie.<sup>360</sup> Pour revenir à l'Anastasis de Paris grec 1128, elle s'inscrit parfaitement dans la tradition même si elle en offre une version succincte.

Or suite à notre analyse de l'image du Crucifix, il est intéressant de se pencher maintenant sur les sources de l'iconographie de l'Anastasis. Gabriel Millet trouvait déjà dans l'*Évangile de Nicodème* la source littéraire de l'image de l'Anastasis.<sup>361</sup> Composé des Actes de Pilate et du récit de la Descente du Christ aux Enfers, ce texte apocryphe attribué à Nicodème connaît un grand succès tout au long du Moyen-Âge.<sup>362</sup> Anna D. Kartsonis a cependant montré que l'image de l'Anastasis ne peut être considérée comme une simple mise en

---

<sup>358</sup> L'absence d'une ressemblance entre le roi David du folio 38r et les portraits du même roi aux folios 50r et 79v témoigne clairement de la présence de plusieurs mains qui ont élaboré notre cycle.

<sup>359</sup> Au sujet de l'église Sainte-Praxède : Krautheimer R., *Rome : Profile of a City, 312-1308*, Princeton, 1980, p. 109-134 ; Mauck M. B., « The Mosaic of the Triumphal Arch of S. Prassede : A Liturgical Interpretation », *Speculum*, 62, 1987, p. 813-828. Concernant l'Anastasis : Kartsonis A. D., *Anastasis*, p. 13.

<sup>360</sup> Mouriki D., *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athènes, 1985, p. 61-63, pl. 48-57 ; Maguire H., « The Mosaics of Nea Moni : An Imperial Reading », *DOP*, 46, 1992, p. 212-213.

<sup>361</sup> Millet, *Recherches*, p. 560.

<sup>362</sup> Gounelle R., *Les recensions byzantines de l'Évangile de Nicodème*, Paris, 2008 ; Idem, « Pourquoi, selon l'Évangile de Nicodème, le Christ est-il descendu aux Enfers ? », *Le mystère apocryphe : Introduction à une littérature méconnue*, Genève, 2007, p. 95-111 ; Pour le texte slave et latin : Vaillant A., *L'Évangile de Nicodème*, Paris, 1968.

image de ces textes apocryphes. Tant bien les divergences entre le texte et l'iconographie de l'Anastasis, qu'une considération des datations permettent de rejeter l'hypothèse désignant l'*Évangile de Nicodème* comme la base de l'image.<sup>363</sup> Ce texte, certes non décisif dans la création de l'Anastasis, permet toutefois de mettre en valeur la place de la figure de Nicodème dans la mort et la résurrection du Christ. Ainsi, ce texte apocryphe contribue à la justification de l'apparition de Nicodème dans la Crucifixion.

De ce, l'intégration de Nicodème portant le baume, un élément occidental, semble être encouragée par le recours à un texte apocryphe.

#### **5.2.2.7. *L'Incrédulité de Thomas (folio 38v)***

Le folio 38v (fig. 99) contient une seule miniature accompagnée de la légende « Τῶν θυρῶν κεκλεισμένων ». Tant bien la légende que l'iconographie de la miniature ne posent pas de problème d'identification.<sup>364</sup> La composition est organisée autour du Christ. Doté d'un nimbe orné du christogramme, le Seigneur s'impose au milieu du champ pictural, vêtu d'une tunique brune et d'un himation vert qui découvre son flanc droit. Les cinq plaies des clous sont visibles sur chaque un des pieds et des mains et dans le flanc droit. Le Christ lève son bras droit laissant apparaître la plaie de son flanc qu'il montre à l'incrédule. De part et d'autre du Christ, les disciples se tiennent debout. Trois des apôtres tiennent un codex de couleur dorée, évoquant l'Évangile et leur future œuvre missionnaire. Malgré l'échange de regards entre deux des quatre personnages à droite, les gestes et l'orientation des corps indiquent qu'ils observent la scène de manière passive. À gauche du Christ se pressent huit personnages. Thomas au premier plan tend son bras droit en direction de la plaie du Christ.

<sup>363</sup> Kartsonis A. D., *Anastasis*, p. 7-16.

<sup>364</sup> Der Nersessian S., *Barlaam*, p. 124.

À l'époque paléologue, l'Incrédulité de Thomas s'appuie sur une tradition iconographique établie depuis le premier art chrétien.<sup>365</sup> La mise en scène de Thomas et du Ressuscité se crée à partir du chapitre 20, versets 24 à 29 de l'Évangile de Jean. Dès le IV<sup>e</sup> siècle, cette apparition du Christ est représentée. Un sarcophage conservé à Saint-Celse à Milan daté de la fin du IV<sup>e</sup> siècle et un sarcophage de la collection du musée national de Ravenne daté du V<sup>e</sup> siècle (fig. 100) figurent parmi les premiers exemples.<sup>366</sup> Ces premiers exemples mettent en scène les deux acteurs principaux du thème: le Christ et Thomas qui s'apprête à toucher la plaie de son maître. Bien que l'image bénéficie d'un intérêt modéré, une évolution se profile au cours de l'époque mésobyzantine. Dans le contexte du pèlerinage où le toucher des reliques est central et donc favorable au développement de l'image de l'Incrédulité, l'ampoule n° 9 du Trésor de la cathédrale de Monza (fin du VI<sup>e</sup> – début du VII<sup>e</sup> siècle) présente une Incrédulité à laquelle treize personnages participent. Thomas touche la plaie du Christ entouré des onze autres disciples qui observent la scène.<sup>367</sup> Cet ajout iconographique est conforme à la source littéraire qui précise à la fois le nombre de participants à la scène « Christ [...] les disciples » et le positionnement des personnages « Jésus se tient au milieu ». À l'exception du folio 292r du codex Theol. gr. 154, daté de la deuxième moitié du XI<sup>e</sup> siècle et conservé à la Bibliothèque nationale d'Autriche à Vienne et du folio 18r des homélies de Grégoire de Nazianze de la Bibliothèque universitaire de Turin (ms. C. I. 6), qui retiennent la composition paléochrétienne à deux acteurs, l'iconographie de l'Incrédulité de Thomas exploite à partir du VI<sup>e</sup> - VII<sup>e</sup>

<sup>365</sup> Sur l'iconographie de l'Incrédulité de Thomas voir entre autres : Holl O., « Thomaszweifel », *LCI*, 4, col. 301-303 ; Millet G., *Recherches*, p. 576-578, 636-638 ; Christoforakê I., « An Unusual Representation of the Incredulity from Lusignan Cyprus », *CA*, 48, 2000, p. 71-87.

<sup>366</sup> Soper A., « The Italo-Gallic School of Early Christian Art », *The Art Bulletin*, 20, 1938, p. 188-189 ; Dresken-Weiland J., *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, 2, *Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt*, Mainz, 1998, cat. 250, p. 87-89, cat. 377, p. 118 ; Kollwitz J., Herdejürgen H., *Die Sarkophage der westlichen Gebiete des Imperium Romanum. Die ravennatischen Sarkophage*, 8, 2, Berlin, 1979, n° B 2, p. 55.

<sup>367</sup> Vikan G., *Byzantine Pilgrimage Art*, Washington, 1982, p. 25-26, fig. 19.

siècle un schéma consistant à regrouper tous les disciples autour du Christ.<sup>368</sup> Sans être systématiquement présente dans les livres des évangiles illustrés et dans le décor monumental, l'Incrédulité apparaît comme un thème iconographique stable. La mosaïque de Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne datée de la fin du VI<sup>e</sup> siècle, le folio 210v du Tétravangile de la Laurentienne du XI<sup>e</sup> siècle et la mosaïque ornant le mur ouest de la nef de la Dormition de Daphni de la fin du XI<sup>e</sup> – début du XII<sup>e</sup> siècle, le folio 210v du Tétravangile de Karahissar et la mosaïque sur le mur ouest du transept de la cathédrale de Monreale de la fin du XII<sup>e</sup> siècle ou encore le folio 270r du Livre des évangiles du tsar Ivan Alexandre daté de 1356 et la peinture sur le mur sud du sanctuaire de Dečani datée entre 1338 et 1347 témoignent de cette stabilité iconographique.<sup>369</sup> L'ensemble de ces images présente un autre trait iconographique qui s'avère stable : le cadre architectural. Tant bien dans les miniatures que dans les représentations monumentales, le Christ apparaît au milieu de la composition devant les portes closes. Au même titre que les personnages et l'organisation de la scène, ce détail provient de la source littéraire, l'Évangile de Jean qui précise : « les disciples étaient réunis dans la maison [...] toutes portes fermées ». Entre autres l'icône en ivoire du milieu du X<sup>e</sup> siècle à Dumbarton Oaks (fig. 101) ornée également de l'inscription « ΤΩΝ ΘΥΡΩΝ(Ν) ΚΕ ΚΛΕΙΜΕΝΩ(Ν) » démontre que ce détail architectural de la

<sup>368</sup> Hunger H., Kresten O., Hannick Chr., *Katalog der griechischen Handschriften der österreichischen Nationalbibliothek*, B 1, 3.2, Vienne, 1984, p. 213-220 ; Galavaris G., *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton, 1969, p. 259, fig. 29.

<sup>369</sup> Deichmann Fr. W., *Ravenna Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, I, Ravenna Geschichte und Monumente*, Wiesbaden, 1969, p. 188, pl. 209 ; Velmans T., *Le tétravangile de la Laurentienne: Florence Laur. VI. 23*, Paris, 1971, p. 51, fig. 300 ; Lazarides P., *The Monastery of Daphni: Brief Illustrated Archaeological Guide*, Athènes, 1977, pl. 23 ; Willoughby H. R., *The Four Gospels of Karahissar: The Cycle of Text Illustrations*, Chicago, 1936, p. 415, pl. CXXXII ; Abulafia D., Naro M., *La cathédrale de Monreale: La splendeur des mosaïques*, Paris, 2013, p. 235 ; Zhivkova L., *Das Tetraevangelium des Zaren Ivan Alexandar*, Recklinghausen, 1977, fig. 361 ; Petković Vl., *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941, pl. CCXIX ; Popović B., « Program živopisa u oltarskom prostoru », *Zidno slikarstvo manastira Dečana*, éd. Djurić V. J., 1995, p. 83.

composition de l'Incrédulité devient un élément fondamental.<sup>370</sup> Ce bref aperçu montre que l'Incrédulité de Thomas demeure stable et inchangée à partir d'une haute époque. À part l'omission du décor architectural, notre miniature s'appuie sur la tradition dont elle ne diverge pas. Tant sa composition que le nombre de personnages appartiennent à la tradition iconographique.

Bien plus que l'image, qui est à un détail près conforme à la tradition iconographique byzantine, c'est le choix d'inclure cette scène dans le décor du manuscrit parisien du récit de Barlaam qui interpelle. Le texte ne justifie guère ce choix.<sup>371</sup> Sans aucune référence à l'Incrédulité de Thomas, il mentionne brièvement la venue du Christ parmi ces disciples. En revanche, le texte traite plus abondamment et de manière explicite de la Pentecôte, un thème qui repose sur un vaste corpus iconographique constitué dès le VI<sup>e</sup> siècle.<sup>372</sup> Le folio 14v des Évangiles de Rabbula fournit une des premières images de la Pentecôte structurée autour de la Vierge. De part et d'autre les apôtres sont représentés. Regroupés sous un arc, l'Esprit de Dieu sous forme d'une colombe descend vers eux.<sup>373</sup> Parmi les premières représentations conservées, l'ampoule n° 10 du

---

<sup>370</sup> Weitzmann K., « A 10th Century Lectionary : A Lost Masterpiece of the Macedonian Renaissance », *Revue des études sud-est européennes*, 9, 1971, p. 622, 625 ; Little C. T., « Panels from an Icon with the Twelve Great Feasts », *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843-1262*, éd. Evans H. C., Wixom W. D., New York, 1997, n° 94, p. 148-150.

<sup>371</sup> *Barlaam*, p. 97.

<sup>372</sup> *Barlaam*, p. 95-97.

Sur l'iconographie de la Pentecôte voir entre autres : Seeliger S., « Pfingsten », *LCI*, 3, col. 415-423 ; Fabre A., « L'iconographie de la Pentecôte », *Gazette des Beaux-Arts*, 8, 5, 1923, p. 33-42 ; Grabar A., « Le schéma iconographique de la Pentecôte », *l'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, I, Paris, 1968, p. 615-627 ; Ouspensky L., « Quelques considérations au sujet de l'iconographie de la Pentecôte », *Messenger de l'Exarchat*, 33, 1960, p. 45-92 ; Idem, « Iconography of the Descent of the Holy Spirit », *St. Vladimir's Theological Quarterly*, 31, 4, 1987, p. 309-347 ; Ozoline N., « La Pentecôte du Paris grec 510 : Un témoignage sur l'église de Constantinople au IX<sup>e</sup> siècle », *Rivista di archeologia cristiana*, 63, 1987, p. 245-255.

<sup>373</sup> Weitzmann K., *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, New York, 1977, p. 105-106, pl. 38.

Trésor de la cathédrale de Monza offre une composition sur deux registres.<sup>374</sup> Dans la partie inférieure les apôtres sont regroupés autour de la Vierge orante. La colombe descend sur eux. En haut, au dessus de la colombe, le Christ apparaît dans une mandorle soutenue par quatre anges. En effet, associant la Pentecôte et l'Ascension, l'ampoule rappelle que ces deux fêtes étaient jusqu'au V<sup>e</sup> siècle associées.<sup>375</sup> Dissociées par la suite mais figurant toutes deux parmi les douze grandes fêtes, la Pentecôte et l'Ascension évoluent indépendamment l'une de l'autre.

L'image de la Pentecôte, métaphore de l'Église, est intégrée dans les psautiers à illustrations marginales où elle illustre le psaume 66 (p. ex. le folio 62v du Psautier Chludov), dans les homélies de Grégoire de Nazianze (p. ex. le folio 301r du Paris grec 510) où elle correspond à l'homélie 41, dans les décors monumentaux et dans les icônes.<sup>376</sup> L'ampleur de cette iconographie est particulièrement illustrée par sa place dans le décor monumental de Saint-Luc en Phocide et de Saint-Marc de Venise où l'image occupe une place clef. Elle orne à Saint-Luc la coupole au dessus de l'abside, à Saint-Marc la coupole occidentale.<sup>377</sup>

Après ce bref aperçu sur la Pentecôte et la constatation de l'omission de cette scène narrée dans le récit de Barlaam au profit de l'Incrédulité de Thomas, la question du choix devient encore plus intrigante. Quelle est la raison qui a pu inciter le miniaturiste à illustrer l'Incrédulité de Thomas ?

---

<sup>374</sup> Leesti E., « The Pentecost Illustration in the Drogo Sacramentary », *Gesta*, 28, 1989, p. 206, fig. 3.

<sup>375</sup> Cabié R., *La Pentecôte : L'évolution de la cinquantaine pascale au cours des cinq premiers siècles*, Tournai, 1965 ; Daniélou J., « Grégoire de Nyssé et l'origine de la fête de l'Ascension », *Kyriakon Festschrift Johannes Quasten*, 2, Münster, 1970, p. 663-666.

<sup>376</sup> Shchepkina M., *Miniatiury Khludovskoi Psaltyri : Grechskii Illustrirovannyi Kodeks IV Veka*, Moscou, 1977, pl. 62 ; Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium : Images as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge, 1999, p. 239-243, fig. 30.

<sup>377</sup> Chatzidakis N., *Hosios Loukas*, Athènes, 1997, fig. 11 ; Demus O., *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago, 1984, p. 148-153.

Vu le lien étroit entre le cadre dans lequel le récit se déroule, les Indes, et Thomas, apôtre des Indes, une raison « intra-textuelle » peut être avancée. L'association de l'apôtre Thomas aux Indes s'appuie sur les *Actes de saint Thomas* qui narrent la vie de Thomas vendu comme esclave à Habban, un marchand du royaume de Gudnaphar en Indes. Diffusant la foi chrétienne en Indes, il y subira le martyre.<sup>378</sup> Les nombreuses recensions des *Actes de saint Thomas* qui témoignent de sa large diffusion dans le monde chrétien d'Orient et d'Occident dépendent d'une version syriaque datée du III<sup>e</sup> siècle.<sup>379</sup> Dans le premier chapitre, le récit de Barlaam et Joasaph reprend les *Actes de saint Thomas*. Au folio 2v, la description dressant le contexte historique des Indes évoque : « Le très saint Thomas était envoyé aux pays des Indiens pour évangéliser [...] ». <sup>380</sup> Le folio 4r du codex athonite de Barlaam et Joasaph (ms. 463) conservé au monastère d'Iviron illustre l'apostolat de Thomas en Indes.<sup>381</sup> Malgré la diffusion des *Actes de Thomas*, la référence faite au début du récit de Barlaam et Joasaph et le manuscrit d'Iviron qui accorde un intérêt visuel à la mission de Thomas, il est peu convaincant de laisser reposer la présence de l'image de l'Incrédulité de Thomas uniquement sur la référence faite à saint Thomas au début du récit.

Une approche du deuxième protagoniste de la composition, le Christ, met au jour un autre élément. En effet, dans l'Incrédulité de Thomas, le Christ et ses plaies de la Passion sont des éléments clés de la composition. Mise à part quelques rares textes tels que la deuxième Épître de Paul aux Corinthiens (2Cor 11, 24) qui invoque par le biais d'une transposition des plaies l'union des fidèles

---

<sup>378</sup> Klijn A. F. J., *The Acts of Thomas*, Leiden, 1962.

Pour une présentation récente de ce texte apocryphe : Hamman A. G., *Etudes patristiques : Méthodologie, liturgie, histoire, théologie*, Paris, 1991, p. 49-51.

<sup>379</sup> Schneemelcher W., *New Testament Apocrypha*, 2, *Writings Relating to the Apostels-Apocalypses and Related Subjects*, Westminster, 1992, p. 453-458 ; Klijn A. F. J., *The Acts of Thomas : Introduction, Text, and Commentary*, Leyde, 2003, p. 1-15.

<sup>380</sup> *Barlaam*, p. 9.

<sup>381</sup> Der Nersessian S., *Barlaam*, p. 42, fig. 3.



avec le Christ, les plaies de la Passion sont peu discutées.<sup>382</sup> Or au XIII<sup>e</sup> siècle, les plaies du Christ deviennent dans leur transposition sur les stigmates le cœur d'un phénomène mystique nouveau.<sup>383</sup> Exclusivement occidental, ce phénomène se propage avant tout par le biais du fondateur de l'ordre franciscain, saint François d'Assise.<sup>384</sup> Dans l'encyclique sur la mort de saint François, le frère mineur Élie de Cortone note la présence et la nouveauté des stigmates : « Voici je vous annonce [...] un miracle nouveau. Prodige inouï qui dans l'histoire n'est apparu qu'une fois, en la personne du fils de Dieu qui est le Christ notre Dieu : peu de temps avant sa mort, notre frère et père François a pris l'apparence du Crucifié, portant dans son corps les cinq plaies qui sont les stigmates du Christ ».<sup>385</sup> Largement discutés dans la littérature hagiographique consacrée à saint François, les stigmates donnent lieu à une nouvelle tradition iconographique.<sup>386</sup> Entre la mort de François d'Assise en 1226 et sa canonisation

---

<sup>382</sup> Gagey J., Adnès P., *Phénomènes extraordinaires : Phénomènes mystiques stigmates-transverbération*, Paris, 1993, p. 37-39.

<sup>383</sup> Pour les stigmates voir entre autres : Faure Ph., « Stigmata », *EMA*, 2, p. 1386 ; Debongnie P., « Essai critique sur l'histoire des stigmatisations au Moyen-Âge », *Études carmélitaines*, 20, 1936, p. 22-59 ; Lot-Borodine M., « De l'absence de stigmates dans la chrétienté antique », *Dieu vivant*, 3, 1945, p. 81-89 ; Dalarun J., « Renovata sunt per eum antiqua miracula : Les stigmates de François d'Assise entre remploi et novitas », *Remploi, citation, plagiat : Conduites et pratiques médiévales (X<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle)*, éd. Toubert P., Moret P., Madrid, 2009, p. 53-73.

<sup>384</sup> Vauchez A., « Les stigmates de saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du Moyen Âge », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 80, 1968, p. 595-625 ; Frugoni Ch., *Francesco e l'invenzione delle stimmate : Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Turnhout, 1993 ; Bataillon J.L., « Les stigmates de saint François vus par Thomas d'Aquin et quelques autres prédicateurs dominicains », *Archivum franciscanum historicum*, 90, 1997, p. 341-347.

<sup>385</sup> Cordini E., « Epistola encyclica de transitu S. Francisci », *Codice diplomatico della Verna e delle SS. Stimmate di S. Francesco d'Assisi*, Florence, 1924, p. 7-8.

<sup>386</sup> Les sources hagiographiques traitant de saint François sont nombreuses. Les premiers textes qui démontrent un intérêt marquant pour les stigmates sont : la première biographie de la main de Thomas de Celano ou encore la biographie de la main de Saint Bonaventura écrite vers 1260. (Thomas de Celano, *Vita prima di S. Francesco d'Assisi*, Analecta Franciscana, t.10, Paris, 1926, p. 69 ; Saint Bonaventura, *Légende de saint François*, tr. un religieux de l'ordre des Frères mineurs,

deux ans plus tard par le pape Grégoire IX, les stigmates deviennent une de ses caractéristiques iconographiques. Daté de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, le portrait de saint François à Sainte-Marie-des-Anges à Assise en fournit un des premiers exemples. Le saint y est représenté debout avec les cinq stigmates visibles. L'inscription accompagnant le portrait souligne l'importance des stigmates : « [...] Esse Cuius sic me stigmata meque decorant [...] ».<sup>387</sup> Le panneau de Guido da Siena, daté des années 1270 à la pinacothèque de Sienne (fig. 102) et celui de Cimabue, daté de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle au musée des Offices de Florence, panneaux où saint François portant les marques de stigmates accompagne la Vierge et l'Enfant, figurent parmi les exemples les plus insignes de l'association prompte des stigmates au portrait de saint François.<sup>388</sup> Un autre type d'exemple sont les icônes biographiques de saint François.<sup>389</sup> La plus ancienne de cette catégorie datée de 1235, est signée Bonaventura Berlinghieri (fig. 103).<sup>390</sup> Composé autour du portrait du saint moine doté de quatre stigmates, le retable de Pescia dépeint six scènes de la vie de saint François dont en haut à gauche la scène de François recevant les stigmates. D'autres exemples d'icônes biographiques telles que celle exécutée par Guido da Siena vers 1280 ou celle du Maître de la chapelle Bardi à Santa

---

Paris, 1858). Citons également l'ouvrage dédié à saint François : Le Goff J., *Saint François d'Assise*, Paris, 1999.

Pour une introduction générale à l'iconographie de saint François voir entre autres : abbé Gerlach, « Franz (Franziskus) von Assisi », *LCI*, 6, col. 260-315 ; Cook W.R., *Images of St. Francis of Assisi in Painting : Stone and Glass from the Earliest Images to Ca. 1320 in Italy*, Florence, 1999 ; Brooke R. B., *The Images of St. Francis : Responses to Sainthood in the Thirteenth Century*, New York, 2006.

<sup>387</sup> Thode H., *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin, 1885, p. 76-87, pl. 7.

<sup>388</sup> Coor-Achenbach G., « The Earliest Italian Representation of the Coronation of the Virgin », *The Burlington Magazine*, 99, 1957, p. 331, fig. 4 ; Stubblebine J. H., *Guido Da Siena*, Princeton, 1964.

<sup>389</sup> Duffy E., « Finding St. Francis : Early Images and Early Life », *Medieval Theology and the Natural Body*, éd. Biller P., Minnes A.J., York, 1997, p. 193-236.

<sup>390</sup> Brooke R. B., *The Images of St. Francis : Responses to Sainthood in the Thirteenth Century*, New York, 2006, p. 169.

Croce au cours du XIII<sup>e</sup> siècle montrent tant bien la stabilité de l'apparence des stigmates que l'importance de l'épisode de sa stigmatisation.<sup>391</sup> Il convient également de signaler une plaque d'émail conservée au musée du Louvre qui représente saint François debout entre deux arbres recevant les stigmates. De provenance limousine et datée de 1228-1230, cette plaque témoigne à la fois de l'émergence et de la diffusion précoce de l'iconographie qui se constitue autour des stigmates.<sup>392</sup>

Parmi les œuvres majeures relatives à saint François figurent les cycles monumentaux de sa vie dans le complexe basilical Saint-François à Assise construit au lendemain de sa canonisation.<sup>393</sup> La basilique inférieure et la basilique supérieure sont ornées de fresques illustrant la vie du saint patron.<sup>394</sup> Dans l'église inférieure, la fresque de la mort de saint François peinte vers 1260 sur le mur sud de la nef est particulièrement intéressante.<sup>395</sup> Le corps de saint François posé sur un lit de mort est entouré de huit moines. À l'avant-plan, un moine saisit de sa main gauche le bras du défunt et indique de sa main droite le stigmate sur le flanc droit du saint. Un autre cycle de saint François peint vers 1318 par Giotto à la chapelle Bardi à Santa Croce de Florence (fig. 104) incorpore

<sup>391</sup> Georges Vasari attribue le retable de la chapelle Bardi à Cimabue. (Vasari G., « Cimabue », *Les Vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, vol. I, livre II, Paris, 2005, p. 18) ; Stubblebine J.H., *Guido Da Siena*, Princeton, 1964, p. 107.

<sup>392</sup> Mathod H., *Les stigmates de saint François ; leur plus ancienne représentation connue*, Paris, 1906 ; Marquet de Vasselot J.-J., *Catalogue sommaire de l'orfèvrerie, de l'émaillerie et des gemmes du Moyen âge au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1914, p. 19, pl. XV ; Stohlman F. W., « The Star Group of Champlevé Enamels and Its Connections », *The Art Bulletin*, 32, 1950, p. 330 ; Cook W.R., *Images of St. Francis of Assisi in Painting, Stone and Glass from the Earliest Images to Ca. 1320 in Italy : A Catalogue*, Florence, 1999, p. 67-68.

<sup>393</sup> Lunghi E., *La basilique de Saint-François à Assise*, Paris, 2000 ; Malafarina G., *Assise, la basilique Saint-François*, Paris, 2011 ; Caillet J.-P., « Les intentions à l'origine du parti architectural de la basilique Saint-François d'Assise : Quelques propositions nouvelles », *Le plaisir de l'art du Moyen Âge*, Paris, 2012, p. 457-463.

<sup>394</sup> Sur le cycle des basiliques du complexe d'Assise citons : Poeschke J., *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400*, Munich, 2003, p. 64-68 ; Malafarina G., *The Basilica of St. Francis in Assisi*, Londres, 2014.

<sup>395</sup> Poeschke J., *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400*, Munich, 2003, p. 40-42, abb. 6.

un schéma iconographique semblable. Saint François y est posé sur un lit de mort et entouré de moines. À l'avant-plan, le dos tourné vers le spectateur, Jérôme d'Assise figure assis touchant le stigmat du flanc.<sup>396</sup> Ces fresques, par le biais du geste du moine et de la figuration de la plaie du flanc, tissent un lien visuel entre les stigmates de saint François et les plaies du Christ dans l'Incrédulité de Thomas.<sup>397</sup> À partir du XIV<sup>e</sup> siècle, le rapport entre les plaies de la Passion et les stigmates de saint François est également exalté par une série d'images de la Crucifixion et de la Lamentation auxquelles saint François participe. Le retable de la Crucifixion peint par Giotto au début du XIV<sup>e</sup> siècle (fig. 105) fournit une première preuve de cette association.<sup>398</sup> Saint François y figure agenouillé au pied de la croix. Il saisit les pieds du Christ et embrasse la plaie du pied droit. Un triptyque toscan de Jacopo di Casentino daté du début du XIV<sup>e</sup> siècle au musée des Beaux-Arts de Berne reproduit ce schéma iconographique.<sup>399</sup> Certes tardive (XV<sup>e</sup> siècle), une peinture du musée du Petit palais à Avignon (fig. 106) met majestueusement en scène la corrélation entre les plaies du Christ et les stigmates de saint François.<sup>400</sup> De provenance toscane, cette Lamentation montre saint François avec les stigmates visibles aux mains saisissant la croix de la Crucifixion qui figure à l'arrière-plan.

Cet aperçu de l'image de saint François, « père des stigmates » révèle le lien visuel entre les plaies du Christ dans la Crucifixion comme dans l'Incrédulité de Thomas avec les stigmates dans l'art occidental. Vu l'importance accordée aux plaies de la Passion en Occident à partir du XIII<sup>e</sup>

---

<sup>396</sup> Goffen R., *Spirituality in Conflict : Saint Francis and Giotto's Bardi Chapel*, Pennsylvanie, 1988 ; Poeschke J., *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400*, Munich, 2003, p. 227-230, pl. 142 ; Gardner J., « Giotto amongs the Money-Changers: The Bardi Chapel in Santa Croce », *Giotto and His Publics: Three Paradigms of Patronage*, Londres, 2011, pl. 8.

<sup>397</sup> Donadieu-Rigaut D., *Penser en images les ordres religieux : XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2005, p. 205-209.

<sup>398</sup> Kultzen R., *Italienische Malerei : Katalog Alte Pinakothek München*, Munich, 1975, p. 52-53.

<sup>399</sup> Parenti D., Ragazzini S. (éd.), *Jacopo del Casentino e la pittura a Pratovecchio nel secolo di Giotto*, Florence, 2014.

<sup>400</sup> Laclotte M., Moench E., *Peinture italienne : Musée du Petit palais, Avignon*, Paris, 2005, p. 218-219.

siècle et ce par le biais des stigmates, il paraît légitime de considérer le choix de faire figurer l'Incrédulité de Thomas plutôt que la Pentecôte comme une réponse à la diffusion de la piété franciscaine qui stimule en Orient et en Occident l'engouement pour la Passion de Jésus et le zèle de la vivre à travers la contemplation et la prière.

#### 5.2.2.8. *La Communion des apôtres (folio 99v)*

La miniature insérée dans le texte du folio 99v (fig. 9) illustre la Communion des apôtres. À gauche les onze apôtres sont peints de profil, vêtus de tuniques vertes et de himations bruns.<sup>401</sup> À l'exception du deuxième apôtre de gauche qui échange un regard avec son condisciple dépeint derrière lui, le groupe s'oriente vers la droite et s'incline devant le Christ. Le Christ figure dans un décor architectural doté de gradins et d'une porte, élément qui évoque le synthronon tel connu jusqu'au V<sup>e</sup> siècle.<sup>402</sup> Le Christ se tient entre un ciborium

---

<sup>401</sup> Le nombre d'apôtres retenu ici n'est que peu significatif car une identification des apôtres ne peut pas être faite. Bien que les douze apôtres soient retenus dans la majorité des Communions, l'observation des exemples indique que le nombre peut varier. Certaines figurations retiennent un nombre restreint de onze apôtres (p. ex. folio 37r du Pantocrator 61, Pelekanidis S. M., *et al.*, *The Treasures of Mount Athos : Illuminated Manuscripts*, 3, Athènes, 1979, fig. 188 ou la peinture sur le mur nord de Panagia Chalkeon, Thessalonique, Papadopoulos K., *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Panagia tôn Halkeôn in Thessaloniki*, Cologne, 1966, p. 30-33). Bien que l'identification de chaque apôtre ne soit pas toujours possible, il est plausible d'accepter que dans le cas d'une représentation avec onze apôtres soit Judas soit Paul est omis (Spieser J.-M., « Comparatisme et diachronie. À propos de l'histoire de l'iconographie dans le monde paléochrétien et byzantin », éd. Boespflug F., Dunand F., *Le comparatisme en histoire des religions*, Paris, 1997, p. 383-399).

<sup>402</sup> Alors que le synthronon ne fait plus partie du décor liturgique dès le V<sup>e</sup> siècle, certains exemples persistent comme celui à Sainte-Irène à Istanbul. Bien que son utilisation soit désuète dès le V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècle, il convient de noter que sporadiquement les artistes retiennent cet élément du décor liturgique. La miniature à la page 324 du Ménologe de Basile II (Vat. gr. 1613 du fin X<sup>e</sup>-début XI<sup>e</sup> siècle), le folio 105r du Ménologe de Baltimore (ms. W. 521, Walters Art Gallery,

rouge et un autel dressé d'un tissu doré. Nimbé d'une auréole crucigère et vêtu d'une robe rouge et verte, il lève sa main droite et présente le pain. La légende « Ὁ Χριστὸς μεταδίδων τοῖς μαθηταῖς αὐτοῦ εἰπὼν· Λάβετε, φάγετε, τοῦτό ἐστι τὸ σῶμα μου, καὶ τὰ ἐξῆς » attire l'attention sur l'action principale : la communion au pain. De la main gauche, le Christ tient cependant un calice.

Dans le corpus iconographique de la Communion des apôtres, une des trois représentations de l'instauration de l'Eucharistie par le Christ relatée dans les Évangiles canoniques (Matthieu 26, 26-29 ; Marc 14, 22-25 ; Luc 22, 19-20), notre miniature apparaît, à première vue, conforme à la tradition.<sup>403</sup> Une étude des plus anciens exemples de la Communion des apôtres qui nous sont parvenus, démontre que les principes de notre image existent déjà au VI<sup>e</sup> siècle.

Les patènes de Stuma (fig. 107) et de Riha, chefs d'œuvre de l'orfèvrerie syrienne du VI<sup>e</sup> siècle, présentent une Communion des apôtres dans un schéma symétrique avec une double représentation du Christ.<sup>404</sup> À chaque fois derrière un autel le Christ administre d'un côté le pain et de l'autre le vin aux apôtres répartis de part et d'autre. Inspiré par le culte eucharistique comme l'indique le décor, ce schéma iconographique est incorporé dans les livres des évangiles, les

---

première moitié du XI<sup>e</sup> siècle) mais également le décor monumental du Christ-in-Chora à Istanbul du XIV<sup>e</sup> siècle où trois prêtres figurent assis sur un synthronon témoignent de la survivance de la représentation du synthronon (*Il menologio di Basilio II : (cod. Vaticano greco 1613)*, Turin, 1907, p. 324 ; Ševčenko N., « The Walters « Imperial » Menologion », *The Journal of the Walters Art Gallery*, 51, 1993, p. 52, fig. 32 ; Underwood P., *The Kariye Djami*, II, New York, 1966, pl. 130).

<sup>403</sup> Sur l'iconographie de la Communion des apôtres voir entre autres : Hofmann S., « Apostelkommunion », *LCI*, 1, col. 173-177 ; Starodubcev T., « Pričešće apostola u Ravanici », *Zograf*, 24, 1995, p. 53-59 ; Simić-Lazar D., « La Communion des apôtres à Kalenić en rapport avec l'évolution du thème », *Cahiers balkaniques*, 15, 1990, p. 119-145 ; Velmans T., « Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi : une image unique de la Communion de Apôtres », *CA*, 27, 1978, p. 147-161 ; Kepetzis V., « Tradition iconographique et création dans une scène de communion », *JÖB*, 32, 5, 1982, p. 443-451.

<sup>404</sup> Schrader J., « Antique and Early Christian Sources for the Riha and Stuma Patens », *Gesta*, 18, 1979, p. 147-156 ; Leroy J., « Une nouvelle province de l'art byzantin révélée par les manuscrits syriaques du Tūr 'Abdin », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 99, 1955, p. 413.

psautiers à illustrations marginales et dans les décors monumentaux tout au long de l'époque byzantine. Le folio 156v du Paris grec 74 (fig. 108) illustre l'intégration de ce schéma dans les tétraévangiles illustrés.<sup>405</sup> Plus tard, le folio 85v du Psautier Hamilton montre l'utilisation de cette composition dans les psautiers où la Communion est associée aux psaumes 34, 5-6, 110, 4 et 111, 5.<sup>406</sup> Dans la peinture monumentale, la fresque absidale de l'église Saint-Pantéléimon à Nerezi avec deux anges diacres assistant le Christ figuré deux fois témoigne de la survivance du schéma symétrique avec la double figuration du Christ.<sup>407</sup> Plus que la double représentation du Christ, ce sont les installations liturgiques du sanctuaire héritées des patènes syriaques qui deviennent un élément fondamental de l'iconographie. Mise à part les folios 3v et 4v du Codex Purpureus Rossanensis du VI<sup>e</sup> siècle et le folio 11v des Évangiles de Rabbula de 586 qui en font abstraction, le mobilier liturgique du sanctuaire n'est, à notre connaissance, jamais omis.<sup>408</sup> Plusieurs exemples montrent l'intégration du décor liturgique à des époques différentes et dans des contextes différents : le folio 115r du Psautier Chludov, la peinture de l'abside de la chapelle du Kılıçlar Kilise à Göreme datée du X<sup>e</sup> siècle ou encore le folio 9r du codex Stavrou 109 daté de la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle.<sup>409</sup> Plus éloquent

---

<sup>405</sup> Omont H. A., *Évangiles avec peintures byzantines du XI<sup>e</sup> siècle : Reproduction des 361 miniatures du ms. grec 74 de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1908, pl. 133.

<sup>406</sup> Dufrenne S., *Psautiers*, tab. 4, 110, 111 ; Havice Ch., « The Marginal Miniatures in the Hamilton Psalter (Kupferstichkabinett 78. A. 9.) », *Jahrbuch der Berliner Museen*, 26, 1984, p. 97, fig. 13.

<sup>407</sup> Sinkević I., *Church of St. Panteleimon at Nerezi : Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden, 2000, p. 32, fig. XIV-XVII.

<sup>408</sup> Lawrence M., « Columnar Sacrophagi in Latin West: Ateliers, Chronology and Style », *The Art Bulletin*, 14, 1932, fig. 26; Bernabò M., Arduini Fr., *Il Tetravangelo di Rabbula : Firenze, Biblioteca medicea laurenziana, Plut. 1.56 : L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, Rome, 2008.

<sup>409</sup> Shchepkina M., *Miniatiury Khludovskoi Psaltyri : Grechskii Illustrirovannyi Kodeks IV Veka*, Moscou, 1977, pl. 115 ; Cave J.-A., *The Byzantine Wall Paintings of Kiliçlar Kilise : Aspects of Monumental Decoration in Cappadocia*, Pennsylvanie, 1984 ; Jolivet-Lévy C., *Les églises byzantines de Cappadoce : Le programme iconographique de l'abside et ses abords*, Paris, 1991, p.

qu'une liste exhaustive d'exemples est un aër constantinopolitain daté de la fin du XIII<sup>e</sup>-début XIV<sup>e</sup> siècle au musée Benaki. Ce tissu liturgique destiné à couvrir le calice avec les dons préparés offre une Communion concentrée sur le Christ escorté de deux séraphins.<sup>410</sup> Tenant un calice, le Christ prend place sous un ciborium derrière l'autel. L'attention prêtée à l'environnement liturgique montre son importance dans l'iconographie de la Communion. De même, la miniature de la page 508 d'un évangile arménien du XIII<sup>e</sup> siècle commandé pour le prince Vasak (ms. 32.18, Freer Gallery, Washington) est un exemple caractéristique. En effet, le détail du décor liturgique rappelle l'installation du sanctuaire spécifique de l'Église arménienne et révèle l'importance accordée au décor liturgique dans la Communion des apôtres.<sup>411</sup>

Outre la mise en scène dans un décor liturgique qui se définit comme un élément stable de l'iconographie de la Communion des apôtres, l'organisation du champ pictural de notre image révèle-t-elle une tradition bien établie ? La composition asymétrique du folio 99v qui consiste à faire figurer à une extrémité un groupe d'apôtres qui font face au Christ à l'autre extrémité du champ pictural, est repérée dès le VI<sup>e</sup> siècle. Ce type de composition est employé aux folios 3v et 4v du Codex Purpureus Rossanensis du musée diocésain de Rossano où l'administration du pain et celle du vin font l'objet de deux images distinctes et au folio 11v des Évangiles de Rabbula où l'administration du pain et celle du vin sont condensées en une seule image. Tenant un calice dans sa main gauche, le Christ de Rabbula administre le pain de sa main droite à une assemblée de onze apôtres qui lui font face. Non seulement la composition mais également le mélange des espèces sous-entendu

---

140 ; Vokotopoulos P. L., *Byzantine Illuminated Manuscripts of the Patriarchate of Jerusalem*, Athènes, 2002, p. 106, fig. 50.

<sup>410</sup> Ballian A., « Chalice Veil », *Byzantium Faith and Power (1261-1557)*, éd. Evans H. C., New York, 2004, n° 186, p. 310-311 ; Drandaki A., « Chalice Veil », *Heaven&Earth : Art of Byzantium from Greek Collections*, éd. Papanikola-Bakirtzi D., Tourta A., Athènes, 2013, n° 75, p. 157-158.

<sup>411</sup> Der Nersessian S., *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Washington, 1963, p. 31, 40, fig. 157.



(pain et vin) rapproche notre miniature de celle de Rabbula.<sup>412</sup> Bien que la composition asymétrique soit retenue dans certains cas et que l'unification picturale de l'administration du pain et du vin soit retenue dans d'autres cas, nous observons par ailleurs peu d'exemples qui adoptent la composition asymétrique en combinaison avec la communion aux espèces mélangées. En sus de l'exemple syrien citons deux exemples paléologues du XIV<sup>e</sup> siècle : la miniature en pleine page au folio 83v d'un tétraévangile arménien, le codex 848 de la Bibliothèque des Pères Mékhitaristes à Vienne et le feuillet isolé d'un évangile daté de 1311 et de la main du diacre-peintre T'oros de Tabriz conservé au musée de l'art de Harvard.<sup>413</sup>

Entre autres, la peinture de la Communion des apôtres dans le bema de Saint-Nicolas-Orphanos à Thessalonique démontre la maîtrise d'une composition asymétrique. Les douze apôtres sont réunis à l'extrémité droite face au Christ. Bien que le peintre utilise la composition asymétrique, une prise en considération du programme du bema dément l'emploi de l'asymétrie. En effet, sur le troisième registre du bema sont représentés successivement : le Christ derrière un autel administrant le pain aux douze apôtres, le Mandylion et le Christ derrière un autel administrant le vin aux douze apôtres.<sup>414</sup> La succession des deux images employant un schéma asymétrique empêche toute comparaison avec notre miniature. La même tendance est observée sur une paire de *kalymmata* de la fin du XIII<sup>e</sup>-début XIV<sup>e</sup> siècle conservée au collégiale

---

<sup>412</sup> Bernabò M., Arduini Fr., *Il Tetravangelo di Rabbula : Firenze, Biblioteca medicea laurenziana, Plut. 1.56 : L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, Rome, 2008.

Le nombre de onze apôtres invoque l'absence de Judas selon Eduard Dobbert (Dobbert E., « Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluss des 14. Jahrhunderts », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 14, 1891, p. 352).

<sup>413</sup> Rapti I., « Image et rite dans l'enluminure arménienne du Moyen Âge », *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, éd. Bériou N., Caseau B., Rigaux D., Paris, 2009, p. 808-809, fig. 17, 18.

<sup>414</sup> Tsitouridou A., *O Zôgraphikos diakosmos tou Agiou Nikolaou Orphanou stê Thessalonikê: Sumbolê stê meletê tês Paliologeias zôgraphikês kata ton prôimo 14 aiôna*, Thessalonique, 1986, p. 73-76.

de Castell'Arquato, Italie.<sup>445</sup> Sur le *diskokalymma*, couvrant la patène, le Christ accompagné d'un ange figure à l'extrémité droite. Debout derrière l'autel, il donne le pain à un groupe d'apôtres qui se situe à gauche. Sur le *poterokalymma*, couvrant le calice, la composition asymétrique est reprise. Le Christ administre le vin aux apôtres qui lui font face. Ainsi, malgré la maîtrise de la composition asymétrique, la dissociation du pain et du vin assure-t-elle un schéma symétrique à double figuration du Christ dans l'espace de l'autel.

Quant aux images qui associent le pain et le vin, elles font, à leur tour, souvent recours à une composition symétrique avec la représentation du Christ commune ou répétée. Le Christ figure au milieu flanqué par deux groupes d'apôtres recevant d'un côté le pain et de l'autre le vin. Ce schéma à un seul Christ est fréquemment employé dans les psautiers à illustrations marginales. Les folios 115r du Psautier Chludov, 37r du Pantocrator 61 et 152r du Psautier de Théodore en fournissent des témoignages.<sup>446</sup>

Ce rappel de l'iconographie de la Communion des apôtres indique que notre miniature, certes conforme à la tradition, propose un schéma iconographique peu commun. Cela semble témoigner d'une bonne maîtrise du sujet permettant au miniaturiste de créer une image. Or on ne peut exclure un appui sur un schéma iconographique dépendant de celui de Rabbula et repéré dans quelques images arméniennes de l'époque paléologue.

Outre la place de notre miniature dans la tradition iconographique de la Communion des apôtres, il est intéressant de se pencher sur le choix du sujet illustré. Nous avons mentionné plus haut que la Communion des apôtres est une des trois représentations de la célébration de l'Eucharistie par le Christ ; les

---

<sup>445</sup> Muthesius A., *Studies in Silk in Byzantium*, Londres, 2004, p. 148, pl. 30a-30b ; Gonosova A., « Kalymma », *ODB*, 2, p. 1097.

<sup>446</sup> Shchepkina M., *Miniatiury Khludovskoi Psaltyri : Grechskii Illustrirovannyi Kodeks IV Veka*, Moscou, 1977, pl. 115 ; Pelekanidis S. M., et al., *The Treasures of Mount Athos : Illuminated Manuscripts*, 3, Athènes, 1979, fig. 188 ; Der Nersessian S., *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge II*, Londres, Add. 19.352, Paris, 1970, p. 52, fig. 224.

deux autres étant la Cène et la Divine liturgie.<sup>417</sup> Pour quelles raisons notre miniaturiste opte-t-il pour la Communion des apôtres?

La miniature du folio 99v ne s'insère pas dans le cycle néotestamentaire qui s'étend de la quatrième ligne du folio 35v jusqu'à la huitième ligne du folio 39r. Elle illustre l'enseignement sur les pratiques liturgiques (l'Eucharistie et la vénération des images) que Barlaam expose avant le baptême et la communion à l'Eucharistie de Joasaph.<sup>418</sup> Vu que le texte aspire à mettre en exergue la pratique liturgique et non pas la narration de la Communion célébrée par le Christ, le contenu a influencé sans aucun doute le choix en faveur d'une interprétation liturgique.

La valeur liturgique intrinsèque à la Communion des apôtres est pleinement exaltée par sa place dans les programmes iconographiques des églises à l'époque comnène et à l'époque paléologue. Un aperçu des programmes iconographiques révèle les dimensions théologiques fondamentales du thème.

À l'époque comnène, la Communion des apôtres, quelques fois intégrée dans les décors monumentaux au X<sup>e</sup> siècle, reçoit une place centrale dans le programme iconographique des églises. Entre autres les bēmas de Sainte-Sophie à Kiev, de Sainte-Sophie à Ohrid (fig. 109), de Saint-Nicolas-Orphanos à Thessalonique, de Karabaş Kilise à Soğanlı en Cappadoce ou encore de Saint-Georges à Staro-Nagoričino illustrent la diffusion de ce programme à partir du milieu du XI<sup>e</sup> siècle.<sup>419</sup> Aussi bien, l'emplacement de la Communion des apôtres

---

<sup>417</sup> Weyl-Carr A., « Lord's Supper », *ODB*, 2, p. 1252; Wessel K., *Abendmahl und Apostelkommunion*, Recklinghausen, 1964.

Pour l'iconographie de la Cène voir entre autres: Lucchesi-Palli E., « Abendmahl », *LCI*, 1, col. 10-18; Vroom J., « The Changing Dining Habits at Christ's Table », *Eat, Drink and Be Merry (Luke 12 :19)- Food and Wine in Byzantium*, éd. Brubaker L., Burlington, 2007, p. 191-222.

<sup>418</sup> Barlaam, p. 281.

<sup>419</sup> Dufrenne S., « Images du décor de la prothèse », *Revue des études byzantines*, 26, 1968, p. 297-310. Au sujet de Sainte-Sophie de Kiev mentionnons l'ouvrage d'Olga Powstenko qui est la première à proposer des identifications pour les apôtres de la Communion. (Powstenko O., *Cathedral of Saint-Sophie in Kiev*, New York, 1954). Djurić V. J., *L'église de Sainte-Sophie à Ohrid*,

que l'apparition des thèmes tels que les évêques officiant reflètent la réflexion doctrinale sous-jacente au programme.<sup>420</sup> Il y a entre autres une volonté d'attirer l'attention sur l'Eucharistie, une thématique au cœur de l'opposition entre Latins et Byzantins accentuée après le schisme de 1054 qui se traduit concrètement par la controverse de l'azyme et une série d'erreurs reprochées réciproquement.<sup>421</sup>

Bien que le point culminant de la controverse de l'azyme précède notre miniature de trois siècles, la question revient au XIV<sup>e</sup> siècle lors des tentatives de rapprochements des Églises. Il est intéressant de noter que le pain dans les mains du Christ est doté de deux lignes noires formant une croix et divisant le pain en quatre parts. Ces traits semblent devenir significatifs quand nous les mettons en corrélation avec les sceaux à pain. Trouvant ses origines dans le monde païen, le scellage du pain dans un but religieux ou économique est une pratique largement répandue.<sup>422</sup> À Byzance, le scellage du pain dans un

---

Belgrade, 1963 ; Gerstel Sh. E., *Beholding the Sacred Mysteries : Programs of Byzantine Sanctuary*, Londres, 1999, p. 59, fig. 5 ; Tsitouridou A., *O Zôgraphikos diakosmos tou Agiou Nikolaou Orphanou stê Thessalonikê: Symbolê stê meletê tês Paliologeias zôgraphikês kata ton prôimo 14 aiôna*, Thessalonique, 1986, p. 73-75, pl. 12 ; Jolivet-Levy C., *Les églises byzantines de Cappadoce : Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, 1991, p. 271 ; Todić Br., *Staro Nagoričino*, Belgrade, 1993.

<sup>420</sup> Lidov A., « Byzantine Church Decoration and the Great Schism of 1054 », *Byzantion*, 68, 1998, p. 381-405 ; Akent'ev K., « Mozaiki kievskoj Sv. Sofii i "Slovo" mitropolita Ilariona v vizantijskom liturgiceskom kontekste », *Vizantinorossika*, 1, 1995, p. 75-94 ; Gerstel Sh. E., *Beholding the Sacred Mysteries : Programs of Byzantine Sanctuary*, Londres, 1999, p. 48-67.

<sup>421</sup> Sur la controverse de l'azyme voir entre autres : Bréhier L., *Le schisme oriental du XI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1899 ; Jugie M., *Le schisme byzantin : Aperçu historique et doctrinal*, Paris, 1941 ; Erickson J. H., « Leavened and Unleavened : Some Theological Implications of the Schism of 1054 », *St. Vladimir's Theological Quarterly*, 14, 1970, p. 155-176 ; Smith M. H., *And Taking Bread... : Cerularius and the Azyme Controversy of 1054*, Paris, 1978 ; Kolbaba T., *The Byzantine lists : Errors of the Latins*, Urbana, 2000.

<sup>422</sup> Cheynet J.-Cl., Caseau B., « Sealing Practices in the Byzantine Administration », *Seals and Sealing Practices in the Near East : Developments in Administration and Magic from Prehistory to the Islamic Period*, Louvain, 2012, p. 133 ; Kakish R., « Ancient Bread Stamps from Jordan », *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, 14, 2, 2014, p. 19-31.

contexte liturgique, c'est-à-dire le scellage de la *prosphora*, est attesté dès l'époque paléochrétienne.<sup>423</sup> En scrutant le corpus de sceaux à pain, ceux en forme de croix tels que celui conservé au musée Benaki et celui conservé au musée de l'État de Berlin ou ceux circulaires décorés d'une croix divisant le cercle en quatre parties tels que celui mis au jour lors de la fouille à Tiberias et conservé dans les réserves de l'Autorité des antiquités d'Israël (fig. 110), sont particulièrement intéressants.<sup>424</sup> En imaginant une transposition de ces sceaux sur le pain, il prend une forme telle que celle dépeinte par notre miniaturiste : un pain orné d'une croix qui le divise soigneusement en quatre parties. De pareilles représentations de pain sont repérées dès l'époque paléochrétienne comme en témoigne un verre doré décoré de la parabole de la Multiplication des pains. Sept récipients contenant chacun deux pains marqués d'une croix figurent au centre de la composition de ce verre doré de la Bibliothèque du Vatican.<sup>425</sup> Ce détail resurgit dans quelques autres illustrations de la parabole de la multiplication des pains. Le folio 22v du Tétraévangile de Chicago daté du XII<sup>e</sup> siècle (ms. 965 de la Bibliothèque universitaire de Chicago) ou encore la peinture sur le mur sud de l'église à Dečani en témoignent.<sup>426</sup> Le pain marqué d'une croix est également repéré dans d'autres images byzantines préfigurant l'Eucharistie. La mosaïque de l'Hospitalité d'Abraham dans la nef de la basilique Saint-Vital à Ravenne ou encore l'image de la Trinité qui surplombe le double portrait de Jean VI Cantacuzène au folio 123v du Paris grec 1242 prouvent

---

<sup>423</sup> Taft R. F., « Prosphora », *ODB*, 3, p. 1740 ; Cutler A., Taft R. F., « Amnos », *ODB*, 1, p. 79 ; Galavaris G., *Bread and the Liturgy: The Symbolism of Early Christian and Byzantine Bread Stamps*, Madison, 1970 ; Vikan G., Nesbitt J., *Security in Byzantium: Locking, Sealing and Weighing*, Washington, 1980, p. 12-15 ; Caseau B., « Les marqueurs de pain, objets rituels dans le christianisme antique et byzantin », *Revue de l'histoire des religions*, 231, 2014, p. 609-612.

<sup>424</sup> Delivorrias A., *Greece at the Benaki Museum*, Athènes, 1997, n° 294, p. 172 ; Kötzsche L., « Four Bread Stamps », *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh century*, éd. Weitzmann K., New York, 1979, n° 565, p. 627-628 ; Feig N., « A Byzantine Bread Stamp from Tiberias », *Liber Annuus*, 44, 1994, p. 591-594.

<sup>425</sup> Morey C. R., Ferrari G., *The Gold-Glass Collection of the Vatican Library*, Rome, 1959, p. 18.

