

LES IMPLICATIONS THEOLOGICO-POLITIQUES DE L'IMAGE DE LA *DEËSIS* A VORONET

PETRE GURAN

Que le Christ soit roi de la création tout entière et grand prêtre pour l'éternité dans l'ordre de Melchisédech est un des enseignements fondamentaux du christianisme, s'appuyant sur les paroles mêmes du Christ, sur ses gestes, lors de la Cène (Mt 26, 26–30 ; Mc 14, 22–25 ; Lc 22, 19–20 ; Jn 6, 53–58) et dans la rencontre avec les disciples à Emmaüs (Mc 16,12–13 ; Lc 24, 13–32), tels qu'ils furent interprétés et expliqués aux premières communautés chrétiennes par saint Paul (He 3–9 ; 1 Cor 11, 23–25). Mais cette royauté ne se trouvait pas sur le même plan que le pouvoir terrestre du César et s'opposaient à la prêtrise lévite du peuple juif. Et pourtant, avec la constitution de la première communauté chrétienne en Église (institution perpétuant un culte du Christ), la prêtrise du Christ se transmet, par sa volonté même, aux apôtres et par eux aux évêques. Après le projet de conversion officielle d'un empereur romain à la foi en Christ, un théologien chrétien du IV^e siècle, Eusèbe de Césarée, imagina une royauté dérivée de celle du Christ, qu'il accorda à l'empereur converti, Constantin. Ainsi, la prêtrise et la royauté terrestres se trouvèrent en relation avec celles du Christ et la logique qui la fonda fut celle de la représentation terrestre d'une réalité céleste invisible. Néanmoins, le développement de la notion d'icône permit, à côté de la représentation institutionnelle par les principaux acteurs de l'Église, une représentation de l'invisible par l'image peinte. Le conflit entre les deux « images » fut au centre de la crise religieuse et politique des VIII^e et IX^e siècles, l'iconoclasme. L'issue de ce conflit permit le développement ample de l'iconographie chrétienne comme vision du divin et du céleste à travers l'humain et le terrestre.

Dans ce contexte la question se pose de savoir pourquoi, sur le territoire même de l'Empire chrétien fondé par Constantin, l'image qui figurait explicitement les deux qualités du Christ, empereur et prêtre, fit son apparition seulement et précisément dans la deuxième moitié du XIV^e siècle ? Il s'agit du thème iconographique de la *deësis* (intercession ou prière), dans sa variante « royale » ou « impériale » (une autre désignation pour cette *deësis* est le verset du psaume 44, 11 « la Reine est à Ta droite ») : au centre, le Christ-roi assis sur un trône, à droite, la Vierge-reine, et à gauche Jean Baptiste, les deux debout, tournés vers le Christ. Cette image reçut une place très importante dans les ensembles iconographiques des

églises orthodoxes des XV^e et XVI^e siècles, alors qu'elle aurait été impensable avant 1368. Par une coïncidence, qui ne peut être innocente, la définition du patriarche comme icône vivante du Christ, attribuée à Photius de Constantinople, connaît un regain d'intérêt exactement à la même époque. En outre, une vraie diffusion de cette image s'est produite dans les années précédant l'année 7000 (1492), date annonçant la fin du monde pour les chrétiens orthodoxes de l'époque.

VORONEȚ: LE DISCOURS MAÎTRISÉ

Dans les années 1480, Étienne le Grand, prince de Moldavie (1457–1504), ouvrit un grand chantier de constructions pieuses, principalement de monastères, qui se prolongea jusqu'à sa mort au rythme surprenant de deux fondations par an. Les quatre premières, qui firent suite à la restauration du monastère de Putna, fondation du début du règne touchée par un incendie en 1484, sont groupées autour de Suceava, deux au nord sur la route vers l'ancienne capitale où se trouvait la nécropole princière, une au sud et une à l'ouest, implantations symboliques, complétées quelques années plus tard par une autre à l'est, de façon à dessiner une croix autour de Suceava. Ces monastères retiennent également l'attention par le choix des dédicaces : la sainte Croix à Pătrăuți (1487) ; saint Procope, auteur d'un miracle guerrier lors d'une bataille d'Étienne, à Milișăuți (1487)¹ ; saint Élie, prophète des temps derniers, pour l'ancienne église monastique se trouvant aujourd'hui dans la banlieue de Suceava (1488) ; saint Georges, figure centrale dans le sanctoral militaire d'Étienne², à Voroneț (1488) ; et la cinquième, à Popăuți, est dédiée à Nicolas de Myre, saint particulièrement vénéré par Étienne le Grand (1496)³. Dans trois des quatre monuments des années 1487–1488, la peinture originale a été conservée.

Or, sur ces trois ensembles de peinture murale, qui partagent un nombre important de points communs, architecturaux et iconographiques, dans deux d'entre eux, le même emplacement a été réservé à la *deësis* royale⁴.

L'image de Voroneț mérite une description détaillée à cause de sa complexité sémantique, qui servira de terme de comparaison aux autres occurrences. La première amplification vient du fait qu'à la suite de la Vierge et du Précurseur se trouvent les archanges Michel et Gabriel. La Vierge porte un costume

¹ L'église a été détruite pendant la première guerre mondiale. Elle se trouvait sur la route qui menait à l'ancienne capitale de Moldavie, Rădăuți, où se trouve le plus ancien sanctuaire de Moldavie, la nécropole princière Saint-Nicolas, dont Étienne le Grand avait rénové les pierres tombales.

² Deux bannières de l'armée d'Étienne le Grand représentent saint Georges.

³ Trois églises sont dédiées à ce saint, à Jassy (1491–92), à Dorohoi (1495) et à Popăuți (1496).