<sup>426</sup> Goodspeed J., Riddle D.W., Willoughby H. R., *The Rockefeller McCormick New Testament*, Chicago, 1932, p. 64, f. 22 ; Petković Vl., *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941, pl. CCXIV.

l'existence de ce trait iconographique tombé en désuétude au cours de la période mésobyzantine et réapparu dès le XII<sup>e</sup> siècle.<sup>427</sup>

Cependant, une prise en considération du corpus occidental et arménien n'autorise pas à tisser un lien entre ce trait iconographique et le pain au levain.<sup>428</sup> Tant bien des représentations préfigurant l'Eucharistie que celles de l'Eucharistie incorporent sporadiquement des pains ornés d'une croix.<sup>429</sup> Un exemple roman du XII<sup>e</sup> siècle, le chapiteau historié dans l'ambulatoire de l'église Saint-Nectaire, Puy-de-Dôme en Auvergne où la Multiplication des pains est composée de quatre apôtres et le Christ tenant tous un pain doté d'une croix et le folio 17r du Garrett 18, un livre des évangiles arméniens du XV<sup>e</sup> siècle (fig. 111), où la Cène est organisée autour d'une table sur laquelle sont déposés dix pains dotés d'une croix illustrent l'intégration de ce trait iconographique dans des contextes où le pain azyme est utilisé.<sup>430</sup> Vu la présence sporadique du pain marqué d'une croix à la fois en Orient et en Occident, il n'est pas envisageable de considérer ce trait iconographique comme une figuration de la *prosphora*. Cependant, les décors du XI<sup>e</sup> siècle témoignent pleinement de la valeur doctrinale de la Communion des apôtres dans la définition de l'orthodoxie face à l'Occident.

À l'époque paléologue, le cycle du Ministère du Christ qui intègre la Communion des apôtres, regagne en importance vers la fin du XIII<sup>e</sup> et le début

---

<sup>427</sup> Drpić I., « Art, Hesychasm, and Visual Exegesis : Parisinus Graecus 1242 Revisited », *DOP*, 62, 2008, p. 223, fig. 2.

<sup>428</sup> Reynolds R., « Eucharistic Adoration in the Carolingian Era ? Exposition of Christ in the Host », *Peregrinations : Journal of Medieval Art&Architecture*, 4, 2, 2013, p. 70-153 ; Brückner W., « Hostie, Hostienkelch », *LCI*, 2, col. 333-334.

<sup>429</sup> Pour la période gothique, un intérêt particulier est accordé à la figuration du pain dans entre autres : Welch Williams J., *Bread, Wine & Money : The Windows of the Trades at Chartres Cathedral*, Chicago, 1993, p. 54-74. Jane Welch Williams cite un article de Meyer Schapiro qui tisse un lien entre l'iconographie du pouvoir impérial et le pain de l'Eucharistie (Schapiro M., « Two Romanesque Drawings in Auxerre and Some Iconographic Problems », *Romanesque Art : Selected Papers*, New York, 1977, p. 306-327).

<sup>430</sup> Chabosy M., *Saint-Nectaire : L'église et son trésor*, Clermont-Ferrand, 1964 ; Sanjian A., *A Catalogue of Medieval Armenian Manuscripts in the United States*, Berkeley, 1976, p. 395-400.

du XIV<sup>e</sup> siècle. Les programmes monumentaux de la chapelle Saint-Euthyme à Saint-Démétrios, Thessalonique, de l'église Christ-in-Chora à Istanbul ou encore de Saint-Antoine de Vrontisi en Crète, illustrent la diffusion de cette tendance paléologue.<sup>431</sup> Le regain de l'importance de ce cycle et donc la scène de la Communion des apôtres est également le fruit d'une réflexion théologique globale qui vise à souligner la liturgie et le lien entre le Christ et le prêtre.<sup>432</sup> Cette réflexion théologique s'explique par les tensions religieuses entre Orient et Occident qui caractérisent les derniers siècles de l'Empire byzantin.

Vu la valeur théologique de la Communion des apôtres qui est pleinement mise en avant dans les décors monumentaux, le lien entre ce thème et l'orthodoxie ne peut être négligé. Bien que le texte soit l'élément de base qui préconise le choix pour l'image liturgique de l'Eucharistie, il est plausible de considérer que le miniaturiste vise également à souligner par l'image les usages propres à la foi orthodoxe vis-à-vis de ceux de l'Occident. En effet, la représentation du synthronon, jadis installation liturgique du sanctuaire dont la représentation contribue à la revendication de l'authenticité de la foi orthodoxe plaide en faveur de ce lien supposé.

---

<sup>431</sup> Gouma-Peterson T., « Christ as Ministrant and the Priest as Ministrant of Christ in a Palaeologan Program of 1303 », *DOP*, 32, 1978, p. 199, 200 ; Papamastorakis T., *O diakosmos tou troulou ton naon tis Palaiologeias peridou sti Balkaniki chersoniso kai tin Kupro*, Athènes, 2001, p. 150-151.

<sup>432</sup> Dufrenne S., « L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII<sup>e</sup> siècle », *L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle : Synposium de Sopoćani*, Belgrade, 1967, p. 35-46 ; Gouma-Peterson T., « Christ as Ministrant and the Priest as Ministrant of Christ in a Palaeologan Program of 1303 », *DOP*, 32, 1978, p. 199, 200.

### 5.3. *Création puisant dans une tradition thématique*

La troisième et dernière catégorie d'images que nous avons distinguée concerne celle dont la création dépend des traditions iconographiques thématiques. En effet, nous avons dégagé six thèmes récurrents et significatifs qui sont soit propres au Paris grec 1128 soit exploités bien davantage dans notre cycle que dans les autres manuscrits illustrés de Barlaam et Joasaph. Ces six thématiques (à savoir : les scènes d'audience, la prière, les portraits, les païens, le martyr et le monachisme) disposent d'une tradition iconographique. Chacun de ces thèmes est traité sans pour autant que le texte du récit nous renvoie à une source iconographique spécifique. Ainsi, cette catégorie permet-elle de réfléchir sur la création iconographique en général et sur la création et le milieu de création du Paris grec 1128 en particulier.

#### 5.3.1. **Iconographie des scènes d'audience**

L'audience est une cérémonie d'entretien régulièrement pratiquée dans la civilisation médiévale.<sup>433</sup> Bien que les fouilles des résidences d'élites témoignent de la pratique des audiences en dehors du contexte palatial, ces cérémonies sont avant tout associées à la cour impériale.<sup>434</sup> Le déroulement des audiences impériales est décrit dans plusieurs sources tel le *Livre des cérémonies* de Constantin VII Porphyrogénète ou plus tard dans le *Traité des*

---

<sup>433</sup> McCormick M., « Audience », *ODB*, 1, p. 231-232.

<sup>434</sup> Parmi les études qui sous-entendent merveilleusement l'importance de la place des cérémonies dans la vie palatiale et l'importance des cérémonies dans la mise en œuvre du pouvoir impérial, citons : Treitinger O., *Die oströmische Kaiser-und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell*, Darmstadt, 1956 ; Grabar A., « Pseudo-Codinos et les cérémonies de la cour byzantine au XIV<sup>e</sup> siècle », *Art et société Byzance sous les Paléologues*, Venise, 1971, p. 193-221.



*offices* du Pseudo-Kodinos.<sup>435</sup> L'audience se prête particulièrement à la mise en scène du pouvoir de l'empereur inspirant une riche imagerie qui relève naturellement de la propagande.

Avant d'examiner les scènes d'audience dans notre manuscrit, il est nécessaire de définir l'iconographie de la scène d'audience. La scène d'audience rend un échange verbal entre l'autorité qui reçoit et entend ses sujets ou visiteurs. Proche de l'image du dialogue, elle se distingue de cette dernière par la disposition des interlocuteurs. Une scène d'audience comprend toujours un empereur assis sur un trône et des interlocuteurs debout ou en *proskynèse* devant lui.<sup>436</sup>

Expression de pouvoir, l'audience se signale par son aspect cérémoniel assuré par l'apparence et le nombre des personnages toujours supérieur à deux.

Dans le Paris grec 1128, vingt-et-une miniatures répondent à une telle définition. La comparaison avec les autres cycles illustrés de Barlaam et Joasaph indique que le nombre de miniatures comportant une scène d'audience est ici élevé. Dans le cycle de Cambridge 338 et dans le manuscrit d'Ivireon 643 douze dessins et dix-sept miniatures correspondent à cette définition.<sup>437</sup> Bien qu'une comparaison synoptique laisse comprendre que notre Paris grec 1128 privilégie les scènes d'audience, conclure que notre miniaturiste s'attache à l'exaltation du pouvoir serait hâtif. En effet, chaque scène d'audience doit être observée attentivement quant à son propos sur le pouvoir.

---

<sup>435</sup> Constantin VII Porphyrogénète, *Le livre des cérémonies*, tr. Vogt A., Paris, 1935 ; Georges Kodinos, *Traité des Offices*, tr. Verpeaux J., Paris, 1976.

<sup>436</sup> Sur la *proskynèse* et ses origines : Doležal S., « Some Remarks on the Origin of the *προσκύνησις* at the Late Antique Imperial Court », *Byzantion*, 79, 2009, p. 136-149.

<sup>437</sup> Pour Cambridge 338 il s'agit des dessins aux folios 46v, 94r, 116r, 116v, 119r, 131r, 137r, 140r, 159r, 160v, 164r, 166v (Der Nersessian S., *Barlaam*, fig. 89, 108, 119, 120, 121, 122, 126, 129, 138, 140, 143, 145). Les scènes d'audience du codex Ivireon 463 se développent aux folios 22rn 22v, 66v, 69v, 77r, 83v, 89v, 94r, 107v, 108r, 113v, 114r, 120v, 121r, 122v, 135v (Der Nersessian S., *Barlaam*, fig. 18, 19, 36, 39, 44, 45, 49, 51, 58, 59, 62, 63, 70, 71, 72, 79).

En effet, sur vingt-et-une scènes d'audience de Paris grec 1128, cinq emploient le schéma habituel mais ajoutent à la composition un élément qui permet d'identifier une action autre qu'un simple échange verbal. La deuxième miniature au folio 27v (fig. 112) et celle au folio 28r (fig. 113) sont consacrées à l'apologue des quatre coffrets, le deuxième des dix apologues d'origine bouddhique exposé du folio 27v au folio 28r.<sup>438</sup> Alors que la première miniature du folio 27v traite de la fabrication des coffrets, les deux autres miniatures exploitent la scène d'audience. À l'extrémité du champ pictural un roi est assis sur un trône. Au folio 27v, il fait face à quatre personnages et trois autres se produisent devant le roi au folio 28r. Bien que le nombre des figures qui se présentent devant le souverain varie, l'environnement est inchangé. Les personnages sont peints entre les quatre coffrets qui font l'objet de l'audience. Au même titre que les légendes, « Ἐμπροσθεν αὐτοῦ θήσας τὰ τέσσαρα βαλάντια καὶ καλέσας τοὺς μεμψαμένους αὐτῷ μεγιστάνας ἡρώτα περὶ τῶν τιμῶν αὐτῶν » et « καὶ προστάξας ὁ βασιλεὺς ἤνοιξαν τὰ βαλάντια καὶ τοὺς μεγιστάνας αὐτῶν δι' αὐτῶν νουθετήσας ἀπέστειλεν », les images retiennent l'objet de l'audience : les quatre coffrets. L'image s'intéresse donc non seulement au seul rituel de l'audience mais surtout au sujet de celle-ci. La même tendance se constate à propos de la miniature au folio 73r (fig. 198) qui traduit le sixième apologue d'origine bouddhique : l'apologue du roi d'une année.<sup>439</sup> Accompagnée d'une légende inscrite dans la marge supérieure et partiellement rongée « [...] τοῦ παρὰ τῶν πολιτῶν ξένου τινός καὶ μὴ τὰ τῆς πόλεως [...] γενομένου βασιλέως. Οἱ πολῖται τὴν βασιλικὴν στολὴν πάλιν ἀφελόμενοι ἐξορίζουσιν εἰς μίαν τῶν νήσων », la miniature représente une narration en images continue sur deux scènes qui exploitent à première vue le schéma de l'audience. Cependant plusieurs éléments éloignent les deux scènes de la simple audience. D'abord les embarcations à l'avant-plan préfigurent le sort du roi qui sera banni, puis la représentation de sa destitution confèrent à la miniature une signification plus complexe que l'entretien entre le souverain et ses sujets. L'audience est aussi la

---

<sup>438</sup> Barlaam, p. 75.

<sup>439</sup> Barlaam, p. 199-203.

base de la miniature du folio 12r (fig. 114) où les astrologues prédisent l'avenir du prince.<sup>440</sup> Par la présence des objets translucides, l'image précise le contenu de l'audience et rappelle le paganisme d'Abenner. D'une manière analogue, dans la miniature du folio 119r (fig. 115) illustrant un entretien entre Abenner et un moine, l'addition d'un couteau dans la main d'un intendant transforme ce dernier en bourreau et la scène d'audience à première vue en scène de martyre. Dans tous les cinq cas, le schéma de la scène d'audience est réinterprété par l'intégration d'un attribut privilégiant le contenu au cérémoniel.

Sauf ces cinq exemples qui viennent d'être présentés, qu'en est-il des seize miniatures qui se définissent de scène d'audience ? Une observation détaillée de ces images qu'indique-t-elle au sujet de notre manuscrit ?

La première scène d'audience se trouve au folio 3v (fig. 116). La légende « Ὁ Βασιλεὺς Ἀβενήρ » identifie uniquement l'homme assis sur le trône à droite dans le champ pictural. Nimbé et couronné, Abenner s'adresse à un militaire qui se tient devant lui. Derrière son trône, un serviteur militaire l'assiste. À gauche du champ pictural, deux hommes figurés de trois quarts s'orientent vers Abenner. L'un apparaît derrière un élément architectural à coupole de couleur rouge. Ses gestes sont difficiles à déterminer. L'autre se tient devant le bâtiment, les bras croisés sur sa poitrine dans un geste de dévotion. À première vue, il s'agit d'une scène d'audience composée d'un roi, d'un serviteur passif et de trois interlocuteurs. Cependant, la légende identifie uniquement le roi et le texte ne relate pas d'audience mais esquisse la situation du royaume des Indes marquée par la puissance du roi païen et l'essor du christianisme.<sup>441</sup> La confrontation du passage et de l'image nous permet de comprendre le sens de la composition. Orientés vers Abenner, les deux hommes à gauche semblent former un groupe pictural distinct autour du bâtiment à coupole. Aussi bien l'espace entre l'interlocuteur militaire et les deux hommes que leurs gestes autorisent à considérer l'image comme une représentation des chrétiens des Indes face à la puissance militaire du roi Abenner et les persécutions à venir. Le

---

<sup>440</sup> *Barlaam*, p. 35.

<sup>441</sup> *Barlaam*, p. 9.

texte permet désormais de définir la miniature du folio 3v comme une image des Indes d'Abenner. Cette nouvelle interprétation laisse entendre que le miniaturiste possède une bonne connaissance du récit qui lui permet de l'interpréter en images.

Pour la création de cette image, fait-t-il recours à une tradition iconographique qu'il exploite dans les autres scènes d'audience? La scène d'audience suivante se situe au folio 5v (fig. 117). À gauche, figure un groupe de personnages composé d'un soldat debout et d'un roi trônant les pieds sur un repose-pied rouge. Le roi lève son bras droit et s'adresse à un moine nimbé debout devant lui. Ce dernier est accompagné d'un homme qui saisit son bras. La légende « Ἐνθάδε παριστῶσι τῷ βασιλεῖ Ἀβενήρ τὸν ἀρχισατράπην αὐτοῦ μοναχὸν γεγονότα » identifie les deux interlocuteurs : le roi Abenner et le chef satrape devenu moine. Le récit permet d'identifier le personnage à droite à l'homme qui guide le moine devant le roi et démontre que le miniaturiste connaît le texte.<sup>442</sup> Le soldat derrière le trône n'est mentionné ni dans la légende, ni dans le texte. Comme au folio 3v, ce personnage auxiliaire est un ajout iconographique qui confirme l'aspect cérémoniel de la scène d'audience.

L'analyse de la miniature du folio 12or (fig. 118) souligne que ce personnage auxiliaire occupe une place clef dans la création d'une scène d'audience. La miniature du folio 12or est composée de deux scènes. La position des personnages et l'élément architectural au milieu du champ pictural répartissent la miniature en deux. À gauche, trois personnages sont dépeints : un serviteur militaire se tient debout derrière le trône et le roi qui fait face à un interlocuteur. La partie droite est réservée au roi trônant et à son interlocuteur debout. Une légende accompagne les deux scènes et identifie le roi Abenner et l'interlocuteur Arachès. Ni la légende ni le texte n'identifient le militaire qui se profile comme personnage auxiliaire. Vu que c'est uniquement ce personnage qui permet de définir la scène de gauche comme une audience alors que la

---

<sup>442</sup> Barlaam, p. 17.

scène de droite est un dialogue, sa présence semble porter la connotation cérémonielle dans la scène.

Les folios 13v et 15r, 17v, 18r, 173r et 179v témoignent d'un même *modus operandi*. Les miniatures du folio 13v (fig. 119) et 15r (fig. 120) se consacrent aux audiences entre le roi et le sénateur pieux.<sup>443</sup> Au folio 13v la composition offre une narration continue en images. À gauche, la scène d'audience est composée de quatre personnages. Le roi Abenner trônant et accompagné d'un serviteur s'entretient avec un homme debout. Un deuxième homme observe la scène sans y participer. À droite, le roi figure en train de converser avec le même homme. La légende du folio 13v « Ὁ Βασιλεύς Ἀβενήρ μεταπεμψάμενος τὸν εὐσεβῆ ἄνδρα ἡρώτα πειράζων αὐτὸν » évoque deux personnages : le roi et le sénateur pieux. Au folio 15r, le roi accompagné d'un serviteur militaire trône et s'adresse à un homme dévêtu. Ici tant bien la légende exhaustive « Ὁ εὐσεβὴς ἄνθρωπος τὴν κεφαλὴν αὐτοῦ ξυρίσας καὶ τὰ γένεια αὐτοῦ καὶ τὰ πτωχικὰ ἱμάτια ἀμφιασάμενος πρὸς τὸν βασιλέα ἀπέρχεται. Καὶ τοῦτον ὁ βασιλεύς Ἀβενήρ θεασάμενος ἀπεδέξατο τὴν εἰς αὐτὸν πίστιν τε καὶ εὐνοίαν καὶ ψευδῆ τὰ κατ' αὐτοῦ λαληθέντα γνούς πλείονος τιμῆς αὐτόν » que le texte rapportent l'entretien entre le roi et le sénateur pieux. Dans les deux cas, le serviteur militaire est un ajout.

Les folios 17v (fig. 121) et 18r (fig. 122) illustrent les entretiens concernant l'éducation de Joasaph. Narration continue composée d'une scène d'audience et d'un dialogue, la miniature au folio 17v englobe au total quatre types de personnages : à gauche, un serviteur militaire derrière le trône, le roi trônant et trois interlocuteurs. La deuxième scène montre la conversation entre un roi trônant et un homme debout devant lui. La légende « Ὁ Βασιλεύς Ἀβενήρ ἕνα τῶν παιδαγωγῶν τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ μεταπεμψάμενος ἐπηρώτα περὶ τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ » permet d'identifier les interlocuteurs de l'audience à gauche, le roi Abenner et des pédagogues, et les interlocuteurs du dialogue à droite, le prince Joasaph et un précepteur. L'image du folio 18r illustre l'audience entre deux rois accompagnés de leur serviteur. Une lecture de la légende « Ὁ Ἰωάσαφ προσελθὼν τῷ πατρὶ αὐτοῦ Ἀβενήρ παρακαλῶν ὡς ἂν τοῦτον προστάξῃ ἐν τοῖς ἔξω

---

<sup>443</sup> Barlaam, p. 37-49.

διατρίβειν » indique que le roi assis est Abenner à qui Joasaph rend visite. Au même titre que les miniatures précédentes, les serviteurs ne sont ni évoqués dans la légende ni dans le texte. Pour les miniatures du folio 173r (fig. 123) et 179v (fig. 124) la même tendance est observée. Dans l'illustration de la lecture de la lettre du roi Abenner par Joasaph (folio 173r) et l'illustration de l'assemblée lors de laquelle Joasaph témoigne de sa volonté de s'engager dans la voie monastique (folio 179v), respectivement un et deux serviteurs militaires figurent derrière le trône.<sup>444</sup> Ni les deux légendes explicatives ni le texte n'en font mention. Il s'agit d'un ajout pictural constant qui vise à renforcer l'atmosphère solennelle du cérémoniel.

Un ensemble de cinq miniatures aux folios 83v, 113v, 117r, 157v et 167v semble prendre un autre parti à première vue. Les illustrations du folio 157v (fig. 125) et 167v (fig. 126) représentent une audience entre le roi Abenner et ses sujets. Siégeant sur un trône, dans les deux cas le roi fait face à un groupe de trois hommes. La légende exhaustive du folio 157v « Καὶ εἰσελθόντες εἰς τὸν βασιλέα Ἀβενῆρ οἱ ὑπηρέται Ἰωάσαφ διηγοῦνται τὴν συμβησομένην αὐτῷ ἀρρωστίαν· καὶ ἀναστὰς ἐπορεύετο πρὸς τὸν υἱὸν αὐτοῦ » identifie les interlocuteurs du roi Abenner aux serviteurs de Joasaph rapportant la maladie du prince. Celle du folio 167v « Ὁ βασιλεὺς Ἀβενῆρ οὐκ ἔχων ὅτι καὶ ποιήσει εἰς τὸ πείσαι τὸν υἱὸν αὐτοῦ προσκαλεῖται πάλιν τὸν Ἀραχῆ καὶ ὅσοι τῆς συγκλήτου βουλῆς ἐτύγγανον· καὶ βουλευέται παρασχεῖν αὐτῷ τὴν βασιλείαν » indique qu'il s'agit d'un conseil entre Abenner et ses ministres. Dans ces deux images, le personnage auxiliaire est omis.

Le folio 113v (fig. 127) traite de l'audience préparatoire à la campagne pour arrêter Barlaam et le folio 117r (fig. 128) illustre la présentation de moines capturés devant le roi Abenner. Dans ces deux illustrations, le serviteur militaire debout derrière le trône est omis. Or la légende exhaustive du folio

<sup>444</sup> À titre indicatif donnons la légende qui va de paire avec le folio 173r (« Ὁ Ἰωάσαφ ἀναγινώσκων τὴν παρὰ τοῦ πατρὸς αὐτοῦ Ἀβενῆρ πεμφθεῖσαν αὐτῷ ἐπιστολὴν ») et celle de la miniature au folio 179v (« Ὁ Ἰωάσαφ συγκαλεῖ πάντας τοὺς ἐν τέλει καὶ τοὺς τὰ στρατιωτικὰ περιεζωσμένους καὶ τοῦ πολιτικοῦ λαοῦ οὐκ ὀλίγους. Καὶ προκαθίσας λέγει αὐτοῖς ὡς βούλομαι ὑποχωρῆσαι καὶ δίδωμι τὴν βασιλείαν μου ταύτην τῷ Βαραχία »).

113v, « Ὁ βασιλεὺς Ἀβενήρ μετὰ τοῦ Ἀραχῆ συμβουλευσάμενος τί ἄρα εἰς ἐπιστροφὴν τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ Ἰωάσαφ ποιῆσαι· ἐκπέμπει αὐτὸν εἰς τὴν ἔρημον ὥς ἂν ἐρευνήσῃ περὶ τοῦ Βαρλαάμ », permet d'identifier deux des trois personnages représentés. De même le texte est clair quant à l'identification du roi assis, Abenner, et de son interlocuteur, Arachès. Ainsi, l'homme debout portant une épée qui se tient derrière Arachès, se rapproche du serviteur militaire, personnage auxiliaire qui lui confère un aspect cérémoniel. Pour la miniature du folio 117r, on constate un procédé semblable. En plus du roi assis et des moines qui sont identifiés par la légende « Τοὺς μοναχοὺς εἰς πρόσωπον τοῦ βασιλέως Ἀβενήρ ἔστησαν » comme par le texte, le miniaturiste dépeint un homme armé d'un bouclier à droite de la composition. Il guide les moines en direction du roi. D'après le texte il s'agit d'un soldat exécutant les ordres d'Arachès : présenter les moines devant le roi.<sup>445</sup> Bien que le militaire à gauche indique la fidélité du peintre à l'égard du texte, il fonctionne visuellement comme un personnage auxiliaire chargé avant tout d'évoquer le prestige du cadre cérémonial militaire de la scène.

Les deux dernières scènes d'audience figurent aux folios 136r (fig. 129) et 141v (fig. 130). Elles illustrent un même épisode: la grande assemblée. Le folio 136r est orné de trois miniatures accompagnées de légendes exhaustives. La première miniature accompagnée d'une telle légende placée au dessus de cette miniature « Οἱ γραμματοφόροι καὶ κήρυκες ἐξελθόντες συνάγουσι τοὺς κακοδόξους σοφοὺς καὶ ῥήτορας » décrit le rassemblement des sages ayant de mauvaises opinions et des rhéteurs pour la grande assemblée. Dans un champ pictural organisé au moyen d'architectures, deux hommes sont dépeints de profil. L'un avance vers la droite de la scène. L'autre, un cavalier muni d'une lance emprunte également la même direction. Bien que la composition ne soit pas une scène d'audience proprement dite, elle est indissociable de la miniature du folio 136r. La présence du cavalier muni d'une lance évoque la force militaire du pouvoir du monarque, Abenner.<sup>446</sup> Les deux miniatures du bas accompagnées

---

<sup>445</sup> Barlaam, p. 333.

<sup>446</sup> Barlaam, p. 387.

d'une seule légende « Ὁ βασιλεὺς Ἀβενῆρ συνεδριάζων μετὰ τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ Ἰωάσαφ· παρισταμένου τοῦ Ἰωάσαφ μόνου τοῦ Ναχωρ εἰς βοήθειαν, ὅστις ἀντὶ τοῦ Βαρλαὰμ ὑπῆρχε », sont dévolues à la représentation de l'assemblée. Le premier registre montre l'entretien entre trois personnages. La légende permet d'identifier respectivement Abenner, Joasaph et Nachor. Ces mêmes personnages figurent dans la deuxième miniature, encadrés par des figures annexes. Abenner est accompagné d'un ensemble de trois militaires qui se tiennent derrière son trône. Derrière Joasaph accompagné de Nachor, on aperçoit un groupe de cinq personnages. Le premier fait un geste d'orant. La légende ne permet pas d'identifier ces personnages secondaires. Dans l'esprit qui régit les images d'audience dans le cycle de Paris grec 1128, les serviteurs militaires accompagnant Abenner peuvent être perçus comme un ajout du miniaturiste. Une connaissance de la trame du récit permet d'identifier l'homme en orant à droite de Joasaph à Barachias, le seul chrétien qui ose se présenter à la grande assemblée.<sup>447</sup> Cette identification paraît d'autant plus plausible si l'on prend en considération la miniature du folio 141r qui évoque également la grande assemblée. La composition est accompagnée d'une légende partiellement effacée : « Ὁ βασιλεὺς Ἀβενῆρ καὶ οἱ [...] ». Le miniaturiste fait figurer trois rois accompagnés d'un groupe de trois hommes. Le roi assis et assisté de trois hommes semble être Abenner. Qui sont les deux rois face à lui ? Alors que l'un d'eux est sans aucun doute Joasaph, l'identification et le rôle de l'autre roi semble énigmatique. La trame du récit permet d'identifier ce personnage. En effet, le seul chrétien qui participe à la grande assemblée, Barachias, sera couronné par Joasaph avant son départ dans le désert. Étant donné que cet événement n'est relaté qu'une vingtaine de pages plus loin, au folio 182v, cette miniature révèle que le miniaturiste ne repose pas uniquement sur le texte copié près de la miniature.<sup>448</sup> Au contraire, il utilise sa maîtrise du récit et dépasse la littéralité de l'illustration pour anticiper l'évolution du récit.

---

<sup>447</sup> *Barlaam*, p. 389.

<sup>448</sup> *Barlaam*, p. 551-553.



Scènes *a priori* banales, les audiences dans le décor de Paris grec 1128 indiquent que le peintre maîtrise à la perfection le récit. De même, par l'ajout des personnages militaires auxiliaires renforçant le caractère cérémoniel des audiences, il se montre connaisseur de l'imagerie impériale qu'il oppose implicitement à la spiritualité monastique. Des personnages auxiliaires analogues sont repérés aux folios 13r, 13v et 28v (fig. 131) dans la Chronique de Skylitzès (fin XI<sup>e</sup> siècle, codex gr. vitr. 26. 2, Bibliothèque nationale d'Espagne), aux folios 4v, 6v du Roman d'Alexandre (XIV<sup>e</sup> siècle, codex 5, Institut hellénique, Venise).<sup>449</sup>

Dans notre manuscrit, le miniaturiste semble avoir recours à ce motif traditionnel tout en le mettant en perspective avec la politique militaire païenne d'Abenner, perspective qui diminue l'exaltation du pouvoir au profit d'une opposition entre le paganisme et le christianisme dans une de ses expressions les plus spirituelles : le monachisme. Ceci est également constaté sur la broderie du palais Bianco à Gênes (fig. 132), cadeau diplomatique de Michel Paléologue, où le martyr de Laurent de Rome est présenté face à l'empereur Decius accompagné de serviteurs.<sup>450</sup>

---

<sup>449</sup> Tsamakda V., *The Illustrated Chronicle of Ioannes Skylitzes in Madrid*, Leiden, 2002, fig. 9, 11, 54 ; Trahoulias N. S., *The Greek Alexander Romance : Venice Hellenic Institute codex gr. 5*, Athènes, 1997, f. 4v, 6v.

<sup>450</sup> De Farcy L., *II<sup>ème</sup> supplément à la broderie*, Paris, 1919, pl. 188 ; Laurent V., « Catalogue de manuscrits grecs et textes byzantines », *Échos d'Orient*, 27, 1928, p. 461 ; Eastmond A., « Diplomatic Gifts: Women and Art as Imperial Commodities in the 13th Century », *Liquid & Multiple Individuals & Identities in the Thirteenth-Century Aegean*, éd. Stathakopoulos D. et Saint Guillaïn G., Paris, 2013, p. 120, fig. 5.

### 5.3.2. Iconographie des portraits

La notion de portrait est vaste et variable. Même cantonnées à l'imagerie, les considérations sur le portrait peuvent varier selon la définition donnée.<sup>451</sup> Il est donc nécessaire de définir ce que nous entendons par la notion de portrait avant d'aborder les images du manuscrit de Paris grec 1128. Tant bien l'historicité du personnage représenté que la contemporanéité entre l'exécution de la représentation et le représenté posent des problèmes complexes rendant le paramètre temps inapproprié.<sup>452</sup> C'est une définition axée sur la corrélation entre l'identité et le personnage représenté qui paraît plus adaptée au contexte médiéval. Or si par portrait on entend une représentation d'un personnage dont l'identité et l'individualité sont reconnaissables, plusieurs images byzantines peuvent se définir comme des portraits. Dans le cadre de notre manuscrit, une telle définition fera que le manuscrit est truffé de portraits. Chaque illustration qui représente une action d'un personnage identifiable qu'il soit biblique ou lié à la vie de Joasaph serait un portrait. De ce, une prise en considération du contexte pictural est appropriée. En considérant que le portrait est uniquement la représentation d'un personnage identifiable dans un contexte non-narratif, le nombre de portraits diminue considérablement. En plus une telle définition souligne l'importance de

---

<sup>451</sup> Sur les différentes définitions du portrait en général voir entre autres : Souriau A., « Portrait », *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, 1990, p. 1161-1162 ; Kalavrezou I., « Portraits and Portraiture », *ODB*, 3, p. 1702-1707 ; With J., « Introduction », *Le portrait. La représentation de l'individu*, Florence, 2007, p. 9 ; Spatharakis I., *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden, 1976, p. 1-3 ; Dagron G., « L'image de culte et le portrait », *Byzance et les images*, éd. Durand J., Guillou A., Paris, 1994, p. 123-150.

<sup>452</sup> En ce qui concerne la contemporanéité entre le représenté et la représentation, il suffit de rappeler la problématique de la datation de l'art médiéval. Pour les questions de l'historicité qui est abondamment abordée dans les études hagiographiques, citons entre autres : Delehaye H., *Cinq leçons sur la méthode hagiographique*, Bruxelles, 1934 ; Dubois J., *Sources et méthodes de l'hagiographie médiévale*, Paris, 1993.

l'identité du personnage représenté. Car, en dehors de l'action, la figuration du personnage n'a d'autres buts que la présence même de ce personnage.<sup>453</sup>

Sur la base d'une telle définition, le cycle Paris grec 1128 comprend neuf portraits. Inauguré par un portrait en pleine page au folio iv, le codex Paris grec 1128 inclut encore cinq miniatures qui présentent dans leur ensemble huit portraits. L'emplacement et la mise en page différents, il est nécessaire d'aborder séparément le portrait en pleine page qui inaugure le manuscrit et les huit portraits intercalés dans le texte.

### **5.3.2.1. Le portrait en pleine page (folio iv)**

Au folio iv (fig. 133) une miniature en pleine page accompagnée d'une légende écrite à l'encre rouge tient lieu de frontispice. Dans un décor composé d'un mur bordé de deux tours carrées, un moine figure debout. Nimbé et barbu, il porte les habits monastiques : une longue tunique brune, une écharpe brun foncé et une cape bleu foncé marquée d'une croix.<sup>454</sup> Ses deux mains jointes sur sa poitrine, il fait un geste de prière. Au dessus du portrait se lit la légende « Ὁ Ὅσιος πατήρ ἡμῶν Βαβλαάμ ». D'abord Henri-Léonard Bordier puis Sirarpie Der Nersessian et Marina Toumpouri décrivent le frontispice et proposent par le

---

<sup>453</sup> Cette définition est compatible avec les portraits du registre hagiographique dans le décor monumental des églises où les saints figurent dans un décor non-narratif. Elle est parfaitement acceptable dans une étude d'iconographie byzantine.

<sup>454</sup> Il sera envisageable d'identifier cette écharpe à un *anabolos*. Or ce terme connaît deux traductions. Comme le latin, *amice*, le mot *anabolos*, désigne soit un manteau (voir entre autres : Bailly M., *Dictionnaire Grec-Français*, Paris, 1906, p. 117) soit une écharpe portée autour du cou par des ecclésiastiques (Voir entre autres : Ermoni V., « Amict », *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, 1, 2, Paris, 1907, col. 1597-1599 ; Oury G.-M., « Amice », *EMA*, 1, p. 52 ; Weißbrod U., « Hier liegt der Knecht Gottes... » *Gräber in byzantinischen Kirchen und ihr Dekor (11. bis 15. Jahrhundert)*, Wiesbaden, 2003, p. 63). Vu l'ambiguïté du terme, nous avons opté pour le terme neutre : écharpe.

biais de la légende une identification à Barlaam, le protagoniste du récit.<sup>455</sup> Bien que le portrait ne se distingue pas par une iconographie particulière mais obéit au stéréotype du saint moine, le fait que cette représentation est propre au Paris grec 1128 dans les manuscrits illustrés byzantins du récit ainsi que sa place privilégiée en guise de frontispice nous incite à l'examiner de plus près.<sup>456</sup> Pour quelle raison le miniaturiste accorderait-il une importance à l'un des deux protagonistes, et ce portrait répond-t-il à la tradition iconographique du portrait de Barlaam?

Le plus ancien portrait de Barlaam se trouve dans la marge latérale du folio 34v du Psautier de Théodore réalisé au monastère de Stoudios en 1066. De pied, le moine nimbé lève ses mains vers le Christ qui figure dans un médaillon.<sup>457</sup> Accompagnant le psaume 32, 1, le moine est identifié par la légende « Βαρλαάμ ». Absente des autres psautiers à illustrations marginales, la tradition iconographique du portrait de Barlaam se développe par la suite dans l'art monumental. Le premier témoignage monumental daté du XII<sup>e</sup> siècle est attesté sur le registre inférieur du mur nord-est de l'église Saint-Nicolas-du-Toit à Kakopéttria en Chypre (fig. 134). La peinture mise au jour dans les années 1960 montre Barlaam de face, nimbé et muni d'une barbe et de cheveux gris. Vêtu

<sup>455</sup> Bordier H.-L., *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1883, p. 235 ; Der Nersessian S., *Barlaam*, p. 26 ; Toumpouri M., *Barlaam*, p. 55.

<sup>456</sup> Le manuscrit 11 de la Bibliothèque du parlement d'Athènes daté de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et exposant la version vernaculaire grecque du récit de Barlaam et Joasaph contient un portrait semblable. Ce codex post-byzantin représente au folio iv un portrait d'un moine debout.

Sur le manuscrit post-byzantin voir entre autres : Vikan G., *Illustrated Manuscripts of Pseudo-Ephraem's Life of Joseph and the Romance of Joseph and Aseneth*, PhD, Université de Princeton, 1976 ; Gratziou O., *Die dekorierten Handschriften des Schreibers Matthaios von Myra (1596-1624) : Untersuchungen zur griechischen Buchmalerei um 1600*, Athènes, 1982, p. 101-102 ; Gratziou O., « I Diakosmisi sta cheirografa tou Louka Ouggroblachias », *Epetiris tou kentrou epistimonikon Ereunon Kuprou*, 17, 1988, p. 57-80.

<sup>457</sup> Dufrenne S., *Psautiers*, tab. 32 ; Der Nersessian S., *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge II*, Londres, Add. 19.352, Paris, 1970, p. 26, fig. 56 ; Mariès L., « L'irruption des saints dans l'illustration du psautier byzantin », *Analecta Bollandiana*, 68, 1, 1950, Bruxelles, p. 155.

d'habits monastiques, il tient une croix de sa main droite et fait un geste de bénédiction de sa main gauche.<sup>458</sup> Sur le registre supérieur Joasaph figure au dessus du portrait de Barlaam. De face, nimbé, muni d'une barbe et de cheveux gris et vêtu d'habits monastiques, il effectue le même geste que son maître. Bien que la ressemblance de leur apparence associe déjà les deux protagonistes, les portraits du XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle montrent que l'exemple de Kakopéttria correspond à une phase d'élaboration iconographique qui sera sans véritable suite. En effet, dès le début du XIII<sup>e</sup> siècle, Joasaph porte systématiquement une couronne. De même, la connivence entre les deux protagonistes est mise en exergue et devient une véritable caractéristique iconographique. Exprimé dans leurs attitudes (p. ex. les portraits en médaillon à Saint-Démétrios de Peć au Kosovo) ou dans les gestes (p. ex. les portraits en buste à Saint-Élie de Thessalonique en Grèce), l'échange qui évoque l'union spirituelle des deux saints et leur fonction en paire de saints indissociables est fondamental.<sup>459</sup>

Étant donnée l'étroite association entre les deux protagonistes sur le plan de la représentation caractéristique de leur iconographie, la figuration de Barlaam sans Joasaph au frontispice de Paris grec 1128 éloigne la miniature du folio 1v de la tradition et met en question l'identification proposée.

En sus, l'identification au protagoniste, Barlaam, présume une corrélation peu commune entre le texte et l'image. La glorification d'un acteur du récit par son portrait en frontispice existe-t-elle dans d'autres contextes ? À première vue, deux cas semblables existent. Le folio 4v d'un manuscrit copte daté du VII<sup>e</sup> siècle de la Bibliothèque nationale de Naples (ms. neopol. IV 18)

---

<sup>458</sup> Stylianou J., Stylianou A., *The Painted Churches of Cyprus: Treasures of Byzantine Art*, Nicosie, 1985, p. 54.

Je remercie Monsieur Andréas Nicolaïdes de m'avoir fourni les reproductions photographiques des peintures de l'église Saint-Nicolas-du-Toit.

<sup>459</sup> Je remercie Madame Saška Bogevska pour les photographies des peintures de Saint-Démétrios de Peć.

Gerstel Sh. E., « Civic and Monastic Influences on Church Decoration in Late Byzantine Thessalonike », *DOP*, 53, 2003, p. 232.

comporte un portrait collectif d'un homme et de trois femmes de plain pied qui ont été identifiés aux protagonistes du Livre de Job : Job et ses filles.<sup>460</sup> Un autre exemple se trouve dans le portrait de l'empereur de plain pied au folio iv du Roman d'Alexandre de Venise (ms. 5 de l'Institut hellénique) daté du XIV<sup>e</sup> siècle (fig. 135) qui a été considéré comme le portrait du protagoniste, Alexandre le Grand.<sup>461</sup> Or toutes ces identifications n'ont pas fait l'unanimité. Dans le cas du portrait collectif du manuscrit napolitain, les vêtements impériaux des quatre personnages contrastent avec l'iconographie traditionnelle de Job. Prophète et figure emblématique de la charité, Job n'est jamais représenté en tenue impériale, ni d'ailleurs ses filles.<sup>462</sup> Ce portrait collectif se comprend mieux comme celui d'une famille impériale, commanditaire ou destinataire du codex.<sup>463</sup> Quant au portrait liminaire du Roman d'Alexandre de Venise, la légende a aussi permis de reformuler l'identification et d'y reconnaître non pas le conquérant de l'Antiquité mais son homonyme Alexandre III Comnène, empereur de Trébizonde et commanditaire du codex.<sup>464</sup>

Revenant au portrait du saint moine qui sert de frontispice au manuscrit parisien, le décalage par rapport à la tradition iconographique des portraits de Barlaam et l'absence de parallèles d'une représentation iconique des protagonistes dans l'art du livre byzantin invitent à mettre en question

---

<sup>460</sup> Zoega G., *Catalogus Codicum Coptiorum Manuscriptorum qui in Museo Borgiano Velitris adservatur*, Rome, 1810, p. 178 ; Papadaki-Oekland S., *Byzantine Illuminated Manuscripts of the Book of Job. A Preliminary Study of the Miniature Illustrations : Its Origin and Development*, Turnhout, 2009, fig. 10.

<sup>461</sup> Trahoulias N. S., *The Greek Alexander Romance: Hellenic Institute codex gr. 5*, Athènes, 1997, p. 31.

<sup>462</sup> Budde R., « Job », *LCI*, 2, col. 407-414.

<sup>463</sup> Delbrueck R., *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin, 1929, p. 270-274; Ainalov D. Vl., *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Brunswick, 1961, p. 66-68. Il convient de signaler que l'ouvrage de Dmitrij Vlas'evic Ainalov (1862-1939) fut publié en russe en 1900 et traduit soixante ans plus tard en anglais.

<sup>464</sup> Trahoulias N. S., *The Greek Alexander Romance: Hellenic Institute codex gr. 5*, Athènes, 1997, p. 31, f. iv.

l'identification proposée jusqu'à présent. L'examen des portraits en frontispice dans l'art du livre byzantin et l'analyse de la légende permettront de proposer une nouvelle identification.

Le corpus des portraits byzantins placés en frontispice remonte au VI<sup>e</sup> siècle. Quant au rapport entre le texte et l'image, deux genres de portraits se distinguent : le portrait de l'auteur et le portrait du commanditaire.

Les plus anciens exemples sont repérés dans le Dioscoride de Vienne (codex Vindobonensis med. Gr. 1, VI<sup>e</sup> siècle). Ce codex scientifique luxueux qui contient le *De Materia Medica* glorifie à deux reprises son auteur, le médecin et pharmacologue grec Dioscoride.<sup>465</sup> Au folio 4v, il figure assis face à la personnification de la Sagesse. Image personnifiant la sagesse de l'auteur, elle rappelle les portraits d'auteurs de l'Antiquité. Au folio 5v, Dioscoride figure de nouveau installé dans son scriptorium et adonné à l'écriture de son texte. Cette composition célèbre l'auteur et cautionne l'authenticité du texte. Ce schéma de l'auteur-scribe se profile comme l'iconographie traditionnelle.<sup>466</sup> Dans les tétraévangiles, les portraits d'auteurs les présentent le plus souvent dans leurs scriptoria. À titre d'exemple citons le portrait de Matthieu, Marc, Luc et Jean

---

<sup>465</sup> Anderson J. C., « Vienna Dioscorides and Portraits That Tell Stories », *Anthēmata eortika, Studies in Honor of Thomas F. Mathews*, éd. Alchermes J. D., Mayence-sur-Rhin 2009, p. 32-39.

Il convient de noter également la présence de deux portraits collectifs de médecins grecs (folios 2v et 3v) parmi lesquels figure Dioscoride (folio 3v). Plus qu'un portrait d'auteur, ces miniatures soulignent l'aspect didactique et savant du codex (Brubaker L., « The Vienna Dioskorides and Anicia Juliana », *Byzantine Garden Culture*, éd. Littlewood A., Maguire H., Wolschke-Bulmahn J., Washington, 2002, p. 208, fig. 22, 23).

<sup>466</sup> Sur le portrait d'auteur à Byzance voir entre autres : Friend A. M., « The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts », *Art Studies*, 5, 1927, p. 115-147 ; Idem, « The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts part II », *Art Studies*, 7, 1929, p. 3-29 ; Bergman R. P., « Portraits of the Evangelists in Greek Manuscripts », *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections : An Exhibition on Honor of Kurt Weitzmann*, éd. Vikan G., Princeton, 1973, p. 44-49 ; Loerke W. C., « Incipits and Author Portraits in Greek Gospel Books : Some Observations », *Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, éd. Mouriki D., Princeton, 1995, p. 377-381 ; Lazaris S., « Le portrait d'auteur dans les manuscrits hippocratiques byzantins », *KTÈMA, civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques*, 34, 2009, p. 307-318.

aux folios 4v, 62v, 100v et 167v du Tétravangile de la Laurentienne ou aux folios 6r, 88r, 137r et 213r du Livre des évangiles du tsar Ivan Alexandre.<sup>467</sup> Outre les exemples de tétravangiles dotés de cycles christologiques, l'importance de ces portraits est soulignée par l'inclusion des portraits dans de livres des évangiles dépourvus d'autres illustrations. À titre d'exemple citons les folios 1v, 93v, 206v et 315v du Paris grec 189 (fig. 136). Le corpus des portraits d'auteurs montre que les gestes et les attitudes changent alors que l'activité de l'auteur-scribe reste inchangée.<sup>468</sup> Dans d'autres codices le portrait de l'auteur retient ce schéma. En guise d'exemple rappelons le portrait d'auteur au folio 1v du cycle athonite de Barlaam et Joasaph (ms. 463, Iviron) où un auteur prend place dans un scriptorium.<sup>469</sup> Vu la stabilité de l'activité de l'auteur qui découle de ce bref aperçu, il est peu probable que le frontispice du folio 1v du Barlaam de Paris qui s'en distingue clairement peut être considéré comme un portrait d'auteur.

La seconde catégorie de portraits en frontispice, celui du commanditaire révèle une iconographie plus fluctuante. Le plus ancien portrait de commanditaire, le portrait d'Anicia Juliana au folio 6v du Dioscoride de Vienne permet de comprendre la raison de cette diversité. La femme aristocrate est assise sur un trône. Un angelot tenant un livre ouvert se tient à ses pieds derrière une figure prosternée personnifiant la gratitude des arts. Les personnifications de la Magnanimité et de la Prudence debout flanquent Anicia

---

<sup>467</sup> Velmans T., *Le tétravangile de la Laurentienne : Florence, Laur. VI. 23*, Paris, 1971, p. 21, 34, 39, 48, fig. 4, 126, 180, 267 ; Zhivkova L., *Das Tetraevangeliar des Zaren Ivan Alexandar*, Recklinghausen, 1977, fig. 3, 108, 176, 277.

<sup>468</sup> Spatharakis I., *The Left-Handed Evangelist : A Contribution to Palaeologan Iconography*, Londres, 1988 ; Idem, « A Dove Whispers in the Ear of the Evangelist », *JÖB*, 49, 1999, p. 267-288.

<sup>469</sup> Il faut rappeler que Sirarpie Der Nersessian propose une identification du portrait d'auteur en frontispice du codex athonite à Jean Damascène, l'auteur présumé du récit (Der Nersessian S., *Barlaam*, p. 34, fig. 1). Cependant le fait que cette association entre un moine Jean et Jean Damascène n'est guère antérieure au XIII<sup>e</sup> siècle d'une part et la datation du manuscrit athonite dans la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle d'autre part rend cette hypothèse improbable.



Juliana trônant au centre de la composition.<sup>470</sup> Le portrait illustre les vertus de l'aristocrate et s'adapte donc à la personnalité du commanditaire. Le rapport entre le commanditaire et son portrait explique le nombre de variantes que nous connaissons. Une liste exhaustive des traits et gestes dans les portraits de commanditaires ne contribue pas à notre analyse. Il suffit de remarquer que la position frontale du commanditaire figurant debout comme celle empruntée par le moine du frontispice parisien est fréquente.

En dernier lieu, signalons que la légende écrite à l'encre rouge « Ὁ Ὅσιος πατήρ ἡμῶν Βαρλαάμ » est révélatrice de la connotation plus exacte du frontispice. Vu l'épithète qui renvoie à la hiérarchie monastique, il semble plus probable qu'il s'agisse soit d'un portrait du commanditaire du cycle de Paris grec 1128 soit d'un portrait générique de prélat qui vise à affilier spirituellement le protagoniste et le lecteur. Plus qu'un portrait de Barlaam, ce frontispice affirme l'appartenance du cycle à un milieu monastique.

### ***5.3.2.2. Les portraits intercalés***

Les cinq miniatures intercalées dans le texte dont trois présentent un portrait tandis que deux autres regroupent respectivement deux et trois portraits, sont propres au cycle de Paris grec 1128. Aucun autre cycle de Barlaam et Joasaph n'inclut de telles représentations. Qui sont ces hommes représentés ? Et pourquoi notre miniaturiste leur accorde-t-il un tel intérêt ?

La première miniature regroupe trois figures dans la partie supérieure du folio 39v (fig. 137). Trois hommes nimbés, vêtus à l'antique, de tuniques et manteaux aux tons verts ou rouge pâle se tiennent sur une bande verte

---

<sup>470</sup> Brubaker L., « The Vienna Dioskorides and Anicia Juliana », *Byzantine Garden Culture*, éd. Littlewood A., Maguire H., Wolschke-Bulmahn J., Washington, 2002, p. 210, fig. 24.

évoquant le sol. À gauche, un homme au front dégarni et aux cheveux bruns doté d'une barbe courte se tourne de trois quarts vers la droite. Il tient de sa main gauche un phylactère sur lequel est inscrit : « ἐβόησα ἔν ». Un jeune imberbe aux cheveux bruns et courts se tient au milieu avec un phylactère où est inscrit « κέ ει γα ». Le troisième homme, tourné de trois quarts vers la gauche, porte une barbe et des cheveux courts. Le phylactère dans sa main gauche porte les mots : « αὖς ἰσοι ». La légende écrite entre le premier et le deuxième personnage, « Οἱ προφηταί », identifie les trois personnages à des prophètes. Le texte permet de comprendre l'emplacement de la miniature. Au folio 39r, Barlaam rappelle que la venue du Christ et le salut ont été prédits par les prophètes. Afin de mettre en valeur dans une perspective sotériologique l'enseignement néotestamentaire qui précède ce passage, Barlaam dit : « [...] était annoncé par maints prophètes. ».<sup>471</sup> Le miniaturiste choisit donc de souligner au niveau de l'image les propos de Barlaam en dépeignant les prophètes.

Outre le lien étroit entre le texte et l'image, le texte explique le choix du miniaturiste pour la représentation des prophètes en groupe. Le portrait collectif des prophètes possède une longue tradition iconographique. Parmi les plus anciens exemples conservés citons les portraits collectifs des prophètes aux folios 137v, 160v et 349r des *Sacra Parallela* de la Bibliothèque nationale de France (Paris grec 923, IX<sup>e</sup> siècle) ou encore le portrait collectif de prophètes figurant aux folios 11v et 12r de la Bible de Nicéas, de la fin du X<sup>e</sup> siècle, aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de Turin (B. I. 2).<sup>472</sup> Des portraits collectifs de prophètes trouvent également leur place dans les programmes monumentaux comme les sept portraits en médaillon identifiés à des prophètes peints au VII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècle sur l'intrados de l'arc absidal de Hagios-Stephanos,

---

<sup>471</sup> Barlaam, p. 99.

<sup>472</sup> Weitzmann K., *The Miniatures of the Sacra Parallela: Parisinus Graecus 923*, Princeton, 1979, p. 140-141, fig. 323, 327, 328, 334, 371 ; Belting H., Cavallo G., *Die Bibel des Niketas : Ein Werk der höfischen Buchkunst in Byzanz und sein antikes Vorbild*, Wiesbaden, 1979, Taf. 7, 8; Belting H., « La Bible de Nicéas », *La civiltà bizantina dal XII al XV secolo : Aspetti e problemi*, Rome, 1982, p. 317-318.

église funéraire du monastère de l'Archangélos près de Cemil en Cappadoce.<sup>473</sup> Ces portraits visent à évoquer l'unité des prophètes sans privilégier les propos d'un prophète en particulier.

Le regroupement de trois prophètes représente leur ensemble et souligne la cohérence et la continuité de leur témoignage dans l'économie du salut comme Barlaam le sous-entend. En revanche l'absence de tradition iconographique stable et spécifique pour chacun des seize prophètes rend l'identification des trois figures représentées ici délicate voir même arbitraire.<sup>474</sup> L'inscription « ἐβόησα ἔν » sur le phylactère du prophète à l'extrémité gauche nous autorise à l'identifier à Jonas dont le phylactère renvoie au verset Jonas 2, 3. L'association entre ces mots et Jonas est également constatée dans d'autres contextes.<sup>475</sup> À Daphni où les seize prophètes ornent le tambour de la coupole, Jonas tient un phylactère avec une inscription commençant par les mêmes mots.<sup>476</sup> De même à la chapelle palatine de Palerme et au monastère de la Grande Laure au mont Athos, le phylactère de Jonas porte la même citation de Jonas 2, 3.<sup>477</sup> Quant aux traits faciaux du prophète dépeint à gauche au folio 39v, ils coïncident avec la physionomie habituellement attribuée à Jonas : un homme chauve et barbu.<sup>478</sup>

Au sujet du prophète qui figure au milieu, le texte inscrit sur le phylactère permet d'évoquer Habacuc. Le texte renvoie en effet à Habacuc 3, 2. Cette même citation est inscrite sur le phylactère d'un des prophètes sur les tambours de Daphni, de la chapelle Saint-Nicolas de Spilia à Penteli près

---

<sup>473</sup> Jolivet-Levy C., *Les églises byzantines de Cappadoce : Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, 1991, p. 162.

<sup>474</sup> Lowden J., *Illuminated Prophet Books : A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*, Londres, 1998, p. 88-90.

<sup>475</sup> Gravgaard A. M., *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches : A Catalogue*, Copenhague, 1979, p. 70.

<sup>476</sup> Millet G., *Le monastère de Daphni : Histoire, architecture, mosaïques*, Paris, 1899, pl. VIII.

<sup>477</sup> Kitzinger E., *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, 1, *La cappella Palatina di Palermo*, Palerme, 1992, p. 28-29, fig. 31.

<sup>478</sup> Paul J., « Jonas », *LCI*, 2, col. 414-421 ; Lowden J., *Illuminated Prophet Books : A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*, Londres, 1998, p. 50.

d'Athènes (1233-1234) et de Studenica.<sup>479</sup> De même, dans les portraits de Habacuc illustrant son cantique au folio 57v du manuscrit Stavrou 88 et au folio 194r du Psautier serbe de Munich, son phylactère porte la même citation.<sup>480</sup> Prophète mineur aux traits physiques variables jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle, Habacuc apparaît dans le Paris grec 1128 avec les traits retenus dans un grand nombre de représentations.<sup>481</sup> Le phylactère du troisième prophète est pour sa part moins lisible et nous n'en avons pas pu retracer l'origine. Contrairement à Jonas et Habacuc, le prophète à l'extrémité droite ne peut pas être identifié.

L'identification de deux des trois prophètes indique que le miniaturiste fait recours à des représentations spécifiques de prophètes. Une tentative d'entrecroiser les versets cités sur les phylactères et le récit de Barlaam et Joasaph n'a pas permis de déceler une raison justifiant le choix des prophètes. Visant à mettre en évidence la collectivité, le miniaturiste semble puiser librement dans le corpus iconographique des prophètes. Il sélectionne librement trois prophètes. Ainsi, la miniature du folio 39v marque l'intérêt généralisé pour les prophètes, aspect qui constitue selon John Lowden la raison de l'absence d'une tradition iconographique stable.<sup>482</sup>

Au folio 50r (fig. 138), le miniaturiste a peint deux hommes nimbés et vêtus de tuniques vertes et de himations rouges à l'extrémité droite du champ pictural laissant ainsi vierges trois quarts de l'espace réservé à la miniature.

---

<sup>479</sup> Millet G., *Le monastère de Daphni : Histoire, architecture, mosaïques*, Paris, 1899, pl. VIII ; Mouriki D., « Oi byzantines toichographies ton parekklesion tes Spelias tes Penteles », *Deltion tês Christianikês Archaïologikês Etaireias*, 7, 1974, p. 86 ; Millet G., *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie : (Serbie, Macédoine, Monténégro)*, 3, Paris, 1962, pl. 67.

<sup>480</sup> Cutler A., *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris, 1984, p. 41 ; Strzygowski J., *Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof-und Staatsbibliothek in München : Nach einer belgrader Kopie ergänzt und im Zusammenhange mit der syrischen Bilderredaktion des Psalters untersucht*, Munich, 1906, fig. 113.

<sup>481</sup> Lucchesi-Palli E., « Habakuk », *LCI*, 2, col. 205 ; Lowden J., *Illuminated Prophet Books : A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*, Londres, 1998, p. 56.

<sup>482</sup> Lowden J., *Illuminated Prophet Books : A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*, Londres, 1998, p. 56.

L'homme à gauche est muni d'une longue barbe grise et de longs cheveux gris. De sa main gauche il tient un phylactère sans inscription et de sa main droite part un filet rouge. À droite, se tient un homme au front dégarni, courts cheveux bruns et muni d'une courte barbe grise. Malgré la peinture écaillée, nous observons la présence d'un phylactère sans inscription dont le contour est tracé à l'encre noire. Dans la marge extérieure, une légende identifie les deux hommes de manière générale comme des prophètes. Dans le champ pictural, une légende supplémentaire identifie l'homme à gauche au prophète Isaïe. Le texte permet de comprendre la représentation du prophète Isaïe à cet endroit. Au folio 50r, Barlaam se réfère au prophète Isaïe et cite Isaïe 66, 18: « Isaïe disait : C'est moi qui motiverai leurs actes [...] ».<sup>483</sup> C'est également le rapport entre l'image et le texte qui explique la présence de la ligne rouge partant de la main d'Isaïe. La ligne rattache le portrait d'Isaïe à la lettre initiale de la citation. En effet, la légende supplémentaire et la ligne témoignent d'un souci d'identification du prophète figurant à gauche. Malgré une certaine stabilité dans l'iconographie d'Isaïe, la légende supplémentaire et la ligne rouge confirment encore l'absence d'une tradition iconographique stable liée aux seize prophètes de l'Ancien Testament.<sup>484</sup>

Bien que la légende désigne les prophètes, une observation des caractéristiques physionomiques et du texte permet de reconnaître dans l'homme à droite l'apôtre Paul. Barlaam mentionne l'apôtre et cite l'Épître aux Hébreux 4, 12 plus haut au folio 50r : « L'enseignement de Paul béni [...] Pour les mots de Dieu [...] ».<sup>485</sup> En effet, l'image de Paul à l'époque paléologue repose sur une tradition iconographique qui remonte à l'époque paléochrétienne. Premier apôtre à recevoir des caractéristiques physionomiques permettant de le distinguer des onze autres, il apparaît selon un type relativement stable et

---

<sup>483</sup> Barlaam, p. 127, 129.

<sup>484</sup> Holländer H., « Isaias », *LCI*, 2, col. 354-359.

<sup>485</sup> Barlaam, p. 127.

largement diffusé.<sup>486</sup> D'abord, une comparaison entre le bas-relief du sarcophage dit du Prince du IV<sup>e</sup> siècle et actuellement conservé au musée archéologique d'Istanbul, la miniature au folio 2v du codex Vatican gr. 766 (XI<sup>e</sup> siècle) où Paul figure deux fois et encore le portrait de Paul au folio 50v du lectionnaire de la Bibliothèque nationale d'Athènes (ms. 133 daté de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle) montre que l'apôtre apparaît sous les traits d'un homme au front dégarni avec des cheveux courts et une barbe courte.<sup>487</sup> Afin de montrer la diffusion de la figuration de Paul, il suffit de rappeler les nombreuses images auxquelles il participe. En sus des portraits nombreux, Paul est intégré entre autres dans les images de la Communion des apôtres et de la Pentecôte où il occupe une place principale. En outre, c'est l'un des deux apôtres représentés dans la *Traditio legis*. Souvent retenue dans l'art byzantin, l'image de Paul s'appuie à la fois sur la popularité de l'apôtre et la riche tradition iconographique qui rend l'importance d'une identification écrite secondaire. Cependant son assimilation au collège des prophètes est moins courante. L'association des personnages proposée ici semble répondre à l'intérêt de regrouper deux figures emblématiques de l'autorité de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Les trois autres miniatures intercalées dans le texte montrent un seul personnage. Au folio 79v (fig. 7) figure un homme tourné de trois quarts vers la droite. Nimbé, coiffé d'une couronne, vêtu d'une tunique verte avec une

---

<sup>486</sup> Irmscher J., Kazhdan A., Weyl-Carr A., « Paul », *ODB*, 3, p. 1604-1605 ; Lechner M., « Paulus », *LCI*, 8, col. 128-147 ; Von Dobschütz E., « Das Paulusbild in der Kunst », *Forschungen und Fortschritte*, 7, 1931, p. 456.

<sup>487</sup> Parman E., « The Sarcophagus of Sarıgözü », *The Anatolian Civilisation: Greek, Roman, Byzantine, II*, Istanbul, 1983, n<sup>o</sup> C. 3, p. 152 ; Firatli N., Metzger C., *La sculpture byzantine figurée au musée archéologique d'Istanbul*, Paris, 1990, p. 46-47 ; Martin J. R., *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton, 1954, p. 23, fig. 299 ; Mitchell M. M., « The Archetypal Image : John Chrysostom's Portraits of Paul », *The Journal of Religion*, 75, 1995, p. 18 ; Marava-Chatzēnikolaou A., Toupheux-Paschou Chr., *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece, II, Manuscripts of New Testament Texts 13th-15th Century*, Athènes, 1985, p. 35, fig. 31.

bordure dorée et un manteau rouge tenu par une boucle, l'homme muni d'une courte barbe grise et de courts cheveux gris, tient dans sa main gauche un phylactère réglé sans inscription. La légende écrite à l'encre rouge identifie le personnage à David. Le psalmiste figure également au folio 103v (fig. 139). De face, coiffé d'une couronne plate, il arbore les mêmes traits iconographiques.<sup>488</sup> Le phylactère tenu de sa main gauche est réglé de cinq lignes à l'encre noire mais dépourvu d'inscription. La légende indique l'identité du personnage et précise sa qualité de prophète.

Le texte justifie la présence des portraits de David. Aux folios 79v et 103v Barlaam évoque un prophète et cite les psaumes 4, 2 et 42, 1. Vu que le roi David n'est pas nommé, l'association entre ces deux psaumes et l'auteur des psaumes, David, est-elle fréquemment faite ? L'examen des psautiers à illustrations marginales révèle que le psaume 4 est associé à un portrait du roi David dans le Psautier de Théodore (folio 3v), le Psautier Barberini (folio 9v), le Vatican gr. 1927 (folio 4v) et à un David musicien dans le psautier daté de 1059, le Vatican gr. 752 (folio 23v).<sup>489</sup> De même, le psaume 42 semble s'accorder avec une représentation du psalmiste. Dans plusieurs manuscrits – au folio 41r du Psautier Chludov, au folio 51r du Psautier de Théodore, au folio 72v du Psautier Barberini, au folio 51r du psautier daté de 1074, le Sinaï 48, au folio 74r du Vatican gr. 1927, au folio 100v du Psautier Hamilton et au folio 54v du Psautier serbe de Munich, le psaume 42, 1 est associé à David.<sup>490</sup> Ainsi, les associations

<sup>488</sup> Sur l'iconographie de David voir entre autres: Wyss R. L., « David », *LCI*, 1, col. 477-490 ; Steger H., *David Rex et Propheta : König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter nach Bilddarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts*, Nuremberg, 1961 ; Hourihane C., *King David in the Index of Christian Art*, Princeton, 2002.

<sup>489</sup> Dufrenne S., *Psautiers*, tab. 4 ; Der Nersessian S., *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age II*, Londres, Add. 19. 352, Paris, 1970, p. 18, fig. 6 ; De Wald E. T., *The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint, 3, Psalms and Odes, 1, Vaticanus graecus 1927*, Princeton, 1941, pl. II ; Idem, *The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint, 3, Psalms and Odes, 2, Vaticanus graecus 752*, Princeton, 1941, pl. IX.

<sup>490</sup> Dufrenne S., *Psautiers*, tab. 42 ; Shchepkina M., *Miniatiury Khudovskoi Psaltyri : Grechskii Illustrirovannyi Kodeks IV Veka*, Moscou, 1977, pl. 41 ; Der Nersessian S., *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age II*, Londres, Add. 19. 352, Paris, 1970, p. 30, fig. 86 ; De Wald E. T.,

du texte à David semblent découler de celles faites dans les psautiers alors que la posture frontale du roi David tenant un phylactère rappelle plutôt les portraits monumentaux.

Le dernier portrait figure au folio 8or (fig. 140). De face, un homme nimbé pose sa main droite sur un livre qu'il tient sous son bras gauche. Les cheveux gris et muni d'une barbe mi-longue et grise, il porte une tunique, une cape rouge et une écharpe ornée de croix patriarcales. Bien que la figure soit conforme à l'image du père cappadocien standardisée au X<sup>e</sup> siècle, la légende écrite à l'encre rouge le désigne comme Grégoire le Théologien ou Grégoire de Nazianze.<sup>491</sup> Ici également le texte permet de déceler la raison de la figuration. Le folio 8or contient une citation d'une homélie de Grégoire de Nazianze. Barlaam ne nomme pas Grégoire de Nazianze, pilier de la théologie orthodoxe, mais introduit la citation d'une description vague référant au père cappadocien comme « un de nos sages maîtres ». <sup>492</sup> La citation est un passage de l'homélie 19 et plus spécifiquement le commentaire du psaume 4, 2-3 qui est cité et illustré au folio 79v.<sup>493</sup> La répétition d'images d'auteurs en rapport avec le psaume 4, 2-3 indique *a priori* une volonté de souligner ce psaume. Tant le psaume que son commentaire emprunté à l'homélie 19 relèvent d'un des thèmes centraux du récit de Barlaam et Joasaph : la condamnation de la vanité.

---

*The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint, 3, Psalms and Odes, 1, Vaticanus graecus 1927, Princeton, 1941, pl. XIX ; Strzygowski J., Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München: Nach einer belgrader Kopie ergänzt und im Zusammenhange mit der syrischen Bilderredaktion des Psalters Untersucht, Munich, 1906, fig. 30.*

<sup>491</sup> Sur l'iconographie de Grégoire de Nazianze voir entre autres : Baldwin B., Kazhdan A., Nelson R. S., Ševčenko N., « Gregory of Nazianzus », *ODB*, 2, p. 880-882 ; Knoblen U., « Gregor von Nazianz, der Theologe », *LCI*, 6, col. 444-450.

<sup>492</sup> *Barlaam*, p. 219.

<sup>493</sup> Il convient de noter que Harold Matignly et George Ratcliffe Woodward identifient la citation comme une citation de l'homélie 9 (*Barlaam*, p. 219). Selon la traduction de Martha Vinson, ce sont les homélies 19 et 23 qui offrent un commentaire du psaume 4, 3. Ici, le texte semble faire référence à l'homélie 19 (Saint Gregory of Nazianzus, *Select Orations*, tr. Vinson M., Washington, 2003, p. 135).



Certes omniprésent, ce thème n'est ni sous-jacent à l'ensemble des portraits, ni illustré de manière récurrente dans le Paris grec 1128. Son incidence sur le choix des sujets peints doit donc être tempérée.<sup>494</sup>

L'étude des portraits intercalés dans le texte nous confronte à un corpus hétéroclite de quatre prophètes, de l'apôtre Paul, du roi David et de Grégoire de Nazianze qui relèvent tous d'un même rapport au texte. Nous avons vu que les cinq miniatures accompagnent une citation nominative et/ou textuelle du personnage dépeint. Élément clef de la rhétorique byzantine, la citation se profile à la fois comme un jeu entre l'auteur et le lecteur, un moyen de justifier l'authenticité d'un propos ou encore un moyen de créer un lien avec le passé.<sup>495</sup> L'exploitation de la citation par le miniaturiste n'est pas un processus méconnu et ces portraits se conforment parfaitement à des pratiques byzantines.

Bien que l'étude des citations se heurte perpétuellement à la différentiation entre une véritable citation et un *locus communis*, il est approprié de parler ici de citations.<sup>496</sup> Les citations en question reprennent littéralement la source. Procédé rhétorique abondamment utilisé dans Barlaam et Joasaph, la citation ne peut pas être envisagée comme le seul élément qui influence l'apparition des portraits. En effet, le récit de Barlaam et Joasaph est truffé de citations.<sup>497</sup> À titre d'exemple évoquons les citations de Jean

---

<sup>494</sup> À titre d'exemple, nous pouvons citer la parabole des dix vierges (Matthieu 25, 1-13) qui est racontée par Barlaam et qui demeure sans illustrations (*Barlaam*, p. 125-126).

<sup>495</sup> Un topos de la littérature byzantine, la citation est un concept complexe abondamment étudié. À ce sujet citons entre autres : Kazhdan A., « Citation », *ODB*, 1, p. 464 ; Mango C., *Byzantium : The Empire of New Rome*, New York, 1980, p. 240-241 ; Littlewood A. R., « Repetition of Quotations in Byzantine Letters », *Twelfth Annual Byzantine Studies Conference : Abstracts of Papers*, 1986, p. 49 ; Bratu M. « Palamisme et théologie de l'icône », *Byzantinische Forschungen*, 29, 2007, p. 148.

<sup>496</sup> Kertsch M., « Patristische Zitate bei späteren griechisch-christlichen Autoren », *JÖB*, 38, 1988, p. 113-124.

<sup>497</sup> Dans l'*Oxford Dictionary of Byzantium* le récit de Barlaam et Joasaph est cité comme exemple de texte composé de citation. Ceci indique que le texte est réputé pour ses citations.

Damascène, de Jean Chrysostome ou encore celles de Basile le Grand.<sup>498</sup> Ainsi, une nouvelle question se pose sur ces portraits : Pour quelle raison notre miniaturiste choisit-il d'attirer l'attention sur ces cinq citations ? Pourquoi choisit-il de représenter un ensemble hétéroclite de quatre prophètes, un apôtre, le roi David et Grégoire de Nazianze et non pas d'autres auteurs?

Pour répondre à cette question, il est intéressant d'examiner les personnages portraiturés.

Dans l'ensemble des personnages que les miniaturistes retiennent, Grégoire de Nazianze tient une place importante. Alors que les prophètes, le roi David et l'apôtre Paul font l'objet d'un culte important en Orient et en Occident, Grégoire de Nazianze, certes intégré dans le martyrologe d'Usuard, est, jusqu'au concile de Trente, peu vu pas du tout célébré en Occident.<sup>499</sup> En revanche, en Orient, ce père cappadocien est une figure primordiale dans l'élaboration de la foi orthodoxe. Recevant l'épithète « le théologien » lors du concile de Chalcédoine, il est un des principaux acteurs de la définition de la doctrine orthodoxe.<sup>500</sup> Au cours des siècles, sa place demeure durablement prépondérante. Non seulement ses *Vitae* écrites au VII<sup>e</sup> siècle par Grégoire le Prêtre et Nicétas David Paphlagon mais également le grand nombre de manuscrits illustrés contenant les homélies de Grégoire de Nazianze témoignent de son importance.<sup>501</sup> Dans le contexte du XIV<sup>e</sup> siècle, Grégoire de Nazianze, père cappadocien devient fondamental pour l'hésychasme et incarne

---

<sup>498</sup> Barlaam, p. 295, 255.

<sup>499</sup> Ce n'est qu'en 1582 que le pape Grégoire XIII rend par l'inauguration d'une chapelle à Saint-Pierre le culte de Grégoire de Nazianze vivant en Occident (Hermant G., *La vie de s. Basile le Grand, archevesque de Cesare'e en Cappadoce, et celle de s. Grégoire de Nazianze archevesque de Constantinople*, 2, Paris, 1674, p. 379).

<sup>500</sup> La bibliographie concernant Grégoire de Nazianze est vaste. Citons entre autres : Ruether R., *Gregory of Nazianzus : Rhetor and Philosopher*, Oxford, 1969 ; Macé C., « Gregory of Nazianzus as the Authoritative Voice of Orthodoxy in the Sixth Century », *Byzantine Orthodoxies Papers from the Thirty-Sixth Spring Symposium of Byzantine Studies*, Aldershot, 2006, p. 27-34.

<sup>501</sup> Le catalogue des trente-six manuscrits illustrés est décrit dans: Galavaris G., *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton, 1969, p. 204-260.

sans aucun doute l'Église d'Orient.<sup>502</sup> L'intérêt pour son portrait semble donc dicté par le contexte contemporain et plus spécifiquement par une volonté d'affirmer l'orthodoxie.

Face au contexte contemporain marqué par l'opposition Orient-Occident, le choix de glorifier l'apôtre Paul (folio 50r) ne semble pas non plus dépourvu de sens. Il convient de rappeler que Paul, apôtre des Gentils est intimement associé à l'apôtre Pierre. Les deux célébrés le 29 juin sont les princes du collège des apôtres.<sup>503</sup> Dès le IV<sup>e</sup> siècle, l'apôtre Pierre devient le symbole de Rome et de la papauté.<sup>504</sup> Face à la place de Pierre dans la légitimation de la primauté du pape, Byzance ne cesse de vouloir souligner l'équivalence entre les apôtres Pierre et Paul voire même la primauté de Paul.<sup>505</sup> À cet égard la comparaison des images orientales et occidentales de la Pentecôte est éclairante.<sup>506</sup> Abstraction faite de la représentation de la sphère céleste, nous pouvons distinguer deux types de Pentecôte en Orient.<sup>507</sup> Dans un premier temps, les douze apôtres sont regroupés autour de la Vierge. À titre d'exemple citons les plus anciennes images conservées : la miniature du folio 14v des Évangiles de Rabbula (fig. 141) et l'ampoule n° 10 du Trésor de Monza.<sup>508</sup> Après l'iconoclasme, la Vierge disparaît de la composition. Désormais, le schéma englobe les douze apôtres avec Paul et Pierre au centre de la composition. Une des plus anciennes illustrations selon cette formule peut être observée au folio 301r du Paris grec 510, le somptueux manuscrit

---

<sup>502</sup> Jevtitch A., *Études hésychastes*, Lausanne, 1995, p. 9.

<sup>503</sup> Irmscher J., Kazhdan A., Weyl-Carr A., « Paul », *ODB*, 3, p. 1604-1605.

<sup>504</sup> Marchal G., *L'apôtre Pierre et la papauté : Le problème de la papauté romaine*, Paris, 1955.

<sup>505</sup> Irmscher J., Kazhdan A., Weyl-Carr A., « Paul », *ODB*, 3, p. 1604-1605.

<sup>506</sup> Ouspensky L., *Vers l'unité ?*, Paris, 1987.

<sup>507</sup> La sphère céleste est un élément principal de l'iconographie de la Pentecôte. Or ici, cet élément nous importe peu. Pour la place de Pierre et Paul, nous avons préféré faire abstraction de cet élément qui ne contribue pas au raisonnement fait ici.

<sup>508</sup> Bernabò M., Arduini Fr., *Il Tetravangelo di Rabbula : Firenze, Biblioteca medicea laurenziana, Plut. 1.56 : L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, Rome, 2008 ; Grabar A., *Ampoules de Terre Sainte: Monza, Bobbio*, Paris, 1958, p. 7, pl. XVII.

constantinopolitain daté de la seconde moitié du IX<sup>e</sup> siècle.<sup>509</sup> En Occident, ces deux variantes sont attestées tandis que d'autres font leur apparition comme celle centrée autour de Pierre dont un bel exemple se trouve au folio 72v du Livre des péricopes d'Henri II de 1039-1040 (ms. B. 21, Bibliothèque de l'État de Brême).<sup>510</sup> Privilégiant la figure de Pierre, cette iconographie reste étrangère à l'art byzantin qui préfère pour sa part une composition centrée sur Pierre et Paul, composition évocatrice de l'équivalence entre les deux apôtres.

En sus de la Pentecôte, l'imagerie de la *Traditio legis* à l'époque théodosienne est intéressante. La *Traditio legis* exalte en soi la mission apostolique et témoigne par le choix des acteurs de l'importance de Pierre et Paul au sein du collège des apôtres.<sup>511</sup> Dans une étude sur l'art de l'époque théodosienne, Johannes Kollwitz définit la *Traditio legis* figurant sur les sarcophages de Ravenne où le Christ donne la loi non pas à Pierre mais à Paul comme dépendant d'un modèle constantinopolitain dans lequel la place principale de Paul ne découle pas d'une opposition entre l'ancienne Rome et la nouvelle Rome mais résulte de l'importance accordée à la lecture des Épîtres de Paul, Épîtres où il s'adresse avant tout aux peuples de l'empire d'Orient.<sup>512</sup> En revanche, à ce même sujet, Ernst Kitzinger souligne l'importance de scruter le contexte contemporain. En considérant la place spécifique accordée à Paul dans l'art de l'époque théodosienne comme un miroir des tensions politiques, ce dernier chercheur affirme que cette imagerie byzantine met en évidence la primauté de Paul aussitôt que la fin du IV<sup>e</sup> siècle.<sup>513</sup>

---

<sup>509</sup> Brubaker L., *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium : Images as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge, 1999, p. 239-243, fig. 30.

<sup>510</sup> Knoll G., *Das Echternacher Evangelistar Kaiser Heinrichs III*, Wiesbaden, 1995, p. 90, f. 72.

<sup>511</sup> Schuhmacker W. N., « Traditio Legis », *LCI*, 4, col. 347-351 ; Spieser J.-M., *Autour de la Traditio Legis*, Thessalonique, 2004.

<sup>512</sup> Kollwitz J., *Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit*, Berlin, 1941, p. 140.

<sup>513</sup> Kitzinger E., « A Marble Relief of the Theodosian Period », *DOP*, 14, 1960, p. 33.

Dans le contexte du XIV<sup>e</sup> siècle, Paul semble revêtir une nouvelle importance dans la littérature de l'époque paléologue.<sup>514</sup> En effet, Paul se situe au cœur des débats opposant Orient et Occident car Grégoire de Palamas se base à plusieurs reprises sur les expériences de Paul.<sup>515</sup>

En sus de l'apôtre Paul et de Grégoire de Nazianze, les autres portraits glorifient des prophètes, personnages clefs dans le retour à la tradition qui caractérise l'époque paléologue. Attirant l'attention sur les figures d'autorités de l'Église et écrivains de textes qui rythment la vie monastique, le choix des portraits n'est point fortuit. Il constitue une réponse aux interrogations et à la spiritualité religieuse de l'époque, ce qui est d'ailleurs perceptible à travers la création du cycle de Paris grec 1128.

---

<sup>514</sup> Jevtitch A., *Études hésychastes*, Lausanne, 1995.

<sup>515</sup> P. Mingourie S., « The Reception of Saint Paul and Pauline Theology in the Late Byzantine Period », *The New Testament in the Byzantine Empire*, International Symposium 3 mai 2013, Washington, éd. Nelson R. S., Kreuger D., sous presse.

### 5.3.3. Iconographie des païens

Le non-chrétien désigné dans le contexte byzantin par le terme « Ἕλληνες » et dans la littérature moderne par « païen » est une notion à multiples facettes.<sup>516</sup> À même titre que la notion « βάρβαρος » dans les textes grecs anciens, ces notions peuvent être schématisées comme désignant toutes exercices de pratiques non-conformes aux mœurs de la société byzantine.<sup>517</sup> Vu les considérations linguistiques au sujet de la notion moderne de païen, il est nécessaire de définir la terminologie employée ici à propos de l'iconographie des païens.

Dans la longue bibliographie relative au monde chrétien, la notion de païen est avant tout associée aux sociétés antiques. L'assimilation *a posteriori* entre « païen » et « monde antique » fait que les études iconographiques invoquant la notion du paganisme se sont avant tout confondues soit avec l'étude des liens entre l'art antique et l'art byzantin soit avec l'étude de la réception des œuvres antiques dans la société byzantine.<sup>518</sup> Or nous pouvons

---

<sup>516</sup> Kazhdan A., Talbot A.-M., « Paganism », *ODB*, 3, p. 1551-1552 ; Kazhdan A., « Hellenes », *ODB*, 2, p. 911-912. Pour les attitudes changeantes à l'égard du passé grec antique : Kaldellis A., *Hellenism in Byzantium : The Transformations of Greek Identity and the Reception of the Classical Tradition*, Cambridge, 2007.

<sup>517</sup> La bibliographie sur ce sujet philosophico-linguistique est vaste. Un des premiers ouvrages à se pencher sur le thème païen est la thèse de Jacques Zeiller : Zeiller J., *Paganus : Une étude de terminologie historique*, Paris, 1917. Quelques études vouées à ce sujet sont : Lechner K., *Hellenen und Barbaren im Weltbild der Byzantiner : Die alten Bezeichnungen als Ausdruck eines neuen Kulturbewusstseins*, Munich, 1955 ; Rochette Br., « Grecs, Romains et Barbares. À la recherche de l'identité ethnique et linguistique des Grecs et des Romains », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 75, 1997, p. 37-57. Citons également les ouvrages de Ramsay MacMullen qui étudie entre autres la condamnation des non-chrétiens dans la société byzantine et plus spécifiquement les textes législatifs : MacMullen R., *Christianizing the Roman Empire A.D. 100-400*, Yale, 1984 et du même auteur : *Christianity and Paganism in the Fourth to Eighth Centuries*, New Haven, 1999 où il tempore l'application des textes juridiques.

<sup>518</sup> La bibliographie qui traite du lien créateur entre l'art antique et l'art chrétien est longue. L'ouvrage principal est : Grabar A., *Les voies de la création en iconographie chrétienne, Antiquité et Moyen Âge*, Paris, 1979.

également envisager l'iconographie des païens comme une catégorie d'images qui met en scène des personnages de foi non-chrétienne. Illustrant un récit où l'idolâtrie polythéiste définit le contexte dans lequel Joasaph est né et sur lequel la foi chrétienne triomphera, notre cycle se prête sans aucun doute à une telle étude. En effet, les miniaturistes du Paris grec 1128 peignent à maintes reprises des hommes avant leur conversion au christianisme. Tant bien le roi idolâtre des Indes, Abenner, ses serviteurs Arachès et Zardan que ses prêtres Nachor et Theudas sont représentés plusieurs fois. Souvent, ces miniatures jettent une lumière sur leurs actions sans que leur religion non-chrétienne influence la composition. À titre d'exemple nous pouvons évoquer la miniature du folio 113r (fig. 142) qui illustre un dialogue entre Abenner et Arachès. Aucun élément iconographique ne rappelle leur idolâtrie. Bien au contraire, l'auréole d'Abenner qui marque sa royauté, n'anticipe-t-elle pas également la conversion prochaine du roi ?

Par contre, quant à l'action représentée, six miniatures constituent un corpus qui montre des païens s'adonnant à des actions révélatrices de leur culte. De ces six miniatures, deux traitent du paganisme dans le royaume des Indes (folios 11r et 12r) et quatre concernent le paganisme auquel le peuple de la Bible s'adonne (folios 31v, 32v et 34v), paganisme exposé par Barlaam dans son enseignement biblique. En envisageant les six miniatures, trois thématiques

---

Il méritera des recherches supplémentaires or il semble que la fusion est une conséquence de la volonté de défaire le Moyen-Âge de son image obscure en tissant des liens avec l'art antique, en soulignant la continuité et la survivance de la société antique dans la société médiévale et plus spécifiquement ici la société byzantine.

Concernant la réception des œuvres antiques dans la société byzantine citons quelques articles principaux : Weitzmann K., « The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography », *DOP*, 14, 1960, p. 45-68 ; Lawrence M., « Three Pagan Themes in Christian Art », *De Artibus Opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York, 1961, p. 323-334 ; James L., « Pray Not to Fall into Temptation and Be on Your Guard : Pagan Statues in Christian Constantinople », *Gesta*, 35, 1996, p. 12-22.

différentes peuvent être distinguées à savoir : le culte, la divination et le divertissement.

### 5.3.3.1. *Le culte*

La miniature du folio 11r (fig. 143) est composée de deux registres. Le registre du bas dépeint une scène d'audience devant le roi Abenner. Bien que la légende commune aux deux registres, « Ὁ Βασιλεὺς Ἀβενήρ θύων τοῖς εἰδώλοις », stipule que l'audience est en rapport avec la religion du roi, aucun élément iconographique du registre du bas ne l'exalte. Le registre supérieur développe une narration continue illustrant les actions idolâtres. La scène de gauche se construit autour d'une colonne sur laquelle sont érigées deux idoles. Nues et de couleur jaunâtre, les deux idoles dont l'un porte un disque ou bouclier sont vénérées par le roi Abenner qui se tient à gauche. Auréolé, coiffé d'une couronne et vêtu d'une robe verte et d'une cape rouge, le roi figure de profil et effectue de ses bras un geste de vénération. Derrière les idoles, deux cavaliers se déplacent vers la droite. Ils observent deux hommes couchés à l'arrière-plan. Organisée autour d'une colonne sommée de deux idoles, la composition de la miniature s'appuie-t-elle sur une tradition iconographique de l'idolâtrie ?

En effet, la représentation du lieu de culte païen repose sur une iconographie antique. Le *Pseudo-Nonnus*, texte daté du début du V<sup>e</sup> siècle et faussement attribué à Nonnus de Panopolis, se prête particulièrement bien à tisser le lien entre la représentation du lieu de culte païen et l'Antiquité. Commentaire sur les allusions à l'Antiquité dans six homélies de Grégoire de Nazianze dont l'homélie 39 qui évoque la vénération de diverses divinités païennes, ce texte a fait l'objet d'un cycle illustré.<sup>519</sup> Les deux manuscrits

---

<sup>519</sup> Declerck J., « Contribution à l'étude de la traduction grecque des « Histoire Mythologiques » du Pseudo-Nonnus », *Sacris Erudiri*, 1978, 23, p. 177-190 ; Smith J. N., *A Christian's Guide to Greek Culture : The Pseudo-Nonnus Commentaries on Sermons 4, 5, 39 and 43 by Gregory of Nazianzus*, Liverpool, 2001.



comportant le cycle illustré du Pseudo-Nonnus à savoir le Taphou 14 daté de la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle et le Vatican gr. 1947 du XI<sup>e</sup> - XII<sup>e</sup> siècles, illustrent respectivement deux et un cultes. Tant bien au folio 313r de Taphou 14 (fig. 144) qui évoque le culte des chèvres de Mendes et celui des divinités animales qu'au folio 150v de Vatican gr. 1947 qui illustre également le culte des chèvres de Mendes, un groupe d'hommes vénère des divinités placées au sommet d'une colonne.<sup>520</sup> Dans le Rossikon 6 (XI<sup>e</sup> siècle), un recueil des homélies de Grégoire de Nazianze qui incorpore des illustrations du Pseudo-Nonnus sans pour autant faire référence à ces commentaires, le même schéma est retenu sur l'ensemble des six miniatures relatives aux cultes païens.<sup>521</sup> Plus intéressant encore est le Paris Coislin 239. Daté du XI<sup>e</sup> siècle, cet homélaire comporte deux images cultuelles dérivées du Pseudo-Nonnus qui s'éloignent à première vue de la représentation du lieu de culte païen. Les déesses, Hécate (folio 122r) et Isis (folio 122v) sont représentées à droite et sont à la même échelle que les personnages célébrant leur culte. Or le chapiteau et le début d'un fût faisant office de piédestal évoquent l'emplacement de la divinité perchée sur une colonne.<sup>522</sup> Composition attestée sur plusieurs sarcophages antiques tel un sarcophage du musée Pio Cristiano et réemployée dans des contextes artistiques manifestant une volonté de renouer avec l'Antiquité tel le coffret de Joseph du XI<sup>e</sup> siècle conservé au musée Schloss Grünes Gewölbe à Dresde ou le coffret du Trésor de la cathédrale Sainte-Marie à Anagni près de Rome daté du début du XIII<sup>e</sup> siècle, l'iconographie du lieu de culte païen repose sur une tradition antique dont l'art byzantin se fait ponctuellement l'écho.<sup>523</sup> Les siècles

---

<sup>520</sup> Weitzmann K., *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton, 1951, p. 9.

<sup>521</sup> Rossikon 6 : Il s'agit des deux miniatures aux folios 163r, 164r et d'une miniature aux folios 164v, 165v (Pelekanidis S. M., et al., *The Treasures of Mount Athos : Illuminated Manuscripts*, 2, Athènes, 1975, fig. 311, 312-315).

<sup>522</sup> Galavaris G., *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton, 1969, p. 247.

<sup>523</sup> Robert C., *Die Antiken Sarkophag-reliefs*, 3, 2, Berlin, 1904, n° 167, pl. LII; Goldschmidt A., Weitzmann K., *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. bis XIII. Jahrhunderts*, I, 1930, Berlin, p. 28-29, pl. VII ; Weitzmann K., *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. bis XIII.*

qui séparent les quelques représentations antiques des images byzantines citées plus haut atténuent le lien entre la tradition antique et la tradition byzantine. L'observation de l'iconographie de l'Adoration du veau d'or, l'épisode d'idolâtrie relaté dans l'Exode 32, 1-6 permet cependant de constater l'affinité entre les deux traditions. Sur l'aménagement du lieu de culte païen par Aaron, l'Exode spécifie « il bâtit un autel en face de la statue » (Exode 32, 5). Le verset renvoi à une organisation spatiale telle qu'elle est exposée à la page 187v du Ménologe de Basile II. Le lieu de culte païen où se déroule le martyre de Barlaam d'Antioche y est désigné par un autel dressé devant une statue.<sup>524</sup> Cependant, dans les quatre Octateuques illustrés qui consacrent une scène à l'idolâtrie des Israélites, ces derniers ne figurent pas face à un autel mais se tiennent devant une colonne sur laquelle le veau d'or est érigé. Attestant la diffusion de l'iconographie du lieu de culte païen où l'idole figure sur une colonne, les illustrations des Octateuques (folio 115v du Vatican gr. 747, folio 249v du Vatican gr. 746, folio 107v du Smyrne et folio 254v du manuscrit du Sérail) dont le plus ancien date du XI<sup>e</sup> siècle, pourraient relever d'une tradition iconographique qui se consolide au cours du XI<sup>e</sup> siècle. Toutefois les psautiers à illustrations marginales du IX<sup>e</sup> siècle montrent qu'il s'agit d'une iconographie déjà connue.<sup>525</sup> Au folio 108v du Psautier Chludov et au folio 16v du Paris grec 20, l'Adoration du veau d'or accompagne le psaume 106, 19.<sup>526</sup> Dans ces deux exemples, les Israélites vénèrent le veau d'or perché au sommet d'une colonne. La scène est détruite dans le Psautier de Bristol mais la même iconographie apparaît en association avec le psaume 106, 19 au folio 143v du Psautier de Théodore, au folio 183r du Psautier Barberini et au folio 190r du Psautier

---

*Jahrhunderts*, II, 1934, Berlin, p. 84, pl. LXXIX ; Weitzmann K., « Probleme der mittelbyzantinischen Renaissance », *Archäologischer Anzeiger*, 48, 1933, p. 341.

<sup>524</sup> *Il menologio di Basilio II : (cod. Vaticano greco 1613)*, Turin, 1907.

<sup>525</sup> Weitzmann K., *Octateuchs*, p. 182-182, fig. 794-797.

<sup>526</sup> Dufrenne S., *Psautiers*, tab. 106 ; Shchepkina M., *Miniatiury Khudovskoi Psaltyri : Grechskii Illustrirovannyi Kodeks IV Veka*, Moscou, 1977, pl. 108.

Hamilton.<sup>527</sup> Les différents contextes dans lesquels l'idolâtrie est illustrée, permettent d'affirmer que l'organisation spatiale du lieu de culte païen incluant une idole sur une colonne relève d'une tradition iconographique bien établie et vraisemblablement accessible à notre miniaturiste.

En revanche, ni les cavaliers ni les deux hommes à l'arrière-plan n'ont trouvé leur équivalent dans les images qui exploitent le lieu de culte païen dans notre manuscrit. De même, le folio 6v du codex de Barlaam et Joasaph conservé à Ivron omet ces personnages (fig. 145).<sup>528</sup> C'est la lecture du récit qui permet de les identifier. La scène de gauche illustre deux actions décrites dans le texte. Sur l'avant-plan on aperçoit « Abenner [...] allait lui même au temple de ses idoles ». <sup>529</sup> Les deux cavaliers à l'arrière-plan illustrent : « [...] envoyés dans tous les quartiers pour rassembler le peuple ». <sup>530</sup>

La scène de droite se construit également autour d'Abenner. Assis sur un trône, le roi figure de profil et lève son bras droit vers les trois hommes qui se tiennent devant lui et amènent des animaux. Un homme y conduit trois bœufs et un autre en apporte un dans ses bras. Un troisième amène une oie. À l'arrière-plan, deux sujets du roi s'approchent avec des aliments pendus à un bâton. La présence des animaux évoque les préparatifs de sacrifices en honneur des dieux. Bien que lié à la célébration du culte païen et donc de connotation négative comme en témoigne l'épisode des sacrifices des Israélites au veau d'or (Exode 32, 6), l'idée du sacrifice cultuel reste présente dans le christianisme.<sup>531</sup> Le sacrifice rédempteur du Christ trouve des multiples préfigurations dans l'Ancien Testament telles que le sacrifice par Caïn et Abel (Genèse 4, 3-5) et le

---

<sup>527</sup> Dufrenne S., *Psautiers*, tab. 106 ; Der Nersessian S., *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age II*, Londres, Add. 19. 352, Paris, 1970, p. 50, fig. 230.

<sup>528</sup> Der Nersessian S., *Barlaam*, fig. 6.

<sup>529</sup> *Barlaam*, p. 31.

<sup>530</sup> *Barlaam*, p. 31.

<sup>531</sup> Sur la variation et l'évolution de la notion de sacrifice dans le judaïsme et le christianisme voir entre autres le deuxième chapitre d'un ouvrage collectif : Neusch M. et al., *Le sacrifice dans les religions*, Paris, 1994.

sacrifice d'Isaac (Genèse 22).<sup>532</sup> Le thème du sacrifice cultuel est également inclus dans les Apocryphes comme en témoigne le sacrifice de Joachim décrit dans le *Protévangile de Jacques*.<sup>533</sup> Comment et pourquoi ces épisodes de sacrifices animaliers sont traités dans l'art chrétien ? La plus ancienne représentation du sacrifice connue sur le mur ouest de la synagogue de Doura Europos (fig. 146) illustre celui fait par le patriarche Abraham.<sup>534</sup> Datée du III<sup>e</sup> siècle, la peinture dépeint un bélier à l'avant-plan. Abraham, le couteau à la main, se tient devant l'autel sur lequel est posé Isaac vers qui descend la main de Dieu. À l'arrière-plan, un serviteur apparaît dans un encadrement architectural. Retenu dans quelques rares exemples, le serviteur est un élément secondaire de la composition.<sup>535</sup> Par contre, le noyau dur composé du bélier et d'Abraham s'appropriant à sacrifier Isaac se définit comme une constante dès l'époque paléochrétienne. La coupe en verre trouvée à Docléa près de Podgoritza au Monténégro et un verre doré tous deux datés du IV<sup>e</sup> siècle et conservés au musée de l'Ermitage offrent des exemples paléochrétiens caractéristiques de l'action du sacrifice.<sup>536</sup> D'autres schémas iconographiques développés en parallèle comme la peinture qui représente Isaac amenant du bois et Abraham indiquant le bélier dans le cubiculum 5 de la catacombe de Sainte-Priscille ou la peinture dépeignant les deux protagonistes en orant dans la catacombe de Saint-Calixte tendent à disparaître au profit de la figuration

---

<sup>532</sup> Henderson G., « Abel und Kain », *LCI*, 1, col. 5-10.

<sup>533</sup> Lazarev V. N., « Regard sur l'art de la Russie pré-mongole », *Cahiers de civilisation médiévale*, 14, 1971, p. 234 ; Cantalamessa R., *L'Eucharistie, notre sanctification : Méditations*, Saint-Maurice, 1999.

<sup>534</sup> Lucceschi-Palli E., « Abraham », *LCI*, 1, col. 20-35; Weitzmann K., Kessler H. L., *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Washington, 1990, p. 155-157.

<sup>535</sup> Nous avons uniquement repéré un exemple dans lequel le serviteur est inclut dans la composition à savoir une peinture dans le cubiculum C de la catacombe du Via Latina (IV<sup>e</sup> siècle) (Ferrua A., *Le pitture della nuova catacomba di Via Latina*, Vatican, 1960, pl. XLI).

<sup>536</sup> Levi P., « The Podgoritza Cup », *The Heythrop Journal*, 4, 1963, p. 55-60 ; Bank A. V., *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Leningrad, 1985, p. 276, pl. 25, 26, 29.

réaliste de l'action.<sup>537</sup> Un bref aperçu du vaste corpus montre que le Sacrifice d'Abraham est une image stable et bien connue. Bien que la représentation de Dieu varie et la représentation de l'espace sacré évolue, le Sacrifice d'Isaac illustré entre autres dans les Octateuques (p. ex. folio 43r du Vatican gr. 747), en association avec le psaume 105, 9 (p. ex. folio 105v du Psautier Chludov), dans le cinquième livre de la *Topographie chrétienne* de Cosmas Indicopleustes (p. ex. Sināi gr. 1186), au folio 174v du Paris grec 510 où il illustre la 2<sup>e</sup> homélie liturgique de Grégoire de Nazianze mais également incorporé dans le programme monumental (p. ex. mosaïque à Saint-Vital, Ravenne) prouve la longévité de la tradition iconographique et la popularité du sacrifice tout au long du Moyen-Âge.<sup>538</sup> Afin de renforcer l'importance et la maîtrise de l'image du sacrifice à l'époque paléologue citons la peinture du Sacrifice de Caïn et Abel

---

<sup>537</sup> Wilpert J., *Le pitture delle catacombe romane*, Rome, 1903, pl. 78, 41. Il convient toute fois d'indiquer que ce schéma iconographique est retenu dans le Voyage d'Abraham et Isaac, imagerie d'une épisode précédant le sacrifice proprement dit (Moore-Smith A., « The Iconography of the Sacrifice of Isaac in Early Christian Art », *American Journal of Archaeology*, 26, 1922, p. 160-161).

<sup>538</sup> Weitzmann K., *Octateuchs*, p. 87-88, fig. 315-318; Shchepkina M., *Miniatiury Khludovskoi Psaltyri : Grechskii Illustrirovannyi Kodeks IV Veka*, Moscou, 1977, pl. 105; Kominko M., *The World of Kosmas : Illustrated Byzantine Codices of the Christian Topography*, Cambridge, 2013, p. 144-148 ; Brubaker L., *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium : Images as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge, 1999, p. 186, fig. 23 ; Deichmann Fr. W., *Ravenna Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, I, Ravenna Geschichte und Monumente*, Wiesbaden, 1969, pl. 278.

Il est intéressant de souligner l'évolution de l'espace dans lequel se développe le sacrifice. Dans les exemples antérieurs au IX<sup>e</sup> siècle, l'autel est représenté. Isaac est soit couché sur l'autel (p. ex. la peinture de Doura Europos et la mosaïque de Ravenne), soit agenouillé ou debout à proximité de l'autel (p. ex. la coupe de Podgoritza et la grande pyxide de Berlin). Cet élément reste en vigueur aux folios 59r du Vatican gr. 699, 174v du Paris grec 510 datés du IX<sup>e</sup> siècle (Talgam R., « Constructing Identity Through Art : Jewish Art as a Minority Culture in Byzantium », *Jews in Byzantium : Dialectics of Minority and Majority Cultures*, éd. Bonfil R., et al., Leiden, 2012, fig. 8). Le folio 105v du Psautier Chludov inaugure une nouvelle tendance qui consiste à retenir le feu du sacrifice tout en omettant l'aspect architectural de l'autel. Le feu est impliqué dans les sacrifices du type dit « Holocaust » (Geller-Nathanson B., « Holocaust », *The Oxford Companion to the Bible*).

dans la chapelle Saint-Démétrios à Dečani (fig. 147) ou encore la miniature du Sacrifice de l'animal accompagnant le cantique d'Anna au folio 250v du Psautier Hamilton.<sup>539</sup>

La constatation au terme de ce bref aperçu que le sacrifice d'animaux relève d'une imagerie familière et maîtrisée, pose la question de la raison qui pousse notre miniaturiste à privilégier une scène qui précède le sacrifice : l'Offrande des animaux. Une telle action est représentée sur la pyxide Basilewski du VI<sup>e</sup> siècle au musée de l'Ermitage. Cette pièce représente Aaron face aux Israélites amenant des animaux et des céréales à sacrifier.<sup>540</sup> Plutôt qu'une représentation du Lévitique 2, 1-16 comme proposée dans l'Index of Christian Art, le sacrifice associé à la Réception de la loi par Moïse (Exode 24, 11) qui figure également sur la pyxide Basilewski s'identifie plutôt avec le passage de l'Exode 32, 6. D'autres exemples illustrés tant de l'Exode 32, 6 que du Lévitique 2, 1-16 ne sont connus. Un autre contexte permettant la présentation des offrandes est le Livre de Job. Dans Job 42, 7-9 Dieu ordonne à Éliphas de Théman de se rendre chez Job avec sept taureaux et sept bœufs qui seront offerts. L'étude exhaustive de Stella Papadaki-Oekland a établi que ces épisodes sont retenus dans treize des quinze cycles byzantins de Job qui sont conservés.<sup>541</sup> À la fois la pyxide Basilewski, le folio 245r du plus ancien Job conservé, le Vatican grec 749 (IX<sup>e</sup> siècle), le folio 240v du Paris grec 135 daté de

---

<sup>539</sup> Marković J., et Marković M., « Ciklus Geneze i Starozavethne figure u paraklisu sv. Dimitrija », *Zidno slikarstvo manastira Dečana : grada i studije*, éd. Djurić V. J., Belgrade, 1995, p. 331-332 ; Petković VI., *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941, pl. CCLV.

La cantique d'Anna est proche de psaume 113. En effet, ce psaume est associé à David dans le Vatican gr. 1927 et associé à des offrandes dans le Vatican gr. 752. C'est peut-être ici une clef pour comprendre l'association de David et le Sacrifice d'Isaac au folio 174v du Paris grec 510.

<sup>540</sup> Weitzmann K., *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collections*, 3, Washington, 1972, p. 32-33 ; Saint-clair A., « The Basilewsky Pyxis : Typology and Topography in the Exodus Tradition », *CA*, 32, 1984, p. 15-30.

<sup>541</sup> Papadaki-Oekland S., *Byzantine Illuminated Manuscripts of the Book of Job. A Preliminary Study of the Miniature Illustrations : Its Origin and Development*, Turnhout, 2009, p. 151-154.

1362 (fig. 148) et notre miniature présentent quelques analogies significatives.<sup>542</sup> Aaron, Job et Abenner figurent à une extrémité de la composition et font face aux animaux amenés par un nombre variable de personnages. Malgré une constance au niveau des acteurs représentés, des multiples divergences permettent de supposer que la présentation des offrandes n'implique aucune tradition iconographique figée. Or le texte indique que l'iconographie adoptée dans le cycle de Paris grec 1128 n'est pas arbitraire. Le texte ne mentionne pas les sacrifices même mais « Amenant leurs offrandes près pour le sacrifice ».<sup>543</sup> Au lieu de reprendre l'image du sacrifice qui est sous-entendu, le miniaturiste reste fidèle au texte. De même, son choix d'utiliser le schéma d'une scène d'audience qui se justifie, certes, par le contexte royal semble également obéir au texte qui expose la soumission du peuple au roi idolâtre.

Au folio 32v (fig. 149), la deuxième illustration du culte païen est intégrée dans le sous-cycle de l'Ancien Testament dont le texte se développe du milieu de la vingtième ligne du folio 28v jusqu'au milieu de la quatrième ligne du folio 35v. La légende « Ὁ λαὸς προσκυνῶν τοῖς ζώοις καὶ τὸ σέβας τούτοις ἀπονέμονται » décrit précisément des activités cultuelles païennes que la miniature dépeint en deux scènes distinctes. À droite, cinq hommes s'adonnent à la danse. À gauche, deux femmes agenouillées et deux hommes dont un agenouillé et un autre debout vénèrent deux idoles. Nues et de couleur dorée, les idoles se dressent au sommet d'un élément architectural qui ressemble plutôt à une fournaise qu'à une colonne. Hormis la fournaise que Sirarpie Der Nersessian considère comme une erreur d'inattention de la part du miniaturiste, la scène du folio 32v ne présente à première vue aucune particularité.<sup>544</sup>

<sup>542</sup> Papadaki-Oekland S., *Byzantine Illuminated Manuscripts of the Book of Job. A Preliminary Study of the Miniature Illustrations : Its Origin and Development*, Turnhout, 2009, p. 323-326, 401-403.

<sup>543</sup> Barlaam, p. 31.

<sup>544</sup> Der Nersessian S., *Barlaam*, p. 165.

La lecture de l'enseignement vétérotestamentaire de Barlaam indique que la miniature du folio 32v illustre la décadence des hommes qui se produit après l'alliance entre Dieu et Noé (chapitre 9 de la Genèse) et avant l'histoire d'Abraham (chapitre 12 de la Genèse). Or les chapitres 10 et 11 de la Genèse n'évoquent pas la décadence du peuple. L'histoire de l'Ancien Testament exposée par Barlaam ne s'appuie pas seulement sur les Écritures mais également sur les Apocryphes.<sup>545</sup> La décrépitude morale des générations après Noé et avant Abraham est décrite dans le *Livre des Jubilés*, chapitre 10, 2-7. Dépendant d'une source littéraire qui ne donne jamais lieu à des images, la miniature du folio 32v invoque la création iconographique qui s'appuie, comme le folio 11r, sur une tradition iconographique. Cette constatation incite à reconsidérer l'image pour essayer de comprendre comment elle a été créée.

En remplaçant la colonne par une fournaise, le miniaturiste ne se conforme pas à la tradition iconographique du lieu de culte païen. Le texte permet non seulement de proposer une raison pour cette dérogation mais également de revoir tant bien l'identification que la création de l'ensemble de l'image.

Parmi les actions païennes auxquelles le peuple se livre, le texte de Barlaam et Joasaph mentionne la fabrication d'idoles et l'adoration des idoles.<sup>546</sup> La fournaise pourrait-elle évoquer la fabrication et se justifier ainsi par un souci de fidélité au texte ? La fabrication d'idoles est associée à la fonderie. Quelques passages des Livres de prophètes tel « Les idoles [...] travaillées par l'artiste et le fondeur » (Jérémie 10, 9), « Tout fondeur a honte de son idole » (Jérémie 10, 14) ou encore « L'idole ? C'est un artisan qui l'a coulé » (Isaïe 40, 19) mettent en lumière la corrélation entre la réalisation d'idoles et la fonderie.<sup>547</sup> Bien que moins littérale, la description de la fabrication du veau d'or par Aaron « Ayant pris l'or de leurs mains, il le façonna au burin [...] » (Exode 32, 4), sous-entend la fonte de l'or par le façonnage et la finition au burin.

---

<sup>545</sup> Der Nersessian S., *Barlaam*, p. 118.

<sup>546</sup> *Barlaam*, p. 85.

<sup>547</sup> Sur la fabrication des idoles dans l'Ancien Testament : Holter K., *Second Isaiah's Idol-fabrication Passages*, Berlin, 1995.



L'assimilation entre la fonderie et la fabrication des idoles est également retenue dans l'iconographie de la Fabrication du veau d'or, seul contexte dans lequel cette action est traduite en image.<sup>548</sup> Dans quatre Octateuques, une narration continue se déroule de gauche à droite : la Fabrication, l'Adoration et la Destruction du veau d'or. Au folio 115v du Vatican gr. 747, au folio 254v du manuscrit du Sérail (fig. 150) et au folio 107v de celui de Smyrne, la scène de gauche est organisée autour d'un feu. De profil, Aaron figure debout à gauche du feu. Il adresse un geste à un groupe d'Israélites à droite du feu. Certains Israélites sont orientés vers la gauche et jettent de l'or dans le feu alors que d'autres se dirigent vers la droite et adorent le veau, instaurant ainsi l'unité entre les deux épisodes. L'impiété des Israélites est renforcée par la démonstration sur le plan visuel de l'objet vulgaire et matériel offert au culte. Mal conservé, le folio 249v du Vatican gr. 746 exposait sans aucun doute le même schéma. Les pieds d'Aaron, les flammes du feu mais également quelques traces des Israélites permettent de reconnaître la représentation de la fonte d'or.<sup>549</sup> Un autre exemple a été repéré. Au folio 140r du Psautier serbe de Munich, le miniaturiste associe le psaume 106 non pas à l'adoration mais à la fabrication du veau d'or et se démarque par ce choix des autres psautiers illustrés.<sup>550</sup> Cette miniature s'articule sur deux registres et trois scènes dont celle en bas à gauche illustre la Fabrication du veau d'or. Adoptant le schéma observé dans les illustrations des Octateuques, l'ajout d'un chaudron sur le feu autour duquel Aaron et les Israélites se réunissent et dans lequel les Israélites jettent leurs parures en or renforce visuellement le lien entre la fabrication de l'idole et la fonderie. Vu que les sources textuelles et iconographiques signalent la place de la fonderie dans le processus de la fabrication des idoles, la présence de la fournaise dans notre miniature peut

---

<sup>548</sup> Il convient de signaler que nous n'avons trouvé aucun autre exemple.