⁴ Grâce à une description sommaire nous savons que la même image se trouvait aussi dans le monastère Saint-Procope de Milișăuți, cf. S. Ulea, « Pictura în Moldova », dans *Istoria artelor plastice din România*, sous la direction de G. Opreșcu, I, Bucarest, 1968, p. 355.

d'impératrice byzantine : une haute couronne ouverte et un habit (*granatza*) rouge avec une bordure dorée. Les archanges sont drapés dans des *lôroi* dorés et tiennent dans leurs mains de fines baguettes finissant par une croix. Même saint Jean modère en quelque sorte l'aspect sauvage de son pagne de peau et de son manteau de poils de chameau, en les recouvrant d'un *chiton* blanc. Tous se penchent légèrement vers le Christ et font des gestes de prière et d'intercession, exprimés dans les versets inscrits sur les phylactères. Cette scène de grandes dimensions s'étend sur toute la largeur du mur septentrional du naos, dans le premier registre d'en bas. Le caractère impérial de cette assemblée ne laisse pas de doute : les archanges, en *silentiarioi* célestes, accompagnent les deux plus hautes figures du Royaume, ces dernières marquant par leur attitude et leurs vêtements un moment cérémoniel de grande intensité.

Les inscriptions identifient les personnages par les abréviations courantes, mais ne donnent aucune explication du thème, comme c'est le cas ailleurs. L'icône du Christ doit être la clé. Assis sur un large trône, le Christ est coiffé d'un *stemma*, la principale couronne byzantine, de forme hémisphérique, richement décorée de gemmes, à laquelle sont attachées deux pendeloques, qui descendent le long du visage⁵. Il est enveloppé dans un *lôros* doré, dont une extrémité est rejetée sur le bras gauche ; Il tient dans la main gauche un sceptre fin et long dépassant l'épaule, qui n'est pas sans rappeler le *narthèx* décrit par Pseudo-Kodinos⁶ et que Syméon de Thessalonique appelle *rabdos*⁷. Ses pieds, qui s'appuient sur un large podium, sont chaussés de pourpre. À l'aide de ces détails vestimentaires, l'empereur céleste glisse dans le costume de l'empereur terrestre⁸. Mais le costume du Christ ne s'arrête pas à ces éléments impériaux. Il porte aussi un large *sakkos polystaurion* de couleur bleue, les croix dorées inscrites dans des cercles bleu clair, sur ses épaules un *ômophorion* blanc avec des grandes croix également dorées, tenant dans sa main gauche l'évangile ouvert et une crosse pastorale également entièrement dorée. Le grand prêtre pour l'éternité selon l'ordre de Melchisédech revêt l'image du grand prêtre d'ici-bas.

Ainsi se dévoile le sujet de cette icône, apparue à peine un siècle auparavant, et que les inscriptions appellent dans la majorité des occurrences : « *basileus tôn basileuontôn kai megas archiereus* ». La première partie de l'intitulé, « empereur des empereurs », est une citation soit de I Timothée VI, 15 avec référence à Dieu le

⁵ Pseudo-Kodinos, éd. J. Verpeaux, p.252, distingue entre *stephanos* – terme qui désigne une couronne quelconque, dans un sens général et le *stemma* – la couronne impériale, celle avec laquelle l'empereur est couronné.

⁶ Pseudo-Kodinos, éd. J. Verpeaux, p. 264 et également dans le protocole de couronnement de Manuel II, éd. cit., p. 358.

⁷ Syméon de Thessalonique, *De sacro templo*, 149, PG 155, col. 356.

⁸ L'iconographe ne commet évidemment pas le contresens de représenter l'*akakia*, symbole de la nature mortelle de l'empereur, et la croix, symbole de sa piété, dans une icône du Christ, Syméon de Thessalonique, *loc. cit.*.

Père ou à l'unité de la nature divine, soit de l'Apocalypse 17, 14, où la référence est à l'Agneau, mais surtout 19, 16 concernant le Christ guerrier eschatologique ; la deuxième partie, « grand prêtre », fait référence au célèbre développement de saint Paul sur la prêtrise du Christ dans l'Épître aux Hébreux⁹.

Cet intitulé n'était pourtant plus jugé nécessaire à Voroneţ, tant l'image était considérée éloquente. En même temps, le peintre voulait attirer l'attention sur une autre inscription, celle qui figure sur l'évangile. Deux traits surprennent dans celle-ci. Elle est facilement lisible, à la hauteur du regard des fidèles et avec très peu d'abréviations, et elle ne reproduit pas fidèlement la citation évangélique à laquelle elle fait référence. La voici :

« Mon trône n'est pas de ce monde ; venez voir mon royaume. »

Pourtant il ne s'agit pas d'un oubli ou d'une approximation, le texte s'avère plutôt le fruit d'une manipulation consciente. La première proposition renvoie à la réponse de Jésus à Ponce Pilate lors de l'interrogatoire dans le prétoire. L'évangéliste Jean rapporte ce dialogue. À la question de Pilate « Tu es le roi des Juifs ? » Jésus répond « Mon royaume n'est pas de ce monde » (Jean 18, 36), mais confirme finalement sa royauté face à l'insistance logique de Pilate « Donc tu es roi quand même ? » (Jean 18, 40). La référence à ce passage est confirmée par d'autres icônes semblables où la citation figure correctement sur l'évangile tenu par Jésus¹⁰.

La deuxième partie de la phrase commence par un appel, comme celui que le Christ lance lors du Jugement dernier à ceux qui se retrouvent à sa droite : « Venez les bénis de mon Père, recevez en héritage le Royaume qui vous a été préparé depuis la fondation du monde » (Mt. 25, 34). Nous savons, grâce à d'autres exemples¹¹, que ce verset aurait pu figurer en entier, mais notre iconographe a radicalement abrégé le passage. Il ne reste plus que l'impératif « Venez » et la notion de royaume. L'idée eschatologique du royaume s'exprime ailleurs, dans d'autres occurrences, par une référence eucharistique et alors l'inscription sur l'évangile cite les paroles de la sainte Cène « Prenez, mangez, ceci est mon corps » (Mt. 26, 26)¹². Malgré ces similitudes, l'iconographe s'est clairement éloigné du texte évangélique.

⁹ Hébr. ch. 9, v. 1–28.