<sup>549</sup> Weitzmann K., *Octateuchs*, p. 182, fig. 797.

<sup>550</sup> Strzygowski J., *Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof-und Staatsbibliothek in München : Nach einer belgrader Kopie ergänzt und im Zusammenhange mit der syrischen Bilderredaktion des Psalters Untersucht*, Munich, 1906, p. 56, fig. 83 ; Dufrenne S., *Psautier*, tab. 106.

évoquer la fabrication des idoles alors que les statues et les personnages en vénération renvoient à l'adoration.

La fusion entre ces deux actions nous invite à étudier l'ensemble du champ pictural et donc la danse qui se déroule à droite. Contrairement à la scène complexe à gauche, la danse des Israélites n'est pas évoquée dans le texte. Pour quelle raison le miniaturiste choisit-il de la faire figurer ? L'assimilation de la danse aux rituels païens est attestée dans trois psautiers à illustrations marginales. Au folio 108v du Psautier Chludov, au folio 143v du Psautier de Théodore et au folio 183r du Psautier Barberini, les hommes adorant le veau d'or sont assistés d'un danseur et d'un homme jouant de la trompette.<sup>551</sup> La parenté des compositions entre les psautiers et notre miniature ainsi que la complexité des trois actions représentées permet de supposer que le miniaturiste revisite des schémas iconographiques connus tout en tenant compte du texte.

Ces deux illustrations montrent que l'image du culte païen certes peu illustrée repose sur une tradition iconographique. Au terme de leur analyse dans notre cycle, il est permis d'avancer que les miniaturistes puisent dans la tradition de l'iconographie vétérotestamentaire qu'ils conjuguent avec le texte du récit de Barlaam et Joasaph sans guère en négliger les détails.

### **5.3.3.2. La divination**

Le deuxième thème relatif à l'iconographie des païens concerne la divination où l'art de prédire l'avenir. La miniature du folio 12r (fig. 114) met en scène les astrologues chaldéens qui prédisent l'avenir du prince lors des festivités organisées par Abenner à l'occasion de la naissance de Joasaph. La

---

<sup>551</sup> Shchepkina M., *Miniatiury Khludovskoi Psaltyri : Grechskii Illustrirovannyi Kodeks IV Veka*, Moscou, 1977, pl. 108 ; Der Nersessian S., *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age II*, Londres, Add. 19. 352, Paris, 1970, p. 50, fig. 230.

légende « Ὁ Βασιλεὺς Ἀβενήρ ἐρωτῶν τοὺς ἀστρολόγους περὶ τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ » permet d'identifier les personnages : Abenner et les astrologues. La miniature est composée de trois groupes de personnages. À l'extrémité gauche, devant une colonne, élément évocateur d'un sanctuaire païen, le roi Abenner figure assis sur un trône.<sup>552</sup> Couronné et nimbé, le roi est peint de profil. Le bras droit levé, il s'adresse à l'assemblée des astrologues qui se produit devant lui. Au milieu du champ pictural sous un segment de ciel bleu foncé, un des astrologues habillé d'une robe rouge figure de face. Dans sa main droite il tient un globe translucide vers le ciel. Sa tête tournée de trois quarts vers la droite sous-entend qu'il s'adresse à son voisin. Ce dernier, le premier d'un groupe de trois astrologues, tient de ses deux mains un objet elliptique translucide, un autre instrument de divination. Les deux autres astrologues figurent côte à côte en train de s'entretenir.

En utilisant la composition d'une scène d'audience, le miniaturiste lui confère une connotation païenne au moyen des objets translucides qui fonctionnent ici comme des attributs. Les observations de Henri-Léonard Bordier, de Sirarpie Der Nersessian et de Marina Toumpouri montrent combien l'identification précise de ces objets est difficile.<sup>553</sup> En revanche, leur apparence translucide indique qu'il s'agit d'objets qui font référence à des pratiques de divination artificielle.<sup>554</sup> Alors que la forme globulaire de l'un d'eux ressemble à une sphère de cristal, la forme ellipsoïdale de l'autre évoque un œuf. Il faut

---

<sup>552</sup> La colonne figure deux fois dans le cycle illustré de Paris grec 1128 à savoir aux folios 11v et 12r. Les miniatures relatent les festivités païennes organisées suite à la naissance de Joasaph. Le contexte païen inchangé, il est plausible de considérer que la colonne figurant au folio 12r évoque une atmosphère païenne.

<sup>553</sup> Bordier H.-L., *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1883, p. 251 ; Der Nersessian S., *Barlaam*, p. 168 ; Toumpouri M., *Barlaam*, p. 142.

<sup>554</sup> Vu que la notion de globe en cristal est une notion moderne et que la clairvoyance antique et médiévale fait recours à de multiples objets translucides et/ou réfléchissant (miroir, eau, cristal, etc.), il nous a paru plus commode de parler de globe ou objet translucide.

Pour les divergences entre la divination artificielle et la divination naturelle voir : Trombley F. R., Kazhdan A., « Divination », *ODB*, 1, p. 639-640.

souligner que ces objets ne sont pas évoqués dans le texte. En effet, le récit n'évoque pas d'autres pratiques divinatoires que celle, naturelle, de l'astrologie.<sup>555</sup> Ces objets ont-ils donc une connotation païenne qui explique leur intégration ?

Les sources textuelles antiques et médiévales attestent que des objets translucides et des œufs sont utilisés dans la divination artificielle.<sup>556</sup> Quant aux sources iconographiques byzantines, la corrélation entre ces objets et la divination est moins évidente. Quelques exemples telle une amulette datée du III<sup>e</sup> siècle au musée Benaki où un païen entouré de Bès et Anubis tient une sphère dans sa main gauche (fig. 151), la miniature du folio 332v du Paris grec 510 où l'environnement païen de Cyprian d'Antioche contient un globe et la miniature du folio 401r du Esphigmenu 14 où l'idole Pêgê tient un globe illustrent différents contextes dans lesquels des objets semblables évoquent le paganisme.<sup>557</sup> Malgré l'association de tels objets au paganisme, il n'existe guère de tradition iconographique vouée à la divination artificielle ce qui pose le problème de la fonction de leur représentation.

L'absence de référence dans le texte de Barlaam et Joasaph à la divination artificielle tout comme l'absence d'une tradition iconographique relative à ce sujet incite à se questionner sur la cause de cette intégration dans la miniature du folio 12r. Pour quelle raison le miniaturiste les introduit dans la composition ?

Afin de répondre à cette question, il nous a paru intéressant d'examiner les pratiques de divination dans la société byzantine. D'origine antique et par définition incompatible avec la conception chrétienne de la Divine Providence,

---

<sup>555</sup> Barlaam, p. 33.

<sup>556</sup> À titre d'exemple citons Pline l'Ancien qui évoque l'œuf et une forme de divination quand il parle des Gaulois (Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXIX, tr. Littré É., Paris, 1850, 12, 1-2).

<sup>557</sup> Bonner C., *Studies in Magical Amulets Chiefly Graeco-Egyptian*, Michigan, 1950, p. 310 ; Brubaker L., *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium : Images as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge, 1999, p. 141-142, fig. 33 ; Pelekanidis S. M., et al., *The Treasures of Mount Athos : Illuminated Manuscripts*, 2, Athènes, 1975, p. 376.

l'ensemble des divinations est condamné par l'Église.<sup>558</sup> Or une discordance est constatée entre la doctrine ecclésiale et la réalité. D'abord, certaines sources attestent la pratique de la divination telle l'histoire de Nicéas Choniates évoquant comment Manuel Comnène fait recours à son astrologue pour connaître l'avenir de son fils nouveau-né, Alexis.<sup>559</sup> Plus encore que la pratique ponctuelle de la divination à Byzance, il convient de rappeler la place particulière de l'astrologie. Dès l'Antiquité Tardive, il existe une volonté de concilier l'astrologie et la foi chrétienne.<sup>560</sup> Sans entrer dans les détails de la réception de l'astrologie à travers le temps, il convient de rappeler qu'il s'agit d'une forme de divination ayant des racines antiques, arabes mais également bibliques.<sup>561</sup> Cette tradition multiple et solide, liée à l'étude et à la connaissance du monde naturel, contribue sans aucun doute à la perception variée de l'astrologie qui demeure en réalité une pratique courante dans le cadre politique, militaire et généalogique de l'Empire byzantin.<sup>562</sup> Pour le miniaturiste de notre codex la description du paganisme d'Abenner évoque une pratique de

---

<sup>558</sup> Trombley F. R., Kazhdan A., « Divination », *ODB*, 1, p. 639-640.

<sup>559</sup> Magdalino P., *L'orthodoxie des astrologues : La science entre le dogme et la divination à Byzance (VII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, 2006, p. 110.

<sup>560</sup> Bouché-Leclercq A., *Histoire de la divination dans l'Antiquité*, Paris, 1882, p. 338.

<sup>561</sup> L'étoile de Bethléem qui guide les mages jusqu'au Christ est l'exemple par excellence qui démontre l'intégration de l'astrologie et sa connotation positive dans les Écritures (Kazhdan A., Cutler A., « Star », *ODB*, 3, p. 1943).

<sup>562</sup> En ce qui concerne la place de l'astrologie dans la civilisation byzantine voir entre autres : Kazhdan A., Pingree D., « Astrology », *ODB*, 1, p. 214-216 ; Dagron G., « Le saint, le savant et l'astrologue : Étude de thèmes hagiographiques à travers quelques recueils de questions et réponses des V-VII<sup>e</sup> siècles », *Hagiographie, cultures et sociétés (IV<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, 1981, p. 143-156 ; Idem, « Les diseurs d'événements : Réflexions sur un thème astrologique byzantin », *La mémoire, l'écriture et l'histoire, Mélanges offerts à Georges Duby*, 4, Aix-en-Provence, 1992, p. 57-65 ; Magdalino P., « The Byzantine Reception of Classical Astrology », *Literacy, Education and Manuscript Transmission in Byzantium and Beyond*, éd. Holmes C., Waring J., Leiden, 2002, p. 33-57 ; Idem, « The Porphyrogenita and the Astrologers : A Commentary on *Alexiad* VI. 7. 1-7 », *Porphyrogenita : Essays in Honour of Julian Chrysostomides*, éd. Dendrinis Ch., 2003, Londres, 2003, p. 15-31 ; Congourdeau M.-H., *Les Pères de l'Église et l'astrologie : Origène, Méthode, Basile, Grégoire de Nysse, Diodore, Procope de Gaza, Jean Philopon*, Paris, 2003.

divination ancrée et tolérée dans la culture byzantine et même en vogue à l'époque paléologue comme en témoignent le texte *Sur l'astrologie* longtemps attribué à Jean Katrones et les travaux de Jean Abramios et de son disciple Eleutherios Zebelenos.<sup>563</sup> Ainsi, l'ajout iconographique des attributs de divination artificielle semble lui permettre de remplacer l'astrologie par une autre forme de divination perçue comme païenne.

Cette interprétation au détriment de l'astrologie de l'image semble se heurter à la présence du segment de ciel. Bien qu'avec prudence, Sirarpie Der Nersessian considère que le segment de ciel évoque les astres, outils des astrologues.<sup>564</sup> Ainsi, le segment réintroduit l'astrologie dans l'image. Cependant l'observation de la figuration du segment de ciel à travers le décor de Paris grec 1128 en confrontation avec le texte permet de dissocier cet élément de la pratique de l'astrologie.

Le segment de ciel figure dans dix-neuf autres miniatures de notre cycle. Douze segments ponctuent le ciel dans des images à sujets bibliques. Souvent décoré d'un élément supplémentaire évoquant Dieu tel que la main divine (folio 29v, 33r, 33v, 35r, fig. 30, 52) ou l'Hétimasie (folio 29v, fig. 30), ces segments évoquent la présence de Dieu (p. ex. le baptême du Christ, folio 36r, fig. 70) ou l'échange avec Dieu (p. ex. la Donation des tables de loi sur le mont Sinaï, folio 35r).<sup>565</sup> Dans sept miniatures le segment céleste surmonte des actions qui se déroulent dans les Indes. Dans ces cas, le segment sous-entend un échange avec Dieu soit lors d'une vision (folio 22r) soit lors d'une prière (folios 43v, 111r, 119v, 129v, 155v, 179r, fig. 5, 152-154).

Face à cette tendance constante dans nos peintures, il est intéressant de noter que le passage qui décrit la prédiction des astrologues évoque

---

<sup>563</sup> Pingree D., « The Astrological School of John Abramius », *DOP*, 25, 1971, p. 205 ; Anonyme, *Lebenslehre in drei Dialogen : Hermodotos, Musokles, Hermippos*, éd. Schönberger E., Schönberger O., Würzburg, 2010 ; Ierodiakonou K., Bydén B., « Byzantine Philosophy », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, éd. Zalta E. N., 2014, URL=<<http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/byzantine-philosophy/>>.

<sup>564</sup> Der Nersessian S., *Barlaam*, p. 168.

<sup>565</sup> Der Nersessian S., *Barlaam*, fig. 232.

également un échange divin. Le plus ancien et érudit des astrologues qui prédit la conversion de Joasaph, prononce des paroles de Dieu. Nous lisons au sujet de cette prédiction : « Non pas que l'astrologie lui racontait la vérité mais parce que Dieu prononçait la vérité par la bouche de son ennemi ».<sup>566</sup> Compte tenu du texte et du rôle du segment de ciel au sein du cycle de Paris grec 1128 sa signification peut être dissociée d'une connotation astrologique. Au contraire comme dans plusieurs autres images le segment est plutôt un signe providentiel, en l'occurrence allusion visuelle à la prédiction de l'illumination du prince.

L'analyse du folio 12r révèle un processus de création iconographique qui conjugue fidélité au texte et liberté de création afin d'adapter l'image à la perception byzantine contemporaine et afin de mieux exprimer l'essence du texte. Le miniaturiste fait donc preuve d'une capacité d'adaptation pour souligner l'hégémonie de la foi chrétienne.

### ***5.3.3.3. Le divertissement***

Le dernier thème est le divertissement des païens représenté par trois images: une au folio 31v (fig. 155) et les deux miniatures du folio 34v (fig. 156).<sup>567</sup> Ces trois compositions illustrent le divertissement des Israélites que Barlaam expose lors de son enseignement vétérotestamentaire.

Inscrite dans la marge latérale, la légende « Ὁ κατακλυσμός » accompagne la miniature en haut du folio 31v et détermine le divertissement

---

<sup>566</sup> Barlaam, p. 33.

<sup>567</sup> Dans cette catégorie peut également être incluse la scène de droite au folio 10v où les festivités qu'Abenner organise à l'occasion de la naissance de son fils sont dépeintes. Ici, une analyse de cette scène qui illustre Abenner et trois convives attablés, n'aurait pas amené d'informations supplémentaires qui contribuent à la réflexion sur l'iconographie des païens.

sanctionné par le déluge. La scène s'organise autour d'un monticule vert au centre du bandeau qui permet de distinguer trois groupes de deux personnages. À l'extrémité gauche, à l'avant-plan, un homme en habit rouge et vert joue un instrument de musique de couleur dorée, une trompette. Il est accompagné d'un homme habillé en rouge. Ses bras levés, il danse. À l'extrémité droite, un duo semblable est dépeint : un musicien habillé d'une robe orange jouant les cymbales en portant une étoffe rouge est accompagné d'un danseur habillé en vert foncé. Au milieu de la composition, c'est-à-dire au sommet du monticule deux hommes sont réunis autour d'un plateau à bord doré sur lequel 6 cubes de couleur jaunâtre sont posés. Leurs gestes indiquent qu'ils jouent aux dés.

Insérée entre l'image du Pêché originel (folio 31r, fig. 44) et l'image du Déluge (folio 31v), la miniature illustre les propos de Barlaam qui reprend la Genèse 6, 1-8, un passage décrivant la méchanceté à laquelle l'homme s'adonne après la chute d'Adam et avant le déluge. Ni le récit de Barlaam et Joasaph ni la Genèse ne fournissent des détails concernant les manifestations concrètes de cette décadence évoquée plutôt de manière abstraite. Dans le récit de Barlaam et Joasaph nous lisons : « comme les hommes se multipliaient, il les incite malignement ».<sup>568</sup> La source, le chapitre 6 de la Genèse n'est pas plus explicite que « la méchanceté de l'homme se multipliait [...] ».

Les actions représentées ne sont donc pas relatées par le texte du récit de Barlaam et Joasaph ni par la source biblique. Cette illustration sans précédent dans les manuscrits du récit de Barlaam et Joasaph soulève la question de la création iconographique.<sup>569</sup> Comment l'image a-t-elle été conçue et en quoi cette création peut-elle contribuer à notre compréhension du cycle Paris grec 1128 ?

D'abord, il est intéressant d'évoquer les illustrations du chapitre 6 de la Genèse. Quatre Octateuques illustrent la Genèse 6, 2 qui décrit le mariage des fils de Dieu.<sup>570</sup> Aux folios 27v du Vatican gr. 747, 49r du Vatican gr. 746 et au

<sup>568</sup> *Barlaam*, p. 83.

<sup>569</sup> Sirarpie Der Nersessian signale déjà qu'il s'agit d'une image sans précédent (Der Nersessian S., *Barlaam*, p. 113).

<sup>570</sup> Weitzmann K., *Octateuchs*, p. 49-50, fig. 119, 121, 122.



folio 18v du Smyrne, la composition s'organise autour d'un couple debout qui se tient par la main. À droite, un groupe d'hommes observe le mariage et l'Ancien des Jours figure assis derrière eux. À gauche, un groupe de femmes observe la cérémonie et un homme barbu figure assis derrière elles. De prime abord, cette iconographie semble aussi hors propos que le sont les illustrations de la Genèse 6,5 par la représentation des géants.<sup>571</sup> Or le mariage est un sujet qui évoque la danse et la musique. La peinture sur le mur nord de la chapelle Saint-Démétrios à Dečani (fig. 157) exploite cette association dans une image monumentale de la Genèse 6,2 qui s'organise, comme les miniatures des Octateuques, autour d'un couple de mariés enlacés.<sup>572</sup> Ces deux activités retenues dans notre miniature instaurent une certaine analogie entre la source biblique et l'image du folio 31v.

La peinture de Dečani instaure d'abord un lien ferme entre la source biblique et l'image du folio 31v pour faire ressortir la connotation négative des deux actions représentées. Il paraît donc intéressant d'examiner brièvement la danse et la musique dans la société byzantine. La danse et la musique ancrées dans les traditions du monde antique baignent à Byzance dans l'ambiguïté des perceptions. Bien que ces pratiques aient pu être christianisées, l'Église condamne l'exercice de la danse et de la musique en dehors du contexte religieux.<sup>573</sup> Intégrée dans la société byzantine comme en témoignent entre autres les écrits sur les fêtes de noces, les banquets, les tavernes et les cérémonies impériales, la danse et la musique sont perçues par certains religieux comme signe de décrépitude morale.<sup>574</sup> Le corpus iconographique relatif à la danse et la musique est trop vaste pour présenter ne fût-ce qu'un

---

<sup>571</sup> Voir : folio 28r du Vatican gr. 747, folio 50r du Vatican gr. 746, folio 54v du manuscrit du Serais et folio 19r de Smyrne (Weitzmann K., *Octateuchs*, p. 50, fig. 123-126).

<sup>572</sup> Petković Vl., *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941, pl. CCLX.

<sup>573</sup> Sur l'intégration de la musique dans l'Église voir entre autres : Wellesz E., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1961 ; Moran N. K., *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting*, Leiden, 1986.

<sup>574</sup> Koukoulès P., *Vie et civilisation byzantines*, 5, *Mets et boissons, repas et banquets, la danse, la vie du paysan, l'apiculture, la viticulture, la vie pastorale, la pêche, la vie du marin, la chasse*, Athènes, 1952, p. 200-250 ; Constantin VII Porphyrogénète, *Le livre des cérémonies*, tr. Vogt A., Paris, 2 : 88f, 102-104, 149f, 182-185.

aperçu nuancé de la dualité de la danse et la musique qui transparaît dans l'art byzantin.<sup>575</sup> Il suffit d'évoquer la Danse des Israélites adorant le veau d'or (p. ex. folio 143v du Psautier de Théodore) ou les Idoles livrés à la danse et la musique (p. ex. folio 102r du Taphou 14) pour reconnaître la connotation païenne que le miniaturiste exploite en l'occurrence au folio 31v.<sup>576</sup>

À la danse et la musique, la miniature du folio 31v ajoute le jeu aux dés dont l'emplacement en fait le point focal de l'image. Contrairement à la danse et à la musique, cette activité n'appartient pas à l'iconographie byzantine vétérotestamentaire. En revanche elle se prête particulièrement pour désigner la décrépitude morale. Jeu de chance, les dés impliquent une maîtrise de l'imprévisible et sont aussi utilisés dans la divination.<sup>577</sup> Ce jeu est donc blasphématoire et, comme tout autres jeux de hasard, est perçu comme négatif.<sup>578</sup> Outre la perception générale du jeu de dés, il est intéressant de se pencher sur sa représentation dans l'art byzantin pour rechercher l'inspiration de notre miniature ?

Peu étudié car peu représenté, le jeu de dés est communément associé à un épisode secondaire de la Crucifixion comme en témoigne entre autres la description du panneau central d'un triptyque du XII<sup>e</sup> siècle du musée copte du

---

<sup>575</sup> À fin de souligner la dualité, il convient d'évoquer à titre indicatif un contexte iconographique qui révèle la connotation positive émanant de l'imagerie la danse. Citons à cette fin la danse des femmes israélites glorifiant David telle que exposée au folio 5v du Psautier de Paris, ms. 139 (Omont H. A., *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du VI<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1919, pl. V).

<sup>576</sup> Der Nersessian S., *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age II*, Londres, Add. 19. 352, Paris, 1970, p. 50, fig. 230 ; Vokotopoulos P. L., *Byzantine Illuminated Manuscripts of the Patriarchate of Jerusalem*, Athènes, 2002, p. 144-145.

<sup>577</sup> Sur les pratiques païennes voir entre autres : David F. N., *Games, Gods and Gambling : The Origins and History of Probability and Statistical Ideas*, Londres, 1962 ; Kornbluth G., « Late Roman Gemstone Dice : Tools for Divinization », *American Journal of Archaeology*, 100, 1996, p. 349.

<sup>578</sup> Il faut néanmoins souligner que ce jeu est abondamment pratiqué tant bien par des enfants que par des adultes (Kazhdan A., Cutler A., « Toys and Games », *ODB*, 3, p. 2101).

Caire.<sup>579</sup> Le motif des soldats au pied de la croix est repéré dès le VI<sup>e</sup> siècle dans les compositions de la Crucifixion. Leur présence s'appuie sur les textes évangéliques qui mentionnent les soldats se partageant le manteau du Christ. À première vue, l'association du partage du manteau par des soldats à une activité de déchéance, le jeu de dés, ne pose aucun problème. Or l'observation du corpus d'images des Crucifixions byzantines englobant le partage du manteau indique que l'absence du jeu de dés est constante. Une des plus anciennes représentations du thème est la miniature du folio 13r des Évangiles de Rabbula (fig. 158), un livre des évangiles syriaques de 586.<sup>580</sup> Au pied de la croix, les trois soldats munis d'une épée se regroupent autour du manteau bleu du Christ. Chaque soldat lève sa main droite. Ni dans leurs mains, ni sur le manteau bleu ne figure un dé. Également sur la croix pectorale reliquaire datée du VII<sup>e</sup> siècle et conservée au British Museum, l'icône sinaïtique du VIII<sup>e</sup> siècle, le folio 20r du Psautier Chludov et le folio 35v du Psautier de Bristol où la Crucifixion est associée au psaume 22, 16-18, des soldats dont le nombre varie de deux à trois figurent assis autour du manteau et font des gestes de leurs mains droites.<sup>581</sup> Aucune évolution dans l'action des soldats au pied de la Crucifixion byzantine n'est attestée. Le folio 99r du Paris grec 74 qui accorde un intérêt particulier au

---

<sup>579</sup> Skalova Z., « Mourning with Indigo : A Re-Restored Mediaeval Passion Triptych in the Coptic Museum, Cairo », *East and West in the Crusader States : Context-Contacts-Confrontations*, 2, Louvain, 1999, p. 193-197.

<sup>580</sup> Bernabò M., Arduini Fr., *Il Tetravangelo di Rabbula : Firenze, Biblioteca medicea laurenziana, Plut. 1.56 : L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, Rome, 2008.

<sup>581</sup> Tonnochy A. B., « A Byzantine Pectoral Cross », *The British Museum Quarterly*, 15, 1941, p. 76, pl. XXXIV ; Weitzmann K., « Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Century », *DOP*, 20, 1966, p. 9 ; Weitzmann K., Chatzidakis M. Miatev K., Radojčić S., *Frühe Ikonen : Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien*, Munich, 1965, pl. XI.

Il convient de signaler que la Crucifixion englobant le départage du manteau est également associée au psaume 22, 16-18 dans le Pantocrator 61 (folio 11v) où l'image est endommagée et dans le Psautier de Bristol (folio 35v) (Dufrenne S., *Psautiers*, tab. 22 ; Eadem, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age : Pantocrator 61, Paris grec 20, British Museum 40731*, Paris, 1966, pl. 1, 49).

partage mérite d'être évoqué. Absent du premier registre qui illustre la Crucifixion, le Partage est dépeint au deuxième registre qui se situe sous la croix. Vouée exclusivement au Partage du manteau, la miniature dépeint trois soldats armés gesticulant autour de l'habit. Le dé n'y figure pas. D'autres exemples tels que l'icône en stéatite du musée byzantin d'Athènes (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle), la miniature du folio 209v du Tétraévangile Iviron 5 (XIII<sup>e</sup> siècle), les peintures sur le mur nord de l'église de la Trinité à Sopoćani et le mur nord de Dečani exploitent le même schéma sans le dé.<sup>582</sup> Vu que le partage du manteau se définit comme une composante stable de l'iconographie de la Crucifixion sans référence au jeu de dés, cette association fréquente interpelle. Est-elle basée sur les sources évangéliques? Évoqué dans les quatre évangiles (Matthieu 27, 35 ; Marc 15, 24 ; Luc 23, 34 et Jean 19, 23-24), le partage du vêtement est à chaque fois décrit comme un tirage au sort. Les mentions des sources évangéliques et l'absence de dés ainsi que la constance des gestes des soldats au pied de la croix permettent d'identifier le jeu des soldats à la mourre plutôt qu'au jeu de dés.<sup>583</sup>

L'insertion énigmatique des dés dans l'iconographie de la Crucifixion trouve cependant quelques parallèles dans le corpus occidental du Partage du manteau. L'imagerie occidentale du Partage est en fort contraste avec la stabilité iconographique byzantine. Dès les premières illustrations occidentales datées de l'époque carolingienne, les soldats s'adonnent à des jeux de hasard autres que le jeu de mourre. Le psautier carolingien conservé à la Bibliothèque universitaire d'Utrecht (folio 12r, ms. 32/ 484, fig. 159) et à sa suite le psautier Harley 603 (folio 12r, British Library) sont dotés d'un seul dessin qui fait

---

<sup>582</sup> Kalavrezou-Maxeiner I., *Byzantine Icons in Steatite*, Vienne, 1985, p. 240 ; Xyngopoulos A., *Historemena Evangelia mones Iveron Hagiou Orous*, Athènes, 1932, p. 8, pl. 33 ; Hamann-Mac Lean R., Hallensleben H., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, vol. 1, B.2, Giessen, 1976, pl. 17 ; Petković VI., *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941, pl. CXCVIII.

<sup>583</sup> Lucchesi-Palli E., « Morraspiel », *LCI*, 3, col. 281-281.

fusionner les épisodes des différents versets.<sup>584</sup> Comme à Byzance, le psaume 22, 18 est associé à la Crucifixion. Cependant, au lieu de la Crucifixion c'est un ensemble d'éléments iconographiques référant à la Crucifixion qui sont dépeints à savoir : les instruments de la Passion, un groupe de soldats et le partage du manteau. Tenant chacun d'une main le manteau, les deux soldats se situent devant un encadrement avec un axe entre les montants portant un récipient prêt à être tourné, un dispositif qui représente un jeu de hasard. Bien qu'une peinture de la catacombe de la Via Latina à Rome (IV<sup>e</sup> siècle) et l'illustration du Jugement de Minos dans un manuscrit tardif de l'Enéide (folio 18r, ms. Princeton 104, du XVI<sup>e</sup> siècle) attestent que ce jeu de hasard incorporé dans les deux psautiers carolingiens soit connu tout au long du Moyen-Âge, aucun autre exemple ne l'associe au Partage du manteau.<sup>585</sup> L'ivoire carolingien de la cathédrale Saint-Just de Narbonne (fig. 160) et le folio 7v d'un évangile carolingien conservé à la Bibliothèque municipale d'Angers (ms. 24) proposent une autre variante.<sup>586</sup> Respectivement un et deux soldats assis au pied de la croix équipés d'un couteau coupent le manteau. Remplaçant le jeu par le partage, cette variante reste en vigueur. À titre d'exemple citons la peinture toscane attribuée à Pacino di Bonaguida (ca. 1302-1340, Galleria dell'Accademia, Florence).<sup>587</sup> Une troisième variante est repérée dans l'iconographie Ottonienne. Dans un livre des péricopes commandé par l'archevêque Egbert de Trier entre 977 et 993 (folio 83v, ms. 24, Bibliothèque de l'État de Trier, fig. 161), dans l'Évangélaire d'Otto III daté entre 990 et 1002 (folio 223r, ms. 1, Trésor de

<sup>584</sup> *The Utrecht Psalter in Medieval Art : Picturing the Psalms of David*, éd. Van Der Horst K., Noel W., Utrecht, 1996, fig. 48 ; Tselos D., *The Sources of the Utrecht Psalter Miniatures*, New York, 1960, fig. 94 ; Noel W., *The Harley Psalter*, Cambridge, 1995, p. 39 163, 192.

<sup>585</sup> Ferrua A., *Le pitture della nuova catacomba di Via Latina*, Vatican, 1960, p. 47 ; Skemer D. C., *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Princeton University Library*, 2, Princeton, 2013.

<sup>586</sup> Bonnery A., « L'ivoire de la Crucifixion de la cathédrale de Narbonne », *Cahiers de Saint-Michel De Cuxa*, 23, 1992, p. 121-271 ; Kitzinger B., « The Liturgical Cross and the Space of the Passion : The Diptych of Angers, Bibliothèque municipale, Ms 24 », *Envisioning Christ on the Cross : Ireland and the Early Medieval West*, Dublin, 2013, p. 141-159.

<sup>587</sup> Offner R., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, 3, 2, *Elder Contemporaries of Bernardo Daddi*, New York, 1987, pl. 1.

la cathédrale d'Aix-la-Chapelle) et dans le Livre des péricopes d'Henri II daté entre 1007-1012 (folio 107v, Clm. 4452, Cim. 57, Bibliothèque de l'État de Munich), les soldats qui se partagent le manteau, jouent aux dés.<sup>588</sup> Assis au pied de la croix, ils tiennent le manteau du Christ sur lequel un d'eux jette les dés. Contrairement aux activités isolées des soldats dans les exemples carolingiens, le jeu de dés connaît un grand succès dans l'imagerie occidentale du XIII<sup>e</sup>- XIV<sup>e</sup> siècle. Le folio 256v du Psautier de la Reine Marie d'Angleterre daté de la deuxième décennie du XIV<sup>e</sup> siècle (Roy. 2. B. VII, British Library), la Crucifixion de la main du Maître de Rhäzüns à Saint-Georges à Rhäzüns (XIV<sup>e</sup> siècle), celle d'Altichiero da Zevio dans l'oratoire de Saint-Georges à Padoue (1378-1384), le manuscrit Vatican Reg. lat. 473 (folio 11v, fin XIV<sup>e</sup> siècle) où les dés sont jetés sur un plateau de jeu juxtaposé au manteau et le Livre des Heures de l'amiral Prigent de Coëtivy (folio 61r, début XV<sup>e</sup> siècle, Chester Beatty Library, Dublin) qui consacre une miniature dans la marge inférieure uniquement au jeu de dés entre deux soldats se disputant le manteau ne sont que quelques exemples illustrant que l'association du partage du manteau au jeu de dés est un geste ottonien qui se propage largement en Occident dès le XIII<sup>e</sup> siècle.<sup>589</sup> Absent dans l'imagerie byzantine mais recevant une attention

---

<sup>588</sup> Franz G., *Der Egbert-Codex : Das Leben Jesu : Ein Höhepunkt der Buchmalerei vor 1000 Jahren : Handschrift 24 der Stadtbibliothek Trier*, Stuttgart, 2005, p. 164; Grimme E. G., *Das Evangeliar Kaiser Ottos III im Domschatz zu Aachen*, Fribourg-en-Brisgau, 1984, p. 77-78 ; Mutherich F., Dachs K., *Das Evangeliar Ottos III Clm. 4453 der Bayerischen Staatsbibliothek München*, Londres, 2001, taf. 64; Fillitz H., Kahsnitz R., *Zierde für ewige Zeit : Das Perikopenbuch Heinrichs II*, Francfort-am-Mainz, 1994, p. 121-122.

<sup>589</sup> Stanton A. R., *The « Queen Mary Psalter » : Narrative and Devotion in Gothic England*, PhD, Université de Texas, Austin, 1992, p. 285 ; Raimann A., *Gotische Wandmalereien in Graubünden : Die Werke des 14. Jahrhunderts im nördlichen Teil Graubündens und im Engadin*, PhD, Université de Fribourg, 1983, p. 341-345 ; D'Arcais Fr., *L'oratorio di San Giorgio a Padova*, Milan, 1965, p. 342-345; Frank G., « Popular Iconography of the Passion », *Proceedings of the Modern Language Association of America*, 46, 1931, p. 334 ; Delisle L., « Les Heures de l'amiral Prigent de Coëtivy », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 61, 1900, p. 186-200.

Le sujet continue de gagner en importance au cours du XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle : Mellinkoff R., *Outcasts : Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley, 1993, p. 131-132.

particulière au XIV<sup>e</sup> siècle en Occident dans le cadre du partage du manteau du Christ, le jeu de dés dans notre miniature témoigne visiblement d'une infiltration occidentale.

La miniature du folio 31v suggère donc que le miniaturiste s'appuie à la fois sur une solide compréhension du texte qui le stimule à intégrer la danse et la musique et sur une infiltration de l'iconographie occidentale à laquelle il a pu emprunter le jeu de dés.

Les deux autres miniatures consacrées à la décadence morale des Israélites se situent au folio 34v (fig. 156). La miniature du haut représente une scène de banquet. Dans un décor qui évoque malgré le sol vert un espace intérieur, trois convives barbus et portant un voile dont l'un tient une coupe se réunissent autour d'une table ronde sur laquelle sont posés une coupe, un gobelet, un couteau, une fourchette à deux dents, un pain rond et trois morceaux triangulaires de nourriture. De part et d'autre de la table, deux serviteurs s'approchent. Celui à gauche tient un gobelet et une amphore alors que son pendant ramène un plateau de poisson.

La seconde miniature du folio 34v concerne également la décrépitude morale. Contrairement à la légende explicite qui accompagne la miniature du haut « Οἱ Ἰουδαῖοι καθεζόμενοι τρώγουσι καὶ πίνουσιν », la légende de la miniature du bas est moins explicite en ce qui concerne l'activité entreprise : « Καὶ ἀναστάντες οἱ Ἰουδαῖοι ἤρξαντο παίζειν ». Dans un décor montagneux, trois groupes de personnages sont représentés. À l'avant-plan, cinq hommes s'adonnent à la danse. Vêtus de robes à manches longues, leurs corps évoquent une danse en farandole. À l'arrière-plan à gauche, deux hommes torse-nu et à peine couverts d'un tissu brun conversent. Le geste de l'homme à droite pointe vers les danseurs. Également, à l'arrière-plan à droite, deux hommes figurent dont l'activité n'est point claire.

La composition de la miniature et surtout les deux groupes évoqués à l'arrière-plan nous incitent à prendre en compte le texte susceptible d'éclaircir les actions dépeintes. Insérées entre les quatre illustrations de l'Exode qui évoquent un événement conté par Barlaam, les deux miniatures du folio 34v

n'ont pas de rapports avec le récit. Barlaam n'évoque nulle part la déchéance des Israélites de l'Exode.<sup>590</sup> Néanmoins, les deux légendes du folio 34v citent presque littéralement la dernière partie du verset 6 de l'Exode 32 « ὁ λαὸς φαγεῖν καὶ πιεῖν καὶ ἀνέστησαν παίζειν ».<sup>591</sup> Insérant cette miniature entre les illustrations du chapitre 16 de l'Exode (folios 33v, 34r) et l'illustration de l'Exode chapitre 34 (folio 35r), le miniaturiste respecte donc pour cet ajout la chronologie vétérotestamentaire. L'intégration de ces deux miniatures invite à se poser une question : Quelle est la source iconographique des images représentées ?

Un aperçu des Octateuques illustrés démontre que la source vétérotestamentaire (Exode 32, 6) ne donne pas lieu à des images autres que la narration continue qui représente la fabrication, l'adoration et la destruction du veau d'or.<sup>592</sup> Vu l'absence d'une iconographie directement liée à la phrase saisie par notre miniaturiste, la question de la création de l'image se pose naturellement. Pour la miniature du haut qui se base sur une interprétation littérale de la légende « les juifs mangent et boivent » et qui n'a aucune particularité iconographique, la création ne pose pas de problème. Pour la miniature du bas, bien que la danse, l'action principale se déroulant à l'avant-plan, soit une activité dont sa liaison au divertissement des déchus est déjà confirmée, les deux scènes à l'arrière-plan méritent une étude plus approfondie. Qui sont ces deux couples? et à quelle activité reprochable s'adonnent-ils ? Pour le couple de gauche, deux hypothèses peuvent être formulées. D'abord la tenue spartiate permettra-t-elle une corrélation avec le péché? Tout au long de

---

<sup>590</sup> Un aperçu de l'ensemble des images de l'idolâtrie permet de soulever une raison pour l'illustration de l'Exode 32, 6 ignorée dans le texte. Dans le sous-cycle vétérotestamentaire, chaque image d'idolâtrie figure après une image qui représente la foi. Ce rythme sous-entend une répétition de la victoire de la foi sur le mal.

<sup>591</sup> Cette observation est déjà faite par Sirarpie Der Nersessian (Der Nersessian S., *Barlaam*, p. 119).

<sup>592</sup> Weitzmann K., *Octateuchs*, p. 182.

Les versets de l'Exode 32, 3-4 et 32, 17-19 bénéficient d'une illustration. L'Exode 32, 6 n'est pas illustré.



l'Empire byzantin, la nudité figure dans l'imagerie.<sup>593</sup> La nudité du Christ baptisé dans le Jourdain entre autres observée dans la mosaïque du baptistère des Orthodoxes à Ravenne (VI<sup>e</sup> siècle) et fréquemment retenue comme sur un encolpion du IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle conservé au musée Benaki, dans la peinture de l'église Saint-Jean à Göreme, sur une plaque d'émail du XII<sup>e</sup> siècle conservée à l'Institut des Arts de Detroit, au folio 138r du manuscrit Ivron 5 (XIII<sup>e</sup> siècle) prouve l'existence du nu chrétien.<sup>594</sup> Certes peu fréquent, le nu chrétien est retenu dans d'autres contextes. À titre d'exemple citons les cinq cas de figure où les quarante martyrs de Sébaste habituellement mi-nus, sont peints entièrement nus : la voûte de la chapelle Saint-Luc à Syracuse en Sicile (fin VIII<sup>e</sup> siècle), la marge inférieure du folio 81r du Psautier de Théodore et du folio 107r du Psautier Barberini où l'image accompagne le psaume 66, 5, le folio 6v du ménologe Saba 208 (XII<sup>e</sup> siècle, Bibliothèque patriarcale de Jérusalem) et le folio 15r du synaxaire arménien de 1348 et conservé à la Morgan Library (M.622) ou encore le folio 272r du Paris grec 923 qui représente sous les traits d'une femme nue la personnification de la vie céleste bénie par saint Basile le Grand.<sup>595</sup> À propos de la nudité chrétienne, il est intéressant d'aborder le

<sup>593</sup> Cutler A., Kazhdan A., « Nude, the », *ODB*, 3, p. 1500-1501 ; Zeitler B., « Ostentatio Genitalium : Displays of Nudity in Byzantium », *Desire and Denial in Byzantium : Papers from the Thirty-First Spring Symposium of Byzantine Studies*, Londres, 1997, p. 185-201.

<sup>594</sup> Photopoulos D., *Greece at the Benaki Museum*, Athènes, 1997, p. 225 ; Restle M., *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*, 1, New York, 1967, fig. 28 ; Jolivet-Lévy C., *Les églises byzantines de Cappadoce : Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, 1991, p. 109 ; Siple E., « Byzantine Enamels in Detroit, Worcester and Boston », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 53, 1928, p. 198 ; Xyngopoulos A., *Historemena Evangelia mones Iveron Hagiou Orous*, Athènes, 1932, p. 8, pl. 28.

<sup>595</sup> Pour l'iconographie des Quarante martyrs de Sébaste voir entre autres : Kazhdan A., Ševčenko N., « Forty Martyrs of Sebasteia », *ODB*, 2, p. 799-800 ; Gavrilović Z., « The Forty Martyrs of Sebaste in the Painted Programme of Žica Vestibule : Further Research into the Artistic Interpretations of the Divine Wisdom-Baptism-Kingship Ideology », *Studies in Byzantine and Serbian Medieval Art*, Londres, 2001, p. 75-86.

Sgarlata M., *La catacomba di Santa Lucia e l'oratorio dei Quaranta Martiri*, Suracusa, 2006 ; Der Nersessian S., *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age II*, Londres, Add. 19. 352, Paris, 1970, p. 36, fig. 130 ; Baumstark A., « Ein illustriertes griechisches Menaion des

contexte monastique. Dans les vitae des ermites du premier temps chrétien comme Onuphre et Marie l'égyptienne mais également celles des ascètes d'époques tardives comme Basile le fou de Moscou (ca. 1468-1552), la nudité traduisant le renoncement au monde va de pair avec une pudeur.<sup>596</sup> Afin d'illustrer ceci, une courte étude de cas comme celle d'Onuphre, un ermite d'une rare popularité est propice. Le texte de la vie d'Onuphre dans le désert égyptien indique comment la nudité chrétienne va de paire avec la pudeur : « Je vis qu'il était nu : ses cheveux habillaient ses parties honteuses », « Lorsque mes cheveux furent poussés, mes vêtements étaient entièrement usés, et j'ai vêtu, avec les cheveux de ma tête l'endroit de mon corps qu'il fallait vêtir ».<sup>597</sup> Dans le vaste corpus des portraits d'Onuphre, la pudeur qui va de paire avec la nudité sainte est soigneusement traduite. Le sexe caché par une seule feuille (p. ex. chapelle 28, Yılanlı Kilise, Göreme, fig. 162), des cheveux (p. ex. Mileševa), un linge (p. ex. Saint-Nicolas-Orphanos à Thessalonique) ou un ensemble de feuilles (p. ex. folio 250v du psautier conservé à la Bibliothèque nationale d'Athènes, ms. 16), la pudeur envers la nudité est soulignée.<sup>598</sup>

La rareté de la nudité et la pudeur à son égard découlent déjà de la perception négative et blasphématoire de la nudité dans le monde chrétien. La

---

Komnenenzeitalters », *Oriens Christianus*, 3, 1927, p. 70 ; Sanjian A., *A Catalogue of Medieval Armenian Manuscripts in the United States*, Berkley, 1976, p. 524, 548 ; Weitzmann K., *The Miniatures of the Sacra Parallela : Parisinus Graecus 923*, Princeton, 1979, p. 212-213.

<sup>596</sup> Thompson E. M., *Understanding Russia : The Holy Fool in Russian Culture*, Lanham, 1987.

<sup>597</sup> Pour les citations nous nous sommes appuyés sur la traduction du manuscrit copte conservé au Vatican (Vat. cop. 65) par Émile Amélineau (Amélineau É., « Voyage d'un moine égyptien dans le désert », *Recueil de travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes*, 6, 4, 1885, p. 169, 172).

<sup>598</sup> Jolivet-Lévy C., *Les églises byzantines de Cappadoce : Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, 1991, p. 136 ; Nicolaïdès A., « L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre : Étude iconographique des fresques de 1192 », *DOP*, 50, 1996, p. 23-25 ; Radojčić S., *Miliševa*, Belgrade, 1971, p. 82 ; Tsitouridou A., *O Zôgraphikos diakosmos tou Agiou Nikolaou Orphanou stê Thessalonikê: Symbolê stê meletê tês Paliologeias zôgraphikês kata ton prôimo 14 aiôna*, Thessalonique, 1986, p. 204-205 ; Cutler A., *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris, 1984, p. 19.

corrélation entre le péché originel et la nudité mais également l'iconographie des damnés notamment dans l'imagerie du Jugement dernier en font également preuve.<sup>599</sup> Une des premières illustrations du Jugement dernier au folio 68v des *Sacra Parallela* (Paris grec 923, IX<sup>e</sup> siècle) ne retient pas la nudité comme caractéristique des damnés qui y figurent vêtus dans un nid de serpents en feu.<sup>600</sup> Bien que l'image du Jugement dernier dont le schéma iconographique se stabilise au cours du XI<sup>e</sup> siècle n'englobe des damnés nus qu'à partir du X<sup>e</sup> siècle (p. ex. Pürenli Seki, Ihlara), le folio 23r du *Pantocrator* 61 (IX<sup>e</sup> siècle) révèle que l'association de la nudité avec les damnés a des racines plus lointaines.<sup>601</sup> De même, l'iconographie des personnifications des vices représentées nues telle la personnification du vice de l'insensibilité au folio 92r de l'Échelle spirituelle de saint Jean Climaque datée du XI<sup>e</sup> siècle et conservée au Vatican sous la cote Vatican gr. 394 (fig. 163) et les portraits de la Luxure et

---

<sup>599</sup> Meyer M., « Eve's Nudity : A Sign of Shame or Precursor of Christological Economy », *Between Judaism and Christianity, Art Historical Essays in Honor of Elisheva Revel-Neher*, Leiden, 2009, p. 243-258.

En ce qui concerne l'iconographie du Jugement dernier, différentes études ont été publiées. Le sujet est abordé de manière générale dans : Brenk B., « Weltgericht », *LCI*, 4, col. 513-523.

La fabrication de l'image est discutée dans : Brenk B., « Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung », *Byzantinische Zeitschrift*, 57, 1964, p. 106-126.

Puis signalons quelques études thématiques : Meyer M., « Porneia : Quelques considérations sur la représentation du péché de chair dans l'art byzantin », *Cahiers de civilisation médiévale*, 52, 2009, p. 225-244 ou d'études de cas : Nicolaïdès A., « Le Jugement dernier de l'église de la Panagia de Moutoullas à Chypre : Une peinture inédite de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle », *Deltion tēs Christianikēs Archaïologikēs Etaireias*, 18, 1995, 71-78.

<sup>600</sup> Weitzmann K., *The Miniatures of the Sacra Parallela: Parisinus Graecus 923*, Princeton, 1979, p. 169-170.

<sup>601</sup> Thierry N., *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce : Région du Hasan Dagi*, Paris, 1963, p. 104 ; Dufrenne S., *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age : Pantocrator 61, Paris grec 20, British Museum 40731*, Paris, 1966, pl. 3.

Il convient de signaler que l'intégration des damnés nus dans les psautiers à illustrations marginales ne se limite pas au *Pantocrator* 61. À titre d'exemple citons le folio 16 du *Psautier Barberini* (XI<sup>e</sup> siècle) et le folio 51r du Vatican gr. 1927 (XII<sup>e</sup> siècle) (Dufrenne S., *Psautiers*, tab. 9 ; De Wald E. T., *The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint, 3, Psalms and Odes, 1, Vaticanus graecus 1927*, Princeton, 1941, pl. XV).

de la Diffamation sur le mur est de Dečani ou encore les traits de Beelzebub (p. ex. la représentation de Beelzebub exécutée entre 1282 et 1295 sur le mur sud de Kırk Dam Altı Kilise à Belisırma en Cappadoce) affirment l'association de la nudité aux déchus.<sup>602</sup>

Plus cher à l'Occident qu'à Byzance, le nu s'identifie à la déchéance. Or avant de percevoir la semi nudité des deux personnages comme la clef suggérant une éventuelle influence de l'iconographie occidentale, une prise en considération de leur position en retrait et de leurs gestes autorise une autre identification. En retrait et pointant du doigt les Israélites s'adonnant aux divertissements qui sont en rapport avec l'adoration du veau d'or (Exode 32, 6), le groupe peut être rapproché de Moïse et Aaron qui figurent dans les images de l'Adoration du veau de trois psautiers à illustrations marginales. Aux folios 16v du Paris grec 20, 143v du Psautier de Théodore et au folio 183r du Psautier Barberini, Moïse et Aaron sont en retrait pour s'éloigner du comportement déchu des Israélites. Les correspondances visuelles sont telles qu'une identification à Moïse et à Aaron ne peut être contestée.

L'identification du groupe de deux hommes à l'arrière-plan à droite est moins évidente. La proximité entre les deux personnages suggère-t-elle une danse, une lutte comme celle entre David et Goliath ou celle entre Jacob et l'ange ou s'agit-il plutôt du vice de la luxure tel qu'il est présenté en Occident? Malgré cet élément de l'image qui semble témoigner d'une certaine liberté de la part du miniaturiste, les illustrations du folio 34v montrent que notre peintre crée tout en s'appuyant sur des connaissances iconographiques et avec une bonne maîtrise du texte même et de sa tradition figurative.

---

<sup>602</sup> Martin J. R., *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton, 1954, p. 71, fig. 109 ; Petković Vl., *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941, pl. CCLXXIX ; Thierry N., *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce : Région du Hasan Dagi*, Paris, 1963, p. 209.

### 5.3.4. Iconographie de la prière

La prière est une action mise en avant dans un grand nombre de miniatures du cycle de Paris grec 1128.<sup>603</sup> Au total, vingt miniatures intègrent dans leur composition un ou plusieurs personnages qui s'adonnent à cette activité spirituelle. De ces vingt miniatures, six se distinguent : le folio 79r, 99v, 111r, 119v, 155v et 179r (fig. 9, 153, 154, 165-166).<sup>604</sup> La prière n'est pas une action auxiliaire qui contribue à la narration mais la seule et unique activité que le miniaturiste met en scène. Afin d'illustrer cette différence, comparons brièvement le folio 129v (fig. 5) et le folio 111r (fig. 153). Sur la gauche du folio 129v, Joasaph lève ses mains vers un segment de ciel. Il prie dans son palais. À droite Abenner accompagné d'un musicien s'éloigne. La prière est intégrée dans

---

<sup>603</sup> Sur la prière en général : Wildhaber R., « Gebet », *LCI*, 2, col. 82-84; Taft R. F., « Prayer », *ODB*, 3, p. 1713.

<sup>604</sup> Les quatorze miniatures qui mettent en scène la prière comme composante de leur narration sont : folio 3r, 33r, 43v, 47v, 63r, 64v, 79r, 93r, 95r, 129v, 169r, 180v, 182v et 198r.

Il convient d'ouvrir une parenthèse sur la miniature du folio 112r (fig. 199). Dans un champ pictural architecturé, Joasaph figure de face assis sur un trône. Sa main gauche posée sur ses jambes, il appuie sa tête sur sa main droite. La légende dans la marge latérale « Ὁ Ἰωάσαφ ἐν τῷ παλατίῳ αὐτοῦ ὧν τηρεῖ αὐτὸν πάσῃ φυλακῇ καθαρότητος ψυχῆς τε καὶ σώματος περιποιούμενος » évoque l'état du jeune prince. Sirarpie Der Nersessian identifie l'image à une représentation de Joasaph en prière. Lors de notre analyse, il s'est avéré qu'une autre identification semble plus plausible. D'abord, la tenue de Joasaph n'évoque pas la prière. La position de sa main droite rappelle plutôt la gestuelle de la tristesse telle que Jean l'Évangéliste l'emprunte au pied de la croix (Maguire H., « The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art », *DOP*, 31, 1977, p. 123-174). En sus du geste qui s'éloigne de l'expression de la prière, les phrases contenues au folio 112r évoquent brièvement la tristesse de Joasaph suite au départ de son maître Barlaam : « Joasaph s'adonne à la prière et des larmes » (*Barlaam*, p. 319). Bien que la prière de Joasaph soit l'action principale exposée, le miniaturiste s'attarde sur l'état de tristesse du prince. De ce, non seulement cette miniature ne peut être retenue dans une étude sur la prière, elle permet de soupçonner également que le miniaturiste s'appuie sur une bonne connaissance voire même lecture du texte.

la narration. Par contre, au folio 111r, Joasaph levant ses mains vers le ciel, figure seul. La prière est l'ultime but de l'image.

Action spirituelle abondamment illustrée dans l'art byzantin, la prière n'est aussi présente dans aucun autre cycle de Barlaam et Joasaph que dans celui de Paris grec 1128. Est-ce que l'intérêt accru pour la prière permet de relever quelques particularités de notre cycle ? Ou, plus encore, quelle est la raison de l'intérêt prononcé pour ce thème iconographique ?

La miniature exposant la prière en bas du folio 99v (fig. 9) se démarque des cinq autres et attire davantage notre attention. Dans un champ pictural dépourvu de décor, deux hommes prient devant une icône. À droite, un homme habillé en rouge s'incline en direction de l'icône. Il lève sa main gauche et la porte sur son visage. Son bras droit est tendu vers l'avant. Le deuxième homme est incliné devant l'icône. Sa tête et ses mains figurent dans le cadre de l'icône qu'il touche et embrasse. L'icône délimitée par un cadre rouge tracé par deux traits noirs présente le Christ Pantocrator. Nimbé, figurant de face et tenant le Livre dans sa main gauche, le Christ fait un geste de bénédiction de sa main droite. Plus que la simple prière, la miniature illustre la vénération des icônes, une pratique fondamentale de la piété orthodoxe dont les préceptes sont définis lors du deuxième concile de Nicée.<sup>605</sup> La légende « Οἱ πιστοὶ προσκυνοῦντες τὴν σεβάσμιον εἰκόνα τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ » identifie l'ensemble des trois composantes à savoir : les deux hommes se prosternant avec foi et l'icône du Christ. De même, une lecture du texte ne pose aucun doute sur la raison du choix du sujet. L'image introduit l'instruction sur la vénération des images exposée au folio 100r.<sup>606</sup> Bien que le rapport entre le texte et l'image ne pose aucun problème, une comparaison avec le corpus des images célébrant la vénération d'icônes met en exergue quelques préceptes sous-jacents à notre image qui éclairent sa création.

---

<sup>605</sup> Papadakis A., « Nicaea, Councils of », *ODB*, 2, p. 1464-1465 ; Weyl-Carr A. « Icons », *ODB*, 2, p. 977-981.

<sup>606</sup> *Barlaam*, p. 281.

La Vénération des icônes se situe aux folios 44v et 45r de la Chronique de Skylitzès, folios illustrant des épisodes du règne de l'impératrice Théodora qui restaure le culte des images. Au folio 44v (fig. 167) les cinq filles de Théodora vénèrent l'icône du Christ Pantocrator que leur grand-mère, Théoctiste, leur présente. Au folio 45r, l'impératrice Théodora assise sur un trône embrasse secrètement l'icône du Christ Pantocrator qu'elle tient dans ses mains.<sup>607</sup> La Chronique de Manassès, chronique slave datée du XIV<sup>e</sup> siècle, illustre la vénération des icônes à laquelle s'adonne l'empereur Héraclius. Au folio 122v, l'empereur s'incline devant une icône de la Vierge avant son départ au combat en 626.<sup>608</sup> Plus que d'être une miniature qui représente la vénération des icônes, elle rappelle le contexte dans lequel est dit né l'hymne Acathiste. C'est durant l'absence de Héraclius que les Avars et les Slaves assiègent la capitale. Le patriarche Serge I organise une procession autour des remparts de Constantinople assiégée. Attribuant la victoire sur les Avars et les Slaves à la Vierge, le patriarche organise une cérémonie en l'honneur de la Vierge et prononce pour la première fois l'Acathiste.<sup>609</sup> Populaire comme en témoignent les nombreux manuscrits conservés, l'hymne qui se traduit en images au début de l'époque paléologue, fournit un contexte dans lequel l'iconographie de la vénération des icônes est exploitée. La vingt-quatrième stance de l'hymne donne systématiquement lieu à une image qui se développe autour d'une icône

---

<sup>607</sup> Grabar A., *L'illustration du manuscrit de Skylitzès de la Bibliothèque nationale de Madrid*, Venise, 1979, p. 41 ; Tsamakda V., *The Illustrated Chronicle of Ioannes Skylitzes in Madrid*, Leiden, 2002, fig. 100, 101.

<sup>608</sup> Dujčev I., *The Miniatures of the Chronicle of Manasse*, Sofia, 1963 ; Velmans T., « La chronique illustrée de Constantin Manassès : Particularités de l'iconographie et du style », *Byzance, les slaves et l'Occident : Études sur l'art paléochrétien et médiéval*, Londres, 2001, p. 175-229.

<sup>609</sup> Jeffreys E., Jeffreys M., Nelson R. S., « Akathistos Hymn », *ODB*, 1, p. 44 ; Pätzold A., *Der Akathistos-Hymnos : Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1989, p. 4 ; Peltomaa L. M., *The Image of the Virgin Mary in the Akathistos Hymn*, Leiden, 2001, p. 21 ; Ševčenko N., « Icons in the Liturgy », *DOP*, 45, 1991, p. 48-50.

de la Vierge Hodegetria.<sup>610</sup> Au folio 33v de l'Acathiste de Moscou (musée historique de l'État de Moscou, gr. 429) et au folio 222v (fig. 168) du Psautier serbe de Munich (Bibliothèque de l'État de Munich, slav. 4), l'icône de la Vierge est accostée par deux groupes d'hommes.<sup>611</sup> Par les comportements statiques des personnages, l'image évoque plutôt une procession. Par contre, les gestes d'orant des spectateurs entourant l'icône au folio 296v du Psautier Tomić (vers 1360, musée historique de l'État de Moscou, m. 2752), les gestes liturgiques adressés à l'icône dans les représentations monumentales de la vingt-quatrième stance au Monastère de Markov, à Dečani (fig. 169) ou encore à Mateić évoquent une véritable vénération de l'icône.<sup>612</sup> La vénération des icônes est également retenue au folio 39v du Psautier Hamilton où les donateurs sont dépeints en prière devant une icône de la Vierge Hodegetria et au folio 194r du Psautier Benaki (ms. 34. 3) où quatre personnages sont debout en prière devant l'icône de la Vierge Nikopoios.<sup>613</sup>

Ce bref rappel des représentations du culte des images indique que le thème de la vénération des icônes est en vogue à l'époque paléologue. Glorifiant un aspect phare de la foi orthodoxe, l'intérêt accru pour ce thème -et donc également l'intérêt qui lui est accordé par notre miniaturiste- permet de

<sup>610</sup> Dans le cycle à Dečani, également la vingtième stance et dans le cycle à Panagia Olympiotisa à Ellasson également la vingt-troisième stance donnent lieu à une image organisée autour de l'icône de la Vierge.

<sup>611</sup> Proxorov G., « A Codicological Analysis of the Illuminated Akathistos (Moscow, Synodal Gr. 429), *DOP*, 26, 1972, p. 237-252 ; Lixačeva V. D., « The Illumination of the Greek Manuscript of the Akathistos Hymn (Moscow, State Historical Museum, Synodal Gr. 429) », *DOP*, 26, 1972, p. 253-262 ; Strzygowski J., *Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München : Nach einer belgrader Kopie ergänzt und im Zusammenhange mit der syrischen Bilderredaktion des Psalters Untersucht*, Munich, 1906, p. 83, fig. 147.

<sup>612</sup> Dzurova A., *Tomić Psalter*, Sophia, 1990, f. 296 ; Pätzold A., *Der Akathistos-Hymnos : Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1989, p. 54, fig. 46, 76, 112 ; Spatharakis I., *The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Leiden, 2005, p. 154, fig. 111.

<sup>613</sup> Weyl-Carr A., Cutler A., « The Psalter Benaki 34.3: An Unpublished Illuminated Manuscript from the Family 2400 », *Revue des études byzantines*, 34, 1976, p. 285, fig. 3.



suggérer un lien entre le développement de cette iconographie et le contexte contemporain où l'art semble soucieux de définir la foi orthodoxe face à la foi catholique. Puis, il apparaît que, par le choix d'une icône du Christ Pantocrator, la miniature du folio 99v se démarque de l'imagerie paléologue qui exploite l'icône de la Vierge.<sup>614</sup> Le récit de Barlaam et Joasaph indique que la représentation de la vénération des icônes de la Vierge n'aurait posé aucun problème.<sup>615</sup> En revanche, il convient d'expliquer le choix d'une icône du Christ Pantocrator qui distingue notre scène. Est-ce que ce choix indique une source iconographique particulière ?

Ce n'est pas dans l'iconographie mais dans la liturgie qu'une raison plausible pour la représentation de l'icône du Christ Pantocrator peut être décelée. Durant la liturgie, le prêtre embrasse l'icône du Christ Pantocrator placée dans le registre médian du templon.<sup>616</sup> Sur notre miniature, l'homme habillé en vert accomplit l'action du prêtre. Une autre action du prêtre durant la liturgie est l'encensement de l'icône. L'encensement est retenu entre autres dans trois peintures du cycle de l'Acatliste. À Markov, à Dečani et à Mateić (fig. 170) un évêque procède à l'encensement de l'icône au sein de scènes de vénération d'icônes mariales. Il tient systématiquement l'encensoir dans sa main droite alors que son bras droit est légèrement tendu en avant. De sa main gauche, il tient sur la peinture de Markov une croix et sur celle de Dečani un livre. À Mateić, l'évêque approche sa main gauche de sa poitrine ou de son front. En effet, ces gestes rappellent les gestes du deuxième personnage qui

---

<sup>614</sup> La prédilection pour l'icône de la Vierge s'explique sans aucun doute par le contexte dans lequel la Vénération de l'icône est exploitée : l'hymne Acatliste. Aussi, il sera plausible d'évoquer à ce sujet l'influence de l'iconographie du Dimanche de l'orthodoxie. Sur le Dimanche de l'orthodoxie voir entre autres : Perridon J. F. Th., « De Zondag der Orthodoxie in de byzantijnse kerk », *Het Christelijk Oosten*, 9, 1952, p. 182-200 ; Grabar A., *L'iconoclasme byzantin*, Paris, 1984, p. 266-379.

<sup>615</sup> Bien que Barlaam parle d'abord de l'icône du Christ, il évoque en parallèle la vénération des images de la Vierge et des Saints (*Barlaam*, p. 281).

<sup>616</sup> Galavaris G., *The Icon in the Life of the Church : Doctrine, Liturgy, Devotion*, Leiden, 1981, p. 6 ; Mathews Th. F., « Icons and Religious Experience », *Byzantium : Faith and Power (1261-1557) : Perspectives on Late Byzantine Art and Culture*, New York, 2006, p. 12.

figure sur la miniature au folio 99v du Barlaam de Paris. L'attitude et la disposition sinon inexplicable du bras droit permettent de supposer que le miniaturiste a voulu dépeindre l'encensement de l'icône mais a omis l'encensoir même.

Outre la constatation d'un plausible oubli de la part du miniaturiste, il est intéressant de souligner que le miniaturiste s'appuie pour la création de cette image sur le déroulement de la liturgie. Réaffirmant la popularité de l'iconographie de la vénération des icônes à l'époque paléologue, ce folio illustre la capacité créative de notre miniaturiste qui se laisse influencer par les tendances artistiques de l'époque et les traduit en s'appuyant sur ses connaissances de la liturgie.

Les cinq autres miniatures qui nous concernent ici, mettent en scène la prière proprement dite. Au folio 111r (fig. 153), deux personnages s'adonnent à la prière. La légende « Ὁ Βαρλαάμ εὐχὴν ἐκτελεῖ τὴν τῆς ἀποδημίας » permet d'identifier Barlaam. À droite, Barlaam fait une prière. En proskynèse, il lève ses deux mains et son regard vers le segment de ciel. À gauche Joasaph figure debout nimbé et couronné. Posant sa main droite sur sa poitrine, il fait une prière. Peint de trois quarts, son regard est dirigé vers le segment de ciel. Absent dans la légende et absent dans le texte qui évoque uniquement une prière faite par Barlaam, Joasaph est un ajout iconographique. Outre l'ajout iconographique, il convient de signaler que le miniaturiste ne saisit pas les détails du texte pour créer la miniature. Le texte mentionne que Barlaam fait une prière debout alors que l'image retient la prière en proskynèse.<sup>617</sup> La prière en proskynèse est également retenue au folio 179r (fig. 166). Joasaph couronné et nimbé figure prosterné en dessous d'un segment de ciel. L'image relate la prière qu'il prononce au tombeau de son père Abenner. Le même épisode est illustré au folio 43v (fig. 152) où Joasaph réapparaît en proskynèse aux funérailles de son père. La répétition de la prière de Joasaph, ultime ambition picturale du folio 179r et incorporée dans la narration du folio 43v, témoigne

---

<sup>617</sup> *Barlaam*, p. 315.

d'une importance accrue pour ce geste. Aussi, un croisement entre texte et image indique que le miniaturiste s'éloigne du texte qui décrit Joasaph se recueillant debout au sépulcre d'Abenner.<sup>618</sup>

En dernier lieu, les folios 119v (fig. 154) et 155v (fig. 165) montrent le prince Joasaph debout de profil les deux mains en orant et le folio 79r (fig. 164) présente un ermite les bras écartés en prière. Dans les deux premiers cas, le miniaturiste répond au passage peu explicite où Joasaph prie. Au folio 119v, il s'agit d'une prière dite pour Barlaam. Au folio 155v, la prière est dite pour résister à la tentation. Le geste de prière que Joasaph adopte n'est pas précisé dans le texte. L'ermite en prière au folio 79r accompagne un passage de l'enseignement où Barlaam parle de ceux qui imitent le Christ. Contrairement aux martyrs qui sont littéralement cités dans ce passage, ni les ermites ni la prière ne sont mentionnés précisément.<sup>619</sup> Or selon le fil rouge de la narration, la « vraie philosophie » se réfère sans aucun doute à l'érémisme que Barlaam prône. Le choix pour un ermite en prière démontre encore une fois l'importance que notre miniaturiste accorde à cet exercice spirituel.

En envisageant l'ensemble des images, l'importance accordée à la prière est affirmée mais sa raison reste sans réponse. Une prise en considération du contexte permet d'en proposer une.

D'abord, il convient de rappeler le lien étroit entre la prière et le contexte monastique.<sup>620</sup> Au début du XX<sup>e</sup> siècle, une théologienne, Myrrha Lot-Borodine écrit que « la prière est la base, en même temps que le faite de la colonne ascétique ; c'est l'alpha et l'oméga de toute vie militante ».<sup>621</sup> Activité spirituelle à laquelle chaque chrétien s'adonne, la prière est dès le début du

---

<sup>618</sup> *Barlaam*, p. 541.

<sup>619</sup> *Barlaam*, p. 217.

<sup>620</sup> C'est également dans les cycles illustrés de l'Échelle spirituelle de saint Jean Climaque qu'une grande importance est accordée à l'image de la prière. Ceci réaffirme iconographiquement le lien entre la prière et le monachisme (Martin J. R., *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton, 1954).

<sup>621</sup> Lot-Borodine M., « La doctrine de la déification dans l'Église Grecque jusqu'au XI<sup>e</sup> siècle : Les voies de la contemplation-union et la ΘΕΩΣΙΣ », *Revue de l'histoire des religions*, 107, 1933, p. 8.

christianisme théorisée par des moines et considérée comme leur objectif ultime.<sup>622</sup> L'importance que les miniaturistes accordent à l'image de la prière nous amène donc dans un milieu monastique pour la création et l'utilisation du manuscrit Paris grec 1128.

Outre l'association générale entre la prière et le monachisme, un rappel du contexte spirituel du XIV<sup>e</sup> siècle est révélateur. La prière est une des clefs de voûte de la spiritualité de l'hésychasme. Ayant ses racines dans les écrits des premiers ascètes, la prière du cœur ou la prière de Jésus est une prière continue aspirant à une communication permanente avec le divin.<sup>623</sup> Non seulement l'importance accordée à l'image de la prière mais également la présence visuelle de la communication avec la divinité permettent de rapprocher les miniatures du courant spirituel du XIV<sup>e</sup> siècle qui redéfinira l'orthodoxie : l'hésychasme. Dans cette même optique, il est révélateur de signaler que Grégoire Palamas stimule la vénération des icônes. Connaissant peu d'évolution après la définition théologique du concile de Nicée II, la théologie de l'icône est alors indirectement mise en avant au XIV<sup>e</sup> siècle.<sup>624</sup> Face à un Occident où la dimension spirituelle des images se transforme par l'essor des tableaux religieux et par leur prolifération dans les livres d'heures, l'icône et sa vénération telle qu'elle est illustrée au folio 99v devient au même titre que la prière du cœur une des caractéristiques phares de l'orthodoxie de l'époque paléologue. Il est plausible de considérer les abondantes images de la prière dans notre manuscrit comme des marques de l'air du temps de sa création.

---

<sup>622</sup> Congourdeau M.-H., « Prière à Byzance au XIV<sup>e</sup> siècle d'après la « Vie en Christ » de Nicolas Cabasilas », *La prière au Moyen Age*, Aix-en-Provence, 1981, p. 121.

<sup>623</sup> Pour l'évolution de la prière du cœur voir entre autres : Gouillard J., *Petite philocalie de la prière du cœur*, Paris, 1953 ; Rinckel H.-P., *La prière du cœur*, Paris, 1990.

<sup>624</sup> Bratu M., « Palamisme et théologie de l'icône », *Byzantinische Forschungen*, 29, 2007, p. 135-153.

### 5.3.5. Iconographie du martyr

La torture et la mise à mort des premiers chrétiens ont fait l'objet d'une multitude d'études. Tant les aspects juridiques et sociaux des persécutions que l'évolution du culte des martyrs sont des sujets relativement bien documentés par des ouvrages généraux dédiés aux martyrs.<sup>625</sup> Le corpus iconographique byzantin réserve une place conséquente aux images des martyrs. En sus des innombrables portraits de martyrs, les scènes narratives exposant la cruauté de la mise à mort des chrétiens remontent à l'époque paléochrétienne.<sup>626</sup> Tant bien l'art du livre que les icônes et les décors monumentaux fournissent des scènes narratives de la mort violente des chrétiens. Le cycle de Paris grec 1128 comporte huit miniatures qui mettent en scène le martyr aux folios 4v, 10r, 16v, 47r, 115v, 128v, 180v (fig. 171-177) et 117r (fig. 128). Par ce nombre, Paris grec 1128 se démarque des autres cycles de Barlaam et Joasaph. Les codices Iviron 463 et Cambridge 338 accordent respectivement cinq et une seule miniature à la violence envers les chrétiens.<sup>627</sup> Les cycles de Stavrou et d'Ioannina-Cambridge-New York ne retiennent pas cette thématique. En revanche, ces deux cycles attirent l'attention sur les châtiments infligés aux chrétiens par un

---

<sup>625</sup> À titre d'exemple citons : Delehay H., *Les origines du culte des martyrs*, Bruxelles, 1912 ; Idem, *Les passions des martyrs et les genres littéraires*, Bruxelles, 1921 ; Gemeinhardt P., Leemans J., « Christian Martyrdom in Late Antiquity : Some Introductory Perspectives », *Christian Martyrdom in Late Antiquity : History and Discourse, Tradition and Religious Identity*, éd. Gemeinhardt P., Leemans J., Berlin, 2012, p. 1-11.

<sup>626</sup> Une étude phare sur la création de l'iconographie du martyr chrétien : Salomonson J. W., *Voluptatem spectandi non perdat sed mutet : Observations sur l'iconographie du martyr en Afrique Romaine*, Amsterdam, 1979.

<sup>627</sup> Pour le manuscrit athonite, il s'agit des miniatures aux folios 4v, 5v, 11v, 66v et 68r (Der Nersessian S., *Barlaam*, fig. 4, 5, 9, 36, 37). Dans le cycle de Cambridge 338, le dessin qui nous concerne ici se développe dans la marge supérieure au folio 97v (Der Nersessian S., *Barlaam*, fig. 109).

intérêt pour les scènes annexes, c'est-à-dire les audiences entre persécutés et persécuteurs. Il convient de noter que le miniaturiste de Paris grec 1128 saisit également ces événements. Cinq miniatures illustrent le moment qui précède le martyre, c'est-à-dire des scènes d'audiences entre les victimes et le persécuteur aux folios 115v et 117r (fig. 175, 128) ou des scènes de chasse aux hommes qui seront martyrisés aux folios 15v, 114v, 115r, 116v (fig. 178-181). Ces scènes consacrées aux actions qui précèdent le martyre témoignent de l'intérêt accru pour le sujet étudié dans ce chapitre : le martyre.<sup>628</sup> Qu'est-ce que ces images nous indiquent-elles sur le cycle de Paris grec 1128 ?

Une première approche du rapport entre le texte et l'image permet de constater que les miniatures exploitent trois épisodes différents, à savoir : les persécutions menées par Abenner avant la conversion de Joasaph (folio 4v, 10r, 16v), les persécutions menées après la conversion de Joasaph (folio 115v, 117r et 128v) et l'enseignement de Barlaam sur l'histoire des martyrs (folio 47r, 180v).

Au folio 4v (fig. 171), nous observons une miniature avec trois groupes de personnages. À l'extrémité gauche, un homme nimbé et couronné porte une robe verte et une cape rouge. Il est debout sur le balcon d'une maison. Tourné de trois quarts vers la droite, il indique de son bras droit la scène qu'il observe. Un soldat brandissant un sabre de sa main droite plaque à terre de son genou un homme vêtu en habits de moine qu'il s'apprête à décapiter. À l'extrémité droite, deux moines se tiennent de profil à l'ouverture d'une grotte et observent le martyre. La légende « Ὁ Βασιλεὺς Ἀβενήρ τιμωρῶν τοὺς μοναχοὺς » désigne le persécuteur et souligne également que les sujets visés par les persécutions

---

<sup>628</sup> Au sujet des scènes annexes il est intéressant d'évoquer la miniature du folio 119v. À première vue, il s'agit d'une scène annexe au martyre. On aperçoit une audience tenue entre le roi Abenner, Arachès et un moine qui est accompagné d'un garde. En revanche, une observation attentive indique que le garde tient un couteau de sa main droite. Il semble donc qu'il s'apprête à martyriser le moine. En revanche, la légende « Τὸν νομισθέντα εἶναι Βαρλαάμ μοναχὸν πρὸς τὸν βασιλέα Ἀβενήρ ὁ Ἀραχῆς εἰσάγει· καὶ τοῦτον ὁ βασιλεὺς ἐρωτᾷ » et une lecture du texte montre qu'il s'agit de Nachor qui est présenté devant le roi Abenner. Il ne s'agit donc pas d'une illustration de martyre. Vu que le couteau est dessiné mais non pas peint, il semble que le miniaturiste connaît le texte et omet le couteau.

d'Abenner sont les moines. Le texte relate les nouvelles tortures qu'Abenner inflige contre les chrétiens et plus spécifiquement ses persécutions menées contre les moines dont certains s'isolent dans le désert pour vivre leur foi.<sup>629</sup> Malgré la concordance entre le texte, la légende et l'image, il convient de signaler que la nature du martyre, la décapitation, dépend du libre choix du miniaturiste. La comparaison avec la miniature du folio 5v du cycle athonite (ms. 463 du monastère d'Iviron, fig. 182) qui illustre le même passage en est révélatrice.<sup>630</sup> De gauche à droite, quatre épisodes se suivent: une scène d'audience, un homme flagellé, un homme attaché à une colonne qui se fait écorcher par un bourreau et quatre hommes réfugiés dans une grotte. Bien que la scène des moines figés dans la grotte souligne que la persécution vise des religieux, la miniature du codex athonite attire davantage l'attention sur la torture des chrétiens. En revanche, celle de Paris grec 1128 privilégie le statut du martyrisé : le moine-martyr.

L'intérêt pour le sort des moines suppliciés est réaffirmé par la miniature suivante qui figure, au folio 10r (fig. 172). À l'extrémité gauche, un cavalier vêtu d'une robe jaune et d'une cape verte s'apprête à transpercer un homme d'une lance brandie dans sa main droite. Nimbé et vêtu d'habits bruns, l'homme supplicié est mi-allongé et se confond avec le décor montagneux. À droite, deux cavaliers avancent vers deux hommes cachés dans le décor montagneux. Nimbés, ils portent les habits monastiques. Alors que l'iconographie vestimentaire et le paysage situent l'action dans un environnement monastique, la légende « Ὁ διωγμὸς τῶν εὐλαβῶν μοναχῶν » renforce l'association entre martyr et moine. La miniature attire l'attention sur le texte copié au folio 10r. Ce texte qui est un rajout renforce manifestement l'intérêt pour le lien tissé entre martyr et le moine.<sup>631</sup> Vu que le texte et l'image sont propres au cycle de Paris grec 1128, le folio 10r montre à deux reprises

---

<sup>629</sup> Barlaam, p. 13.

<sup>630</sup> Der Nersessian S., *Barlaam*, fig. 5.

<sup>631</sup> Der Nersessian S., *Barlaam*, p. 26.

l'intérêt que le cycle accorde au martyr et plus spécifiquement aux martyres des moines.

La dernière miniature, au folio 16v (fig. 173), illustre les premières persécutions menées par Abenner. L'image retient le passage où le roi ordonne de brûler les deux moines qu'il rencontre lors d'une promenade.<sup>632</sup> La composition est centrée autour d'un four où sont placés deux hommes nimbés. Vêtus de robes brunes, ils sont représentés de face. De part et d'autre du four, deux hommes attisent le feu à l'aide d'un bâton. La légende « Τοὺς μοναχοὺς εἰς τὴν κάμινον βάλλοντες καίουσιν » souligne qu'il s'agit de moines brûlés vifs.

La deuxième campagne de persécutions menée par Abenner se déroule dans le désert et concerne des ermites. Le récit relate comment le roi des Indes lance une expédition afin de retrouver Barlaam. Sous le commandement d'Arrachés, l'armée parcourt le désert. Les ermites rencontrés sont interrogés et torturés par Arrachés puis par Abenner.<sup>633</sup>

Avant de se pencher sur les trois images qui représentent le martyr proprement dit, il convient d'examiner les scènes annexes liées à la persécution des moines aux folios 115v et 117r (fig. 175, 128). Il s'agit de scènes d'audiences entre le juge assis et les incriminés vêtus d'habits monastiques. Ces deux folios sont ornés d'une deuxième miniature qui met en scène la torture des moines. Au même titre que les scènes d'audiences, les scènes de torture du folio 115v et 117r se ressemblent. Les deux miniatures montrent le persécuteur assis à l'extrémité gauche de la scène. Il figure de profil et indique de son bras droit la scène de torture. Allongé par terre, un moine est flagellé par deux hommes. Juxtaposées, les deux miniatures du folio 115v sont accompagnées d'une seule légende exhaustive « Ὁ Ἀραχὴς ἐξελθὼν εἰς ἀναζήτησιν τοῦ Βαρλαάμ εὕρισκει τινὰ μοναχόν. Τοῦτον ἡρώτα περὶ τοῦ Βαρλαάμ, εἰ ἄρα ποὺ τοῦτον εἶδεν ἢ τὸ σπήλαιον αὐτοῦ ἐπίσταται· καὶ ἄγνοιαν τούτου ποιησάμενος ὥς οὐ γινώσκειν τοῦτον προστάξας ὁ ἄρχων τύπτουσιν αὐτὸν ἀνηλεῶς, ὃν μετὰ καὶ ἐτέρων δύο μοναχῶν ἐκπέμπει πρὸς τὸν βασιλέα δεδεμένους ». Vu le texte qui sépare les deux

---

<sup>632</sup> Barlaam, p. 49.

<sup>633</sup> Barlaam, p. 327-343.



miniatures du folio 117r, chaque miniature est accompagnée d'une légende. Au dessus de la scène de torture, la légende indique « Ὁ βασιλεὺς Ἀβενήρ τύπτων τοὺς μοναχοὺς σφοδρῶς ». Les légendes indiquent clairement que les deux images évoquent la torture par Arachès puis la torture par Abenner. Une prise en considération du texte montre que la répétition des schémas iconographiques ne découle pas du texte. En effet, le récit spécifie uniquement la nature du martyr qui se déroule devant Arachès : la flagellation. Ainsi, le choix de la flagellation des moines qui sont torturés sous les yeux d'Abenner se profile comme une répétition iconographique.<sup>634</sup> Le folio 128v (fig. 176) illustre également la torture subie par les moines captifs. Dans un décor montagneux, cinq groupes de personnages sont dépeints. La légende « Ὁ βασιλεὺς προστάξας κόπτουσι τὰς τιμίας γλώσσας τῶν μοναχῶν καὶ θεοφιλῶν ἀνδρῶν καὶ τοὺς πόδας αὐτῶν καὶ τοὺς ὀδόντας τούτων ἐκριζοῦσιν· οἱ καὶ ἐτελειώθησαν » souligne que le martyr de moines représentés est ordonné par Abenner et énumère des actions de tortures représentées : langues arrachées, pieds coupés et dents arrachées. À l'arrière-plan, à droite, deux hommes vêtus de robes brunes se dissimulent dans une grotte, ce qui rend explicite que les persécutions visent les moines. Au centre, un moine est allongé alors qu'un bourreau lui coupe la langue ou lui arrache les dents. Trois groupes figurent sur l'avant-plan. Aux extrémités, un bourreau coupe la langue ou arrache les dents d'un moine. Au milieu, un homme est allongé sur une grille. Le texte indique qu'il s'agit d'une image qui fait référence à l'amputation des mains et des pieds. Le récit narre : « ils étendaient leurs bras et jambes sur une grille et les tranchaient ».<sup>635</sup>

Le troisième et dernier passage relatif aux martyrs concerne l'enseignement de Barlaam. Il s'agit d'un passage où Barlaam parle des martyrs de la première ère chrétienne.<sup>636</sup> Au folio 47r (fig. 174) la miniature est composée de trois groupes de personnages. À gauche, deux hommes dont un assis et un autre debout observent un homme nimbé. Il est à genoux par terre,

---

<sup>634</sup> Barlaam, p. 333.

<sup>635</sup> Barlaam, p. 343.

<sup>636</sup> Barlaam, p. 169, 171.

décapité avec du sang qui jaillit de son cou. La décollation est répétée à droite. Un homme debout tient une lance et décapite un homme auréolé. Le sang éclabousse également autour de l'auréole. Un saint se tient debout et observe l'action. À l'extrémité droite de la scène, on distingue un ange aux ailes brunes. Il se dirige vers la droite et lève ses bras vers le ciel. Bien que la peinture soit écaillée, nous pouvons distinguer la présence d'une âme qu'il lève vers le ciel. Tant bien le récit que la légende indique uniquement qu'il s'agit de martyrs.<sup>637</sup> Le même sujet est exposé au folio 180v (fig. 177). Le premier registre est composé de deux scènes. À gauche, un homme nimbé baptise un autre homme nimbé. Il figure torse-nu dans une cuve baptismale. À droite, dans un décor montagneux, un homme vêtu d'une robe verte et d'une cape rouge s'apprête à décapiter d'un sabre un homme nimbé qui est accroupi. Sur le deuxième registre, un homme nimbé, couché sur le sol, est flagellé par deux hommes. À droite, deux saints céphalophores figurent debout. Les têtes nimbées, ils regardent vers la droite de la scène. Au dessus, un ange est dépeint. Le registre du bas montre un homme couché dont la langue ou les dents sont arrachées et un homme dans une grotte. Chaque registre est accompagné d'une légende. De haut en bas nous lisons : « διὰ μαρτυρικοῦ αἵματος αὐτοῦ βαπτίζομενος, Μαρτύριον, Οἱ μαρτυρήσαντες στεφάνους δέχονται παρὰ θεοῦ. ».

Dans l'ensemble, les miniatures du martyre mettent en valeur le monachisme. Par le biais des images du martyre dont les moines sont exclusivement l'objet, le lecteur se rappelle sans arrêt le lien entre les martyrs et les moines, lien qui est mis en verve de manière explicite par la miniature du folio 79r (fig. 164).

En sus de cette constatation qui propulse le manuscrit dans un milieu monastique, une prise en considération du rapport entre le texte et l'image met en lumière une certaine liberté artistique. La nature du martyre est spécifiée dans trois cas à savoir : le martyre par les flammes au folio 16r, la flagellation au folio 117v, l'arrachage de la langue, des dents et des membres au folio 128v. Dans les autres cas, ni le texte ni la légende guide le choix de l'action

---

<sup>637</sup> Barlaam, p. 171.

représentée. Alors que la correspondance iconographique entre les miniatures du folio 115v et 117v permet de supposer que le miniaturiste a privilégié une répétition iconographique, les actions retenues aux folios 4r, 10r, 47r et 180v relevant du libre choix sous-entendent une prédilection pour la décapitation. Cette constatation est-elle porteuse d'éléments susceptibles de nous renseigner sur la création du cycle ?

Face à cette question, il est intéressant de se pencher sur la décapitation dans l'art byzantin.<sup>638</sup> Occupe-t-elle une place spécifique qui justifie le choix du miniaturiste? D'abord, il convient de signaler que la décapitation, sort subi par un grand nombre de martyrs, est déjà intégrée dans les Écritures.<sup>639</sup> À titre d'exemple citons la décapitation de Goliath par David (1 Samuel 17, 51) ou le martyre de Jean Baptiste (Matthieu 14, 8-9 ; Marc 6, 16 ; Luc 9, 9). Bien que la décapitation de Goliath par David soit un sujet qui donne lieu à un vaste corpus iconographique témoignant sans aucun doute de la popularité du sujet, le martyre de Jean Baptiste s'avère plus intéressant dans le cadre de notre étude.<sup>640</sup> Cet épisode néotestamentaire n'inclut pas seulement la décapitation, elle reproduit aussi le contexte exacte : le martyre commandé par le pouvoir princier et séculier. En scrutant le corpus d'images, une observation intéressante peut-être faite. La plus ancienne représentation conservée est celle

---

<sup>638</sup> Au sujet de la décapitation, il est nécessaire de mentionner l'étude de Paul-Henri Stahl. Bien que son ouvrage se consacre aux Ottomans, l'histoire de ce châtiment et ses racines dans les sociétés antiques et donc lié au martyre y sont exposées de manière globale (Stahl P.-H., *Histoire de la décapitation*, Paris, 1986). Au sujet de la décapitation à Byzance voir entre autres : Charalampidis C. P., *O apokephalismos tôn martyrôn eis tas istorikophilologikas pègas kai tèn byzantinèn technèn*, Athènes, 1989.

<sup>639</sup> Dresser une liste des martyrs décapités s'avère insignifiant. Citons en quelques exemples : Akindynos, Pegasios et Anempodistotos célébrés le 2 novembre, Ménas de Phrygie célébré le 11 novembre, Phokas célébré le 21 septembre ou le 22 juillet.

<sup>640</sup> Walter Chr., « Salome and the Head of Saint John the Baptist », *Revue des études arméniennes*, 23, 1992, p. 509-523.

au folio 10v du Codex Sinopensis (Paris suppl. grec 1286, milieu du VI<sup>e</sup> siècle).<sup>641</sup> Entre les portraits des prophètes Moïse et David, la mort de Jean Baptiste est illustrée. À gauche, Hérode participe à un banquet alors que la tête de Jean Baptiste est présentée à Salomé. Le Prodrôme figure à droite du champ pictural. Accosté par deux disciples, son corps y figure acéphale. Révélant un intérêt pour le moment qui suit la décapitation, cette miniature se démarque du reste du corpus qui s'élabore à partir du XI<sup>e</sup> siècle. Dans la majorité des livres des évangiles illustrés du XI<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle une narration continue semblable à celle du Codex Sinopensis incorpore la scène de la décapitation. À titre d'exemple citons les folios 29r et 73r du Tétraévangile de la Laurentienne, les folios 28v et 75v du Paris grec 74, le folio 101v du Théol. gr. 154 conservé à la Bibliothèque nationale d'Autriche à Vienne (XI<sup>e</sup> siècle) et les folios 44r (fig. 183) et 103r du Livre des évangiles du tsar Ivan Alexandre.<sup>642</sup> En même temps il est significatif de souligner que la décapitation de Jean Baptiste est la seule action de la passion du Précurseur retenue dans le lectionnaire Dionysiou 587 (folio 164v, deuxième moitié du XI<sup>e</sup> siècle, fig. 184) ou dans le Tétraévangile Harley 1810 (folio 107v, fin du XII<sup>e</sup> siècle).<sup>643</sup> L'exploitation iconographique de la Décapitation de Jean Baptiste à partir du XI<sup>e</sup> siècle, a-t-elle une incidence sur le choix fait dans le cycle Paris grec 1128 ?

<sup>641</sup> Muñoz A., « Codex Purpureus Sinopensis (Paris Suppl. gr. 1286) », *Nuovo bullettino di archeologia cristiana*, 12, 1906, p. 215-237 ; Whittington G., « Notes on an Early Cycle of New Testament Illustrations : The Codex Sinopensis », *Marsyas : Studies in History of Art*, 22, 1986, p. 1-7.

<sup>642</sup> Velmans T., *Le tétraévangile de la Laurentienne : Florence, Laur. VI. 23*, Paris, 1971, p. 27, 36, fig. 53, 145 ; Omont H. A., *Évangiles avec peintures byzantines du XI<sup>e</sup> siècle : Reproduction des 361 miniatures du ms. grec 74 de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1908, pl. 25, 68 ; Hunger H., Kresten O., Hannick Chr., *Katalog der griechischen Handschriften der österreichischen Nationalbibliothek*, B 1, 3.2, Vienne, 1984, p. 213-220 ; Zhivkova L., *Das Tetraevangelium des Zaren Ivan Alexander*, Recklinghausen, 1977, fig. 50, 132.

<sup>643</sup> Weitzmann K., « A 10th Century Lectionary : A Lost Masterpiece of the Macedonian Renaissance », *Revue des études sud-est européennes*, 9, 1971, p. 639-640, fig. 19 ; Yota E., *Le tétraévangile Harley 1810 de la British Library. Contribution à l'étude de l'illustration des tétraévangiles du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle*, Phd, Université de Fribourg, 2001, fig. 87.

Malgré la tradition néotestamentaire qui renforce la visibilité de la décapitation, l'importance de l'iconographie hagiographique englobant d'autres formes de martyres invite à approfondir davantage ce sujet.

Ce sont les deux saints décapités tenant leur tête dans leurs mains au folio 180v qui permettent de remettre en perspective la question. Une allusion à la céphalophorie est intégrée dans l'Homélie de Jean Chrysostome sur les saints Juventin et Maximin.<sup>644</sup> Or ce trait ne connaît de grand succès dans la littérature ni dans l'iconographie byzantine.<sup>645</sup> Le corpus byzantin se cantonne à une dizaine d'images. Le folio 28r du ménologe de Syméon Métaphraste du musée de l'État de Moscou (Graecus 175, fig. 185) et une icône ménologe du monastère de Sainte-Catherine en Sinaï datés du XI<sup>e</sup> siècle figurent parmi les rares exemples.<sup>646</sup> Ils représentent Denys l'Aréopagite. Ce saint converti par l'apôtre Paul (Act 17, 34) est généralement représenté sans référence à sa décapitation. À titre d'exemple citons le portrait dans la marge au folio 333r du Paris grec 923.<sup>647</sup> La céphalophorie dans le portrait de Denys l'Aréopagite provient de la confusion entre les saints évêques d'Athènes et de Paris. En effet, la céphalophorie est un élément récurrent dans la littérature hagiographique occidentale.<sup>648</sup> Remontant au V<sup>e</sup> siècle comme en témoigne un fragment du martyre de saint Just de Beauville, la céphalophorie devient un lieu commun de

---

<sup>644</sup> Walter Chr., *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Burlington, 2003, p. 143 ; Idem, « Severed Heads and Heads as Trophies », *The Iconography of Constantine the Great, Emperor and Saint. With Associated Studies*, Leiden, 2006, p. 174-204.

<sup>645</sup> L'imagerie de ces deux saints qui figurent décapités à la page 99 du Ménologe de Basile II (*Il menologio di Basilio II : (cod. Vaticano greco 1613)*, Turin, 1907, p. 99).

<sup>646</sup> Lixačeva V. D., *Byzantine Miniature : Masterpieces of Byzantine Miniature of the IXth-XVth Centuries in Soviet Collections*, Moscou, 1977, p. 16 ; Sotiriou G., Sotiriou M., *Icônes du mont Sinaï*, Athènes, 1958, p. 121-123.

<sup>647</sup> Weitzmann K., *The Miniatures of the Sacra Parallela: Parisinus Graecus 923*, Princeton, 1979, p. 225.

<sup>648</sup> Le nombre de saints céphalophores est important en Occident. À titre indicatif renvoyant à Ernst Alfred Stükelberg qui dresse une liste longue d'une soixantaine d'exemples (Stükelberg E. A., « Die Kephalphoren », *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, 18, 1916, p. 78).

l'hagiographie latine à partir du XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle.<sup>649</sup> Christopher Walters souligne la complexité de la migration du sujet qui -certes émerge à Byzance- ne connaît qu'un essor de popularité en Occident.<sup>650</sup> En admettant que la céphalophorie soit un thème occidental introduit à Byzance par l'association des deux saints évêques, les Denys, elle témoigne de l'infiltration de l'art occidental. Outre les deux exemples cités plus haut, le portrait de saint Denys la tête dans les mains au monastère de Dečani, le portrait de Jean Baptiste en céphalophore au monastère de Saint-Prohoros de Pčinja mais également l'exaltation du thème dans l'hagiographie de saint Jean Vladimir montrent que le thème gagne en popularité à l'époque paléologue.<sup>651</sup>

Le détail du folio 180v du Paris grec 1128, une possible influence de l'Occident, corrobore avec une tendance observée dans l'hagiographie et l'iconographie serbe à l'époque paléologue et autorise de percevoir l'intérêt pour le martyre de la décapitation dans le cycle du Barlaam de Paris comme un écho du contexte de l'époque.

---

<sup>649</sup> Coens M., « Aux origines de la céphalophorie : Un fragment retrouvé d'une ancienne passion de s. Just, martyr de Beauvais », *Analecta Bollandiana*, 74, 1956, p. 86-114 ; Idem, « Nouvelles recherches sur un thème hagiographique : La céphalophorie », *Académie Royale de Belgique. Bulletin de la Classe des lettres et des sciences morales et politiques*, 48, 1962, p. 231-253.

<sup>650</sup> Walter Chr., « Three Notes on the Iconography of Dionysius the Areopagite », *Revue des études byzantines*, 48, 1990, p. 255-274.

<sup>651</sup> Petković Vl., *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941, pl. CVIII ; Cvetković Br., « St. John the Baptist : On Recent Discovery in the Monastery St. Prohoros of Pčinja », *Ars Auro gemmisque prior, Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet*, Zagreb, 2013, p. 449-450.

### 5.3.6. Iconographie du monachisme

Élément clefs du christianisme, le monachisme occupe une place centrale dans la société byzantine. Il s'agit d'une notion vaste à laquelle un grand nombre d'études historiques est voué.<sup>652</sup> La seule lecture du récit de Barlaam et Joasaph indique qu'il s'agit du fil rouge du récit. Ce n'est pas seulement que l'un des protagonistes, Barlaam, est un moine et que l'autre personnage principal, Joasaph, le devient. À travers le récit tout entier, le monachisme est également dépeint comme le but ultime de la vie chrétienne. Chaque païen dont la conversion est décrite adopte la voie monacale. D'abord Nachor et Theudas, des sorciers païens, puis le roi Abenner, empruntent, dès leur conversion, la voie ascétique. De même, Joasaph après être devenu roi chrétien abdique pour vivre en ermite. Bien que l'imagerie du monachisme et des moines soit abordée dans un certain nombre d'ouvrages parmi lesquels une place de choix revient aux travaux de Svetlana Tomeković, il s'avère intéressant de se pencher d'avantage sur l'iconographie du monachisme telle qu'elle se présente dans le manuscrit de Paris.<sup>653</sup>

---

<sup>652</sup> Sur le monachisme byzantin en général citons quelques études principales: Savramis D., *Zur Soziologie des byzantinischen Mönchtums*, Leiden, 1962 ; Charanis P., « The Monk as an Element of Byzantine Society », *DOP*, 25, 1971, p. 63-84 ; Talbot A.-M., « An Introduction to Byzantine Monasticism », *Illinois Classical Studies*, 12, 1987, p. 229-241 ; Barone-Adesi G., *Monachesimo ortodosso d'Oriente e diritto romano del tardo antico*, Milan, 1990 ; Morris R., *Monks and Laymen in Byzantium 843-1118*, Cambridge, 1995.

Afin d'illustrer la diversité des pratiques monastiques, il convient de citer quelques ouvrages qui se consacrent au monachisme dans certaines régions géographiques : Rouët de Jounrle M. J., *Monachisme et monastère russes*, Paris, 1952 ; Ježek V., « Byzantium and Ethiopian Monasticism », *Byzantinoslavica*, 70, 2012, p. 97-112.

<sup>653</sup> Tomeković S., « Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa », *Mileševa dans l'histoire du peuple serbe*, Belgrade, 1987, p. 51-67 ; Eadem, « Place des saints ermites et moines dans le décor de l'église byzantine », *Liturgie, conversion et vie monastique*, 35<sup>e</sup> Semaine d'études liturgiques, Rome, 1989, p. 307-331 ; Eadem, « Formation de l'iconographie monastique orientale (VIII<sup>e</sup> –X<sup>e</sup> siècle) », *Revue bénédictine*, 103, 1993, p. 131-152 ; Eadem, *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, Paris, 2011.

Au préalable il convient de définir ce que nous entendons sous le terme d'iconographie monastique. En effet, dans le cycle de Paris grec 1128, la figure du moine est omniprésente. D'abord, le protagoniste Barlaam figure trente-trois fois. Certes coiffé d'un turban et non pas d'une cape, Barlaam est vêtu d'une robe brun foncé ou verte qui fait une allusion au monachisme.<sup>654</sup> En revanche, dans la majorité de ces représentations, le moine Barlaam est représenté dans un environnement palatial. Il participe à une action qui n'évoque pas le monachisme. Au même titre que les moines subissant le martyre (folios 4v, 10r, 16v, 115v, 117r, 119r) ou les moines participant à des audiences (folios 5v, 115v, 116v, 117r), ces miniatures mettent en scène un moine sans que la vie monastique soit le sujet de l'illustration. Ces images abordées dans le chapitre traitant de l'iconographie du martyre et centrées sur la séquence imitative moine-martyr-Christ ne relèvent pas de l'iconographie de la vie monastique proprement dite.

---

<sup>654</sup> Sur les habits monastiques : Oppenheim Ph., *Das Mönchskleid im christlichen Altertum*, Fribourg-en-Brisgau, 1931, p. 89-104.

Il faut signaler que dans trois cas, le miniaturiste se passe d'allusions vestimentaires au statut monastique de Barlaam. Il est intéressant d'évoquer les observations faites à ce sujet. Au folio 22v Barlaam figure dans une robe verte à l'extrémité gauche du champ pictural. De profil, il est guidé par un servant auprès de Joasaph qui figure dans un décor architecturé à l'extrémité droite de l'image (Der Nersessian S., *Barlaam*, fig. 198). Alors que la légende « Ὁ Ἰωάσαφ ἐν τῷ παλατίῳ αὐτοῦ καθημένος » définit uniquement l'état de Joasaph, une lecture du texte permet de comprendre l'apparence laïque de Barlaam. Dissimulant sa foi chrétienne et se présentant comme un marchand venu d'un pays lointain, Barlaam demande la permission d'approcher le prince Joasaph. Outre son apparence laïque qui témoigne d'une bonne connaissance voir même d'une lecture du texte par le miniaturiste, Barlaam figure deux fois en habits d'évêque. La deuxième miniature du folio 100v est une narration continue qui illustre la conversion du jeune prince (Der Nersessian S., *Barlaam*, fig. 298). À gauche, Joasaph figure dans une cuve baptismale. Barlaam se tient debout à droite et pose sa main droite sur le front du prince. Bien que la peinture soit écaillée, nous distinguons un manipule blanc orné de croix noires. À droite, administrant la communion au néophyte, Barlaam porte un manipule rouge orné de croix noires. Ici, ce n'est pas le texte mais les actions liturgiques auxquelles Barlaam s'adonne qui dictent le choix vestimentaire.



En revanche, Paris grec 1128 incorpore douze images qui dépeignent des moines en train de s'atteler à des tâches relatives au monachisme. Une comparaison avec les autres cycles illustrés de Barlaam et Joasaph indique que le codex parisien accorde un intérêt particulier à ce sujet. Absent du cycle d'Ioannina-Cambridge-New York, le thème du monachisme apparaît dans les codices Ivron 463 et Stavrou 42 qui lui vouent respectivement quatre et cinq miniatures illustrant plus spécifiquement la vie ascétique de Joasaph.<sup>655</sup> De même, le Cambridge 338 s'achève avec treize dessins illustrant le dernier épisode du récit : la vie ascétique de Joasaph. Le nombre de dessins de Cambridge 338 semble révéler un intérêt qui équivaut celui constaté dans notre cycle.<sup>656</sup> Or ces deux cycles se différencient sensiblement quant au rapport entre le texte et l'image. Alors que douze dessins de Cambridge 338 illustrent simplement le sort du moine Joasaph, Paris grec 1128 n'y consacre que six miniatures. Les six autres miniatures jettent une lumière sur l'enseignement du monachisme. Par cette deuxième catégorie qui est propre au cycle de Paris grec 1128, l'importance du monachisme au sein du cycle illustré prend une dimension singulière. Non seulement les raisons qui ont pu pousser notre miniaturiste à accentuer ce sujet mais également la création de ces images monastiques méritent d'être étudiées.

La première miniature qui traite du monachisme figure au folio 3r (fig. 186). Le champ pictural est soigneusement structuré. L'enceinte d'une ville occupe l'extrémité gauche. Quatre personnages, deux laïcs et deux moines, se situent à l'extérieur de la ville dans une campagne montagneuse dotée d'un édifice à coupole. L'emplacement et la gestuelle des personnages indiquent la direction de leur marche. Ils s'engagent dans l'espace extra urbain. Le décor mais également la légende rendent le sens de l'image explicite. La légende « Τά ἐν Αἰγύπτῳ μοναστήρια », précise que l'image illustre les premiers établissements

<sup>655</sup> Il s'agit pour le manuscrit d'Ivrou 463 des miniatures aux folios 123v, 126v, 128v, 132v (Der Nersessian S., *Barlaam*, fig. 73-76) et pour le manuscrit de Stavrou 42 des miniatures aux folios 194r, 195v, 196v, 198v et 199r (Der Nersessian S., *Barlaam*, des. 11, 92, 93).

<sup>656</sup> Les dessins se situent aux folios 178r, 181v, 183v, 185v, 186r, 186v, 187v, 188r, 189r, 191r, 192v, 193r, 193v (Der Nersessian S., *Barlaam*, fig. 157-170).

des anachorètes en Égypte. La confrontation de la composition avec le texte révèle également que la miniature évoque le cadre historique du monachisme et plus spécifiquement de l'érémisme mentionné dans le premier chapitre du récit de Barlaam et Joasaph : « l'Égypte, le berceau du monachisme ».<sup>657</sup> Le rapport entre le texte et l'image ou encore le choix d'illustrer ce passage particulier sans intérêt narratif, révèle en soi un intérêt prononcé pour l'histoire du monachisme et ses origines érémitiques.

Construite selon un schéma iconographique semblable, la miniature du folio 76r (fig. 187) illustre sans aucun doute le même sujet : l'érémisme. À gauche dans le champ pictural figure une ville entourée d'une enceinte. Deux personnages apparaissent dans l'espace montagneux autour de la cité. L'un se dirige vers la droite et s'éloigne de la ville. L'autre se tient entre deux monticules. La légende « Οἱ ἐξεληθόντες σῶσαι τὰς ἑαυτῶν ψυχὰς ἀποχωρισθέντες τῆς ματαιότητος τοῦ κόσμου τούτου » décrit non seulement l'action mais également le but de l'érémisme. Le rapport texte-image est semblable à celui du folio 3r. Les enlumineurs saisissent l'interprétation que Barlaam donne de l'apologue du roi d'une année pour glorifier l'érémisme.<sup>658</sup> Cet apologue relate la proclamation d'un étranger par les habitants d'une ville et son expulsion après un règne court d'une année marqué de faste. Barlaam se sert de l'apologue et de l'exemple du roi éphémère contraint de poursuivre son existence déchue dans la pauvreté pour souligner la vanité du monde séculier et prôner de manière indirecte la voie de l'érémisme. Il s'agit, encore une fois, d'une attention particulière accordée à un détail du texte qui est par ailleurs sans véritable intérêt narratif.

Les miniatures aux folios 47v (fig. 2) et 63r (fig. 188) sont composées d'un seul registre dans lequel sont représentés respectivement trois personnages (un laïc et deux ermites) et deux personnages (un laïc et un ermite). Le champ pictural est composé d'une formation rocheuse et d'un élément architectural, une hutte d'ermite. La miniature du folio 47v montre un

---

<sup>657</sup> Barlaam, p. 9.

<sup>658</sup> Barlaam, p. 203.

laïc et un ermite debout, l'autre ermite est assis dans une grotte. L'ermite au folio 63r se tient debout alors que le laïc est assis sur un banc. Leurs gestes montrent soit l'engagement dans le désert soit l'action pieuse contemplative à laquelle l'ermite s'adonne. Les légendes accentuent davantage la pertinence de ces images qui illustrent la voie ascétique : « Φεύγουσιν ἐν τῇ ἐρήμῳ σῶσαι βουλόμενοι τὰς ψυχὰς αὐτῶν » et « Οὔτοι εἰσὶν οἱ καταλείψαντες οἰκίας, γονεῖς, τέκνα, καὶ ἐν ἐρημίαις φυγόντες ». Ainsi insistent-elles sur la solitude et l'abandon de la société qui vont de pair avec l'érémisme. En énumérant les éléments abandonnés, la légende du folio 63r reproduit fidèlement un passage du texte ce qui renforce davantage la correspondance de l'image avec le récit : « ils abandonnent tout, parents, enfants, amis, richesse et luxe [...] ». <sup>659</sup> Il s'agit d'un passage où Barlaam expose longuement l'histoire du monachisme à Joasaph. Les folios 47v et 63r illustrent tous les deux ce discours et plus spécifiquement la pratique de la retraite dans le désert.

L'illustration du folio 64v (fig. 189) se rattache au même passage du récit. Composée de deux registres, la miniature semble complexe voire même désordonnée. Le registre supérieur, à gauche, abrite une scène liturgique. Nimbé et portant l'*omophorion*, un évêque adresse un geste de bénédiction aux quatre moines qui lui font face. L'espace intérieur soigneusement construit qui encadre cette scène contraste avec le paysage montagneux de la scène de droite. Dans le désert montagneux figurent huit ermites. Isolés les uns des autres, ils s'adonnent à la prière. Le registre inférieur, dévolu à une seule scène, met en image une cérémonie liturgique. À l'intérieur d'un édifice aussi soigneusement représenté que celui en haut, quatre moines assistent à une lecture liturgique. Les deux scènes de célébration liturgique (supérieure gauche et inférieure) évoquent la vie cénobitique. Cependant, la lecture des légendes « Ὁ ἀναχωρῶν τῆς οἰκίας » et « οἱ κατὰ Κυριακὴν εἰς τὴν ἁγίαν τοῦ Θεοῦ ἐκκλησίαν συναγόμενοι καὶ τῶν ἀχράντων μυστηρίων μεταλαμβάνοντες » indique que ce n'est

---

<sup>659</sup> Barlaam, p. 173.

pas le cénobitisme qui est le sujet mais le système de la laure, système que Barlaam expose dans son discours sur la vie monastique<sup>660</sup>.

Le folio 93r (fig. 190) abrite la dernière miniature du groupe dévolu à l'enseignement monastique. Elle est composée de deux registres se chevauchant. Dans l'angle supérieur gauche, deux hommes assis se font face. Celui de gauche est vêtu d'une robe rouge avec des ornements dorés. Il est nimbé et coiffé d'une couronne. Son interlocuteur porte l'habit monastique. La légende « Ὁ Ἰωάσαφ ἐρωτῶν τῷ Βαρλαάμ περὶ τῶν ἐν τῇ ἐρήμῳ ὄντων μοναχῶν τὶ ἄρα διατρέφονται » permet d'y reconnaître la conversation entre le moine Barlaam et son disciple. En haut à droite, cinq anachorètes sont figurés dans un environnement rocheux. Ils se meuvent dans un même espace sans cependant échanger vraiment entre eux. Chacun s'adonne individuellement à une action spirituelle : la prière. Bien que le texte et l'image soient explicites, les légendes, « Ἡ ἐρημος » et « Οἱ ἐν τῇ ἐρήμῳ διάγοντες μοναχοί » soulignent le caractère isolé et rude de la vie des ermites.