¹⁰ Icône du Christ empereur et grand prêtre dans le monastère Saint-Jean de Patmos (autour de 1500), M. Chatzidakis, *Icons of Patmos, Questions of Byzantine and Post-Byzantine Painting*, Athènes, 1985, n° de catalogue 15, p. 66, et planches 19 (détail) et 83.

¹¹ Dans le naos de l'église Saint-Athanase *tou Mousaki* à Kastoria (1374–1386), L. Grigoriadou, « L'image de la Déesis royale dans une fresque du XIV^e siècle à Kastoria », *Actes du XIV^e CIEB*, II, Bucarest, 1975, p. 47–59 ; dans le catholicon du monastère de la Transfiguration des Météores (1483).

¹² Icône du monastère Saint-Jean de Patmos, sur laquelle figurent les deux citations évangéliques, Jean 18, 36 et Mt. 26, 26.

Cette licence théologique surprend. Légèrement maladroite, elle n'est pas loin de produire chez le spectateur moderne l'impression d'un appel au suicide collectif. Il ne s'agit évidemment pas de cela. Tout paraît conçu pour rendre à cette image une force particulière. Dans l'église, pendant la liturgie, ce « Royaume », qui n'est pas de ce monde, se dévoile et peut être vu par les participants aux mystères. Ainsi se tisse la relation entre l'« empereur invisible » de l'hymne des Chérubins, le Christ eucharistique et l'image de la *deësis* impériale. Par la précision des détails, l'iconographe de Voroneț veut nous convaincre de la réalité de son discours. Le rapprochement du royaume de Dieu proclamé par la théologie palamite est le processus mystique de la participation à ce royaume dans la liturgie. Or, dans la nef de l'église dominée par l'icône du Christ empereur et prêtre, la « vision du royaume » dépasse l'expérience de la prière individuelle pour embrasser toute une communauté.

Ce discours iconographique, s'accordant parfaitement avec les sentiments des contemporains de l'année 7000 depuis la création du monde (1492)¹³, avait été élaboré en plusieurs étapes tout au long du XIV^e siècle. Mais sa première articulation, dans la complexité de Voroneț, appartenait aux dernières décennies du XIV^e siècle, avec la convergence de plusieurs thèmes théologiques : la royauté et le sacerdoce du Christ, son terrible Jugement dernier, la capacité des grands intercesseurs d'infléchir la sévérité du verdict par l'appel à Sa charité et finalement la présence réelle du Christ dans la liturgie terrestre. Or, sous diverses formes, l'iconographie chrétienne avait depuis longtemps abordé ces thèmes, avant de permettre l'apparition de deux images d'abord indépendantes, celle du Christ portant les vêtements épiscopaux et celle du Christ en habit impérial. À la fin de ce processus, les deux fusionnèrent en une seule image.

CONTENU THÉOLOGIQUE ET NAISSANCE DE L'ICÔNE

Le sacerdoce du Christ était déjà pleinement évoqué par le thème iconographique de la Cène, dont le prototype remonte au VI^e siècle. Sans l'écarter, un autre thème eucharistique s'ajouta au X^e siècle : la communion des apôtres renforçant la position sacerdotale du Christ¹⁴. De même, les types iconographiques

¹³ St. Gorovei, M.-M. Szekely, « “Signes et miracles” pour Ștefan voïvode. Notes de mentalité médiévale » (en roumain), *Studii și materiale de istorie medie*, Jassy, XVI, 1998, p. 49–64, il y a en Moldavie à cette époque plusieurs faits qui attestent les attentes apocalyptiques.

¹⁴ Les deux scènes survivant côte à côte dans l'iconographie byzantine expriment deux types d'interprétation de la divine liturgie, l'anamnèse, qui fait de la liturgie une répétition des actes et de la vie du Christ insistant alors sur la précision historique, et la préfiguration, par laquelle les rites liturgiques représentent la réalité céleste. Pourtant la distribution dans l'ensemble iconographique de l'église des deux scènes précise un choix spirituel dans la compréhension de la liturgie. La communion des apôtres a pris sa place au X^e siècle dans l'abside du sanctuaire, alors que la Sainte

de la crucifixion avec l'inscription *basileus tès doxès* ou du Christ *Pantokratôr* évoquent la royauté universelle du Christ. C'est avec cette signification indiquée par l'inscription « *rex regnantium* » que le Christ *Pantokratôr* apparaît sur les monnaies de Justinien II, dont le revers représente l'empereur avec l'inscription « *servus Christi* »¹⁵. Et si l'iconographe voulait symboliser la existence des deux fonctions chez le Christ, il n'avait pas besoin de donner au Christ les vêtements de l'une et de l'autre fonction, il peignait l'énigmatique personnage vétérotestamentaire Melchisédech, dont le rôle était notamment de préfigurer le Christ dans sa double fonction, ainsi que le mystère eucharistique.

Au XI^e siècle apparaît une nouvelle iconographie reposant sur la tradition apocryphe du Christ prêtre du temple de Jérusalem¹⁶. Dans ces images, le sacerdoce du Christ est signifié par la tonsure sacerdotale. De telles images se trouvent à Sainte-Sophie de Kiev, à l'église du Saint-Sauveur de Nereditsa (Russie), mais également à Nerezi, à côté de Skoplje, et à Bertubani en Géorgie¹⁷. À Nerezi l'iconographie du Christ-prêtre fait partie d'un ensemble représentant les quatre âges du Christ dans les coupoles latérales : le Christ-Emmanuel, le Christ historique, le Christ-prêtre et l'Ancien des jours.

Si l'image de la communion des apôtres acquit très tôt une place dans le symbolisme eschatologique de l'église, cela n'entraîna pas pour autant une transformation de son iconographie, comme en témoignent les occurrences de Sainte-Sophie d'Ohrid ou de Sainte-Sophie de Kiev (XI^e siècle), où la communion des apôtres figure dans l'abside du sanctuaire¹⁸.