L'examen des six images à sujets monastiques révèle un intérêt marquant et délibéré pour l'érémisme. Non seulement l'érémisme est le sujet phare des représentations mais, également, il est à deux reprises mis en exergue alors qu'il a peu d'intérêt narratif. Bien que Joasaph embrasse l'érémisme à la fin de sa vie et que le récit présente cette voie en quelque sorte comme l'aboutissement d'une conversion, l'intérêt pour l'enseignement de l'érémisme dans le cycle du Paris grec 1128 peut difficilement être considéré seulement comme une conséquence logique de la narration. L'intérêt purement narratif pour l'érémisme est déjà relaté par les six miniatures qui illustrent la vie ascétique de Joasaph à savoir les folios 182v, 189r, 189v et 196v (fig. 191-194). Avant de se pencher sur les raisons de la volonté manifeste d'attirer l'attention du lecteur sur les passages relatifs à l'érémisme et sur la création de ces images, il convient de procéder à une brève description des six miniatures dont le sujet est par définition l'érémisme. Au folio 182v (fig. 191), les deux scènes se déroulent dans un décor montagneux percé de grottes. Au premier plan et à

---

<sup>660</sup> Barlaam, p. 175.

droite du champ pictural, trois ermites sont isolés dans une grotte. Ils ne participent pas activement à la scène mais renforcent le caractère ascétique de l'ensemble. À l'extrémité gauche, un personnage figuré de profil reçoit un habit vert de la main d'un homme habillé en brun. Son attitude et le geste de sa main gauche indiquent qu'il se dirige vers la droite, où un homme habillé en brun s'entretient avec un ermite assis dans une grotte. La légende exhaustive résumant le texte « Ὁ Ἰωάσαφ ἀποδυσάμενος τὰ βασιλικά ἱμάτια δέδωκε ταῦτα τῷ πένητι· αὐτὸς δὲ κατελείφθη μετὰ τοῦ ῥακώδους ἐκείνου ἱματίου ὃπερ δέδωκεν αὐτῷ ὁ Βαρλαάμ· καὶ ἐξελθὼν ἐν τῇ ἐρήμῳ ἡρώτα τοὺς ἐν αὐτῇ διάγοντας μοναχοὺς περὶ τοῦ Βαρλαάμ ποῦ τὸ σπήλαιον αὐτοῦ τυγχάνει καὶ ἐν ποίῳ τόπῳ » permet d'identifier les acteurs. Il s'agit de Joasaph donnant ses vêtements royaux à un pauvre avant de se lancer à la recherche de Barlaam. Le don des vêtements est décrit au folio 185v alors que la rencontre avec un moine n'intervient que sur le folio 189r (fig. 192) où cet épisode fait également l'objet d'une miniature. Joasaph y figure deux fois en conversation avec un moine. La légende « Ὁ Ἰωάσαφ μοναχῷ τινὶ ἐντυχὼν ἡρώτα αὐτὸν περὶ τοῦ Βαρλαάμ· ὅστις τὸ σπήλαιον αὐτοῦ καὶ τὸν τόπον διδάξας ἀπέρχεται· καὶ σταθεὶς ἔξω τοῦ σπηλαίου τοῦ Βαρλαάμ, καὶ κρούσας ἐξῆλθεν ὁ Βαρλαάμ » identifie la narration continue avec sa recherche pour Barlaam. L'illustration continue du folio 189v (fig. 193) représente les retrouvailles entre le maître et son disciple. À gauche, Barlaam et Joasaph figurent debout et s'enlacent dans une caverne. À droite, trois moines sont assis autour d'une table ronde sur laquelle figurent des pains. Les deux légendes dont la première recopie une phrase lisible dans le corps du texte au dessus de la miniature « Καὶ ἄμφω γνωρισθέντες καὶ περιπλακέντες ἡσπάζοντο ἡδέως καὶ τὸν θεὸν ἐδόξαζον » et la seconde figure dans la marge latérale gauche « Καὶ τὴν εὐχὴν τελειώσαντες βρώσεως εὐτελοῦς μεταλαμβάνουσιν » indiquent la nature des actions représentées qui sont décrites plus loin dans le texte. Le sous-cycle s'achève au folio 196v (fig. 194) où deux miniatures illustrent les dernières heures de Joasaph à côté de Barlaam : ils communient puis le disciple enterre son maître défunt. Les légendes « Ὁ Βαρλαάμ εὐλογῶν τὸν Ἰωάσαφ μέλλων ἀποδημῆσαι », « Ὁ Βαρλαάμ τὸ χρεὼν ἐλειτούργησεν » et « Ὁ Ἰωάσαφ

θάπτων τοῦ Βαρλαάμ τὸ τίμιον καὶ ἅγιον λείψανον » identifient les interlocuteurs et les actions décrites dans les textes.

Afin d'interpréter ce corpus, il est intéressant de se pencher sur l'iconographie des ermites dans l'art byzantin. Alors que les plus anciennes représentations d'ermites datent de la fin du V<sup>e</sup> siècle telle la plaque d'argent de saint Syméon le stylite du musée du Louvre, l'iconographie des ermites devient progressivement plus fréquente à partir du VIII<sup>e</sup> siècle.<sup>661</sup> En guise d'exemple citons le portrait de saint Syméon le stylite à Kizil Çukur d'après une analyse stylistique daté de la seconde moitié du VII<sup>e</sup> - début VIII<sup>e</sup> siècle ou encore les scènes historiées dédiées à sainte Marie l'égyptienne au Temple dit de la Fortune Virile à Rome et daté de la fin du IX<sup>e</sup> siècle.<sup>662</sup> Connaissant un essor au XI<sup>e</sup> siècle comme en témoigne le nombre croissant des représentations monastiques dans les décors monumentaux, les psautiers monastiques et les manuscrits illustrés de l'Échelle spirituelle de saint Jean Climaque, l'iconographie monastique repose, à l'époque paléologue, non seulement sur

---

<sup>661</sup> L'iconographie des moines et ermites est exhaustivement étudiée par Svetlana Tomeković. Tomeković S., « Formation de l'iconographie monastique orientale (VIII<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles) », *Revue bénédictine*, 103, 1993, p. 131-152 ; Tomeković S., *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, Paris, 2011, p. 97 ; Metzger C., « Plaque de saint Syméon », *Byzance : l'art byzantin dans les collections publiques françaises*, éd. Durand J., Paris, 1992, n° 61, p. 114.

Il convient de signaler que John Rupert Martin a mis en évidence la probabilité que des textes à sujet monastique étaient, déjà à une époque pré-iconoclaste, dotés de cycles illustrés. C'est son étude des *Sacra Parallela* du Paris grec 923 qui l'amène à formuler l'hypothèse d'une existence de cycles illustrés des *Apophthegmata Patrum* : Martin J. R., « An Early Illustration of the Sayings of the Fathers », *The Art Bulletin*, 32, 1950, p. 291-295.

<sup>662</sup> Tomeković S., « Formation de l'iconographie monastique orientale (VIII<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles) », *Revue bénédictine*, 103, 1993, p. 131-132.

Pour le portrait de saint Syméon : Jolivet-Lévy C., *Les églises byzantines de Cappadoce : Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, 1991, p. 56 ; Thierry N., « Matériaux nouveaux en Cappadoce », *Byzantion*, 54, 1984, p. 315-357 Pour les scènes historiées de sainte Marie l'égyptienne : Lafontaine-Dosogne J., *Peintures médiévales dans le temple dit de la Fortune Virile à Rome*, Bruxelles, 1959, p. 43-45 ; Tomeković S., *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, Paris, 2011, p. 127.

une tradition établie tant dans les portraits que dans les scènes historiées mais connaît également un nouvel essor.<sup>663</sup>

Le sous-cycle de la vie ascétique de Joasaph puise-t-il dans la tradition iconographique des scènes historiées? Quant aux actions représentées, quatre thèmes se distinguent : l'abandon du monde séculier par le don des vêtements, les rencontres et les retrouvailles puis le repas des ermites.

Inaugurant le sous-cycle, le don des vêtements marque visuellement le moment qui précède l'engagement dans la voie ascétique. Compte tenu de l'épisode illustré, l'image peut être comparée à d'autres illustrations des cycles d'ermites. Par exemple le cycle de saint Syméon le stylite représenté au monastère de Zelve en Cappadoce ou celui de saint Antoine à l'église Saint-Antoine à Soughia en Crète accordent un intérêt particulier au moment qui précède l'engagement monastique.<sup>664</sup> Daté du X<sup>e</sup> siècle, le cycle cappadocien dédié à saint Syméon le stylite débute avec la conversation entre le saint et un prêtre. La scène rappelle la vocation du saint qui s'engage dans la vie ascétique après avoir entendu les paroles de l'Évangile de Matthieu (5, 1 et 5, 16). À Saint-Antoine à Soughia en Crète, la première scène représente Antoine guidé vers le désert par un ange. Bien que le moment qui précède la vie ascétique ne s'inscrive pas dans la trame générale des cycles d'ermites, un certain intérêt pour ce moment décisif se manifeste dès le X<sup>e</sup> siècle. Plus que le choix du moment, l'action représentée, le don de vêtements, s'avère intéressante. Le don de vêtements est un *locus communis* dans la littérature hagiographique et plus spécifiquement dans les vitae d'ermites où il symbolise l'abandon de la société.<sup>665</sup> L'exemple le plus célèbre de ce topos est sans aucun doute la vie de saint Antoine le Grand rédigée par saint Athanase. Saint Antoine qui renonce à

---

<sup>663</sup> Martin J. R., *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton, 1954, p. 151-153.

<sup>664</sup> Tomeković S., *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, Paris, 2011, p. 135-138, 164-168.

<sup>665</sup> Delmaire R., « Le vêtement, symbole de richesse et de pouvoir, d'après les textes patristiques et hagiographiques du Bas-Empire », *Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen Âge*, éd. Chausson Fr., Inglebert H., Paris, 2003, p. 85-99.

la vie séculière après avoir entendu les mots « Si tu veux être parfait, va, vends ce que tu possèdes, donne-le aux pauvres, et tu auras un trésor dans le ciel. Puis viens et suis moi. » (Matthieu 19, 21), distribue ses vêtements à la fin de sa vie. Il demande à ses disciples de partager ses vêtements : « Vous donnez à l'évêque Athanase une de mes deux peaux de brebis [...] à l'évêque Sérapion mon autre peau de brebis ; pour vous, gardez ma tunique de poil. ».<sup>666</sup> Citons également les vitae de saint Luc le Jeune ou de sainte Pélagie la Pénitente qui exploitent à leur tour le don de vêtements.<sup>667</sup>

Incontournable dans la littérature hagiographique grecque, le don de vêtements repose-t-il sur une tradition iconographique qui explique le choix de cette scène ? À travers les cycles voués à la vie monastique, force est de constater que cette action n'est guère retenue dans l'art byzantin. Outre les cycles de Barlaam et Joasaph, seul le cycle de sainte Pélagie la Pénitente sur la paroi nord de l'église sous son vocable à Apano Vianos en Crète pourrait être interpréter comme faisant une allusion au don des vêtements (fig. 195). Datée grâce à l'inscription dédicatoire de 1360, la première scène du cycle crétois représente la distribution des biens de sainte Pélagie avant son départ pour le mont des Oliviers où elle mène son ascèse déguisée en eunuque sous le nom de Pélage.<sup>668</sup> La scène est composée de trois groupes de personnages. À gauche, l'évêque Nonnos reçoit la bourse de la main de Pélagie. Il distribue le contenu au groupe de gens. La sainte vêtue d'une robe rouge avec une lisière ornée de pierres précieuses se tient au centre de la composition. À droite, un homme reçoit l'argent de l'évêque Nonnos et un autre tend sa main vers Pélagie pour toucher les cheveux de la sainte. Bien que la distribution des biens soit illustrée par le don de la bourse, les vêtements somptueux de Pélagie symbolisent également sa richesse donc l'importance de la distribution. Le geste du personnage saisissant les cheveux de Pélagie autorise à renforcer cette allusion. La tonsure monastique interdite aux moniales et donc particulièrement

<sup>666</sup> Saint Athanase, *Vie de saint Antoine*, tr. Rémondange (de) Ch., Paris, 1874, p. 73.

<sup>667</sup> Luke (BHG 994), Pélagie (BHG 1478-1479).

<sup>668</sup> Tomeković S., *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, Paris, 2011, p. 168-171.



significative dans le contexte hagiographique de sainte Pélagie alias Pélage semble le point focal du geste. Or l'absence d'ustensiles de tonsure mais également l'ambiguïté de ce geste dans le contexte monastique féminin renforce son identification au don de vêtements.<sup>669</sup>

Pour quelle raison le miniaturiste privilégie sur le plan visuel ce topos littéraire par ailleurs absent dans la tradition iconographique byzantine ? Afin de répondre à cette question, il est intéressant de prendre en considération l'iconographie occidentale de l'érémisme. Thème important de la littérature hagiographique occidentale identifié comme une des sept œuvres de miséricorde, le don de vêtements est un thème iconographique largement répandu dans l'art occidental. Parmi les saints ermites qui offrent leurs vêtements, le saint patron du Royaume Francs, saint Martin de Tours est emblématique.<sup>670</sup> Populaire mais critiqué dès son vivant, saint Martin fait, en Occident, l'objet d'un culte durable dont sa biographie rédigée par son contemporain, Sulpice Sévère, est l'épicentre. Dans les *Dialogi* et surtout dans la *Vita Sancti Martini*, ce biographe met en exergue la sainteté parfaite car multiple de Martin, l'évêque, l'ermite et le soldat. L'épithète « apôtre de la Gaule » qui souligne le rôle ecclésiastique de Martin, évêque de Tours, trouve ses origines dans l'exploitation littéraire de Sulpice Sévère. Les citations multiples et parallèles établissant des références croisées entre Martin et saint Antoine contribuent à considérer l'abbé de Marmoutier comme le père de l'érémisme en Occident.<sup>671</sup> Aussi, le caractère militaire de Martin, soldat avant son intégration dans la communauté religieuse, reçoit une place importante

---

<sup>669</sup> Sur l'évolution de la femme déguisée en moine : Patlagean É., « L'histoire de la femme déguisée en moine et l'évolution de la sainteté féminine à Byzance », *Studi Medievali*, 17, 1976, p. 587-623.

<sup>670</sup> Au sujet de la scène du manteau, il convient de rappeler que Clovis en proclamant Martin de Tours de saint patron des Francs, montre un attachement particulier à la scène du manteau. Lors de son entrée victorieuse dans la ville, le roi des Francs distribue des vêtements.

<sup>671</sup> Labarre S., « Le vêtement dans la vie de saint Martin (IV<sup>e</sup> siècle) : Signe social et valeur symbolique », *Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen Âge*, éd. Chausson Fr., Inglebert H., Paris, 2003, p. 143-151.

dans la biographie.<sup>672</sup> Sulpice Sévère relate comment Martin, de retour du combat, donne la moitié de sa chlamyde, seul vêtement lui restant, à un pauvre qu'il rencontre à la porte d'Amiens. Coïncidant avec la conversion de Martin, la scène du manteau deviendra l'épisode phare du récit. En témoignent la place des reliques de la « capa de saint Martin » et les nombreux textes commentant l'épisode du partage du manteau.<sup>673</sup> Plus encore que la littérature et les reliques, l'iconographie confirme l'importance de la scène. Incorporée dans les cycles illustrés de la vie de saint Martin, la scène acquiert progressivement une autonomie dont témoignent les plus anciennes images conservées. Datés de la seconde moitié du X<sup>e</sup> siècle, trois sacramentaires (Uldine, Bamberg et Göttingen) de l'abbaye de Fulda, centre majeur de la production artistique ottonienne, proposent chacun une miniature accompagnant la célébration de saint Martin de Tours.<sup>674</sup> Bien que les miniaturistes de Fulda se soient familiarisés avec le cycle monumental tourangeau de saint Martin sur les murs de la première cathédrale de Tours et parvenu à Fulda au IX<sup>e</sup> siècle par Raban Maur (ca. 780-856), élève d'Alcuin de Tours puis oblat au monastère de Fulda, les trois codices ottoniens illustrent deux mêmes scènes : le don du manteau et le songe qui le suit et qui accroît l'aspect sacré du geste du saint.<sup>675</sup> La prédilection pour ces deux sujets révèle que, dès le X<sup>e</sup> siècle, la scène du

---

<sup>672</sup> Vollmann K., « Der heilige Martin von Tours », *Mythen Europas*, 2, 2004, p. 90-103.

<sup>673</sup> Les textes indiquent que les reliques de la capa sont présentes dans le palais des Francs entre le VII<sup>e</sup> et le IX<sup>e</sup> siècle. Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, la nature de la relique est mise en question. Parmi les nombreuses études qui sont vouées à ce sujet, citons entre autres : Van den Bosch J., *Capa, basilica, monasterium et le culte de saint Martin de Tours : Étude lexicologique et sémasiologique*, Utrecht, 1959; Piétri L., « La Capa Martini : Essai d'identification de la relique martinienne », *Romanité et cité chrétienne : Permanences et mutations, intégration et exclusion du I<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> siècle*, Mélanges en l'honneur d'Yvette Duval, Paris, 2000, p. 343-356.

<sup>674</sup> Palazzo E., *Les sacramentaires de Fulda : Étude sur l'iconographie et la liturgie à l'époque ottonienne*, Münster, 1994, p. 93-95, fig. 20, 50, 118.

<sup>675</sup> Le cycle de Martin de Tours qui ornait la première basilique est connu par des textes. Érigé au V<sup>e</sup> siècle par l'évêque Perpétuus, la première église endommagée par un incendie fût restaurée par Grégoire de Tours. Ce dernier décrit longuement l'église et ses décorations. Banniard M., « Rabanus Maurus », *EMA*, 2, p. 1209 ; Allemand S., « Fulda », *EMA*, 1, p. 580.

manteau acquiert un caractère emblématique. À elle seule, elle symbolise la vie de Martin de Tours. Puis, la scène du manteau accroît son autonomie car elle est assimilée à la charité dont elle devient l'image archétypale, « l'Urbild ».<sup>676</sup> Concept certes inhérent au christianisme, la charité ne devient qu'au cours du XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle, avec l'émergence des ordres mendiants, une doctrine formelle et codifiée. Le glissement sémantique de l'image de saint Martin vers une image emblématique de la charité est perceptible dans le Psautier de Saint-Alban. Réalisé au début du XII<sup>e</sup> siècle dans le scriptorium de Saint-Alban en Angleterre pour Christina de Markyate, anachorète et abbesse, le psautier contient une miniature qui illustre la scène du manteau.<sup>677</sup> Preuve de la popularité de saint Martin outre-Manche, la miniature en pleine page interpelle par son indépendance par rapport au texte. Intégrée dans le cycle christologique, et plus spécifiquement entre la miniature de l'Incrédulité de Thomas et l'Ascension, la miniature de saint Martin semble énigmatique dans son contexte.<sup>678</sup> Ce cycle christologique semble en effet régi par un axe thématique qui donne également un sens à l'image de saint Martin: la charité.<sup>679</sup> L'autonomie progressive de la scène du manteau est également perceptible par l'intégration de son iconographie dans de nouvelles hagiographies. Parmi maints autres saints, nous pouvons citer : saint François d'Assise, sainte Catherine de Sienne ou sainte Élisabeth d'Hongrie qui offrent leurs vêtements. Datée de 1240, l'icône biographique de saint François d'Assise conservée à la chapelle Bardi de l'église Santa Croce à Florence, figure parmi un des premiers

---

<sup>676</sup> Bureau P., « Le symbolisme vestimentaire du dépouillement chez saint Martin de Tours à travers l'image et l'imaginaire médiévaux », *Le vêtement : Histoire, archéologie et symbolisme vestimentaires au Moyen Âge*, Paris, 1989, p. 35-71 ; Helas Ph., « Darstellungen der Mantelspende des Heiligen Martin vom 12. bis zum 15. Jahrhundert als Indikator der Veränderung sozialer Praktiken », *Archiv für Kulturgeschichte*, 89, 2, 2007, p. 257-281.

<sup>677</sup> Sur Christina de Markyate et plus spécifiquement sur sa vie ascétique : Fanous S., Leyser H., *Christina of Markyate : A Twelfth Century Holy Woman*, Londres, 2005, p. 197-215.

<sup>678</sup> Pächt O., *The St. Albans Psalter*, Londres, 1960, p. 94-95.

<sup>679</sup> Haney K., « The Saint Albans Psalter and the New Spiritual Ideals of the Twelfth Century », *Viator : Medieval and Renaissance Studies*, 28, 1997, p. 145-173.

exemples.<sup>680</sup> Auréolé, avec les stigmates aux pieds et aux mains, le fondateur de l'ordre des franciscains figure debout tentant le Livre de sa main gauche et faisant un geste de bénédiction de sa main droite. Des vingt scènes narrant la vie de saint François, deux sont consacrées au don de vêtements (fig. 196). Au même titre, nous pouvons citer une des œuvres majeures de la fin du Duecento – début du Trecento: le décor monumental de la chapelle haute de la basilique Saint-François à Assise. Exécuté entre 1290 et 1308 par Giotto le cycle de saint François comporte également cette scène.<sup>681</sup> Comme dans le cas de l'iconographie monastique de Joasaph, le don des vêtements ouvre le cycle. À ces exemples qui témoignent d'un lien de causalité direct entre le mouvement d'Observance et l'importance croissante du don de vêtements s'ajoute l'intégration de ce thème iconographique dans des cycles hagiographiques déjà élaborés auparavant. À titre d'exemple citons le vitrail de saint Antoine dans le déambulatoire sud du chevet de la cathédrale de Chartres, daté du XIII<sup>e</sup> siècle et commandité par une corporation de poissonniers. Une des vingt-et-une scènes qui composent la baie illustre le don des vêtements.<sup>682</sup> Bien qu'il s'agisse d'un saint de la première heure du christianisme, il existe en Occident peu de représentations de saint Antoine avant le XII<sup>e</sup> siècle.<sup>683</sup> Tant bien l'apparence de saint Antoine à Chartres que l'intégration de l'iconographie de la distribution des vêtements permet de se questionner sur une éventuelle influence des ordres mendiants sur le programme iconographique de Chartres. En tous cas ce thème affirme la popularité de l'iconographie du manteau en Occident et laisse supposer une influence de l'iconographie occidentale, ne serait-ce qu'indirecte, sur le cycle de Paris grec 1128.

---

<sup>680</sup> Gardner J., « A Minor Episode of Public Disorder in Assisi : Francis Renounces His Inheritance », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 68, 2005, p. 275.

<sup>681</sup> Rocquet C.-H., *Vie de saint François d'Assise selon Giotto*, Paris, 2011.

<sup>682</sup> Monhes-Dermble C., *Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres : Étude iconographique*, Paris, 1993 ; Lautier Cl., « Une peinture de la vie de saint Antoine à la cathédrale de Chartres », *Corpus Vitrearum Tagung für Glasmalereiforschung*, 16. *Internationales Kolloquium*, Bern, 1991, p. 58-61.

<sup>683</sup> Sauser E., « Antonius Abbas (der Große) », *LCI*, 5, col. 205-217.

En revanche, l'imagerie des rencontres entre moines et des retrouvailles est pour sa part fermement établie dans l'iconographie monastique du monde byzantin. Les cycles de saint Antoine à San-Angelo-in-Formis, à Soughia ou encore à Mateić illustrent les rencontres de saint Antoine dans le désert.<sup>684</sup> Endommagées, les peintures de Soughia montrent un homme, identifié par une inscription à saint Paul de Thèbes, assis dans une grotte. À Mateić, Antoine figure assis dans une grotte. Son visiteur, Paul le Simple, se tient debout près de lui (fig. 197). De même, la rencontre des moines est incorporée dans le cycle hybride d'Ivanovo.<sup>685</sup> Au même titre que les rencontres, les retrouvailles entre Barlaam et Joasaph se font l'écho d'une imagerie monastique traditionnelle et en vogue à l'époque paléologue. Alors que le geste d'enlacement est récurrent en général comme au sein du cycle parisien de Barlaam et Joasaph, le cycle d'Antoine sur les murs de Sant-Angelo-in-Formis à Rome et du monastère de Chilandar où le saint homme embrasse son disciple retrouvé, Paul de Thèbes, représentent une tradition iconographique sur le monachisme que notre miniaturiste maîtrise et exploite.<sup>686</sup>

Outre la narration de la vie ascétique de Joasaph, les miniatures qui illustrent l'enseignement monastique s'inscrivent dans une catégorie particulière de l'iconographie monastique : des scènes historiées génériques. Au nombre de six, ces miniatures du Paris grec 1128 offrent des scènes qui traitent de la vie quotidienne d'ermites anonymes. À l'exception de quelques miniatures des codices illustrés de l'Échelle spirituelle de saint Jean Climaque datés du XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècle, l'aspect générique d'une image d'ermites est peu fréquent. Pour ce

---

<sup>684</sup> Tomeković S., *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, Paris, 2011, p. 142-144, 162-167.

<sup>685</sup> Tomeković S., *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, Paris, 2011, p. 160-162.

<sup>686</sup> Tomeković S., *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, Paris, 2011, p. 142-144.

qui est de l'époque paléologue, ce genre de scènes historiées nous amène en Toscane, où se développe l'iconographie des Thébaïdes. Référence au désert égyptien le plus éprouvant, la Thébaïde, ce sujet iconographique offre une composition désorganisée de montagnes dans laquelle une multitude de scènes isolées illustrent la vie quotidienne des ermites dans le désert.<sup>687</sup> Représenté par une quinzaine d'exemples toscans du XIV<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, le développement de ce thème est intimement lié au mouvement de l'Observance.<sup>688</sup> Les enseignements dominicains et franciscains avec leur bref retour aux pères du désert constituent le berceau de cette iconographie. Il est vraisemblable que ce « luna park érémitique », certes rapidement adapté à son contexte d'émergence, l'Occident, a des sources iconographiques byzantines à savoir : l'arrière-plan des *koimésis* de saints ermites.<sup>689</sup> À titre d'exemples, citons la Dormition de saint Éphrem dont l'exemple le plus connu est l'icône post-byzantine d'Émmanuel Tzanfournaris ou encore l'icône de la *koimésis* de saint

---

<sup>687</sup> Callman E., « Thebaïd Studies », *Antichità Viva*, 3, 1975, p. 3.

<sup>688</sup> Russo D., « L'iconographie de l'érémisme en Italie à la fin du Moyen-Âge (XIII<sup>e</sup> – XV<sup>e</sup> siècles) », *Eremitismo nel francescanesimo medievale*, Atti del XVII convegno internazionale, Pérouse, 1991, p. 189-207.

<sup>689</sup> Terme parlant (luna park érémitique) est utilisé par Roberto Longhi dans un article du premier numéro de la revue pinacothèque : studi di storia dell'arte. (*Pinacoteca : Studi di storia dell'arte*, 1, Rome, 1928, p. 46) Christine Lapostolle reprend ce terme : Lapostolle Chr., « Le démon de la perspective et le locus médiéval dans l'image : Quand la solitude envahit la « cité du désert », *Luoghi sacri e spazi della santità*, éd. Boesche-Gajano S., Scaraffia L., Turin, 1991, p. 285.

Sur l'occidentalisation de l'iconographie de la Thébaïde voir entre autres : Russo D., « Le corps des saints ermites en Italie centrale aux XIV<sup>e</sup> - XV<sup>e</sup> siècles : Étude d'iconographie », *Médiévales*, 8, 1985, p. 67-68 ; Idem, « L'iconographie de l'érémisme en Italie à la fin du Moyen-Âge (XIII<sup>e</sup> – XV<sup>e</sup> siècles) », *Eremitismo nel francescanesimo medievale*, Atti del XVII convegno internazionale, Pérouse, 1991, p. 195 ; Lapostolle Chr., « Le démon de la perspective et le locus médiéval dans l'image : Quand la solitude envahit la « cité du désert », *Luoghi sacri e spazi della santità*, éd. Boesche-Gajano S., Scaraffia L., Turin, 1991, p. 288 ; Meiffret L., « L'ermite et la montagne dans l'art médiéval XIII<sup>e</sup> - XVI<sup>e</sup> siècles », *La montagne et ses images du peintre d'Akrésilas à Thomas Cole*, Paris, 1991, p. 151.

Onuphre conservée au musée byzantin d'Athènes.<sup>690</sup> La comparaison entre nos six miniatures et la plus connue des peintures des Thébaidés, celle de Buffalmano au Campo Santo à Pise, révèle également une analogie iconographique.<sup>691</sup> Plus épuré, vu le support et l'espace à disposition, l'érémisme aux folios 64v (fig. 189) et 93r (fig. 190) est exploité de manière semblable à celle de la fresque toscane. Ce parallèle instaure un lien certain entre notre corpus et l'iconographie de la *koimésis* d'un ermite. Enfin cela semble confirmer que le manuscrit de Paris reflète un milieu monastique sensible à la spiritualité contemporaine occidentale et son engouement pour le monachisme érémitique.

Un deuxième exemple paléologue de scènes historiées *a priori* génériques de la vie d'ermite est repéré sur les murs ouest et sud du catholikon du monastère de Jošanica situé près de la ville de Jagodina en Serbie.<sup>692</sup> Malgré l'état médiocre de conservation, nous y observons les funérailles d'un ermite, un ermite assis dans une grotte, un moine assis sur un banc et un groupe d'hommes enturbannés. Sreten Petković rapproche la scène de l'ermite dans une grotte de la rencontre de saint Antoine le Grand et de saint Paul de Thèbes ou de la rencontre de saint Antoine le Grand et de Macaire d'Égypte. La scène des hommes au turban est mise en rapport avec un passage de la vie de Jean Kolobos, un anachorète du IX<sup>e</sup> siècle au mont Athos.<sup>693</sup> Indépendamment de ces identifications hypothétiques, il reste que le cycle n'est pas consacré à un seul ermite mais à l'expérience et à la vie érémitique en générale. Plus que les

---

<sup>690</sup> Sur la parenté entre l'iconographie du *Koimésis* et la Thébaidé : Martin J. R., « The Death of Ephraim in Byzantine and Early Italian Painting », *The Art Bulletin*, 33, 1951, p. 217-225 ; Callman E., « Thebaïd Studies », *Antichità Viva*, 3, 1975, p. 3-22.

<sup>691</sup> Poeschke J., *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400*, Munich, 2003, p. 320-323, abb. 83.

<sup>692</sup> Cvetković Br., Erdeljan J., Stevović I., *Manastir Jošanica*, Belgrade, 2008.

<sup>693</sup> Concernant l'identification des peintures : Petković Sr., « The Lives of Hermits in the Wall Paintings of the Katholikon of the Monastery at Jošanica », *Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, éd. Mouriki D., Princeton, 1995, p. 282-295 ; Cvetković Br., « The Vision of the Heavenly City in Jošanica Monastery », *Ikon*, 6, 2013, p. 116.

sujets et les sources plausibles de cet ensemble hétéroclite dédié au monachisme érémitique, Sreten Petković insiste sur les raisons de la présence de ce cycle dédié aux ermites. Appuyé sur les tendances observées dans l'iconographie des églises serbes, il considère ce cycle comme le fruit de l'influence de l'hésychasme sur l'art.<sup>694</sup>

Au sujet du Paris grec 1128, l'intérêt pour la place de l'iconographie monastique et plus spécifiquement celle de l'érémisme peut donc difficilement être considéré comme une simple conséquence logique de la narration. Ces images laissent entendre aussi bien la valeur initiatique du cycle illustré que le contexte monastique hésychaste propice à des influences franciscaines auquel il appartient.

---

<sup>694</sup> Petković Sr., « The Lives of Hermits in the Wall Paintings of the Katholikon of the Monastery at Jošanica », *Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, éd. Mouriki D., Princeton, 1995, p. 282-295.



## 6. CONCLUSION

Au terme de cette étude iconographique du récit de Barlaam et Joasaph illustré dans le manuscrit Paris grec 1128 nous sommes en mesure de constater que l'analyse de ce décor enrichit nos connaissances sur la création iconographique au Moyen-Âge et permet de mieux comprendre la nouvelle sensibilité qui anime la peinture de l'époque paléologue et son interprétation de la tradition.

L'étude du Paris grec 1128 qui fut articulée autour de la dialectique « tradition – création » s'est attachée à évaluer le poids de la tradition iconographique byzantine tout en s'interrogeant sur l'importance du dynamisme créatif qui semble davantage déterminer le décor à l'aune des particularités iconographiques relevées.

Or il s'impose de préciser que la présence des particularités iconographiques ne suffit pas à elle seule à prouver ce dynamisme créatif ni à expliquer les mécanismes et la signification de ces innovations. Le cycle vétérotestamentaire qui se développe du folio 29r au folio 35r en est l'illustration. Attirant l'attention du lecteur sur les événements qui se déroulent entre la création et la remise des tables de la loi à Moïse, les miniatures ne constituent pas de simples décalques à partir de l'imagerie des Octateuques byzantins. Certains détails comme l'ajout d'un motif d'une croix sur une montagne préfigurant la Crucifixion au folio 30r ainsi le choix des scènes illustrées comme la Chute des anges au folio 30v ne sont pas toujours conformes à la tradition et surtout elles trahissent une véritable réflexion sur la signification des éléments figurés. À première vue ces particularités sont l'apogée de la créativité qui conjugue la connaissance de la tradition iconographique avec la maîtrise du texte du récit de Barlaam.

Or l'examen du cycle vétérotestamentaire nous a permis de constater des correspondances récurrentes entre les messages véhiculés à travers les particularités iconographiques et le texte de *la Caverne des trésors*. Les références visuelles au texte apocryphe semblent si importantes qu'il est probable que le miniaturiste ait recours à un cycle iconographique perdu de *la Caverne des trésors* ou du moins que ce texte ait profondément nourri son imagination. Ainsi, les particularités des illustrations ne se définissent pas seulement comme des indicateurs de la créativité. Elles sont aussi susceptibles de faire référence à une tradition iconographique qui nous est inconnue et montrent la puissance d'une tradition textuelle dont le contenu n'a pas été mis en images mais a pu s'infiltrer dans des schémas établis.

Notre analyse a mis en avant le dynamisme créatif. *A priori* insignifiants, plusieurs détails des illustrations de la vie de Joasaph propres au cycle parisien tels les deux cavaliers au folio 11r qui rassemblent le peuple des Indes pour qu'ils participent aux festivités païennes organisées par Abenner, le segment de ciel au folio 12r qui matérialise l'inspiration divine des paroles de l'astrologue chaldéen prédisant l'avenir de Joasaph ou encore, au folio 141v, la représentation de Barachias coiffé d'une couronne royale, annonçant son futur avènement à la place de Joasaph retiré dans le désert, prouvent une parfaite maîtrise du texte.

Notre analyse iconographique a permis de tracer trois axes autorisant à proposer un contexte de création dans lequel le cycle du Barlaam de Paris voit le jour.

En premier lieu, nous avons pu constater que le cycle de Paris grec 1128 est fait par et pour des moines. Dès l'ouverture du codex le portrait en frontispice au folio 1v, dévolu soit au portrait d'un commanditaire moine soit au portrait générique d'un prélat de monastère qui instaure une affiliation spirituelle entre le protagoniste et le lecteur, situe le codex dans un contexte monastique. Les épisodes consacrés au monachisme historique et à la vie

monastique de Joasaph mais également la place prépondérante accordée à la prière à travers l'ensemble du décor indiquent un intérêt prononcé pour le monachisme. En sus de ces images de portée clairement monastique, notre analyse a montré que le monachisme est également mis en avant-plan de manière implicite. Appuyé sur une imagerie qui ne relève pas du monachisme tels les supplices des martyrs ou les scènes d'audience, le miniaturiste élabore soigneusement un cycle qui sous-entend la place éminente du moine. Par ces références à l'histoire et aux gestes de l'univers monacal, le lecteur—moine s'identifie aisément au protagoniste et bénéficie au mieux des leçons du maître spirituel. Les réflexions spirituelles qui dictent la création d'images telle la miniature glorifiant la Trinité au folio 29r ou celle de l'Incarnation au folio 35v témoignent de la valeur initiatique du décor iconographique. Ainsi, le récit de Barlaam et Joasaph du Paris grec 1128 se définit clairement comme un manuscrit édifiant destiné au milieu monacal : un « miroir des moines ».

En deuxième lieu, l'analyse iconographique permet de placer le cycle édifiant monastique de Paris grec 1128 dans le temps. Il se définit comme un cycle produit à l'époque paléologue. D'abord, certains sujets comme le Ministère du Christ (les miracles et l'enseignement aux folio 36v et 36r) et certains détails iconographiques comme la représentation du pain au folio 99v appartiennent à l'iconographie telle qu'elle se développe pendant la dernière période de l'art byzantin. Puis, l'étude menée sur les raisons du développement de certaines images propres au cycle parisien affirme qu'il ne peut être compris que dans le contexte monastique de l'époque paléologue. Entre autres, la création de l'image au folio 80v rappelant la mystique de la lumière et le choix de peindre Grégoire de Nazianze au folio 80r indiquent que le cycle vise à attirer l'attention sur le courant spirituel monastique de l'époque paléologue : l'hésychasme. Au cœur de l'opposition entre Orient et Occident qui caractérise le XIV<sup>e</sup> siècle, ce mouvement va de pair avec une volonté de définir l'orthodoxie face à la foi catholique. Nous avons vu que ce climat politico-religieux est sous-jacent aux miniatures comme par exemple dans le bandeau de la vénération des images (folio 99v) et dans le portrait de Paul (folio 50v). Ainsi, notre analyse du

cycle parisien apporte une lumière complémentaire sur l'incidence de l'hésychasme sur la production artistique byzantine.<sup>695</sup>

En troisième lieu, nous avons détecté une influence de l'iconographie occidentale sur le cycle du Barlaam de Paris importante bien que discrète. Parmi les éléments attestant l'infiltration de l'imagerie occidentale rappelons : l'homme figurant à droite de la Crucifixion que nous avons identifié à Nicodème, le don des vêtements avant l'engagement de Joasaph dans la vie ascétique au folio 182v, l'élaboration des scènes génériques dédiées à l'érémisme ou encore le choix de représenter l'Incrédulité de Thomas au folio 38v sans appel narratif. Plus que des influences occidentales, il s'est avéré que les échos de l'imagerie latine dans notre cycle sont quant à eux marqués par la spiritualité franciscaine. De ce, l'art occidental semble pénétrer dans notre codex hésychaste à travers une imagerie inspirée de la pensée franciscaine largement propagée dans les Balkans et en Orient par les frères mineurs.

En somme, notre étude a démontré que le cycle de Paris grec 1128 met en lumière le dynamisme créatif des miniaturistes et qu'il est élaboré à l'époque paléologue dans un milieu monastique soucieux d'exalter la spiritualité hésychaste tout en se montrant sensible à la spiritualité franciscaine. Plusieurs analogies décelées avec les décors monumentaux balkaniques ainsi que l'enrichissement même de l'engagement hésychaste avec des allusions, souvent

---

<sup>695</sup> Pour l'influence du courant hésychaste sur l'art voir entre autres : Bréhier L., « La rénovation artistique sous les Paléologues et le mouvement des idées », *Études sur l'histoire et sur l'art de Byzance, Mélanges Charles Diehl*, II, Paris, 1930, p. 1-10 ; Meyendorff J., « Spirituel Tends in Byzantium in the Late Thirteenth and Early Fourteenth Century », *Art et société à Byzance sous les Paléologues, Colloque de l'Association internationale des études byzantines*, Venise, 1971, p. 53-73 ; Bakalova E., « La société et l'art en Bulgarie au XIV<sup>e</sup> siècle : L'influence de l'hésychasme sur l'art », *Actes du 14th Congress International des études byzantines*, II, Bucarest, 1975, p. 33-38 ; Tachiaos A. E., « Hesychasm as Creative Force in the Fields of Art and Literature », *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV<sup>e</sup> siècle*, éd. Davidov D., Belgrade, 1987, p. 177-123 ; Simić-Lazar D., « Propos sur l'hésychasme et l'art », *Cahiers balkaniques*, 2000, 31, p. 149-163.

discrètes ou implicites des frères mineurs autorisent à chercher le foyer de création du cycle illustré qui orne le manuscrit de Paris dans le contexte monastique serbe. Cette sphère culturelle byzantine où le récit de Barlaam bénéficiait d'une grande popularité comme en témoigne le portrait d'Étienne Uroš II au monastère de Gračanica, était non seulement un centre pour la spiritualité monastique hésychaste.<sup>696</sup> C'est aussi une sphère culturelle particulièrement propice aux franciscains comme en témoigne le règne d'Hélène d'Anjou (ca. 1236-1314), femme d'Étienne Uroš II Milutin Nemanja. Personnage clef pour l'instauration des liens entre la Serbie et l'Occident, cette reine serbe est sensible à la spiritualité franciscaine comme en témoigne entre autres sa participation à la construction de monastères franciscains à Ulcinj et Skadar.<sup>697</sup> Ainsi, notre cycle apparaît comme le témoignage d'un cycle illustré élaboré à l'époque paléologue dans un contexte monastique très vraisemblablement serbe.

---

<sup>696</sup> Sur le portrait d'Étienne Uroš I à Gračanica cfr. p. 22.

<sup>697</sup> Cvetković Br., « Franciscans and Medieval Serbia : The Evidence of Art », *Ikon*, 3, 2010, p. 252.



## Liste des abréviations

<i>CA</i>	= Cahiers Archéologiques
<i>DOP</i>	= Dumbarton Oaks Papers
<i>EMA</i>	= Encyclopedia of the Middle Ages
<i>JÖB</i>	= Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik
<i>LCI</i>	= Lexikon der christlichen Ikonographie
<i>ODB</i>	= The Oxford Dictionary of Byzantium





# Bibliographie

## Sources

Anonyme, *Lebenslehre in drei Dialogen : Hermodotos, Musokles, Hermippos*, éd. Schönberger E., Schönberger O., Würzburg, 2010

Anselme de Cantorbéry, *Le Grammairien. De la vérité. La liberté du choix. La chute du diable*, tr. Galonnier A., Corbin, Paris, 1986

**Barlaam** = *St. John Damascene : Barlaam and Ioasaph*, tr. Mattingly H. D., Woodward G. R., Londres, 1914

*Code théodosien, I-XI-Code Justienien-Constitutions simondiennes*, tr. Rougé J., Delmaire R., Paris, 2009

Constantin VII Porphyrogénète, *Le livre des cérémonies*, tr. Vogt A., Paris, 1935

Denys de Fournà, *The Painter's Manual of Dionysius of Fournà*, tr. Hetherington P., Londres, 1974

Denys l'Aréopagite, *La hiérarchie céleste*, tr. Gandillac (de) M., Paris, 1986

Géorges Kodinus, *Traité des Offices*, tr. Verpeaux J., Paris, 1976

Jean Damascène, *Homélies sur la Nativité et la Dormition*, tr. Voulet P., Paris, 1961

Marco Polo, *La description du monde*, tr. Hambis L., Paris, 1955

Saint Athanase, *Vie de saint Antoine*, tr. Rémondange (de) Ch., Paris, 1874

Saint Bonaventure, *Légende de Saint François*, tr. un religieux de l'ordre des Frères mineurs, Paris, 1858

Saint Gregory of Nazianzus, *Select Orations*, tr. Vinson M., Washington, 2003

## Ouvrages et articles

abbé Gerlach, « Franz (Franziskus) von Assisi », *LCI*, 6, col. 260-315

Abouladzé I., *Les rédactions géorgiennes du « Balavariani »*, Tbilissi, 1957

Abrahamse D., « Rituals of Death in the Middle Byzantine Period », *The Greek Orthodox Theological Review*, 29, 1984, p. 125-134

Abulafia D., Naro M., *La cathédrale de Monreale : La splendeur des mosaïques*, Paris, 2013

Agémian S., « Deux manuscrits arabes chrétiens illustrés du roman de Barlaam et Joasaph », *Revue des études arméniennes*, 23, 1992, p. 577-601

Aïnalov D.VI., *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Brunswick, 1961

Akent'ev K., « Mozaiki kievskoj Sv. Sofii i "Slovo" mitropolita Ilariona v vizantijskom liturgiceskom kontekste », *Vizantinorossika*, 1, 1995, p. 75-94

Al-Rawi Kövari M., « Die Verkündigungsszene in der frühbyzantinischen Kunst unter besonderer Berücksichtigung der kopischen Kunst », *Journal of Coptic Studies*, 10, 2008, p. 113-165

Alexandre M., « Barlaam et Joasaph : La conversion du héros et du roman », *Le monde du roman grec : Études de littérature ancienne*, 4, 1992, p. 259-282

Alexiou M., « The Lament of the Virgin in Byzantine Literature and Modern Greek Folk-Song », *Byzantine and Modern Greek Studies*, 1, 1975, p. 111-140

Allemand S., « Fulda », *EMA*, 1, p. 580

Almond Ph., « The Buddha of Christendom : A Review of the Legend of Barlaam and Josaphat », *Religious Studies*, 23, 3, 1987, p. 391-406

Alpatov M., « Relief de la Sainte-Sophie de Trébizonde », *Byzantion*, 4, 1929, p. 407-418

Amélineau É., « Voyage d'un moine égyptien dans le désert », *Recueil de travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes*, 6, 4, 1885, p. 166-194

Amman A., « Darstellung und Deutung der Sophia im vorpetrinischen Russland », *Oriens Christianus*, 4, 1938, p. 120-156

Anderson J. C., « Lectionary », *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections : An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann*, éd. Vikan G., Princeton, 1973, n° 28, p. 118-120

—, « Barlaam and Joasaph », *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843-1262*, éd. Evans H. C., Wixom W. D., New York, 1997, n° 164, p. 242-243

—, « Vienna Dioscorides and Portraits That Tell Stories », *Anthēmata eortika, Studies in Honor of Thomas F. Mathews*, éd. Alchermes J. D., Mayence-sur-Rhin 2009, p. 32-39

Artelt W., « Besessene, Besessenheit », *LCI*, 1, col. 274-277

Avner T., *Comparison of the Illustration of the Homily on the Nativity in the Mss. Mt. Athos, Esphigmenu Monastery, cod. 14 and Jerusalem, Greek Patriarch Library, Taphou 14*, Jérusalem, 1978

Bagnoli M., *Treasures of Heaven : Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*, Londres, 2011

Bailly M., *Dictionnaire Grec-Français*, Paris, 1906

Bakalova E., « La société et l'art en Bulgarie au XIV<sup>e</sup> siècle : L'influence de l'hésychasme sur l'art », *Actes du 14<sup>th</sup> Congress International des études byzantines, II*, Bucarest, 1975, p. 33-38

Balcárek P., « The Image of Sophia in Medieval Russian Iconography and Its Sources », *Byzantinoslavica*, 60, 1999, p. 593-610

Baldini U., Bruno N., et al., *Il complesso monumentale di Santa Croce : La basilica, le cappelle, i chiostri, il museo*, Florence, 1983

Baldwin B., Kazhdan A., Nelson R. S., Ševčenko N., « Gregory of Nazianzus », *ODB*, 2, p. 880-882

Ballian A., « Chalice Veil », *Byzantium Faith and Power (1261-1557)*, éd. Evans H. C., New York, 2004, n° 186, p. 310-311

Balș B., Nicolescu C., *Mănăstirea Neamț*, Bucarest, 1958

Bank A. V., *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Leningrad, 1985

Banniard M., « Rabanus Maurus », *EMA*, 2, p. 1209

Baratte Fr., Metzger C., *Catalogue des sarcophages en pierre des époques romaine et paléochrétienne*, Paris, 1985

Baron de Reiffenberg, « Légende de Barlaam et Joasaph », *Annuaire de la Bibliothèque Royale de Belgique*, 6, 1845, p. 59-113

Barone-Adesi G. , *Monachesimo ortodosso d'Oriente e diritto romano del tardo antico*, Milan, 1990

Barozzini J., Damien M., « Représentations du handicap dans l'art : Regards conjoints entre histoire de l'art et psychologie », *Art et Handicape*, Namur, 2008, p. 67-88

Basile de Césarée, *Homélies sur l'Hexaméron*, tr. Giet S., Paris, 1968

Bataillon J.L., « Les stimates de saint François vus par Thomas d'Aquin et quelques autres prédicateurs dominicains », *Archivum franciscanum historicum*, 90, 1997, p. 341-347

Baumstark A., « Ein illustriertes griechisches Menaion des Komnenenzeitalters », *Oriens Christianus*, 3, 1927, p. 67-79

Belting H., Mango C., Mouriki D., *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington, 1978

\_, Cavallo G., *Die Bibel des Niketas : Ein Werk der höfischen Buchkunst in Byzanz und sein antikes Vorbild*, Wiesbaden, 1979

\_, « La Bible de Nicéas », *La civiltà bizantina dal XII al XV secolo : Aspetti e problemi*, Rome, 1982, p. 309-376

Benoît F., *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille*, Paris, 1954

Berger M., « Les peintures de l'abside de Saint-Stefano à Soletto : Une illustration de l'anaphore en terre d'Otrante à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle », *Mélanges de l'École française de Rome*, 94, 1982, p. 121-170

\_, « La représentation byzantine de la « Vision de Dieu » dans quelques églises du Salento médiéval », *Histoire et culture dans l'Italie byzantine : Acquis et nouvelles recherches*, éd. Jacob A., Martin J.-M., Nové Gh., Rome, 2006, p. 179-203

Bergman R. P., « Portraits of the Evangelists in Greek Manuscripts », *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections : An Exhibition on Honor of Kurt Weitzmann*, éd. Vikan G., Princeton, 1973, p. 44-49

Bernabò M., Arduini Fr., *Il Tetravangelo di Rabbula : Firenze, Biblioteca medicea laurenziana, Plut. 1.56 : L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, Rome, 2008

Bertaux É., *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904

Blaschitz G., « Barlaam und Josaphat » als Vorlage für Wandmalereien in der Gozzoburg von Krems », *Medium Aevum Quotidianum*, 57, 2008, p. 28-48

\_, « Wandmalereien im Freskensaal der « Gozzoburg » Krems : Josaphat und Ottokar II », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 62, 2008, p. 565-582

\_, « Buddha in Krems : Josaphat und Ottokar im Freskenzyklus der Kremser « Gozzoburg », *Das Waldviertel*, 58, 2009, p. 321-351

Blumenkranz B., *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris, 1966

Bock H., *et al.*, *Gemäldegalerie Berlin, 200 Meisterwerke*, Berlin, 1998

Boeckl C. M., *Images of Leprosy : Disease, Religio, and Politics in European Art*, Missouri, 2011

Boeckler A., *Die Regensburg-Prüfeninge Buchmalerei des XII. und XIII. Jahrhunderts : Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof-und Staatsbibliothek in München*, 8, Munich, 1924

Bonfioli M., « Le rappresentazioni di caccia nella Cynegetica di Oppiano », *Bisanzio e l'Italia : Scritti di archeologia e storia dell'arte*, Rome, 2002, p. 53-66

Bonner C., *Studies in Magical Amulets Chiefly Graeco-Egyptian*, Michigan, 1950

Bonnery A., « L'ivoire de la Crucifixion de la cathédrale de Narbonne », *Cahiers de Saint-Michel De Cuxa*, 23, 1992, p. 121-271

Bordier H.-L., *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1883

Bouché-Leclercq A., *Histoire de la divination dans l'Antiquité*, Paris, 1882

Bouvier B., *Le mirologue de la Vierge : Chansons et poèmes grecs sur la Passion du Christ, I, La chanson populaire du vendredi saint*, Rome, 1976

Bouyer L., « Le thème de la Sagesse divine », *Recueil d'études normandes en hommage au Docteur Jean Fournée*, Nogent-sur-Marne, 1978, p. 71-74

Bowman S. B., Cutler A., « Anti-semitism », *ODB*, 1, p. 122-123

Bratu M., « Palamisme et théologie de l'icône », *Byzantinische Forschungen*, 29, 2007, p. 135-153

Bréhier L., *Le schisme oriental du XI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1899

\_, « La rénovation artistique sous les Paléologues et le mouvement des idées », *Études sur l'histoire et sur l'art de Byzance, Mélanges Charles Diehl*, II, Paris, 1930, p. 1-10

Brenk B., « Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung », *Byzantinische Zeitschrift*, 57, 1964, p. 106-126

\_, « Weltgericht », *LCI*, 4, col. 513-523

Brisac C., *Les vitraux de la cathédrale de Bourges*, Paris, 1987

Brooke R. B., *The Images of St. Francis: Responses to Sainthood in the Thirteenth Century*, New York, 2006

\_, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium: Images as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge, 1999

\_, « The Vienna Dioskorides and Anicia Juliana », *Byzantine Garden Culture*, éd. Littlewood A., Maguire H., Wolschke-Bulmahn J., Washington, 2002, p. 189-214

\_, « The Bristol Psalter », *Through a Glass Brightly: Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology Presented to David Buckton*, Oxford, 2003, p. 127-141

Brückner W., « Hostie, Hostienkelch », *LCI*, 2, col. 333-334

Bucher Fr., *The Pamplona Bible: A Facsimile Compiled from Two Picture Bibles with Martyrologies Commissioned by King Sancho el Fuerte of Navarra (1194-1234)* Amiens, Ms. Latin 108 and Harburg, Ms. I, 2, Lat. 4.15, Yale, 1970

Budde R., « Job », *LCI*, 2, col. 407-414



Bulgakov S. N., *Lěstvica Jakovlja : On angelach*, Paris, 1929

Bureau P., « Le symbolisme vestimentaire du dépouillement chez saint Martin de Tours à travers l'image et l'imaginaire médiévaux », *Le vêtement : Histoire, archéologie et symbolisme vestimentaires au Moyen Âge*, Paris, 1989, p. 35-71

Cabié R., *La Pentecôte : L'évolution de la cinquante pascalle au cours des cinq premiers siècles*, Tournai, 1965

Cahn W., « A King from Dreux », *Yale University Art Gallery Bulletin*, 34, 3, 1974, p. 14-29

Caillet J.-P., « Les intentions à l'origine du parti architectural de la basilique Saint-François d'Assise : Quelques propositions nouvelles », *Le plaisir de l'art du Moyen Âge*, Paris, 2012, p. 457-463

Callman E., « Thebaïd Studies », *Antichità Viva*, 3, 1975, p. 3-22

Cantalamesa R., *L'Eucharistie, notre sanctification : Méditations*, Saint-Maurice, 1999

Caseau B., « Les marqueurs de pain, objets rituels dans le christianisme antique et byzantin », *Revue de l'histoire des religions*, 231, 2014, p. 599-617

Cave J.-A., *The Byzantine Wall Paintings of Kiliçlar Kilise : Aspects of Monumental Decoration in Cappadocia*, Pennsylvanie, 1984

Chabosy M., *Saint-Nectaire : L'église et son trésor*, Clermont-Ferrand, 1964

Chalmers R., « The Parables of Barlaam and Joasaph », *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 23, 3, 1891, p. 423-449

Charalampidis C. P., *O apocephalismos tôn martyrôn eis tas istorikophilologikas pègas kai tèn byzantinèn technèn*, Athènes, 1989

\_, « Representations of the Annunciation of the Theotokos in Byzantine Iconography », *Nea Rome*, 4, 2007, p. 25-36