La représentation du Christ en costume épiscopal est une innovation iconographique du XIV^e siècle. Pareillement, le thème iconographique de la *deèsis*, dont le fondement provient du langage liturgique byzantin¹⁹, resta inchangé dans sa

Cène fut toujours reléguée dans un autre contexte iconographique, le plus souvent dans le naos, v. A. Cutler et J.-M. Spieser, *Byzance médiévale. 700–1204*, Paris, 1996, p. 257–258, M.-H. Congourdeau, « L'eucharistie à Byzance du XI^e au XV^e siècle », *Eucharistia. Encyclopédie de l'Eucharistie*, sous la direction de M. Brouard, Paris, 2002, p. 151.

¹⁵ H. Belting, *Bild und Kult, Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Verlag C.H. Beck, München, 1990, p. 157.

¹⁶ G. Dagron, « Jésus prêtre du judaïsme : le demi succès d'une légende », *Λεϊμων, Studies Presented to Lennart Rydén on His Sixty-Fifth Birthday*, éd. J. O. Rosenqvist, Uppsala, 1996, p. 11–24.

¹⁷ D. V. Ainalov, « Novyi ikonografičeskij obraz Xrista », *Seminarium Kondakovianum*, II, 1928, p. 19–23 ; Ch. Amiranchvili, « Quelques remarques sur l'origine des procédés dans les fresques de Neredici », *L'art byzantin chez les Slaves, Recueil dédié à la mémoire de Th. Uspenskij*, Paris, 1932, p. 113 ; V. N. Lazarev, « Kovalevskaja rospis' i problema južnoslavjanskix svjazej v russkoj živopisi XIV veka », *Ežegodnik Instituta Istorii iskusstv*, 1957, Moscou, 1958, pp 233–278, republié dans son recueil *Russkaja srednevekovnaja živopis' . Stat' i i isledovanija*, Moscou, 1970, p. 260 ; A.M. Lidov, « Xristos svjaščenic v ikonografičeskix programax XI–XII vekov », *VV*, 55 (80), 1994, p. 187–192.

¹⁸ A.M. Lydov, « Obraz Xrista arxiereja v ikonografičeskoj programme Sofii oxridskoj », *Zograf*, 17, 1986, p. 5–20 : le Christ officie sans vêtement épiscopal.

¹⁹ I. Myslevec, « Proisxoždenie "Deisusa" », dans *Vizantija, južnye slavjane i drevnjaja Rus' . Zapadnaja Evropa, Mélanges V.N. Lazarev*, Moscou, 1973, p. 59–63.

forme initiale jusqu'au milieu du XIV^e siècle²⁰. L'image du Christ revêtu du costume épiscopal connaît sa première occurrence dans l'église Saint-Nicolas Orphanos à Thessalonique (1310–1320). Là, précisément dans la scène de la communion des apôtres, le Christ porte un *sakkos polystaurion*, des *epimanikia* et l'*ômophorion*²¹, mais la tête, comme il était d'usage parmi les évêques byzantins à l'époque, est découverte. Le *sakkos* épiscopal, qui n'est pas encore très répandu à l'époque, indique que l'archi-prêtrise du Christ suit la mode vestimentaire des premiers sièges ecclésiastiques de la chrétienté byzantine, référence probable à la dignité patriarcale, étant donné que le patriarche était le seul à porter le *sakkos* lorsqu'il célébrait ensemble avec ses métropolitains, qui ne revêtaient alors que le *phelonion*²².

À la suite de cette première occurrence, l'innovation iconographique se répand rapidement. Ainsi dans la première moitié du XIV^e siècle apparaissent trois autres exemples du Christ-évêque dans la scène de la communion des apôtres : à Saint-Nicétas de Čučer (1321–1322)²³, à Dečani (1345–1350)²⁴ et à Matejić (1346–1355)²⁵. Vers le milieu du XIV^e siècle, l'image du Christ-évêque passe de la communion des apôtres à la scène de la liturgie céleste. Le premier exemple se trouve à Lesnovo (bâti en 1341 et peint en 1349)²⁶, où le Christ-évêque préside à la liturgie céleste représentée dans l'abside centrale du sanctuaire. Dans cet espace du sanctuaire, l'iconographe a choisi de renforcer la scène de la communion des apôtres par le thème de la liturgie céleste, qui figure ainsi deux fois dans l'église (traditionnellement, le premier emplacement est dans la coupole). Mais la deuxième représentation de la liturgie céleste insiste sur le fait que ce qui se passe dans le ciel est vécu simultanément et identiquement sur terre. Ainsi, figuré dans l'axe de l'église, au-dessus du *synthronos*, d'où préside l'évêque, le Christ est le vrai célébrant de la liturgie terrestre. Alors, son costume épiscopal, tant pour les rituels de la préparation de la matière sacrificielle dans la *prothesis* (Lesnovo, 1346) que pour le sacrifice lui-même dans l'abside centrale du sanctuaire, souligne encore une fois que c'est en tant que grand prêtre éternel dans l'ordre de

²⁰ T. Velmans, « L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin », *Cahiers Archéologiques*, 29, 1980–1981, p. 47–102. et 2^e partie CA, 31, 1983, p. 129–168.

²¹ A. Xyngopoulos, *Les fresques de l'église de Saint-Nicolas Orphanos* (en grec), Athènes, 1964, fig. 74.

²² Cette pratique liturgique est maintenue jusqu'aujourd'hui dans le patriarcat de Constantinople, une miniature du XIV^e siècle, dans un manuscrit des *Homélies* de Grégoire de Nazianze (Par. gr. 543, f^o 288^v), la confirme aussi.

²³ I.D. Ștefănescu, *L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, II, AIPHOS, 1935, p. 448.

²⁴ I.D. Ștefănescu, *L'illustration des Liturgies*, p. 448.

²⁵ G. Millet, T. Velmans, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie*, IV, Paris, 1969, fig. 31, 64.

²⁶ G. Millet, T. Velmans, *La peinture murale du Moyen Âge en Yougoslavie*, op. cit., pl. 6, 13, abside du sanctuaire : le Christ grand prêtre, sans mitre, devant l'autel avec calice, patène et rotulus, une deuxième image identique dans la *prothesis* (proscomidiaire).