Charanis P., « The Monk as an Element of Byzantine Society », *DOP*, 25, 1971, p. 63-84

Chatzidakis M., « Athenai : Byzantinon kai Christianikon Mouseion », *Archaiologikon Deltion*, 12, 1967, p. 16-35

Chatzidakis N., *Hosios Loukas*, Athènes, 1997

Chaudon L. M., Delandine F. A., *Dictionnaire universel, historique, critique et bibliographique*, 16, Paris, 1812

Cecchelli C., *La cattedra di Massimiano: Ed altri avorii romano-orientali*, Rome, 1936

Cheyne J.-Cl., Caseau B., « Sealing Practices in the Byzantine Administration », *Seals and Sealing Practices in the Near East : Developments in Administration and Magic from Prehistory to the Islamic Period*, Louvain, 2012, p. 133-148

Christoforakê I., « An Unusual Representation of the Incredulity from Lusignan Cyprus », *CA*, 48, 2000, p. 71-87

Coens M., « Aux origines de la céphalophorie : Un fragment retrouvé d'une ancienne passion de s. Just, martyr de Beauvais », *Analecta Bollandiana*, 74, 1956, p. 86-114

\_, « Nouvelles recherches sur un thème hagiographique : La céphalophorie », *Académie Royale de Belgique. Bulletin de la Classe des lettres et des sciences morales et politiques*, 48, 1962, p. 231-253

Cohen D., *Formes théologiques et symbolisme sacré chez (pseudo-) Denys l'Aréopagite*, Bruxelles, 2010

Coker J.M., *The Egerton Genesis*, Londres, 2001

Collins Kr., Kidd P., Turner N., *The Saint Albans Psalter : Painting and Prayer in Medieval England*, Los Angeles, 2013

Congourdeau M.-H., « Prière à Byzance au XIV<sup>e</sup> siècle d'après la « Vie en Christ » de Nicolas Cabasilas », *La prière au Moyen Age*, Aix-en-Provence, 1981, p. 120-132

\_, « Regards sur l'enfant nouveau-né à Byzance », *Revue des études byzantines*, 51, 1993, p. 161-176

\_, *Les Pères de l'Église et l'astrologie : Origène, Méthode, Basile, Grégoire de Nyse, Diodore, Procope de Gaza, Jean Philopon*, Paris, 2003

\_, « Étiologie naturelle des maladies : Michel Psellos, le *lunatisme* (XI<sup>e</sup> siècle) », *Économie et société à Byzance (VIII<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle) : Textes et documents*, Paris, 2007, p. 178

Constantinides E., *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, Athènes, 1992

Cook W. S. S., « The Earliest Painted Panels of Catalonia », *The Art Bulletin*, 5, 1923, p. 85-101

Cook W.R., *Images of St. Francis of Assisi in Painting : Stone and Glass from the Earliest Images to Ca. 1320 in Italy*, Florence, 1999

Coor-Achenbach G., « The Earliest Italian Representation of the Coronation of the Virgin », *The Burlington Magazine*, 99, 1957, p. 328-332

Cordini E., « Epistola encyclica de transitu S. Francisci », *Codices diplomatico della Verna e delle SS. Stimmate du S. Francesco d'Assisi*, Florence, 1924, p. 7-8

Corrigan K., « Visualizing the Divine : An Early Byzantine Icon of the Ancient of Days at Mount Sinai », *Approaching the Holy Mountain*, éd. Gerstel Sh. E., Nelson R. S., Turnhout, 2010, p. 285-303

Coumbaraki-Pansélinou N., *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenta : Deux monuments du XIII<sup>e</sup> siècle en Attique*, Thessalonique, 1976

Cutler A., *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris, 1984

\_, Kazhdan A., « Nude, the », *ODB*, 3, p. 1500-1501

\_, Taft R., « Amnos », *ODB*, 1, p. 79

Cvetković Br., Erdeljan J., Stevović I., *Manastir Jošanica*, Belgrade, 2008

\_, « Franciscans and Medieval Serbia : The Evidence of Art », *Ikon*, 3, 2010, p. 247-260

\_, « St. John the Baptist : On Recent Discovery in the Monastery St. Prohoros of Pčinja », *Ars Auro gemmisque prior, Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet*, Zagreb, 2013, p. 447-454

\_, « The Vision of the Heavenly City in Jošanica Monastery », *Ikon*, 6, 2013, p. 115-129

D'Aiuto Fr., « Su alcuni copisti di codici miniati mediobizantini », *Byzantion*, 67, 1997, p. 5-59

D'Arcais Fr., *L'oratorio di San Giorgio a Padova*, Milan, 1965

D'Onofrio M., *Romei & Giubilei : Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, Milan, 1999

Dagron G., « Le saint, le savant et l'astrologue: Étude de thèmes hagiographiques à travers quelques recueils de questions et réponses des V-VII<sup>e</sup> siècles », *Hagiographie, cultures et sociétés (IV<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, 1981, p. 143-156

\_, « Les diseurs d'événements : Réflexions sur un thème astrologique byzantin », *La mémoire, l'écriture et l'histoire : Mélanges offerts à Georges Duby*, 4, Aix-en-Provence, 1992, p. 57-65

\_, « L'image de culte et le portrait », *Byzance et les images*, éd. Durand J., Guillou A., Paris, 1994, p. 123-150

\_, Déroche V. (éd), *Juifs et chrétiens en Orient byzantin*, Paris, 2010

Dalarun J., « Renovata sunt per eum antiqua miracula : Les stigmates de François d'Assise entre remploi et novitas », *Remploi, citation, plagiat : Conduites et pratiques médiévales (X<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, éd. Toubert P., Moret P., Madrid, 2009, p. 53-73

Daniélou J., *Les anges et leur mission d'après les Pères de l'Église*, Chevetogne, 1952

\_, « Grégoire de Nyssé et l'origine de la fête de l'Ascension », *Kyriakon Festschrift Johannes Quasten*, 2, Münster, 1970

Daut R., « Noe (Noah) », *LCI*, 4, col. 611-620

David F. N., *Games, Gods and Gambling : The Origins and History of Probability and Statistical Ideas*, Londres, 1962

De Bruyne L., « L'imposition des mains dans l'art chrétien ancien : Contribution iconologique à l'histoire du geste », *Rivista di archeologia cristiana*, 20, 1943, p. 113-278

De Farcy L., *II<sup>ème</sup> supplément à la broderie*, Paris, 1919

De Vos D., *Rogier van der Weyden*, Paris, 1999

De Vos P., « Les origines du Barlaam et Joasaph grec », *Analecta Bollandiana*, 75, 1957, p. 83-104

De Wald E. T., *Piedro Lorenzetti*, Cambridge, 1930

\_, *Stuttgart Psalter : The Facsimile*, Princeton, 1930

\_, *The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint*, 3, *Psalms and Odes*, 1, *Vaticanus graecus 1927*, Princeton, 1941

\_, *The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint*, 3, *Psalms and Odes*, 2, *Vaticanus graecus 752*, Princeton, 1941

Debonnie P., « Essai critique sur l'histoire des stigmatisations au Moyen-Âge », *Études carmélitaines*, 20, 1936, p. 22-59

Deckers J., Seeliger H.R., Mietke G., *Die Katakomben Santi Marcellino e Pietro : Repertorium der Malereien*, Vatican-Munster, 1987

Declerck J., « Contribution à l'étude de la traduction grecque des « Histoire Mythologiques » du Pseudo-Nonnus », *Sacris Erudiri*, 1978, 23, p. 177-190

Deichmann Fr. W., *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage : Rom und Ostia*, 1, Weisbaden, 1967

\_, *Ravenna Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, I, Ravenna Geschichte und Monumente*, Wiesbaden, 1969

\_, « Zur Erscheinung des Sternes von Bethlem », *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 11, 1984, p. 98-106

Delbrueck R., *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin, 1929

Delehaye H., *Les origines du culte des martyrs*, Bruxelles, 1912

\_, *Catalogus codicum hagiographicorum graecorum germaniae belgii angliae*, Bruxelles, 1913

\_, *Les passions des martyrs et les genres littéraires*, Bruxelles, 1921

\_, *Cinq leçons sur la méthode hagiographique*, Bruxelles, 1934

Delisle L., « Les Heures de l'amiral Prigent de Coëtivy », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 61, 1900, p. 186-200

Delivorrias A., *Greece at the Benaki Museum*, Athènes, 1997

Delmaire R., « Le vêtement, symbole de richesse et de pouvoir, d'après les textes patristiques et hagiographiques du Bas-Empire », *Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen Âge*, éd. Chausson Fr., Inglebert H., Paris, 2003, p. 85-99

Demarco D. C., « The Presentation and Reception of Basil's Homiliae in Hexaemeron in Gregory's Hexaemeron », *Zeitschrift für antikes Christentum*, 17, 2013, p. 332-352

Demus O., « A Renaissance of Early Christian Art in the Thirteenth-Century Venice », *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend*, Princeton, 1955, p. 348-361

—, *Romanesque Mural Painting*, Londres, 1970

—, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago, 1984

—, « Eine Anastasis-Ikone vom Balkan », *Studies in Byzantium, Venice and the West*, 1, Londres, 1998, p. 160-163

**Der Nersessian S., Barlaam=** Der Nersessian S., *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph*, Paris, 1936

—, *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Washington, 1963

—, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge II*, Londres, Add. 19.352, Paris, 1970

Djurić V. J., *L'église de Sainte-Sophie à Ohrid*, Belgrade, 1963

—, « L'influence du roman de Barlaam et Joasaph dans le monde byzantin », *CA*, 33, 1985, p. 99-109



\_, « Les miniatures du manuscrit Parisinus Graecus 1242 », *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV<sup>e</sup> siècle*, Belgrade, 1987, p. 89-94

Dobbert E., « Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluss des 14. Jahrhunderts », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 14, 1891, p. 336-379

Dodwell Ch. R., Clemoes P., *The Old English Illustrated Hexateuch : British Museum Cotton Claudius B.IV*, Copenhagen, 1974

Dolezal M.-L., « Illuminating the Liturgical Word : Text and Image in a Decorated Lectionary (Mount Athos, Dionysiou Monastery, cod. 587 », *Word and Image*, 12, 1996, p.23-60

\_, « Manuscript Studies in the Twentieth Century : Kurt Weitzmann Reconsidered », *Byzantine and Modern Greek Studies*, 22, 1998, p. 216-263

Doležal S., « Some Remarks on the Origin of the προσκὺνησις at the Late Antique Imperial Court », *Byzantion*, 79, 2009, p. 136-149

Dölger Fr., *Der griechische Barlaam-Roman, ein Werk des h. Johannes von Damaskus*, Ettal, 1953

Donadieu-Rigaut D., *Penser en images les ordres religieux : XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2005

Drandaki A., « Chalice Veil », *Heaven&Earth : Art of Byzantium from Greek Collections*, éd. Papanikola-Bakirtzi D., Tourta A., Athènes, 2013, n<sup>o</sup> 75, p. 157-158

Dresken-Weiland J., *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, 2, *Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt*, Mainz, 1998

Drobot G., *Ikône de la Nativité : Un corollaire et un moyen de formulation du dogme de l'Incarnation*, Paris, 1975

Drpić I., « Art, Hesychasm, and Visual Exegesis : Parisinus Graecus 1242 Revisited », *DOP*, 62, 2008, p. 217-247

Dubois J., *Sources et méthodes de l'hagiographie médiévale*, Paris, 1993

Duffy E., « Finding St. Francis : Early Images and Early Life », *Medieval Theology and the Natural Body*, York, 1997, p. 193-236

Dufrenne S., *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age : Pantocrator 61, Paris grec 20, British Museum 40731*, Paris, 1966

—, « L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII<sup>e</sup> siècle », *L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle : Synposium de Sopočani*, Belgrade, 1967, p. 35-46

—, « Images du décor de la prothèse », *Revue des études byzantines*, 26, 1968, p. 297-310

**Dufrenne S., Psautiers**=Dufrenne S., *Tableaux synoptiques de 15 psautiers médiévaux à illustration intégrales issues du texte*, Paris, 1978

Dujčev I., *The Miniatures of the Chronicle of Manasse*, Sofia, 1963

Dzurova A., *Tomić Psalter*, Sophia, 1990

Easterling P. E., « Greek Manuscripts in Cambridge : Recent Acquisitions by College Libraries, the Fitzwilliam Museum and Private Collectors », *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, 4, 3, 1966, p. 179-191

Eastmond A., « Narratives of the Fall : Structure and Meaning in the Genesis Frieze at Hagia Sophia, Trebizond », *DOP*, 53, 1999, p. 219-236

\_, « Diplomatic Gifts: Women and Art as Imperial Commodities in the 13th Century », *Liquid & Multiple Individuals & Identities in the Thirteenth-Century Aegean*, éd. D. Stathakopoulos et G. Saint Guillaïn, Paris, 2013, p. 105-133

Eckert W. P., « Juden, Judentum », *LCI*, 2, col. 449-454

Edgell G., *A History of Sienese Painting*, New York, 1932

Effenberger A., *Das Museum für spätantike und byzantinische Kunst : Staatliche Museen zu Berlin*, Mainz, 1992

Emminghaus J. H., « Verkündigung an Maria », *LCI*, 4, col. 422-437

Entwistle Chr., « Six Earthenware Pilgrim-Tokens », *Byzantium : Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, éd. Buckton D., 1994, Londres, n° 130, p. 114

Erickson J. H., « Leavened and Unleavened : Some Theological Implications of the Schism of 1054 », *St. Vladimir's Theological Quarterly*, 14, 1970, p. 155-176

Ermoni V., « Amict », *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, 1, 2, Paris, 1907, col. 1597-1599

Evangelatou M., « The Purple Thread of the Flesh : The Theological Connotations of a Narrative Iconographic Element in Byzantine Images of the

Annunciation », *Icon&Word : The Power of Images in Byzantium : Studies presented to Robin Cormack*, éd. Eastmond A., James L., Burlington, 2003, p. 261-279

\_, « Word and Image in the « Sacra Parallela » (Codex Parisinus Graecus 923) », *DOP*, 62, 2008, p. 133-197

Fabre A., « L'iconographie de la Pentecôte », *Gazette des Beaux-Arts*, 8.5., 1923, p. 33-42

Faes de Mottoni B., « Angels », *EMA*, 1, p. 56-57

Fanous S., Leyser H., *Christina of Markyate : A Twelfth Century Holy Woman*, Londres, 2005

Faure Ph., « Stigmata », *EMA*, 2, p. 1386

Feig N., « A Byzantine Bread Stamp from Tiberias », *Liber Annuus*, 44, 1994, p. 591-594

Ferrua A., *Le pitture della nuova catacomba di Via Latina*, Vatican, 1960

\_, *Katakomben : Unbekannte Bilder der frühen Christentums unter der Via Latina*, Stuttgart, 1991

Février P. A., « Les peintures de la catacombe de Priscille : Deux scènes relatives à la vie intellectuelle », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 71, 1959, p. 301-319

Fiene D., « What is the Appearance of Divine Sophia ? », *Slavic Review*, 48, 1989, p. 449-476

Fillitz H., Kahsnitz R., *Zierde für ewige Zeit : Das Perikopenbuch Heinrichs II*,  
Francfort-am-Mainz, 1994

Filov B., *Miniatûritě na Manasievata Hronika v Vatikanskata Biblioteka (Cod. Vat. slav. II)*, Sophia, 1927

\_, *Évangile du roi Jean Alexandre*, Paris, 1934

Fink J., *Les Grands thèmes de l'iconographie chrétienne des premiers siècles*,  
Brugges, 1966

Firatli N., « Un trésor du VI<sup>e</sup> siècle trouvé à Kumluca en Lycie », *Akten des VII internationalen Kongresses für chrisliche Archäologie* , Berlin, 1965, p. 523-525

\_, Metzger C., *La sculpture byzantine figurée au musée archéologique d'Istanbul*,  
Paris, 1990

Florovskij P. A., « Christ the Wisdom of God in Byzantine Theology and Art », *Actes du VI<sup>e</sup> Congrès International des études byzantines*, 1, Paris, 1950, p. 229

Fonkič B., « Un Barlaam et Joasaph grec daté de 1021 », *Analecta Bollandiana*, 91,  
1973, p. 13-20

Förstel Chr., « Barlaam et Joasaph », *Trésors de Byzance : Manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale de France*, éd. Förstel Chr., Paris, 2001, p. 24

\_, « Barlaam and Joasaph », *Byzantium Faith and Power (1261-1557)*, éd. Evans H. C., New York, 2004, p. 61-62

Fotiadis P., « Roman d'édification de Barlaam et Joasaph », *Le mont Athos et l'empire byzantin : Trésors de la Sainte Montagne*, Paris, 2009, cat. n<sup>o</sup> 138, p. 252

Francis D., *Jataka Tales*, Bombay, 1992

Frank G., « Popular Iconography of the Passion », *Proceedings of the Modern Language Association of America*, 46, 1931, p. 333-340

\_, *Der Egbert-Codex : Das Leben Jesu : Ein Höhepunkt der Buchmalerei vor 1000 Jahren : Handschrift 24 der Stadtbibliothek Trier*, Stuttgart, 2005

Frazer M., « Hades Stabbed by the Cross of Christ », *Metropolitan Museum Journal*, 9, 1974, p. 153-161

Friend A. M., « The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts », *Art Studies*, 1, 1927, p. 115-147

\_, « The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts part II », *Art Studies*, 7, 1929, p. 3-29

Frugoni Ch., *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Florence, 1991

\_, *Francesco e l'invenzione delle stimmate : Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Turnhout, 1993

\_, *Il battistero di Parma : Guida a una lettura iconografica*, Turin, 2007

Gabelić S., « Quatre fresques du cycle de l'archange Michel à Lesenovo », *Zograf*, 7, 1977, p. 64

Gagey J., Adnès P., *Phénomènes extraordinaires : Phénomènes mystiques stigmates-transverbération*, Paris, 1993

Galavaris G., *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton, 1969

—, *Bread and the Liturgy : The Symbolism of Early Christian and Byzantine Bread Stamps*, Madison, 1970

—, *The Icon in the Life of the Church : Doctrine, Liturgy, Devotion*, Leiden, 1981

Gardner J., « A Minor Episode of Public Disorder in Assisi : Francis Renounces His Inheritance », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 68, 2005, p. 275-285

—, « Giotto amongs the Money-Changers: The Bardi Chapel in Santa Croce », *Giotto and His Publics: Three Paradigms of Patronage*, Londres, 2011, p. 47-79

Gavrilović Z., « Discs Held by Angels in the Anastasis at Dečani », *Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, éd. Mouriki D., Princeton, 1995, p. 225-230

—, « The Forty Martyrs of Sebaste in the Painted Programme of Žica Vestibule : Further Research into the Artistic Interpretations of the Divine Wisdom-Baptism-Kingship Ideology », *Studies in Byzantine and Serbian Medieval Art*, Londres, 2001, p. 75-86

Gemeinhardt P., Leemans J., « Christian Martyrdom in Late Antiquity : Some Introductory Perspectives », *Christian Martyrdom in Late Antiquity : History and Discourse, Tradition and Religious Identity*, éd. Gemeinhardt P., Leemans J., Berlin, 2012, p. 1-11

Genoude (de) E.-A., *Tertullien, Œuvres complètes*, 2, Paris, 1852

Germain M.-O., « Barlaam et Joasaph », *Byzance : L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, éd. Durand J., Paris, 1992, n° 352, p. 458

Gerstel Sh. E., *Beholding the Sacred Mysteries : Programs of Byzantine Sanctuary*, Londres, 1999

\_, « Civic and Monastic Influences on Church Decoration in Late Byzantine Thessalonike », *DOP*, 53, 2003, p. 225-239

Gimaret D., « Traces et parallèles du Kitāb Bilawhar wa Būdāsf dans la tradition arabe », *Bulletin d'études orientales*, 24, 1924, p. 97-133

\_, *Le « Livre de Bilawhar et Būdāsf » selon la version arabe ismaélienne*, Paris, 1971

Glichitch A., *Iconographie de la Descente aux Enfers en Orient : Des origines au XV<sup>e</sup> siècle*, Mémoire de Maîtrise, Université Paris 1, 1984

Goffen R., *Spirituality in Conflict : Saint Francis and Giotto's Bardi Chapel*, Pennsylvanie, 1988

Goldschmidt A., Weitzmann K., *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. bis XIII. Jahrhunderts*, I, 1930, Berlin

\_, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. bis XIII. Jahrhunderts*, II, Berlin, 1934

Gonosova A., Kondoleon Chr., *Art of Late Rome and Byzantium in the Virginia Museum of Fine Arts*, Virginia, 1994

\_, « Kalymma », *ODB*, 2, p. 1097

Good D. J., *Reconstruction the Tradition of Sophia in Gnostic Literature*, Atlanta, 1987

Goodspeed J., Riddle D.W., Willoughby H.R., *The Rockefeller McCormick New Testament*, Chicago, 1932

Gouillard J., *Petite philocalie de la prière du cœur*, Paris, 1953



Gould K., *The Psalter and Hours of Yolande of Soissons*, Cambridge, 1978

Gouma-Peterson T., « Christ as Ministrant and the Priest as Ministrant of Christ in a Palaeologan Program of 1301 », *DOP*, 32, 1978, p. 199-216

Gounelle R., « Pourquoi, selon l'Évangile de Nicodème, le Christ est-il descendu aux Enfers ? », *Le mystère apocryphe : Introduction à une littérature méconnue*, Genève, 2007, p. 95-111

\_, *Les recensions byzantines de l'Évangile de Nicodème*, Paris, 2008

Grabar A., *Miniatures byzantines de la Bibliothèque nationale : 66 photographies inédites*, Paris, 1939

\_, « Iconographie de la Sagesse divine et de la Vierge », *CA*, 8, 1956, p. 254-261

\_, *Ampoules de Terre Sainte : Monza, Bobbio*, Paris, 1958

\_, *Sculptures byzantines de Constantinople (IV<sup>e</sup>- X<sup>e</sup> siècle)*, Paris, 1963

\_, « Le schéma iconographique de la Pentecôte », *l'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, I, Paris, 1968, p. 615-627

-, « Pseudo-Codinos et les cérémonies de la cour byzantine au XIV<sup>e</sup> siècle », *Art et société Byzance sous les Paléologues*, Venise, 1971, p. 193-221

\_, *L'illustration du manuscrit de Skylitzès de la Bibliothèque nationale de Madrid*, Venise, 1979

\_, *Les voies de la création en iconographie chrétienne, Antiquité et Moyen Âge*, Paris, 1979

\_, *L'iconoclisme byzantin*, Paris, 1984

Graeve M. A., « The Stone of Unction in Caravaggio's Painting for the Chiesa Nuova », *The Art Bulletin*, 40, 1958, p. 223-238

Gratziou O., *Die dekorierten Handschriften des Schreibers Matthaïos von Myra (1596-1624) : Untersuchungen zur griechischen Buchmalerei um 1600*, Athènes, 1982

\_, « I Diakosmisi sta cheirografa tou Louka Ouggroblachias », *Epetiris tou kentrou epistimonikon Ereunon Kuprou*, 17, 1988, p. 57-80

Gravgaard A. M., *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches : A Catalogue*, Copenhagen, 1979

Gregory T. E., Ševčenko N., « Arta », *ODB*, 1, p. 191-192

Grimme E. G., *Das Evangeliar Kaiser Ottos III im Domschatz zu Aachen*, Fribourg-en-Brisgau, 1984

Grondijs L.H., *Autour de l'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix*, Leiden, 1960

Guest G. B., « Review of The Bible Moralisée. Codex-Vinobenensis 2554. Vienna, Austrian-National-Library by Gameson R. », *Journal of Ecclesiastical History*, 48,3, 1998, p. 552-553

Guiorgadzé M., « L'influence littéraire de l'Apologie d'Aristide sur le martyre et la passion d'Eustathe de Mtskheta », *Les apologistes chrétiens et la culture grecque*, éd. Pouderon B., Doré J., Paris, 1998, p. 413-421

Guldan E., *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Cologne, 1966

Guran P., « Jean VI Cantacuzène, l'hésychasme et l'empire : Les miniatures du codex Parisinus graecus 1242 », *L'empereur hagiographe : Culte des saints et monarchie byzantine et post-byzantine*, éd. Flusin B., Guran P., Bucarest, 2001, p. 73-121

\_, « L'auréole de l'empereur : Témoignage iconographique de la légende de Barlaam et Josaphat », *Medioevo greco*, 1, 2001, p. 161-186

Hadermann-Misguich L., « À propos de la Mavriotissa de Castoria: Arguments iconographiques pour le maintien de la datation des peintures dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle », *Studia Slavica-Byzantina et Mediaevalia Europensia*, 1, 1989, p. 143-148

Hamann R., *Die Holztür der Pfarrkirche zu St. Maria im Kapitol*, Marbourg, 1926

Hamann-Mac Lean R., Hallensleben H., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen, 1963

Hamman A. G., *Etudes patristiques : Méthodologie, liturgie, histoire, théologie*, Paris, 1991

Haney K., « The Saint Albans Psalter and the New Spiritual Ideals of the Twelfth Century », *Viator : Medieval and Renaissance Studies*, 28, 1997, p. 145-173

Harley-McGowan F., « The Maskell Passion Ivories and Greco-Roman Art : Notes on the Iconography of Crucifixion », *Envisioning Christ on the Cross*, éd. Mullins J., Ní Ghrádaigh J., et al., Dublin, 2013, p. 13-33

Harris R., *The Apology of Aristides on Behalf of Christians from a Syriac Ms. Preserved on Mount Sinai*, Cambridge, 1891

Hassall W. O., *Bible Moralisée : Ms. Bodley 270b*, Yorkshire, 1960

Havice Ch., « The Marginal Miniatures in the Hamilton Psalter (Kupferstichkabinett 78. A. 9.) », *Jahrbuch der Berliner Museen*, 26, 1984, p. 79-142

Heimann A., « Die Hochzeit von Adam und Eva im Paradies nebst einigen anderen Hochzeitsbildern », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 37, 1975, p. 11-40

Heiser L., *Die Engel im Glauben der Orthodoxie*, Trier, 1976

Helas Ph., « Darstellungen der Mantelspende des Heiligen Martin vom 12. bis zum 15. Jahrhundert als Indikator der Veränderung sozialer Praktiken », *Archiv für Kulturgeschichte*, 89, 2, 2007, p. 257-281

Henderson G., « The Meaning of Leaf 5 of Fitzwilliam Ms. 330 », *The Burlington Magazine*, 133, 1991, p. 682-686

\_, « Abel und Kain », *LCI*, 1, col. 5-10

Hermant G., *La vie de s. Basile le Grand, archevesque de Cesare'e en Cappadoce, et celle de s. Grégoire de Nazianze archevesque de Constantinople*, 2, Paris, 1674

Herold A.-F., *La vie de Bouddha d'après les textes de l'Inde ancienne*, Paris, 1926

Hesseling D. Chr., *Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne : Manuscrit de l'École évangélique de Smyrne*, Leiden, 1909

Hoëg C., « Le Tétraévangile de Karahissar », *Byzantion*, 13, 1938, p. 701-710

Hofmann S., « Apostelkommunion », *LCI*, 1, col. 173- 177

Holl O., « Engelsturz », *LCI*, 1, col. 642-643

\_, « Taufe Jesu », *LCI*, 4, col. 247-255

\_, « Thomaszweifel », *LCI*, 4, col. 301-303

Holländer H., « Isaïas », *LCI*, 2, col. 354-359

Holter K., *Second Isaiah's Idol-fabrication Passages*, Berlin, 1995

Hourihane C., *King David in the Index of Christian Art*, Princeton, 2002

Huet P.-D., *Traité sur l'origine des romans*, Paris, 1798

Hunger H., Kresten O., Hannick Chr., *Katalog der griechischen Handschriften der österreichischen Nationalbibliothek*, B 1, 3.2, Vienne, 1984

Hutter I., *Die Homilien des Mönches Jakobos und ihre Illustrationen*, Vat. gr. 116, Paris grec 1208, Vienne, 1970

\_, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften*, 1, Oxford, Bodleian Library I, Stuttgart, 1977

\_, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften*, 2, Oxford Bodleian Library II, Stuttgart, 1978

\_, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschrift*, 4.1., Oxford Christ Church, Stuttgart, 1993

Iamanidze N., « Rite et aménagements baptismaux à l'époque paléochrétienne : le témoignage de sources archéologiques géorgiennes », *Zograf*, 32, 2008, p. 13-22

*Il menologio di Basilio II : (cod. Vaticano greco 1613)*, Turin, 1907

Immerzeel M., « Icon Painting in the Country of Tripoli of the Thirteenth Century », *Interactions : Artistic Interchange between the Eastern and Western Worlds in the Medieval Period*, éd. Hourihane C., Princeton, 2007, p. 67-70

Irmscher J., Cutler A., « Joseph », *ODB*, 2, p. 1072-1073

\_, Kazhdan A., Taft R., Weyl-Carr A., « John the Baptist », *ODB*, 2, p. 1068-1069

\_, Kazhdan A., Weyl-Carr A., « Paul », *ODB*, 3, p. 1604-1605

Israeli Y., Mevorah D., *Cradle of Christianity*, Jérusalem, 2000

Ives S. A., « Corrigenda and Addenda to the Descriptions of the Plimpton Manuscripts as Recorded in the De Ricci Census », *Speculum*, 17, 1942, p. 33-49

Izmailova T., « L'iconographie du manuscrit du Maténadaran n° 2877 », *Revue des études arméniennes*, 1, 1964, p. 149-187

\_, « L'iconographie du manuscrit du Maténadaran n° 2877 », *Revue des études arméniennes*, 2, 1965, p. 185-222

Jacobs J., *Barlaam and Joasaph : English Lives of Bouddha*, Londres, 1895

Jacopi G., « Le miniature dei Codici di Patmo », *Clara Rhodos : Studi e materiali pubblicati a cura dell'Istituto Storico-Archeologico di Rodi*, 6-7, 1932-1933, p. 580-591

James L., « Pray Not to Fall into Temptation and Be on Your Guard : Pagan Statues in Christian Constantinople », *Gesta*, 35, 1996, p. 12-22

Jeffreys E., Jeffreys M., Kazhdan A., « Barlaam and Joasaph », *ODB*, 1, p. 257

\_, \_, Nelson R. S., « Akathistos Hymn », *ODB*, 1, p. 44

\_, Kazhdan A., « Mirror of Princes », *ODB*, 2, p. 1379-1380

Jensen R. M., *Living Water : Images, Symbols, and Settings of Early Christian Baptism*, Leiden, 2011

Jerphanion (de) G., *Les églises rupestres de Cappadoce : Une nouvelle province de l'art byzantin*, Paris, 1928

\_, « Épiphanie et théophanie. Le Baptême de Jésus dans la liturgie et dans l'art chrétien », *La voix des monuments : Notes et études d'archéologie chrétienne*, Paris, 1930, p. 162-188

Jevtitch A., *Études hésychastes*, Lausanne, 1995

Ježek V., « Byzantium and Ethiopian Monasticism », *Byzantinoslavica*, 70, 2012, p. 97-112

Jolivet-Lévy C., *Les églises byzantines de Cappadoce : Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, 1991

\_, « Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine », *CA*, 46, 1998, p. 121-128

Jouanno C., « Barlaam et Joasaph : Une aventure spirituelle en forme de roman d'amour », *Pris-ma*, 16.1., 2000, p. 61-76

Juergensen Fr., *Die « Stile » und der « Umkreis » der Maximianskathedra in Ravenna : Deutungen formaler Sachverhalte an frühchristlich-byzantinischen Elfenbeinschnitzereien*, Hambourg, 1972

Jugie M., *Le schisme byzantin : Aperçu historique et doctrinal*, Paris, 1941

Juhel V., « Le bain de l'Enfant-Jésus : Des Origines à la fin du XII<sup>e</sup> siècle », *CA*, 39, 1991, p. 111-132

Kadas S. N., « The Romance of Barlaam and Ioasaph », *Treasures of Mount Athos*, éd. Karakatsanis A., Athènes, 1997, n° 5, 15, p. 212-213

Kakish R., « Ancient Bread Stamps from Jordan », *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, 14, 2, 2014, p. 19-31

Kalavrezou I., « Portraits and Portraiture », *ODB*, 3, p. 1702-1707

Kalavrezou-Maxeiner I., *Byzantine Icons in Steatite*, Vienne, 1985

Kaldelis A., *Hellenism in Byzantium : The Transformations of Greek Identity and the Reception of the Classical Tradition*, Cambridge, 2007

Kanaan M., « Le roman de Barlaam et Joasaph », transmutation d'un conte bouddhique en légende hagiographique », *Parole de l'Orient*, 30, 2005, p. 199-210

**Kartsonis A. D., *Anastasis***= Kartsonis A. D., *Anastasis : The Making of an Image*, Princeton, 1986

\_, « The Emancipation of the Crucifixion », *Byzance et les images*, éd. Durand J., Guillou A., Paris, 1994, p. 153-187



Kavrus-Hofmann N., « Catalogue of Greek Medieval and Renaissance Manuscripts in the Collections of the United States of America », *Manuscripta*, 49, 2005, p. 194-197

Kazhdan A., « Where, When and by Whom Was the Greek Barlaam and Iosaphat not Written », *Festschrift G. Wirth*, Amsterdam, 1988, p. 1187-1209

\_, « Citation », *ODB*, 1, p. 464

\_, « Hellenes », *ODB*, 2, p. 911-912

\_, Cutler A., « Star », *ODB*, 3, p. 1943

\_, Cutler A., « Toys and Games », *ODB*, 3, p. 2101

\_, Pingree D., « Astrology », *ODB*, 1, p. 214-216

\_, Ševčenko N., « Forty Martyrs of Sebasteia », *ODB*, 2, p. 799-800

\_, Talbot A.-M., « Paganism », *ODB*, 3, p. 1551-1552

Keck D., *Angels and Angelology in the Middle Ages*, New York, 1998

Kepetzi V., « Tradition iconographique et création dans une scène de communion », *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 32, 5, 1982, p. 443-451

Kertsch M., « Patristische Zitate bei späteren griechisch-christlichen Autoren », *JÖB*, 38, 1988, p. 113-124

Kessler H. L., « Two Copies of Miniatures from the Cotton Genesis », *Age of Spirituality : Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, éd. Weitzmann K., New York, 1979, n° 409, p. 458

\_, « The Cotton Genesis and Creation in the San Marco Mosaics », *CA*, 53, 2009-  
p. 17-32

Khintibidze E., « New Materials on the Origin of Barlaam and Ioasaph », *Orientalia christiana periodica*, 63, 1997, p. 491-501

Kitzinger B., « The Liturgical Cross and the Space of the Passion : The Diptych of Angers, Bibliothèque municipale, Ms 24 », *Envisioning Christ on the Cross : Ireland and the Early Medieval West*, Dublin, 2013, p. 141-159

Kitzinger E., « A Marble Relief of the Theodosian Period », *DOP*, 14, 1960, p. 17-  
42

\_, « The Descent of the Dove : Observations on the Mosaic of the Annunciation in the Cappella Palatina in Palermo », *Byzanz und der West : Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, éd. Hutter I., Vienne, 1984, p. 99-115

\_, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia, 1, La cappella Palatina di Palermo*,  
Palermo, 1992

\_, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia, 2, La cappella Palatina di Palermo*,  
Palermo, 1993

Kleinschmidt B., *Die Basilika San Francesco In Assisi*, v.1, Berlin, 1915

Klemm E., *Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek*, 1,  
Wiesbaden, 1980

Klijn A. F. J. , *The Acts of Thomas*, Leiden, 1962

\_, *The Acts of Thomas : Introduction, Text, and Commentary*, Leyde, 2003

Knoben U., « Gregor von Nazianz, der Theologe », *LCI*, 6, col. 444-450

Knoll G., *Das Echternacher Evangelistar Kaiser Heinrichs III*, Wiesbaden, 1995

Koffas A., *Die Sophia-Lehre bei Klemens von Alexandrien : Eine pädagogisch-anthropologische Untersuchung*, Francfort, 1982

Kolbaba T., *The Byzantine Lists : Errors of the Latins*, Urbana, 2000

Kollwitz J., *Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit*, Berlin, 1941

\_, Herdejürgen H., *Die Sarkophage der westlichen Gebiete des Imperium Romanum. Die ravennatischen Sarkophage*, 8, 2, Berlin, 1979

Kominis A. D., *Patmos: Les trésors de monastère*, Athènes, 1988

Kominko M., « Byzantine, Syriac, Armenian and Latin : A Note on Artistic Interaction in Eastern Mediterranean Manuscripts », *Eastern Christian Art*, 7, 2010, p. 59-70

\_, *The World of Kosmas : Illustrated Byzantine Codices of the Christian Topography*, Cambridge, 2013

Kôstantinidê H., « Un miracle dans l'église de la Vierge des Chalkoprateia et ses conséquences sur l'iconographie de l'Annonciation », *Zograf*, 28, 2001, p. 5-12

Kornbluth G., « Late Roman Gemstone Dice : Tools for Divinization », *American Journal of Archaeology*, 100, 1996, p. 349

Kötzsche L., « Four Bread Stamps », *Age of Spirituality : Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh century*, éd. Weitzmann K., New York, 1979, n° 565, p. 627-628

\_, *Der bemalte Behang in der Abegg-Stiftung in Riggisberg : Eine alttestamentliche Bildfolge des 4. Jahrhunderts*, Riggisberg, 2004

Koukoulès P., *Vie et civilisation byzantines*, 5, *Mets et boissons, repas et banquets, la danse, la vie du paysan, l'apiculture, la viticulture, la vie pastorale, la pêche, la vie du marin, la chasse*, Athènes, 1952

Krautheimer R., *Rome : Profile of a City, 312-1308*, Princeton, 1980

Kultzen R., *Italienische Malerei : Katalog Alte Pinakothek München*, Munich, 1975

Kyriakidès S., « Katalogos ton cheirografon tis en Ioanninois Zosimaias Scholis », *Neos Ellinomnimon*, 9, 1912, p. 304-312

La Croix (de) A.-M., Zabbal Fr., *Icônes arabes, art chrétien du Levant*, Paris, 2003

Labarre S., « Le vêtement dans la vie de saint Martin (IV<sup>e</sup> siècle) : Signe social et valeur symbolique », *Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen Âge*, éd. Chausson Fr., Inglebert H., Paris, 2003, p. 143-151

Laboulaye (de) É., « Le Barlaam et le Lalita Vistara », *Journal de débats*, 26, 1859

Lacotte M., Moench E., *Peinture italienne : Musée du Petit palais, Avignon*, Paris, 2005

Laderman S., « New Look at the Second Register of the West Wall in Dura Europos », *CA*, 45, 1997, p. 5-18

Lafontaine-Dosogne J., *Peintures médiévales dans le temple dit de la Fortune Virile à Rome*, Bruxelles, 1959

\_, « L'illustration du cycle des mages suivant l'Homélie sur la Nativité attribuée à Jean Damascène », *Le Muséon*, 100, 1987, p. 211-224

\_, « Une homélie copte sur le diable et sur Michel, attribuée à Grégoire le Théologien », *Le Muséon*, 92, 1979, p. 37-60

Lake K., Lake S., *Dated Greek Minuscule Manuscripts to the Year 1200*, 10, Boston, 1939

Lampros S., *Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos*, 2, Cambridge, 1900

Lang D. M., « St. Euthymius the Georgian and the Barlaam and Ioasaph Romance », *School of Oriental and African Studies*, 17, 1955, p. 306-332

\_, *The Wisdom of Balahvar : A Christian Legend of the Buddha*, Londres, 1957

\_, « Bilawhar wa Yûdāsaf », *Encyclopédie de l'islam*, I, p. 1251-1254

Lapostolle Chr., « Le démon de la perspective et le locus médiéval dans l'image : Quand la solitude envahit la « cité du désert », *Luoghi sacri e spazi della santità*, éd. Boesche-Gajano S., Scaraffia L., Turin, 1991, p. 285-296

Laurent V., « Catalogue de manuscrits grecs et textes byzantines », *Échos d'Orient*, 27, 1928, p. 440-475

Lautier Cl., « Une peinture de la vie de saint Antoine à la cathédrale de Chartres », *Corpus Vitrearum Tagung für Glasmalereiforschung*, 16. *Internationales Kolloquiums*, Bern, 1991, p. 58-61

Lavaure A., *L'image de Joseph au Moyen-Âge*, Paris, 2013

Lawrence M., « Columnar Sacrophagi in Latin West: Ateliers, Chronology and Style », *The Art Bulletin*, 14, 1932, p. 103-185

\_, « Three Pagan Themes in Christian Art », *De Artibus Opuscula XL : Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York, 1961, p. 323-334

Lazarev V. N., *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967

\_, « Regard sur l'art de la Russie pré-mongole », *Cahiers de civilisation médiévale*, 14, 1971, p. 221-238

Lazarides P., *The Monastery of Daphni : Brief Illustrated Archaeological Guide*, Athènes, 1977

Lazaris S., « Le portrait d'auteur dans les manuscrits hippiatriques byzantins », *KTÈMA, civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques*, 34, 2009, p. 307-318

Le Goff J., *Saint François d'Assise*, Paris, 1999

Lechner K., *Hellenen und Barbaren im Weltbild der Byzantiner : Die alten Bezeichnungen als Ausdruck eines neuen Kulturbewusstseins*, Munich, 1955

Lechner M., « Paulus », *LCI*, 8, col. 128-147

Leclercq H., « Angès », *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, 1, col. 2080-2161

Leesti E., « The Pentecost Illustration in the Drogo Sacramentary », *Gesta*, 28, 1989, p. 205-216

Leroy J., « Une nouvelle province de l'art byzantin révélée par les manuscrits syriaques du Tūr 'Abdin », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 99, 1955, p. 409-419

\_, *Manuscrits syriaques à peintures*, Paris, 1964

\_, *Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés*, Paris, 1974

\_, « Un nouveau manuscrit arabe-chrétien illustré du roman de Barlaam et Joasaph », *Syria*, 31, 1995, p. 101-122

Levárdy F., *Magyar Anjou Legendárium*, Budapest, 1973

Levi P., « The Podgoritza Cup », *The Heythrop Journal*, 4, 1963, p. 55-66

Lezzi M. T., « L'arche de Noé en forme de bateau : Naissance d'une tradition iconographique », *Cahiers de civilisation médiévale*, 37, 1994, p. 301-324

Lidov A., « Byzantine Church Decoration and the Great Schism of 1054 », *Byzantion*, 68, 1998, p. 381-405

Liebrecht F., « Die Quellen des Barlaam and Josaphat », *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, 1, 2, 1860, p. 314-334

Lilienfeld (von) F., « Frau Weisheit in byzantinischen und karolingischen Quellen des 9. Jahrhunderts : Allegorische Personifikation, Hypostase oder

Typos ? », *Typus, Symbol, Allegorie bei den östlichen Vätern und ihre Parallelen im Mittelalter*, éd. Schmidt M., Regensburg, 1982, p. 146-186

Lillie A., *The Influence of Buddhism on Primitive Christianity*, Londres, 1893

Lipton S., *Images of Intolerance : The representation of Jews and Judaism in the Bible Moralisée*, Berkley, 1999.

\_, *Dark Mirror : The Medieval Origin of Anti-Jewish Iconographie*, New York, 2014

Little C. T., « Center Panel of a Triptych Icon with the Descent from the Cross », *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843-1262*, éd. Evans H. C., Wixom W. D., New York, 1997, n° 100, p. 154

\_, « Panels from an Icon with the Twelve Great Feasts », *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843-1262*, éd. Evans H. C., Wixom W. D., New York, 1997, n° 94, p. 148-150

Littlewood A. R., « Repetition of Quotations in Byzantine Letters », *Twelfth Annual Byzantine Studies Conference : Abstracts of Papers*, 12, 1986, p. 49

Lixačeva V. D., « The Illumination of the Greek Manuscript of the Akathistos Hymn (Moscow, State Historical Museum, Synodal Gr. 429) », *DOP*, 26, 1972, p. 253-262

\_, *Byzantine Miniature : Masterpieces of Byzantine Miniature of the IXth-XVth Centuries in Soviet Collections*, Moscou, 1977

Loerke W. C., « Incipits and Author Portraits in Greek Gospel Books : Some Observations », *Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, éd. Mouriki D., Princeton, 1995, p. 377-381



\_, « Kurt Weitzmann : Reflections on his Student Years », *Byzantinische Forschungen*, 27, 2002, p. 277-283

Longhi R., *Guida alla Mostra della pittura Bolognese del Trecento*, Bologne, 1950

\_, *La pittura umbra della prima metà del Trecento*, Florence, 1973

Longhurst M., *Catalogue of Carvings in Ivory, Victoria and Albert Museum, Departement of Architecture and Sculpture*, 1, Londres, 1927

Lossky V., « La théologie de la lumière chez saint Grégoire de Thessalonique », *Dieu vivant*, 1, 1945, p. 95-118

\_, *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*, Paris, 1994

Lot-Borodine M., « La doctrine de la déification dans l'Église Grecque jusqu'au XI<sup>e</sup> siècle : Les voies de la contemplation-union et la ΘΕΩΣΙΣ », *Revue de l'histoire des religions*, 107, 1933, p. 5-43

\_, « De l'absence de stigmates dans la chrétienté antique », *Dieu vivant*, 3, 1945, p. 81-89

Loukakê M., « Le samedi de Lazare et les éloges annuels du patriarche de Constantinople », *Klêtorion eis mnêmên Nikou Oikonomidê*, Athènes, 2005, p. 327-346

Lowden J., « Concerning the Cotton Genesis and Other Illustrated Manuscripts of Genesis », *Gesta*, 31, 1992, p. 40-53

\_, *The Octateuchs : A Study in Byzantine Manuscript Illustration*, Londres, 1992

\_, *Illuminated Prophet Books : A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*, Londres, 1998

\_, *The Making of the Bibles Moralisées, 1, The Manuscripts*, Pennsylvanie, 2000

Lucceshi-Palli E., « Abraham », *LCI*, 1, col. 20-35

\_, « Abendmahl », *LCI*, 1, col. 10-18

\_, « Christus , E. Christus Sondertypen, 3. Alter der Tage », *LCI*, 1, col. 390-399

\_, « Habakuk », *LCI*, 2, col. 205

\_, « Höllenfahrt Christi », *LCI*, 2, col. 322- 331

\_, « Morraspiel », *LCI*, 3, col. 281-281

\_, Jaszai G., « Kreuzigung Christi », *LCI*, 2, col. 606-642

Lunghi E., *La basilique de Saint-François à Assise*, Paris, 2000

Lupieri E., « John the Baptist, the First Monk », *Word and Spirit*, 6, 1984, p. 11-23

Macé C., « Gregory of Nazianzus as the Authoritative Voice of Orthodoxy in the Sixth Century », *Byzantine Orthodoxies Papers from the Thirty-Six Spring Symposium of Byzantine Studies*, Aldershot, 2006, p. 27-34

MacLennan L. J., « The Fall of Lucifer and the Creation of Adam in the Early Dante Commentators », *Romanische Forschungen*, 99, 1987, p. 139-151

MacMullen R., *Christianizing the Roman Empire A.D. 100-400*, Yale, 1984

—, *Christianity and Paganism in the Fourth to Eight Centuries*, New Haven, 1999

Macy J., *In the Shadow of his Wings : The Pastoral Ministry of Angels Yesterday, Today and for Heaven*, Eugene, 2001

Magdalino P., « The Byzantine Reception of Classical Astrology », *Literacy, Education and Manuscript Transmission in Byzantium and Beyond*, Leiden, 2002, p. 33-57

—, « The Porphyrogenita and the Astrologers : A Commentary on *Alexiad* VI. 7. 1-7 », *Porphyrogenita : Essays in Honour of Julian Chrysostomides*, éd. Dendrinis Ch., 2003, Londres, 2003, p. 15-31

—, *L'orthodoxie des astrologues : La science entre le dogme et la divination à Byzance (VII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, 2006

Maguire H., « The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art », *DOP*, 31, 1977, p. 123-174

—, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton, 1981

—, « The Self-Conscious Angel : Character Study in Byzantine Painting of the Annunciation », *Harvard Ukrainian Studies*, 7, 1983, p. 377-392

—, « The Mosaics of Nea Moni : An Imperial Reading », *DOP*, 46, 1992, p. 205-214

—, « Byzantine Rhetoric, Latin Drama and the Portrayal of the New Testament », *Rhetoric in Byzantium*, Burlington, 2003, p. 215-233

—, « Pangs of Labor without Pain » : Observations on the Iconography of the Nativity in Byzantium », *Byzantine Religious Culture : Studies in Honor of Alice-Mary Talbot*, Leiden, 2012, p. 204-216

Mahé J.-P., Mahé A., *La sagesse de Balahvar : Une vie christianisée du Bouddha*, Paris, 1993

Malafarina G., *Assise, la basilique Saint-François*, Paris, 2011

—, *The Basilica of St. Francis in Assisi*, Londres, 2014

Mango C., *Byzantium : The Empire of New Rome*, New York, 1980

Manhes-Deremble C., *Vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres*, Paris, 1993

Marava-Chatzēnikolaou A., Touphexe-Paschou Chr., *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece, I, Manuscripts of New Testament Texts 10th-12th Century*, Athènes, 1978

—, —, *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece, II, Manuscripts of New Testament Texts 13th-15th Century*, Athènes, 1985

Marchal G., *L'apôtre Pierre et la papauté : Le problème de la papauté romaine*, Paris, 1955

Mariès L., « L'irruption des saints dans l'illustration du psautier byzantin », *Analecta Bollandiana*, 68, 1950, p. 153-162

Marjanović-Dušanić S., *Vladarska ideologija Nemanjica : Diplomatska studija*, Belgrade, 1997

\_, « L'entrée au monastère des princes serbes », à paraître

Marković J., Marković M., « Ciklus Geneze i Starozavethne figure u paraklisu sv. Dimitrija », *Zidno Slikarstvo manastri Dečani*, éd. Djurić V. J., Belgrade, 1995, p. 328-329

Marquet de Vasselot J.-J., *Catalogue sommaire de l'orfèvrerie, de l'émaillerie et des gemmes du Moyen âge au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1914

Martin D. B., « When Did Angels Become Demons ? », *Journal of Biblical Literature*, 129, 2010, p. 657-677

Martin J. R., « An Early Illustration of the Sayings of the Fathers », *The Art Bulletin*, 32, 1950, p. 291-295

\_, « The Death of Ephraim in Byzantine and Early Italian Painting », *The Art Bulletin*, 33, 1951, p. 217-225

\_, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton, 1954

\_, « The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art », *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend*, Princeton, 1955, p. 189-196

Marucchi O., *Catacombe romane*, Rome, 1903

Mathews Th. F., « Icons and Religious Experience », *Byzantium : Faith and Power (1261-1557) : Perspectives on Late Byzantine Art and Culture*, New York, 2006, p. 2-19

Mathod H., *Les stigmates de S. François ; leur plus ancienne représentation connue*, Paris, 1906

Mauck M. B., « The Mosaic of the Triumphal Arch of S. Prassede : A Liturgical Interpretation », *Speculum*, 62, 1987, p. 813-828

Mavropoulou-Tsigarida Ch., « Psalter Pantokrator 61 », *Treasures of Mount Athos*, éd. Karakatsanis A., Athènes, 1997, n° 5. 1, p. 198

Mazal O., *Wiener Genesis : Volständiges Faksimile des Codex Theol. Gr. 31 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien*, Berlin, 2010

Mazure A., *Le thème d'Adam et Ève dans l'art*, Paris, 1967

McCormick M., « Audience », *ODB*, 1, p. 231-232

McKay Gr. K., « The Eastern Christian Exegetical Tradition of Daniel's Vision of the Ancient of Days », *Journal of Early Christian Studies*, 7, 1999, p. 139-161

Meiffret L., « L'ermite et la montagne dans l'art médiéval XIII<sup>e</sup> - XVI<sup>e</sup> siècles », *La montagne et ses images du peintre d'Akrésilas à Thomas Cole*, Paris, 1991, p. 107-151

Mellinkoff R., *Outcasts : Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley, 1993

Mesplé P., *Toulouse, Musée des Augustins : Les sculptures romanes*, Paris, 1961

Metzger C., « Plaque de saint Syméon », *Byzance : l'art byzantin dans les collections publiques françaises*, éd. Durand J., Paris, 1992, n° 61, p. 114

Meurer H., « Lazarus von Bethanien », *LCI*, 3, col. 33-38

Meyendorff J., « L'iconographie de la Sagesse divine dans la tradition byzantine », *CA*, 10, 1959, p. 259-277

\_, « Spirituel Tends in Byzantium in the Late Thirteenth and Early Fourteenth Century », *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Colloque de l'Association internationale des études byzantines, Venise, 1971, p. 53-73

\_, « Wisdom-Sophia : Contrasting Approaches to a Complex Theme », *DOP*, 41, 1987, p. 391-401

Meyer H., « Fragments d'une traduction française de Barlaam et Joasaph faite sur le texte grec au commencement du XIII<sup>e</sup> siècle », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 6, 1866, p. 313-335

Meyer M., « Eve's Nudity : A Sign of Shame or Precursor of Christological Economy », *Between Judaism and Christianity : Art Historical Essays in Honor of Elisheva Revel-Neher*, Leiden, 2009, p. 243-258

\_, « Porneia : Quelques considérations sur la représentation du péché de chair dans l'art byzantin », *Cahiers de civilisation médiévale*, 52, 2009, p. 225-244

Mielke U., « Sapientia », *LCI*, 4, col. 39-43

Milinoić D., « L'origine de la scène de la Nativité dans l'art paléochrétien (d'après les sacrophages d'Occident) : Catalogue et interprétation », *Antiquité tardive*, 7, 1999, p. 299-329

Millet G., « Mosaiques de Daphni : Adoration des mages, Anastasis », *Monuments et mémoire*, 1, 1896, p. 197-214

-, *Le monastère de Daphni : Histoire, architecture, mosaïques*, Paris, 1899

**Millet G., *Recherches*** = Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1906

-, *Monuments byzantins de Mistra : Matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1910

\_, « Remarques sur l'iconographie des peintures cappadociennes », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 56, 1912, p. 331

\_, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie : (Serbie, Macédoine, Monténégro)*, 3, Paris, 1962

Minov S., « The Cave of Treasures the Formation of Syriac Christian Identity in Late Antique Mesopotamia : Between Tradition and Innovation », *Between Personal and Institutional Religion : Self, Doctrine, and Practice in Late Antique Eastern Christianity*, éd. Bitton-Ashkelony B., Perronne L., Turnhout, 2013, p. 155-194

Mitchell M. M., « The Archetypal Image : John Chrysostom's Portraits of Paul », *The Journal of Religion*, 75, 1995, p. 15-43

Monhes-Dermble C., *Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres : Étude iconographique*, Paris, 1993

Moore-Smith A., « The Iconography of the Sacrifice of Isaac in Early Christian Art », *American Journal of Archaeology*, 26, 1922, p. 160-161

Moran N. K., *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting*, Leiden, 1986

Morey C. R., Ferrari G., *The Gold-Glass Collection of the Vatican Library*, Rome, 1959

Morris R., *Monks and Laymen in Byzantium 843-1118*, Cambridge, 1995

Mouriki D., « Oi byzantines toichographies ton parekklesion tes Spelias tes Penteles », *Deltion tês Christianikês Archaïologikês Etaireias*, 7, 1974, p. 79-119



\_, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athènes, 1985

Muñoz A., « Codex Purpureus Sinopensis (Paris Suppl. gr. 1286) », *Nuovo bullettino di archeologia cristiana*, 12, 1906, p. 215-237

Musicescu M. A., Voinescu T., « Pictura », *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, Bucarest, 1958, p. 39-46

Mütherich F., Dachs K., *Das Evangeliar Ottos III Clm. 4453 der Bayerischen Staatsbibliothek München*, Londres, 2001, taf. 64

Muthesius A., *Studies in Silk in Byzantium*, Londres, 2004

Nelson R. S., *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York, 1980, p. 23, 36

Nestori A., *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Rome, 1993

Neusch M. et al., *Le sacrifice dans les religions*, Paris, 1994

Neuß W., *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei : Eine neue Quelle zur Geschichte des Auslebens der altchristlichen Kunst in Spanien und zur frühmittelalterlichen Stilgeschichte*, Bonn, 1922

Nicolaïdès A., « Le Jugement dernier de l'église de la Panagia de Moutoullas à Chypre : Une peinture inédite de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle », *Deltion tês Christianikês Archaïologikês Etaireias*, 18, 1995, 71-78

\_, « L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre : Étude iconographique des fresques de 1192 », *DOP*, 50, 1996, p. 1-137

Noack F., *Die Geburt in der Bildende Kunst*, Darmstadt, 1894

Noel W., *The Harley Psalter*, Cambridge, 1995

Nordhagen P. J., *The Frescoes of John VII (A.D. 705-707) in Santa Maria Antiqua in Rome*, Rome, 1968

\_, « The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene », *Studies in Byzantine and Early Medieval Painting*, Londres, 1990, p. 326-331

\_, « The Frescoes of John VII (A.D. 705-707) in Santa Maria Antiqua in Rome : Introduction, Problems of Chronology », *Studies in Byzantine and Early Medieval Painting*, Londres, 1990, p. 297-306

Nortet A., *Les catacombes de Saint-Calixte*, Rome, 1887

Nucubidze I., *K Proishozhdeniju grečeskogo romana « Varlaam I Joasaf »*, Tbilissi, 1956

Nygren O., « Jordan », *LCI*, 2, col. 421-422

Offner R., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, sec. 3, v.2, Elder Contemporaries of Bernardo Daddi*, New York, 1987

Ogier M., « Trois scènes de la Genèse sur un ivoire byzantin au Musée des Beaux-Arts de Lyon », *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 5, 1976, p. 441-453

Ohlgren Th. H., *Anglo-Saxon Textual Illustration : Photographs of Sixteen Manuscripts with Descriptions and Index*, Michigan, 1992

Omont H. A., *Missions archéologiques françaises en Orient aux XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1902

Omont H. A., *Évangiles avec peintures byzantines du XI<sup>e</sup> siècle : Reproduction des 361 miniatures du ms. grec 74 de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1908

\_, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du VI<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1919

\_, *Miniatures des homélies sur la Vierge du moine Jacques (ms. grec 1208 de Paris)*, Paris, 1927

Oppenheim Ph., *Das Mönchskleid im christlichen Altertum*, Fribourg-en-Brisgau, 1931

Orbe A., « Sophia soror : Apuntes para la teología del Espíritu Santo », *Mélanges d'histoire des religions offerts à Henri-Charles Puech*, Paris, 1974, p. 355-363

Orlandos A., *He Paregoretissa Tes Artas*, Athènes, 1963

Oury G.-M., « Amice », *EMA*, 1, p. 52

Ouspensky L., « Quelques considérations au sujet de l'iconographie de la Pentecôte », *Messenger de l'Exarchat*, 33, 1960, p. 45-92

\_, « Iconography of the Descent of the Holy Spirit », *St. Vladimir's Theological Quarterly*, 31, 4, 1987, p. 309-347

\_, *Vers l'unité ?*, Paris, 1987

Ovcharov N., « The Raising of Lazarus » Icon in Steatite from Philippopolis (Bulgaria) », *JÖB*, 41, 1991, Vienne, p. 301-305

Ozoline N., « La Pentecôte du Paris grec 510. Un témoignage sur l'église de Constantinople au IX<sup>e</sup> siècle », *Rivista di archeologia cristiana*, 63, 1987, p. 245-255

P. Mingourie S., « The Reception of Saint Paul and Pauline Theology in the Late Byzantine Period », *The New Testament in the Byzantine Empire*, International Symposium 3 mai 2013, Washington, éd. Nelson R. S., Kreuger D., sous presse.