Melchisédech que le Christ préside et officie réellement la liturgie. La même logique se retrouve dans l'église de la Peribleptos de Mistra (1360–70), où le Christ-évêque figure en même temps dans l'abside de la *prothesis* et dans la liturgie céleste²⁷.

Le Christ-évêque continua à être représenté dans cette formule iconographique jusqu'au début du XV^e siècle, comme nous le voyons à Ravanica (1387)²⁸ et à Saint-Antoine de Vrontési en Crète (fin du XIV^e siècle)²⁹, où Il donne la communion aux apôtres, et à Saint-Phanourios à Valsamonero en Crète (début du XV^e siècle), où Il célèbre la liturgie céleste.

Quittant la thématique de l'eucharistie, l'image du Christ-évêque apparaît pour la première fois dans une icône de la *deësis* à la charnière du XV^e siècle. Cette extension signifie ainsi la transformation du schéma iconographique original et la constitution d'un sens indépendant de l'image du Christ-évêque. Il s'agit d'une icône de la *deësis*, aujourd'hui dans la Galerie Nationale d'Art de Sofia (datée du XIV^e – XV^e siècles)³⁰. Le Christ porte les vêtements sacerdotaux, *sakkos* et *ômophorion*, la Vierge à sa droite ne porte pas le costume impérial et l'inscription nomme cette image « *mezas archiereus* ». Le Christ tient un évangile ouvert, mais le couvre de sa main droite, ce qui cache le verset. Il est chaussé de sandales qui se laissent reconnaître aux fines lanières qui traversent les pieds. Cette icône, tout en exprimant formellement seulement l'idée de l'archi-prêtrise du Christ, se trouve déjà en convergence avec le thème de la *deësis* royale.

Une icône très spéciale, appartenant au catholicon du monastère de Chilandar, confirme l'ampleur mystagogique de l'image du Christ-évêque à la fin du XIV^e siècle. C'est un rideau brodé conçu pour l'entrée centrale du sanctuaire (en terminologie actuelle les portes impériales³¹) sur lequel figure l'icône du Christ-évêque debout donnant la bénédiction de ses deux mains, entouré par Jean Chrysostome à sa droite, et Basile de Césarée à gauche (l'ordre des évêques concélébrants représentés dans l'abside du sanctuaire respecte toujours cette disposition des auteurs des deux principaux textes liturgiques orthodoxes). Alors

²⁷ M. Chatzidakis, *Mistra*, Athènes, 1981 ; S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, 1970.

²⁸ I.D. Ștefănescu, *L'illustration des Liturgies*, p. 448 et V. Djurić, « À propos de la communion des apôtres à Ravanica », *Mélanges Boško Babić*, Prilep, 1986, p. 89–90 ; Chr. Walter, *Art and Ritual in the Byzantine Church*, London, 1982, p. 18.

²⁹ K. Gallas, K. Wessel, M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, München, 1983, image 71 ; I. Spatharakis, « An exceptional Representation of the Supper at Emmaus in the Church of St. Antonios at Vrontisi, Crete », dans son recueil *Studies in Byzantine Manuscript Illumination and Iconography*, Pindar Press, Londre, 1996, p. 249–292, ici p. 291, image 27.

³⁰ *Kunstschätze in bulgarischen Museen und Klöstern*, Essen, 1964, n° 262, p. 158, alors que A. Boschkov, *Die bulgarische Malerei. Von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert*, Recklinghausen, 1969, fig. 123, date l'icône plutôt des XV^e–XVI^e siècles.

³¹ À Sainte-Sophie de Constantinople les portes impériales étaient celles centrales du narthex au naos.

que le Christ porte le *sakkos*, Jean et Basile portent le *phelonion*, mais aucun des trois n'a la tête recouverte d'une mitre. Sur la base du rideau est inscrite une prière de la moniale Euphémie, veuve du despote Jean Uglješa, donatrice de cette broderie. Ce texte calqué sur les prières de la communion évoque la seconde Parousie, le Jugement dernier et l'intercession de la Vierge, à laquelle est dédié le monastère de Chilandar. L'inscription indique l'auteur, la moniale Euphémie, et la date du don, 6907 (1399)³².



Fig. 1

³² N.P. Kondakov, *Pamjatniki xristianskago iskusstva na Afone*, Saint-Pétersbourg, 1902, p. 244-45, pl. XXXIX.

En décalage de quelques décennies sur l'iconographie du Christ grand prêtre, l'image du Christ « roi des rois » apparaît vers le milieu du XIV^e siècle. Sa constitution suit la même logique, le Christ reçoit la parure impériale byzantine de l'époque. La première occurrence est à Treskavac (la partie de la peinture qui nous intéresse ici est datée des années 1334–1343 ou, au plus tard, de 1346)³³. Dans la coupole nord-ouest du narthex de l'église de la Dormition, figure la scène de la seconde Parousie en interprétation liturgique. Sur la calotte de la coupole se trouve le Christ « roi des rois », au premier registre d'en haut du tambour de la coupole se trouve le trône de l'Hétimasie (symbolisé par l'autel dans l'architecture de l'église³⁴), l'intercession de la Vierge-reine et la procession de la grande entrée, telle que la représente d'habitude l'iconographie de la liturgie céleste. Au second registre du tambour sont peints les saints militaires. Tous les éléments qui sont reliés au thème de la *deësis* royale se trouvent dans cet ensemble. La royauté du Christ est reliée à l'événement eschatologique du Jugement dernier et à son office de Juge, que représente le trône vide et l'intercession de la Vierge, à la dignité royale de la Vierge revêtue d'un habit impérial byzantin, à la liturgie, que les anges célèbrent sans cesse à leur maître céleste, et finalement à la figuration d'une garde militaire, participant au combat eschatologique, qui emprunte parfois l'aspect d'une cour de hauts dignitaires célestes, comme nous aurons l'occasion de le voir.

La royauté de la Vierge, si explicitement représentée pour la première fois à Treskavac, est un sujet de réflexion théologique pour Grégoire Palamas dans les mêmes années : « Marie est devenue la reine de toute créature de ce monde et du monde céleste par son enfantement ineffable... Elle a maintenant le Ciel comme palais et elle s'est présentée à la droite du roi de l'univers revêtue d'un habit doré et brodé suivant la parole du psalmiste... Elle est jugée digne d'exercer la plus haute intercession. »³⁵ Gabriel Millet voulait faire de ce passage une source directe de la nouvelle iconographie, mais le rapport chronologique entre de Palamas et la peinture de Treskavac ne le permet pas, selon l'analyse de Grozdanov³⁶. Que Palamas se soit inspiré de la peinture est également improbable, étant donné que l'image de la Vierge-reine ne connaît son essor que dans la deuxième moitié du XIV^e siècle et que Palamas n'a jamais entrepris de voyage en Serbie pour pouvoir contempler l'image de Treskavac. En revanche, il est important de constater la rencontre des deux visions, théologique et iconographique, qui atteste la circulation de ces exégèses et une étroite liaison, que nous avons déjà pu vérifier, entre les

³³ Cv. Grozdanov, « Jesus Christ the King, Mother of God the Queen, Heavenly Host, and Holy Warriors in the frescoes of XIVth–XVth Century in Treskavec », dans *Studii za Ohridskiot živopis*, Skopje, 1990, p. 132–149.

³⁴ Syméon de Thessalonique, *Expositio de divino templo*, PG 155, col. 704D–705A.

³⁵ Grégoire Palamas, *Homélie 37 sur la Dormition*, PG, 151, col. 465BC et 469B–D, cité par G. Millet, « Byzance et non l'Orient », *Revue archéologique*, I, Paris, 1908, p. 180–181, cette homélie est datée par J. Meyendorff, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, p. 394, de l'année 1350.

³⁶ Cv. Grozdanov, *op. cit.*

deux types d'expression. Or, la pensée des nouvelles icônes correspond à la théologie des hésychastes et en ce sens l'analyse de Gabriel Millet reste valable³⁷.

L'idée de la royauté de la Vierge n'est pas nouvelle. En iconographie, elle apparut pour la première fois dans une icône de la Vierge à l'enfant connue sous le nom des *Madonna della Clemenza*, à S. Maria in Trastevere à Rome, datant du pontificat de Jean VII (705–707), où elle porte l'habit impérial et la couronne d'*augusta*, est assise sur un trône et est entourée de gardes angéliques. Elle reçoit la proskynèse de la part du pape Jean VII qui se penche sur sa jambe pour embrasser son pied. Selon l'analyse de Hans Belting, l'image est une proclamation politique du pape qui reconnaît la souveraineté directe de la Vierge pour mieux évincer celle de l'empereur byzantin. Jamais on n'aurait représenté à Byzance le Christ ou la Vierge ainsi, sous peine de faire apparaître leur monarchie plus directe et d'affaiblir ainsi la position impériale. Alors que l'empereur byzantin venait de s'appeler serviteur du Christ, le pape laissait comprendre qu'il portait le même titre et qu'il exerçait son pouvoir en tant que tel³⁸. Cette iconographie de la Vierge-reine continua en Occident, mais n'eut pas d'écho à Byzance, de même que l'image occidentale du Christ-roi.

Revenant à Treskavac, nous constatons que la réticence iconographique dont parle Hans Belting avait disparu entre temps, même si cette première occurrence n'est pas sur le territoire proprement dit de l'Empire byzantin au XIV^e siècle. Quelques décennies plus tard, cette image se diffusa aussi dans l'espace grec. À Treskavac l'emplacement reste encore excentrique et indique un tâtonnement du peintre, une première étape dans un processus de création, qui se précisera avant la fin du siècle.

La deuxième occurrence d'une image du Christ revêtu comme un empereur byzantin est en même temps la première occurrence de la *deësis* royale telle que nous l'avons définie au début, le Christ-roi entouré par la Vierge-reine et saint Jean Baptiste. La scène se trouve au-dessus de l'entrée dans le naos du monastère de Zaum (1361), près d'Ohrid. Par son emplacement, la scène reste toujours dans la périphérie de l'ensemble iconographique, mais tend à préciser à qui appartient la souveraineté dans l'espace vers lequel se dirige le fidèle³⁹. Le costume impérial du Christ est constitué d'un *chiton* doré, couvert du *lôros* et coiffé du *stemma*, Il bénit avec la main droite et tient un rouleau fermé dans la gauche⁴⁰.

³⁷ G. Millet, « Byzance et non l'Orient », *Revue archéologique*, I, Paris, 1908, p. 180–181.

³⁸ H. Belting, *Bild und Kult, Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Verlag C.H. Beck, München, 1990, p. 143.

³⁹ Cv. Grozdanov, « Jesus Christ the King, Mother of God the Queen, Heavenly Host, and Holy Warriors in the frescoes of XIVth–XVth Century in Treskavec », dans *Studii za Ohridskiot živopis*, Skopje, 1990, p. 139, fig. 29, à Zaum, 1361, Christ empereur, avec la cour céleste, Vierge reine.

⁴⁰ Le texte inscrit sur le rouleau de la Vierge se retrouve identiquement sur une icône au Mont Athos, v. Millet, Pargoire, Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos*, n^{os} 285, 222, 457.



Fig. 2

À l'église Saint-Démétrius du monastère Markovo en Macédoine (1376–77 ou 1380–81)⁴¹, le processus de création iconographique franchit encore une étape et met face à face les deux qualités du Christ, royale et sacerdotale, dans un ensemble iconographique cohérent. Dans la liturgie céleste, qui est représentée dans l'abside centrale du sanctuaire au premier registre d'en bas, le Christ est évêque, portant le vêtement sacerdotal, tel que nous l'avons décrit et donc sans aucun couvre-chef. La scène représente le moment de la liturgie appelé la « grande entrée ».