Pächt O., *The St. Albans Psalter*, Londres, 1960

Pagels E., « Christian Apologists and « the Fall of the Angels » : An Attack on Roman Imperial Power ? », *The Harvard Theological Review*, 78, 1985, p. 301-325

Palazzo E., *Les sacramentaires de Fulda : Étude sur l'iconographie et la liturgie à l'époque ottonienne*, Münster, 1994

Panofsky E., *Early Netherlandish Painting : Its Origins and Character*, Cambridge, 1953

Papadaki-Oekland S., *Byzantine Illuminated Manuscripts of the Book of Job. A Preliminary Study of the Miniature Illustrations : Its Origin and Development*, Turnhout, 2009

Papadakis A., « Nicaea, Councils of », *ODB*, 2, p. 1464-1465

Papadopoulos K., *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Panagia tôn Halkeön in Thessaloniki*, Cologne, 1966

Papamastorakis T., *O diakosmos tou troulou ton naon tis Palaiologeias peridou sti Balkaniki chersoniso kai tin Kupro*, Athènes, 2001

Papastavrou E., « Contribution à l'étude des rapports artistiques entre Byzance et Venise à la fin du Moyen Age : Le thème de l'Annonciation », *Cahiers balkaniques*, 15, 1990, p. 147-189

\_, « L'icône de la Nativité n° T 396 des collections du musée byzantin d'Athènes », *Cahiers balkaniques*, 27, 1997, p. 93-104

\_, *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle : L'Annonciation*, Venise, 2007

Parenti D., Ragazzini S. (éd.), *Jacopo del Casentino e la pittura a Pratovecchio nel secolo di Giotto*, Florence, 2014

Paris G., *Légendes du Moyen Âge*, Paris, 1903

Parman E., « Gold Medallion », *The Anatolian Civilisation: Greek, Roman, Byzantine, II*, Istanbul, 1983, n° C. 108, p. 197

\_, « The Sarcophagus of Sarigüzel », *The Anatolian Civilisation: Greek, Roman, Byzantine, II*, Istanbul, 1983, n° C. 3, p. 152

Partyska J. S., *La résurrection du Lazare dans les monuments funéraires des nécropoles chrétiennes à Rome (peinture, mosaïque et décors des épitaphes) : Étude archéologique, iconographique et iconologique*, Varsovie, 1993

Pasini P. G., *La Pittura riminese del Trecento*, Milan, 1990

Patlagean É., « L'histoire de la femme déguisée en moine et l'évolution de la sainteté féminine à Byzance », *Studi Medievali*, 17, 1976, p. 587-623

\_, « De la chasse et du souverain », *DOP*, 46, 1992, p. 257-263

Pätzold A., *Der Akathistos-Hymnos : Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1989

Paul J., « Jonas », *LCI*, 2, col. 414-421

Payan P., « Ridicule ? L'image ambiguë de saint Joseph à la fin du Moyen âge », *Médiévales*, 39, 2000, p. 96-111

Peeters P., « La première traduction latine de Barlaam et Joasaph et son original grec », *Analecta Bollandiana*, 49, 1931, p. 276-312

Pelekanidis S. M., *et al.*, *The Treasures of Mount Athos : Illuminated Manuscripts*, 2, Athènes, 1975

\_, *The Treasures of Mount Athos*, 3, Athènes, 1979

\_, Chatzidakis M., *Kastoria*, Athènes, 1985

Peltomaa L. M., *The Image of the Virgin Mary in the Akathistos Hymn*, Leiden, 2001

Pera C., « Denys le Mystique et la Théomachia », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 25, 1936, p. 5-75

Pérez-Martín I., « Apuntes sobre la Historia del texto bizantino de la Historia edificante du Barlaam y Josafat », *Erytheia*, 17, 1996, p. 159-177

Perria L., « Gli Ottateuchi in età paleologa : Problemi di scrittura e illustrazione. Il caso del Laur. Plut. 5. 38 », *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi 1261-1453*, éd. Iacobini A., della Valle M., Rome, 1999, p. 69-111

- Perridon J. F. Th., « De Zondag der Orthodoxie in de byzantijnse kerk », *Het Christelijk Oosten*, 9, 1952, p. 182-200
- Petković Sr., « The Lives of Hermits in the Wall Paintings of the Katholikon of the Monastery at Jošanica », *Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, éd. Mouriki D., Princeton, 1995, p. 282-295
- Petković Vl., « Die « Genesis » in der Kirch zu Dečani », *Izvestiia na bulgarskiiia arkeologischeski institut*, 10, 1936, p. 48-56
- , *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941
- Petzoldt L., « Longinus von Cäsarea », *LCI*, 7, col. 410-411
- Photopoulos D., *Greece at the Benaki Museum*, Athènes, 1997
- Picard M., *L'Apologie d'Aristide*, Paris, 1892
- Piétri L., « La Capa Martini : Essai d'identification de la relique martinienne », *Romanité et cité chrétienne : Permanences et mutations, intégration et exclusion du I<sup>er</sup> au VI<sup>e</sup> siècle, Mélanges en l'honneur d'Yvette Duval*, Paris, 2000, p. 343-356
- Pingree D., « The Astrological School of John Abramius », *DOP*, 25, 1971, p. 189-215
- Pitarakis B., *Croix-Réliquaires pectorales byzantines en bronze*, Paris, 2006
- Pitts T.R., *The Origin and Meaning of Some Saint Joseph Figures in Early Christian Art*, Athens, 1988
- Podskalsky G., « Gott ist Licht : Zur Gotteserfahrung in der griechischen Theologie und Mystik », *Geist und Leben*, 39, 1966, p. 201-214

Poeschke J., *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400*, Munich, 2003

Polzer J., « The Master of the Rebel Angels' reconsidered », *The Art Bulletin*, 63, 1981, p. 562-584

Popović B., « Program živopisa u oltarskom prostoru », *Zidno slikarstvo manastira Dečana*, éd. Djurić V. J., 1995, p. 83

Pouderon B., « À propos de l'Apologie d'Aristide : Recherches sur un prototype commun aux versions syriaque et arménienne », *Revue des sciences religieuses*, 74, 2000, p. 173-193

Powstenko O., *Cathedral of Saint-Sophie in Kiev*, New York, 1954

Preen K., *Antijüdische Stereotype und Vorurteile in mittelalterlichen Legenden*, Marburg, 2013

Prisnea C., *Mănăstirea Neamț*, Bucarest, 1964

Proxorov G., « A Codicological Analysis of the Illuminated Akathistos (Moscow, Synodal Gr. 429), *DOP*, 26, 1972, p. 237-252

Radojčić S., *Miliševa*, Belgrade, 1971

Raggio O., « The Myth of Prometheus : Its Survival and Metamorphoses up to the Eighteenth Century », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 21, 1958, p. 44-62

Raimann A., *Gotische Wandmalereien in Graubünden : Die Werke des 14. Jahrhunderts im nörtlichen Teil Graubündens und im Engadin*, PhD, Université de Fribourg, 1983



Raphaël Fr., « Le visage du juif dans l'image médiévale », *Revue des sciences sociales*, 34, 2005, p. 64-67

Rapti I., « Image et rite dans l'enluminure arménienne du Moyen Âge », *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, éd. Bériou N., Caseau B., Rigaux D., Paris, 2009, p. 779-818

\_, « Mots et images au service du Verbe : Légendes, annotations et paroles dans les évangiles de Vehap'ar (XI<sup>e</sup> siècle) », *Travaux et mémoire 18, Mélanges Jean-Pierre Mahé*, Paris, 2014, p. 547-573

Ratkowska P., « The Iconography of the Deposition without st. John », *Journal of the Warburg and Courtault Institutes*, 27, 1964, p. 312-317

Resnick I. M., *Marks of Distinction : Christian Perceptions of Jews in the High Middle Ages*, Washington, 2012

Respighi C., « Relazione di lavori ed escavazioni nei cimeteri delle Salarie », *Rivista di archeologia cristiana*, 1, 1924, Rome, p. 9-14

Restle M., *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*, 1, New York, 1967

Revel-Neher E., *Le témoignage de l'absence : Les objets du sanctuaire à Byzance et dans l'art juif*, Paris, 1998

Reynolds R., « Eucharistic Adoration in the Carolingian Era ? Exposition of Christ in the Host », *Peregrinations : Journal of Medieval Art&Architecture*, 4, 2, 2013, p. 70-153

Rice D. T., *The Art of Byzantium*, Londres, 1959

Rickert M., « The Illuminated Manuscripts of Meester Dirc van Delf's Tafel van den Kersten Ghelove », *The Journal of the Walters Art Gallery*, 12, 1949, p. 78-108

Rinckel H.-P., *La prière du cœur*, Paris, 1990

Ristow G., *Die Taufe Christi im Jordan*, Berlin, 1958

\_, *Die Taufe Christi*, Recklinghausen, 1965

Robb D. M., « The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries », *The Art Bulletin*, 18, 1936, p. 480-526

Robbins Fr. E., *The Hexaemeral Literature : A Study of the Greek and Latin Commentaries on Genesis*, Chicago, 1912

Robert C., *Die Antiken Sarkophag-reliefs*, 3, 2, Berlin, 1904

Robin P., « Représentation iconographique de la faute d'Adam et Ève dans le premier art chrétien », *Romanité et cité chrétienne : Permanences et mutations, intégration et exclusion du I<sup>er</sup> VI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2000, p. 19-31

Rochette Br., « Grecs, Romains et Barbares. À la recherche de l'identité ethnique et linguistique des Grecs et des Romains », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 75, 1997, p. 37-57

Rocquet C.-H., *Vie de saint François d'Assise selon Giotto*, Paris, 2011

Ross P. T., « La formación de Eva en los Padres griegos hasta san Juan Crisóstomo inclusive », *Miscellanea Biblica B. Ubach*, éd. Diaz Carbonell R. M., Monserrat, 1954, p. 31-48

Rossi M., « Analisi iconografica degli affreschi duecenteschi », *Il Battistero di Parma : Iconografia, iconologia, fonti letterarie*, éd. Schianchi G., Milan, 1999, p. 169-199

Rouët de Jounrle M. J., *Monachisme et monastère russes*, Paris, 1952

Ruether R., *Gregory of Nazianzus : Rhetor and Philosopher*, Oxford, 1969

Russo D., « Le corps des saints ermites en Italie centrale aux XIV<sup>e</sup> -XV<sup>e</sup> siècles : Étude d'iconographie », *Médiévales*, 8, 1985, p. 67-68

\_, « L'iconographie de l'érémisme en Italie à la fin du Moyen-Âge (XIII<sup>e</sup> – XV<sup>e</sup> siècles) », *Eremitismo nel francescanesimo medievale*, Atti del XVII convegno internazionale, Pérouse, 1991, p. 187-207

\_, « Annunciation », *EMA*, 1, p. 67-68

Ryder E. C., « Akathistos Hymn », *Byzantium Faith and Power (1261-1557)*, éd. Evans H. C., New York, 2004, n° 172, p. 287-288

Saint-clair A., « The Basilewsky Pyxis : Typology and Topography in the Exodus Tradition », *CA*, 32, 1984, p. 15-30

Salomonson J. W., *Voluptatem spectandi non perdat sed mutet : Observations sur l'iconographie du martyre en Afrique Romaine*, Amsterdam, 1979

Sandberg-Vavalà E., *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Vérone, 1929

Sanjian A., *A Catalogue of Medieval Armenian Manuscripts in the United States*, Berkley, 1976

Sauser E., « Antonius Abbas (der Große) », *LCI*, 5, col. 205-217

Savramis D., *Zur Soziologie des byzantinischen Mönchtums*, Leiden, 1962

Schade H., « Adam und Eva », *LCI*, 1, col. 41-70

Schapiro M., « Two Romanesque Drawings in Auxerre and Some Iconographic Problems », *Romanesque Art : Selected Papers*, New York, 1977, p. 306-327

Schaufelberg G., Vincent G., *Le Mahābhārata*, Laval, 2005

Schneemelcher W., *New Testament Apocrypha. 2, Writings Relating to the Apostels- Apocalypses and Related Subjects*, Westminster, 1992

Schrader J., « Antique and Early Christian Sources for the Riha and Stuma Patens », *Gesta*, 18, 1979, p. 147-156

Schuhmacker W. N., « Traditio Legis », *LCI*, 4, col. 347-351

Schumann H. W., *Der historische Buddha : Leben und Lehre des Gotama*, Munich, 1988

Seeliger S., « Pfingsten », *LCI*, 3, col. 415-423

Sepiere M.-Chr., *L'image d'un Dieu souffrant (IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles) : Aux origines du Crucifix*, Paris, 1994

Ševčenko I. « Sion Treasure : The Evidence of the Inscriptions », *Ecclesiastical Silver Plate in the Sixth-Century Byzantium*, éd. Boyd S. A., Mundell Mango M., Washington, 1992, p. 39-56

Ševčenko N., « Icons in the Liturgy », *DOP*, 45, 1991, p. 48-50

\_, « The Walters « Imperial » Menologion », *The Journal of the Walters Art Gallery*, 51, 1993, p. 43-64

—, « Healing Miracles of Christ and the Saints », *Life is Short, Art Long : The Art of Healing in Byzantium*, éd. Pitarakis B., Istanbul, 2015, p. 26-41

Sgarlata M., *La catacomba di Santa Lucia e l'oratorio dei Quaranta Martiri*, Suracusa, 2006

Shchepkina M., *Miniatiury Khludovskoi Psaltyri : Grechskii Illustrirovannyi Kodeks IV Veka*, Moscou, 1977

Shorr D., « The Mourning Virgin and Saint John », *The Art Bulletin*, 22, 1940, p. 61-69

Simić-Lazar D., « La Communion des apôtres de Kalenić en rapport avec l'évolution du thème », *Cahiers balkaniques*, 15, 1990, p. 119-145

—, « Propos sur l'hésychasme et l'art », *Cahiers balkaniques*, 2000, 31, p. 149-163

Sinkević I., *Church of St. Panteleimon at Nerezi : Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden, 2000

Siple E., « Byzantine Enamels in Detroit, Worcester and Boston », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 53, 1928, p. 197-199

Skalova Z., « Mourning with Indigo : A Re-Restored Mediaeval Passion Triptych in the Coptic Museum, Cairo », *East and West in the Crusader States : Context-Contacts-Confrontations*, 2, Louvain, 1999, p. 177-199

Skemer D. C., *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Princeton University Library*, 2, Princeton, 2013

Sminé R., « The Miniatures of a Christian Arabic Barlaam and Joasaph : Balamand 147 », *Parole de l'Orient*, 18, 1993, p. 171-230

Smith J. N., *A Christian's Guide to Greek Culture : The Pseudo-Nonnus Commentaries on Sermons 4, 5, 39 and 43 by Gregory of Nazianzus*, Liverpool, 2001

Smith M. H., *And Taking Bread... : Cerularius and the Azyne Controversy of 1054*, Paris, 1978

Sogliani Fr., « Per un repertorio della scultura paleocristiana a Verona », *Atti del VII Congresso nazionale di archeologia cristiana*, 2003, p. 131-148

Soper A., « The Italo-Gallic School of Early Christian Art », *The Art Bulletin*, 20, 1938, p. 145-192

Sörries R., *Christlich-antike Buchmalerei im Überblick*, Wiesbaden, 1993

Sotiriou G., Sotiriou M., *E basilikê tou Agiou Dêmêtriou Thessalonikês*, Athènes, 1952

\_,  *Icônes du mont Sinai*, Athènes, 1958

Souriau A., « Portrait », *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, 1990

Spaskij T., « L'Office liturgique slave dans la Sagesse de Dieu », *Irénikon*, 30, 1957, p. 164-188

Spatharakis I., *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden, 1976

\_, *The Left-Handed Evangelist : A Contribution to Palaeologan Iconography*, Londres, 1988

\_, « The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos », *Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, éd. Mouriki D., Princeton, 1995, p. 435-441

\_, « A Dove Whispers in the Ear of the Evangelist », *JÖB*, 49, 1999, p. 267-288

Spatharakis I., *The Illustrations of the Cynegetica in Venice : Codex Marcianus Graecus Z 139*, Leiden, 2004

\_, *The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Leiden, 2005

Spieser J.-M., « Le programme iconographique des portes de Sainte-Sabine », *Journal des Savants*, 1991, 47-81

\_, « Comparatisme et diachronie. À propos de l'histoire de l'iconographie dans le monde paléochrétien et byzantin », éd. Boespflug F., Dunand F., *Le comparatisme en histoire des religions*, Paris, 1997, p. 383-399

\_, *Autour de la Traditio Legis*, Thessalonique, 2004

Squilbeck J., « Le Jourdain dans l'iconographie médiévale du Baptême du Christ », *Bulletin des Musées Royaux d'art et d'histoire*, 4, 38-39, 1966-1967, Bruxelles, p. 69-116

Stahl P.-H., *Histoire de la décapitation*, Paris, 1986

Stanton A. R., *The « Queen Mary Psalter » : Narrative and Devotion in Gothic England*, PhD, Université de Texas, Austin, 1992

Starodubcev T., « Prisesce apostola u Ravanici », *Zograf*, 24, 1995, p. 52-59

Ștefănescu J. D., « Le roman de Barlaam et Joasaph illustré en peinture », *Byzantion*, 7, 1932, p. 347-369

Steger H., *David Rex et Propheta : König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter nach Bilddarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts*, Nuremberg, 1961

Sterpellone L., *Les saints et la médecine : Médecins, thaumaturges et protecteurs*, Paris, 1997

Stichel R., *Die Geburt Christi in der russischen Ikonenmalerei : Voraussetzungen in Glauben und Kunst des christlichen Ostens und Westens*, Stuttgart, 1990

Stohlman F. W., « The Star Group of Champlevé Enamels and Its Connections », *The Art Bulletin*, 32, 1950, p. 327-330

Stracke W., *Sankt Maria im Kapitol in Köln : Die romanische Bildertür*, 1994, Cologne

Strzygowski J., *Iconographie der Taufe Christi*, Munich, 1885

—, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof-und Staatsbibliothek in München : Nach einer belgrader Kopie ergänzt und im Zusammenhange mit der syrischen Bilderredaktion des Psalters untersucht*, Munich, 1906

Stubblebine J. H., *Guido Da Siena*, Princeton, 1964

Stückelberg E. A., « Die Kephalophoren », *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, 18, 1916, p. 75-79

Stylianou J., Stylianou A., *The Painted Churches of Cyprus: Treasures of Byzantine Art*, Nicosie, 1985



Su-Min Ri A., *Commentaire de la Caverne des trésors : Étude sur l'histoire du texte et de ses sources*, Louvain, 2000

Swarzenski H., « Unknown Bible Pictures by W. de Brailes and Some Notes on Early English Bible Illustration », *The Journal of the Walters Art Gallery*, 1, 1938, p. 54-69

Tachau K. H., « God's Compass and Vana Curiositas : Scientific Study in the Old French Bible *Moralisée* », *The Art Bulletin*, 80, 1998, p. 7-33

Tachiaos A. E., « Hesychasm as Creative Force in the Fields of Art and Literature », *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV<sup>e</sup> siècle*, éd. Davidov D., Belgrade, 1987, p. 177-123

Taft R. F., « Prosphora », *ODB*, 3, p. 1740

\_, Weyl-Carr A., « Lazarus Saturday », *ODB*, 2, p. 1198-1199

\_, « Prayer », *ODB*, 3, p. 1713

Talbot A.-M., « An Introduction to Byzantine Monasticism », *Illinois Claccical Studies*, 12, 1987, p. 229-241

\_, Vikan G., « Healing », *ODB*, 2, p. 905

Talgam R., « Constructing Identity Through Art : Jewish Art as a Minority Culture in Byzantium », *Jews in Byzantium : Dialectics of Minority and Majority Cultures*, éd. Bonfil R., et al., Leiden, 2012, p. 399-454

Tarchnišvili M., « Les deux recensions du Barlaam géorgien », *Le Muséon*, 71, 1958, p. 65-86

Tatić-Djurić M., *Das Bild der Engel*, Recklinghausen, 1962

Tesnière M.-H., *Bibliothèque nationale de France : Gardes, conservateurs et directeurs du département des Manuscrits de 1720-2006*, Paris, 2006  
([www.bnf.fr/documents/gardes.pdf](http://www.bnf.fr/documents/gardes.pdf))

Thierry N., *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce : Région du Hasan Dagi*, Paris, 1963

\_, « Le cycle de la création et de la faute d'Adam à Alt'amar », *Revue des études arméniennes*, 17, 1983, p. 289-329

\_, « Matériaux nouveaux en Cappadoce », *Byzantion*, 54, 1984, p. 315-357

\_, « Le thème de la Descente du Christ aux Enfers en Cappadoce », *Deltion tês Christianikês Archaiologikês Etaireias*, 17, 1994, p. 59-66

Thoby P., *Le Crucifix des origines au concile de Trente*, Nantes, 1959

Thode H., *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin, 1885

Thomas de Celano, *Vita prima di S. Francesco d'Assisi*, *Analecta Franciscana*, 10, Paris, 1926

Thompson E. M., *Understanding Russia : The Holy Fool in Russian Culture*, Lanham, 1987

Thüner J., « Verrat des Judas », *LCI*, 4, col. 440-443

Tikkanen J. J., *Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältniss zu den Miniaturen der Cottonbibel über den Ursprung der mittelalterlichen*

*Genesisdarstellung besonders in der byzantinischen und italienischen Kunst*, Helsinki, 1889

Todić Br., *Staro Nagoričino*, Belgrade, 1993

Toesca P., *Les mosaïques de la chapelle palatine de Palerme*, Milan, 1955

Tomeković S., « Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa », *Mileševa dans l'histoire du peuple serbe*, Belgrade, 1987, p. 51-67

\_, « Place des saints ermites et moines dans le décor de l'église byzantine », *Liturgie, conversion et vie monastique, 35<sup>e</sup> Semaine d'études liturgiques*, Rome, 1989, p. 307-331

\_, « Formation de l'iconographie monastique orientale (VIII<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles) », *Revue bénédictine*, 103, 1993, p. 131-152

\_, *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, Paris, 2011

Tonnochy A. B., « A Byzantine Pectoral Cross », *The British Museum Quarterly*, 15, 1941, p. 76

Torriti P., *La Pinacoteca nazionale di Siena : I dipinti dal XII al XV secolo*, Gênes, 1977

Toumpouri M., *L'illustration byzantine du roman de Barlaam et Joasaph*, PhD, Université de Lille III, 2010

Trahoulias N. S., *The Greek Alexander Romance: Venise Hellenic Institute codex gr. 5*, Athènes, 1997

Treitinger O., *Die oströmische Kaiser-und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell*, Darmstadt, 1956

Trombley F. R., Kazhdan A., « Divination », *ODB*, 1, p. 639-640

Tsamakda V., *The Illustrated Chronicle of Ioannes Skylitzes in Madrid*, Leiden, 2002, p. 277

Tselos D., *The Sources of the Utrecht Psalter Miniatures*, New York, 1960

Tsigaridas E., *Latomou Monastery : The Church of Hosios David*, Thessalonique, 1988

Tsitouridou A., *O Zôgraphikos diakosmos tou Agiou Nikolaou Orphanou stê Thessalonikê: Sumbolê stê meletê tês Paliologeias zôgraphikês kata ton prôimo 14 aiôna*, Thessalonique, 1986

Tsuji Sh., « The Headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris gr. 74 », *DOP*, 29, 1975, p. 165-203

Underwood P., *The Kariye Djami*, II, New York, 1966

Vaillant A., *L'Évangile de Nicodème*, Paris, 1968

Van den Bosch J., *Capa, basilica, monasterium et le culte de saint Martin de Tours : Étude lexicologique et sémasiologique*, Utrecht, 1959

Van Der Horst K., Noel W., et al., *The Utrecht Psalter in Medieval Art : Picturing the Psalms of David*, Utrecht, 1996

Van der kam J. C., *The Book of Jubilees*, Louvain, 1989

Van Dijk A., « The Angelic Salutation in Early Byzantine and Medieval Annunciation Imagery », *The Art Bulletin*, 81, 1999, p. 420-436

Van Esbroeck M., « La place de Jérusalem dans la conversion de la Géorgie », *Ancient Christianity in the Caucasus*, New York, 1998, p. 59-74

Van Marle R., « La scuola di Pietro Cavallini a Rimini », *Bollettino d'arte*, 2.1., 1921, p. 248-261

Vasari G., « Cimabue », *Les Vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, vol. I, livre II, Paris, 2005

Vaucher A., « Les stigmates de saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du Moyen Âge », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 80, 1968, p. 595-625

Velmans T., *Le tétraévangile de la Laurentienne : Florence, Laur. VI. 23*, Paris, 1971

\_, « Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi : une image unique de la Communion de Apôtres », *CA*, 27, 1978, p. 147-161

\_, « Deux images de la Sagesse divine en Moldavie (Roumanie) », *Deltion tês Christianikês Archaïologikês Etaireias*, 22, 2001, p. 385-392

\_, « La chronique illustrée de Constantin Manassès : Particularités de l'iconographie et du style », *Byzance, les slaves et l'Occident : Études sur l'art paléochrétien et médiéval*, Londres, 2001, p. 175-229

\_, « Note sur les signes de la Rédemption dans l'image du Crucifiement byzantin au Moyen Âge », *Byzance, les Slaves et l'Occident : Études sur l'art paléochrétien et médiéval*, Londres, 2001, p. 311-322

\_, « Une variante originale de la Crucifixion de type palestinien », *L'art médiéval de l'Orient chrétien : Recueil d'études*, Paris, 2002, p. 291-300

Vezin G., *L'adoration et le cycle des mages dans l'art chrétien primitif*, Paris, 1950

Vikan G., *Illustrated Manuscripts of Pseudo-Ephraem's Life of Joseph and the Romance of Joseph and Aseneth*, PhD, Université de Princeton, 1976

\_, Nesbitt J., *Security in Byzantium : Locking, Sealing and Weighing*, Washington, 1980

\_, *Byzantine Pilgrimage Art*, Washington, 1982

Vokotopoulos P. L., *Byzantine Illuminated Manuscripts of the Patriarchate of Jerusalem*, Athènes, 2002

\_, « Demons, Reptiles and the Devil in Representations of the Baptism », *Eukosmia : Studi miscellanei per il 75° di Vincenzo Poggi S. J.*, Soveria Mannelli, 2003, p. 617-624

Volbach W. Fr., *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz, 1976

Volk R., « Neues vom Schreiber Kallistos und vom Fortwirken zweier illuminierter Handschriften des griechischen Barlaam-Romans », *JÖB*, 48, 1998, p. 243-272

**Volk R., Barlaam = \_**, *Die Schriften des Johannes von Damaskos Historia animae utilis de Barlaam et Ioasaph*, Berlin, 2009

Vollmann K., « Der heilige Martin von Tours », *Mythen Europas*, 2, 2004, p. 90-103

Von Dobschütz E., « Das Paulus Bild in der Kunst », *Forschungen und Fortschritte*, 7, 1931, p. 456

Von Ivanka E., « Zur hesychastischen Lichtvision », *Kairos*, 13, 1971, p. 81-95

Vroom J., « The Changing Dining Habits at Christ's Table », *Eat, Drink and Be Merry (Luke 12 :19)- Food and Wine in Byzantium*, éd. Brubaker L., Burlington, 2007, p. 191-222

Walter Chr., « Three Notes on the Iconography of Dionysius the Areopagite », *Revue des études byzantines*, 48, 1990, p. 255-274

\_, « Salome and the Head of Saint John the Baptist », *Revue des études arméniennes*, 23, 1992, p. 509-523

\_, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Burlington, 2003

\_, « Severed Heads and Heads as Trophies », *The Iconography of Constantine the Great, Emperor and Saint. With Associated Studies*, Leiden, 2006, p. 174-204

Warner G. F., *Queen Mary's Psalter Miniatures and Drawings by an English Artist of the 14th Century : Reproduced from Royal Ms. 2 B. VII in the British Museum*, Londres, 1912

Wehrhahn-Stauch L., « Zur Ikonographie des Reliquienkreuzes von Cosenza », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 31, 1968, p. 59-63

Weis A., « Drei Könige », *LCI*, 1, col. 539-549

Weißbrod U., « Hier liegt der Knecht Gottes... » *Gräber in byzantinischen Kirchen und ihr Dekor (11. bis 15. Jahrhundert)*, Wiesbaden, 2003

Weitzmann K., « Probleme der mittelbyzantinischen Renaissance », *Archäologischer Anzeiger*, 48, 1933, p. 336-360

—, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton, 1951

—, « The Origin of the Threnos », *De Artibus Opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York, 1961, p. 476-490

—, *Aus den Bibliotheken des Athos*, Hambourg, 1963

—, Chatzidakis M., Miatev K., Radojčić S., *Frühe Ikonen : Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien*, Munich, 1965

—, « Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Century », *DOP*, 20, 1966, p. 1-24

—, « The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography », *DOP*, 14, 1960, p. 45-68

—, « A 10th Century Lectionary : A Lost Masterpiece of the Macedonian Renaissance », *Revue des études sud-est européennes*, 9, 1971, p. 617-640

—, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collections*, 3, Washington, 1972

—, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, New York, 1977

—, *The Miniatures of the Sacra Parallela : Parisinus Graecus 923*, Princeton, 1979



\_, « Eine spätkomnenische Verkündigungssikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts », *Studies in the Arts at Sinai*, Princeton, 1982, p. 271-283

\_, *The Cotton Genesis : British Library Codex Cotton Otho B.VI*, Princeton, 1986

\_, Galavaris G., *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai : The Illuminated Greek Manuscripts from the Ninth to the Twelfth Century*, Princeton, 1990

\_, Kessler H. L., *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Washington, 1990

**Weitzmann K., Octateuques**= Weitzmann K., Bernabò M., *The Byzantine Octateuchs*, Princeton, 1999

Welch Williams J., *Bread, Wine & Money : The Windows of the Trades at Chartres Cathedral*, Chicago, 1993

Wellesz E., *The Vienna Genesis*, Londres, 1960

\_, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1961

Wessel K., « Die Entstehung des Crucifixus », *Byzantinischen Zeitschrift*, 53, 1960, p. 95-111

\_, *Abendmahl und Apostelkommunion*, Recklinghausen, 1964

Weyl-Carr A., *The Rockefeller McCormick New Testament : Studies Toward the Reattribution of Chicago, University Library, Ms. 965*, Michigan, 1973

\_, Cutler A., « The Psalter Benaki 34.3 : An Unpublished Illuminated Manuscript from the Family 2400 », *Revue des études byzantines*, 34, 1976, p. 281-324

Weyl-Carr A., « Diminutive Byzantine Manuscripts », *Codices Manuscripti*, 6, 1980, p. 130-161

\_, « The Four Gospels », *The Glory of Byzantium : Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, New York, 1997, n° 251, p. 380-381

\_, « Icons », *ODB*, 2, p. 977-981

\_, « Lord's Supper », *ODB*, 2, p. 1251

\_, « Anastasis », *ODB*, 1, p. 88

\_, Kazhdan A., « Adoration of the Magi », *ODB*, 1, p. 22-23

Wharton Epstein A., « Frescoes of the Mavriotissa Monastery near Kastoria : Evidence of Millenarianism and Anti-Semitism in the Wake of the First Crusade », *Gesta*, 21, 1982, p. 21-29

\_, *Tokali Kilise Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington, 1986

Whittington G., « Notes on an Early Cycle of New Testament Illustrations : The Codex Sinopensis », *Marsyas : Studies in History of Art*, 22, 1986, p. 1-7

Wildhaber R., « Gebet », *LCI*, 2, col. 82-85

Wilhelm P., « Geburt Christi », *LCI*, 2, col. 86-120

Willoughby H. R., *The Four Gospels of Karahissar : The Cycle of Text Illustrations*, Chicago, 1936

—, « The Distinctive Sources of Palestinian Pilgrimage Iconography », *Journal of Biblical Literature*, 74, 1955, p. 61-68

Wilpert J., *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, 2, Fribourg-en-Brigau, 1916

—, *Le pitture delle catacombe romane*, Rome, 1903

—, *I Sacrofagi cristiani antichi*, I, Rome, 1929

—, *I sacrofagi cristiani antichi*, II, Rome, 1932

With J., « Introduction », *Le portrait. La représentation de l'individu*, Florence, 2007

Wolff R. L., « The Apology of Aristides : A Re-examination », *The Harvard Theological Review*, 30, 1937, p.233-247

—, « Barlaam and Joasaph », *The Harvard Theological Review*, 32, 1939, p. 131-139

Wyss R. L., « David », *LCI*, 1, col. 477-490

Xyngopoulos A., *Historemena Evangelia mones Iveron Hagiou Orous*, Athènes, 1932

Xyngopoulos A., *Oi toichographies tou agiou Nikolaou Orphanou Thessalonikês*, Athènes, 1964

Yota E., *Le tétraévangile Harley 1810 de la British Library. Contribution à l'étude de l'illustration des tétraévangiles du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle*, Phd, Université de Fribourg, 2001

Zeiller J., *Paganus : Une étude de terminologie historique*, Paris, 1917

Zeitler B., « Ostentatio Genitalium : Displays of Nudity in Byzantium », *Desire and Denial in Byzantium : Papers from the Thirty-First Spring Symposium of Byzantine Studies*, Londres, 1997, p. 185-201

Zhivkova L., *Das Tetraevangeliar des Zaren Ivan Alexandar*, Recklinghausen, 1977

Zirpolo L. H., « Three Rosette Ivory Caskets with Scenes from the Lives of Adam and Eve », *The Rutgers Art Review*, 14, 1994, p. 5-28

Zoega G., *Catalogus Codicum Copticorum Manuscriptotum qui in Museo Borgiano Velitris adservatur*, Rome, 1810

Zotenberg M., *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale*, XXVIII, Paris, 1887, p. 18, 57-61

## **Liste des illustrations + CD-R**

Liste des illustrations		
planche 2	fig. 1	Paris grec 1128, folio 11r, Bibliothèque nationale de France
	fig. 2	Paris grec 1128, folio 47v, Bibliothèque nationale de France
planche 3	fig. 3	Paris grec 1128, folio 33v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 4	Paris grec 1128, folio 23v, Bibliothèque nationale de France
planche 4	fig. 5	Paris grec 1128, folio 129v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 6	Paris grec 1128, folio 25v, Bibliothèque nationale de France
planche 5	fig. 7	Paris grec 1128, folio 79v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 8	Paris grec 1128, folio 94r, Bibliothèque nationale de France
planche 6	fig. 9	Paris grec 1128, folio 99v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 10	Paris grec 1128, folio 71r, Bibliothèque nationale de France
planche 7	fig. 11	Paris grec 1128, folio 72v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 12	Paris grec 1128, folio 78v, Bibliothèque nationale de France
planche 8	fig. 13	Paris grec 1128, folio 19r, Bibliothèque nationale de France
	fig. 14	Paris grec 1128, folio 19v, Bibliothèque nationale de France
planche 9	fig. 15	Paris grec 1128, folio 80v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 16	Paris grec 1128, folio 118v, Bibliothèque nationale de France
planche 10	fig. 17	Genèse de Vienne (Theol. gr. 31), folio 1v, Bibliothèque nationale d'Autriche
	fig. 18	Dečani
planche 11	fig. 19	Paris grec 1128, folio 29r, Bibliothèque nationale de France
	fig. 20	Octateuque de la Laurentienne (Plut. Laur. 5, 38), folio 1v, Bibliothèque Laurentienne, Florence
planche 12	fig. 21	Octateuque de Smyrne (A. 1), folio 21r, École évangélique de Smyrne

Liste des illustrations		
	fig. 22	Codex vindobonensis 1179, folio 1v, Bibliothèque nationale d'Autriche
planche 13	fig. 23	Aquarelle de la Genèse Cotton (Paris France 9530), Bibliothèque nationale de France
	fig. 24	Saint-Marc, Venise
planche 14	fig. 25	Hagios-Stephanos, Kastoria
planche 15	fig. 26	Vatican gr. 394, folio 7r, Bibliothèque du Vatican
	fig. 27	icône novgorodienne, galerie Tretiakov, Moscou
planche 16	fig. 28	Psautier Hamilton (78, A. 9), folio 105v, Musée de l'État de Berlin
	fig. 29	Octateuque de Smyrne (A. 1), folio 6v, École évangélique de Smyrne
planche 17	fig. 30	Paris grec 1128, folio 29v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 31	Saint-Marc, Venise
planche 18	fig. 32	Saint-Marc, Venise
	fig. 33	Vatican gr. 746, folio 32v, Bibliothèque du Vatican
planche 19	fig. 34	Saint-Marc, Venise
	fig. 35	Sainte-Sophie, Trébizonde
planche 20	fig. 36	Paris grec 1128, folio 30r, Bibliothèque nationale de France
	fig. 37	Saint-Marc, Venise
	fig. 38	Octateuque de Smyrne (A. 1), folio 12v, École évangélique de Smyrne
planche 21	fig. 39	Paris grec 1128, folio 30v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 40	Cotton Claudius B. IV, folio 2r, British Library
planche 22	fig. 41	retable du Maître de la Chute des anges, musée du Louvre
	fig. 42	Les Heures de Yolande de Soissons (ms. 729), folio 404v, Morgan Library

Liste des illustrations		
planche 23	fig. 43	De tafel van den kersten ghelove (ms. 171), folio 8iv, Walters Art Museum
	fig. 44	Paris grec 1128, folio 31r, Bibliothèque nationale de France
planche 24	fig. 45	catacombe de la Via Latina, Rome
	fig. 46	bas-relief, musée archéologique d'Istanbul
planche 25	fig. 47	Allégorie du péché et de la rédemption, les frères Lorenzetti, pinacothèque de Sienne
	fig. 48	Paris grec 1128, folio 32r, Bibliothèque nationale de France
planche 26	fig. 49	Genèse de Vienne (Théol. gr. 32), folio 2v, Bibliothèque nationale d'Autriche
	fig. 50	Dečani
planche 27	fig. 51	Genèse Egerton (Egerton 1894), folio 4r, British Library
	fig. 52	Paris grec 1128, folio 33r, Bibliothèque nationale de France
planche 28	fig. 53	Paris grec 1128, folio 33v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 54	Paris grec 1128, folio 34r, Bibliothèque nationale de France
planche 29	fig. 55	Paris grec 1128, folio 35v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 56	catacombe de Sainte-Priscille, Rome
planche 30	fig. 57	pyxide, musée de l'État de Berlin
	fig. 58	ivoire, Victoria and Albert Museum
planche 31	fig. 59	ms. Auct. T. infra 1. 10, folio 18v, Bodleian Library
	fig. 60	retable de l'Annonciation, Simone Martini, musée des Offices, Florence
planche 32	fig. 61	Paris grec 1128, folio 10v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 62	bas-relief, musée de Nevers, Bourgogne
	fig. 63	Évangiles de Rabbuia (Plut. I. 56), folio 4v, Bibliothèque Laurentienne, Florence



Liste des illustrations		
planche 33	fig. 64	sarcophage à Sainte-Madeleine, Saint-Maximin-La-Sainte-Baume, Le Var
	fig. 65	Paris grec 550, folio 83r, Bibliothèque nationale de France
planche 34	fig. 66	Saint-Jean, Göreme
	fig. 67	Psautier serbe de Munich (slav. 4), folio 214v, Bibliothèque de l'État de Munich
planche 35	fig. 68	Parigoritissa, Arta
	fig. 69	Psautier de Théodore (Add. 19. 352), folio 92v, British Library
planche 36	fig. 70	Paris grec 1128, folio 36r, Bibliothèque nationale de France
	fig. 71	catacombe de Saint-Calixte, Rome
planche 37	fig. 72	Tétraevangile de Karahissar (ms. gr. 105), folio 15r, Bibliothèque publique de Saint-Petersbourg
	fig. 73	Stèle d'Usanet'i, British Museum
planche 38	fig. 74	Paris grec 1128, folio 36v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 75	Évangiles de Rabbula (Plut. I. 56), folio 11v, Bibliothèque Laurentienne, Florence
planche 39	fig. 76	Livre des évangiles du tsar Ivan Alexandre (Add. 39. 627), folio 149r, British Library
	fig. 77	Paris grec 510, folio 170r, Bibliothèque nationale de France
planche 40	fig. 78	Dečani
	fig. 79	Paris grec 1128, folio 37r, Bibliothèque nationale de France
planche 41	fig. 80	Psautier de Bristol (Add. 40. 731), folio 125v, British Library
	fig. 81	Paris grec 1128, folio 37v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 82	Livre des évangiles du tsar Ivan Alexandre (Add. 39. 627), folio 75r, British Library
planche 42	fig. 83	sarcophage dit de sainte Marie Madeleine, Saint-Maximin-La-Sainte-Baume, Le Var
	fig. 84	Pantocrator 61, folio 68v, mont Athos

Liste des illustrations		
planche 43	fig. 85	Tétravangile de Karahissar (ms. gr. 105), folio 62r, Bibliothèque publique de Saint-Petersbourg
	fig. 86	Pireni Seki, Ihara
planche 44	fig. 87	Paris grec 1128, folio 38r, Bibliothèque nationale de France
	fig. 88	Psautier Chludov (ms. gr. 129), folio 82v, musée historique de l'État de Moscou
	fig. 89	encolpion, n° BXM 1143, musée byzantin d'Athènes
planche 45	fig. 90	fragment de peinture provenant de Saint-Nicolas à Morigates, île de Cythère, musée byzantin d'Athènes
	fig. 91	Dečani
	fig. 92	Paris grec 510, folio 30v, Bibliothèque nationale de France
planche 46	fig. 93	Dečani
	fig. 94	plaque d'ivoire, musée Rosgarten, Constance
planche 47	fig. 95	Ménologe d'Oxford (Gr. th. f. 1), folio 4r, Bodleian Library
	fig. 96	chapiteau historié, Saint-Étienne de Dreux, Eure-et-Loir
	fig. 97	M. 360, folio 10r, Morgan Library
planche 48	fig. 98	panneau du polyptique Orsini, Simone Martini, galerie de peinture, Berlin
	fig. 99	Paris grec 1128, folio 38v, Bibliothèque nationale de France
planche 49	fig. 100	sarcophage, musée national de Ravenne
	fig. 101	plaque d'ivoire, Dumbarton Oaks, Washington
planche 50	fig. 102	panneau peint, Guido da Siena, pinacothèque de Sienne
	fig. 103	retable, Bonaventura Berlinghieri, Saint-François, Pescia
	fig. 104	détail de fresque, Giotto, chapelle Bardi, Santa Croce, Florence
planche 51	fig. 105	retable de la Crucifixion, Giotto, ancienne pinacothèque, Munich

Liste des illustrations		
	fig. 106	peinture toscane, musée du Petit palais, Avignon
planche 52	fig. 107	patène de Stuma, musée archéologique d'Istanbul
	fig. 108	Paris grec 74, folio 156v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 109	Sainte-Sophie, Ohrid
planche 53	fig. 110	sceau à pain de Tiberias, Autorité des antiquités d'Israël
	fig. 111	Garrett 18, folio 17r, Bibliothèque universitaire de Princeton
	fig. 112	Paris grec 1128, folio 27v, Bibliothèque nationale de France
planche 54	fig. 113	Paris grec 1128, folio 28r, Bibliothèque nationale de France
	fig. 114	Paris grec 1128, folio 12r, Bibliothèque nationale de France
planche 55	fig. 115	Paris grec 1128, folio 119r, Bibliothèque nationale de France
	fig. 116	Paris grec 1128, folio 3v, Bibliothèque nationale de France
planche 56	fig. 117	Paris grec 1128, folio 5v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 118	Paris grec 1128, folio 120r, Bibliothèque nationale de France
planche 57	fig. 119	Paris grec 1128, folio 13v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 120	Paris grec 1128, folio 15r, Bibliothèque nationale de France
planche 58	fig. 121	Paris grec 1128, folio 17v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 122	Paris grec 1128, folio 18r, Bibliothèque nationale de France
planche 59	fig. 123	Paris grec 1128, folio 173r, Bibliothèque nationale de France
	fig. 124	Paris grec 1128, folio 179v, Bibliothèque nationale de France
planche 60	fig. 125	Paris grec 1128, folio 157v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 126	Paris grec 1128, folio 167v, Bibliothèque nationale de France

Liste des illustrations		
planche 61	fig. 127	Paris grec 1128, folio 113v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 128	Paris grec 1128, folio 117r, Bibliothèque nationale de France
planche 62	fig. 129	Paris grec 1128, folio 136v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 130	Paris grec 1128, folio 141v, Bibliothèque nationale de France
planche 63	fig. 131	Chronique de Skylitzès (ms. gr. vitr. 26. 2), folio 28v, Bibliothèque nationale d'Espagne
	fig. 132	broderie, palais Bianco, Gênes
planche 64	fig. 133	Paris grec 1128, folio 1v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 134	Saint-Nicolas-du-Toit, Kakopétria, Chypre
planche 65	fig. 135	Roman d'Alexandre de Venise (ms. 5), folio 1v, Institut hellénique de Venise
	fig. 136	Paris grec 189, folio 315v, Bibliothèque nationale de France
planche 66	fig. 137	Paris grec 1128, folio 39v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 138	Paris grec 1128, folio 50r, Bibliothèque nationale de France
planche 67	fig. 139	Paris grec 1128, folio 103v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 140	Paris grec 1128, folio 80r, Bibliothèque nationale de France
planche 68	fig. 141	Évangiles de Rabbula (Plut. I. 56), folio 14v, Bibliothèque Laurentienne, Florence
	fig. 142	Paris grec 1128, folio 113r, Bibliothèque nationale de France
planche 69	fig. 143	Paris grec 1128, folio 11r, Bibliothèque nationale de France
	fig. 144	Taphou 14, folio 313r, Bibliothèque patriarcale de Jérusalem
planche 70	fig. 145	Ivroun 463, folio 6v, mont Athos
planche 71	fig. 146	Doura Europos
	fig. 147	Deçani

Liste des illustrations		
	fig. 148	Paris grec 135, folio 240v, Bibliothèque nationale de France
planche 72	fig. 149	Paris grec 1128, folio 32v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 150	Octateuque du Séraïl (ms. gr. 8), folio 254v, Topkapi Sarayı
	fig. 151	amulette, musée Benaki, Athènes
planche 73	fig. 152	Paris grec 1128, folio 43v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 153	Paris grec 1128, folio 111r, Bibliothèque nationale de France
planche 74	fig. 154	Paris grec 1128, folio 119v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 155	Paris grec 1128, folio 31v, Bibliothèque nationale de France
planche 75	fig. 156	Paris grec 1128, folio 34v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 157	Dečani
planche 76	fig. 158	Évangiles de Rabbula (Plut. I. 56), folio 13r, Bibliothèque Laurentienne, Florence
	fig. 159	Psautier d'Utrecht (ms. 32/ 484), folio 12r, Bibliothèque universitaire d'Utrecht
	fig. 160	plaque d'ivoire, cathédrale Saint-Just, Narbonne
planche 77	fig. 161	Livre des péricopes d'Egbert de Trier (ms. 24), folio 83v, Bibliothèque de l'État de Trier
	fig. 162	chapelle 28, Yılanlı Kilise, Göreme
	fig. 163	Vat. gr. 394, folio 92r, Bibliothèque du Vatican
planche 78	fig. 164	Paris grec 1128, folio 79r, Bibliothèque nationale de France
	fig. 165	Paris grec 1128, folio 155v, Bibliothèque nationale de France
planche 79	fig. 166	Paris grec 1128, folio 179r, Bibliothèque nationale de France
	fig. 167	Chronique de Skylitzès (ms. gr. vitr. 26. 2), folio 44v, Bibliothèque nationale d'Espagne
planche 80	fig. 168	Psautier sebbe de Munich (slav. 4), folio 222v, Bibliothèque de l'État de Munich

Liste des illustrations		
planche 81	fig. 169	Dečani
	fig. 170	Mateić
planche 82	fig. 171	Paris grec 1128, folio 4v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 172	Paris grec 1128, folio 10r, Bibliothèque nationale de France
planche 83	fig. 173	Paris grec 1128, folio 16v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 174	Paris grec 1128, folio 47r, Bibliothèque nationale de France
planche 84	fig. 175	Paris grec 1128, folio 115v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 176	Paris grec 1128, folio 128v, Bibliothèque nationale de France
planche 85	fig. 177	Paris grec 1128, folio 180v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 178	Paris grec 1128, folio 15v, Bibliothèque nationale de France
planche 86	fig. 179	Paris grec 1128, folio 114v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 180	Paris grec 1128, folio 115r, Bibliothèque nationale de France
planche 87	fig. 181	Paris grec 1128, folio 116v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 182	Iviron 463, folio 5v, mont Athos
	fig. 183	Livre des évangiles du tsar Ivan Alexandre (Add. 39627), folio 44r, British Library
planche 88	fig. 184	Dionysiou 578, folio 164v, mont Athos
	fig. 185	ms. Graecus 175, folio 28r, musée de l'État de Moscou
planche 89	fig. 186	Paris grec 1128, folio 3r, Bibliothèque nationale de France
	fig. 187	Paris grec 1128, folio 76r, Bibliothèque nationale de France
planche 90	fig. 188	Paris grec 1128, folio 63r, Bibliothèque nationale de France
	fig. 189	Paris grec 1128, folio 64v, Bibliothèque nationale de France

## Liste des illustrations

planche 91	fig. 190	Paris grec 1128, folio 93r, Bibliothèque nationale de France
	fig. 191	Paris grec 1128, folio 182v, Bibliothèque nationale de France
planche 92	fig. 192	Paris grec 1128, folio 189r, Bibliothèque nationale de France
	fig. 193	Paris grec 1128, folio 189v, Bibliothèque nationale de France
planche 93	fig. 194	Paris grec 1128, folio 196v, Bibliothèque nationale de France
	fig. 195	Sainte-Pélagie, Apiano Vianos, Crète
planche 94	fig. 196	détail icône, chapelle Bardi, Santa Croce, Florence
	fig. 197	Mateić
planche 95	fig. 198	Paris grec 1128, folio 73r, Bibliothèque nationale de France
	fig. 199	Paris grec 1128, folio 112r, Bibliothèque nationale de France