Au centre, sous un baldaquin, le Christ, comme le patriarche, donne la bénédiction à sa droite et reçoit la procession des évêques qui s'approchent de la gauche, parmi lesquels nous reconnaissons Basile le Grand, Jean Chrysostome, Cyrille d'Alexandrie et Grégoire de Nazianze, puis, dans la *prothesis*, Pierre et Athanase d'Alexandrie (seuls Cyrille et Pierre portent un bonnet crucifère). Dans le *diakonikon*, se dirigeant vers le Christ, se trouvent Grégoire de Nysse, Spyridon de Trimithonte, Clément d'Ohrid, et Blaise de Sébaste. Sur les rouleaux des évêques figurent des prières liturgiques qui accompagnent le moment de la grande entrée. Sur le côté sud de l'abside du sanctuaire, la procession des diacres s'approche avec le calice, la patène et le grand *aër* (terme plus précis qu'*epitaphios* pour désigner

⁴¹ Cv. Grozdanov, « Sur l'iconographie des fresques du Monastère de Marko », en serbe, *Zograf*, 11, 1980, p. 83–93.

un tissu brodé représentant le Christ au tombeau avec lequel on recouvre le calice et la patène sur l'autel)⁴². Dans le registre supérieur figurent quatre scènes de l'hymne *acathiste*, dont deux représentent la procession avec l'icône de la Vierge.

Dans la même scène représentée au monastère de Saint-Phanourios à Valsamonero, en Crète (1431), bien que déplacée dans une abside du narthex, qui s'ouvre dans la paroi orientale à l'extrémité méridionale⁴³, les diacres portent l'*ômphorion* épiscopal en tête du cortège, signe de l'archi-prêtrise, qui appartient au Christ, et que l'évêque revêt au moment où il reçoit les saints dons au sanctuaire. Ce détail renvoie donc à la seconde Parousie, selon le commentaire de Syméon de Thessalonique⁴⁴.

Revenant au monastère de Markovo, dans le naos, sur le mur septentrional, figure la *deësis* royale avec le Christ revêtu du *lôros* et coiffé de la couronne, Jean Baptiste à sa gauche, la Vierge-reine à sa droite, suivie par le roi David (référence au psaume 44, 11), et les saints Georges, Théodore Tiron, Théodore Stratelate, Eustathius Placidus, Artémios et Nicétas⁴⁵; du côté septentrional du mur ouest, la cour céleste est continuée par Constantin et Hélène, Procope, l'archange Gabriel et sur le mur sud saint Démétrius.

Dans l'interprétation de Svetozar Radojčić, cette composition est inspirée par la vision de Basile le Jeune sur le festin céleste et le cycle s'achève sur une représentation du Christ Logos entouré de personnifications des sept dons du Saint Esprit⁴⁶. Mais cette analyse fut critiquée par Lazar Mirković, qui proposa comme sujet de l'ensemble iconographique du premier registre du naos une nouvelle variante de la « grande entrée » officée par le Christ entouré de puissances célestes et de rois vétérotestamentaires⁴⁷. Ce dernier détail de son interprétation se révèle faux, car il n'a pas reconnu dans les saints représentés comme des hauts dignitaires les saints militaires, identité révélée après la restauration de la peinture. Plus particulièrement, la fresque représente la deuxième partie de l'hymne des chérubins, qui évoque la figure impériale du Christ : « Recevons-le comme le roi de l'univers, invisiblement escorté par les armées angéliques ».

⁴² I. Spatharakis, « Representations of the Great Entrance in Crete », dans son recueil *Studies in Byzantine Manuscript Illumination and Iconography*, Pindar Press, Londres, 1996, p. 293–335, ici p. 296.

⁴³ I. Spatharakis, « Representations of the Great Entrance in Crete », *op. cit.*, image 8.

⁴⁴ *PG* 155, col. 263AB et 728D ; cette abside reproduit en petit le contexte iconographique du naos, car sur la conque de cette abside se trouve le *Pantokratôr*.

⁴⁵ A. Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, Stuttgart, 1989, p.15 : datation 1376–77 ou 1380–81, image 105.

⁴⁶ Sv. Radojčić, « Les fresques du Monastère de Markovo et la Vie de Basile le Nouveau » (en serbe), *ZRVI*, 4, 1956, p. 215–225.

⁴⁷ L. Mirković, « Peut-on interpréter les fresques du monastère de Marko par la biographie de saint Basile le Nouveau ? », (en serbe avec résumé français), *Starinar*, 12, 1961, p. 77–90, opinion soutenue par T. Velmans dans G. Millet et T. Velmans, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie*, IV, Paris, 1970, p. XXVIII, note 2.

À Sainte-Sophie de Constantinople, lorsque l'empereur participait à la liturgie, il se plaçait en tête de la procession de la grande entrée, accompagné par la garde impériale, partant du *skeuophylakion*, entrant par les portes impériales dans le naos et allant jusqu'à la barrière de chancel où le patriarche recevait les saints dons⁴⁸. Comme la congrégation tout ensemble représentait les Chérubins dans leur liturgie éternelle, l'empereur terrestre avec sa garde figuraient l'empereur invisible et les armées célestes⁴⁹. Avec le transfert du *skeuophylakion* à l'intérieur de l'église dans un espace du côté nord du sanctuaire, la procession longe le mur septentrional de l'église avant d'arriver au centre du naos, d'où elle se dirige vers le sanctuaire. Ainsi, par le développement iconographique que nous avons décrit dans l'église de Markovo, l'empereur invisible est rendu visible par l'icône du Christ-empereur sur le mur longé par la procession. L'iconographe précise par son image un texte qui, en l'absence du contexte impérial, souffre d'imprécision. Au moment de la grande entrée l'« empereur invisible » n'est pas dans le calice et la patène. Aussi, l'évêque ne dirige pas la procession et c'est à un diacre qu'échoit la mission d'apporter les saints dons. Mais, dans toute cette partie de la liturgie, l'emploi des figures et symboles est encore permise. Ainsi, la représentation de l'icône de l'empereur céleste n'empiète pas sur la réalité mystique du Christ eucharistique.

En revanche, en symbolisant la seconde Venue du Christ en gloire⁵⁰, la procession reçoit par l'icône une exégèse, qui fait coïncider l'action historique de la fin du monde avec la célébration liturgique. Simultanément, le Christ envoie et reçoit la procession dans le sanctuaire comme grand prêtre et accompagne la procession dans le naos comme empereur. Sa double fonction, dans la célébration même des mystères, se dévoile par l'image. Alors qu'à Markovo, les deux images sont encore séparées, le procédé exégétique de leur fusion en une seule image est déjà enclenché. Nous retrouvons dans ce développement iconographique en toile de fond, mais indispensable, la notion de temps employée dans la théologie de Grégoire Palamas, Nicolas Cabasilas et Syméon de Thessalonique, l'au-delà est un présent éternel.

Cette nouvelle iconographie concernant « la grande entrée » est expliquée par des citations tirées de l'hymnographie pascale. Dans la fausse coupole du narthex de Markovo figure le neuvième *eirmos* (chant) du canon du Jeudi saint composé

⁴⁸ Pseudo-Kodinos, éd. J. Verpeaux, p. 263–267, décrit cette procession pour l'occasion de la cérémonie du couronnement ; à son époque les saints dons sortaient de la *prothesis* et ne quittaient pas le naos ; Constantin Porphyrogénète, *Le livre des cérémonies*, éd. A. Vogt, tome I, Paris, 1935, p. 12–13, 59–60 ; voir aussi K. Ch. Felmy, *Die Deutung der göttlichen Liturgie, in der russischen Theologie*, Berlin, New York, 1984, sur la liaison du psaume 23 « le roi de gloire » avec l'hymne des chérubins, évoquée dans la liturgie des présanctifiés.

⁴⁹ Rudolf H. W. Stichel, « Die Hagia Sophia Justinians in Konstantinople als Bühne des Kaisers », *Kolloquium 2000–2001. Fachbereich Architektur*, TU Darmstadt, p. 10–19.

⁵⁰ Syméon de Thessalonique, *PG 155, Expositio de divino templo*, col. 728D : la Parousie et le Royaume céleste.

par Cosmas de Jérusalem (ou de Maïouma) : « Venez, fidèles, délectons-nous de la haute intelligence de la demeure du Seigneur et de la table immortelle au lieu suprême, délectons-nous du logos qui s'est élevé, instruits par le logos, que nous célébrons » combiné avec les Proverbes de Salomon 9, 1–5 « La sagesse s'est bâti une maison » et un tropaire de Jean Damascène dans le chant neuf de son canon de Pâques : « O Pâque grande et la plus sainte, o, Christ ! O Sagesse et Logos de Dieu et puissance ! Laisse-nous recevoir Ta communion plus parfaitement dans la journée interminable de Ton royaume ! »⁵¹. L'espace défini par la célébration eucharistique, qui commence avec la « grande entrée », est la maison bâtie par la Sagesse. Au XVI^e siècle en Russie, la scène de la « grande entrée » se déroulera sur un arrière-plan constitué par une église monumentale. En d'autres termes, l'espace eucharistique est par excellence le point de rencontre entre ciel et terre, mais cette réalité se découvre en préparation de la communion par l'icône. Ainsi, à une deuxième lecture, ce que la procession de la « grande entrée » révèle à travers le chant liturgique et l'iconographie connaît encore un autre niveau de réalité, aniconique cette fois-ci, dans la communion elle-même. La grande entrée préfigure la communion dans la liturgie, comme celle-ci anticipe la communion parfaite dans le Royaume céleste.

À propos de l'église Saint-Athanase *tou Mousaki* à Kastoria (1374–1386), où la *deësis* royale représente le Christ, couronné et paré du *lôros*, également dans le registre inférieur de la paroi septentrionale du naos⁵², André Xyngopoulos propose de mettre en relation l'apparition de ce thème iconographique à Kastoria⁵³ avec un passage de l'*Encômion* de saint Grégoire Palamas par Philothée Kokkinos, qui raconte un rêve de Palamas dans lequel il est question de la cour céleste et du Christ « roi des rois »⁵⁴. Comme à Markovo, les saints qui entourent le Christ portent les vêtements spécifiques des hautes dignités de la cour impériale byzantine et sur l'évangile ouvert sont inscrites les paroles du Jugement dernier : « Venez les bénis de mon père, recevez en héritage le Royaume qui vous a été préparé » (Mt. 25, 34). La coïncidence de cette image avec le rêve de Palamas ne nous impose pas de contrôler la chronologie pour décider dans quel sens s'exerce l'influence. En revanche, la cohérence théologique de l'image nous permet de comprendre que le « rêve », dont parle Philothée Kokkinos, n'est lui-même qu'une « image » de

⁵¹ Nous partageons sur ce point l'analyse de L. Mirković, « Peut-on interpréter les fresques du monastère de Marko par la biographie de saint Basile le Nouveau ? » (en serbe avec résumé français), *Starinar*, 12, 1961, p. 77–90.

⁵² S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athènes, 1985, p. 106–119, pl. 1–14, P. Mijović, « L'iconographie impériale dans la peinture serbe médiévale (en serbe avec résumé français) », *Starinar*, 18, 1967, p. 103–118, pl. 3.

⁵³ Kastoria est un des endroits du culte primitif de Grégoire Palamas dans les années 1360. Philothée Kokkinos mentionne une église sous son vocable en 1368, J. Meyendorff, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, p. 169.

⁵⁴ A. Xyngopoulos, « Hagios Dêmétrios ho megas doux ho Apokaukos », *Hellênica*, XV, 1957, p. 128–131, ici p. 134.

l'eschatologie liturgique développée dans les écrits de Grégoire Palamas. Et la cohérence théologique continue dans le détail de la chlamyde impériale de la Vierge Reine, qui est décorée de croix, comme la chasuble *polystaurion* de l'évêque. Lena Grigoriadou a avancé l'hypothèse qu'il s'agit d'une image de l'Église qui s'adresse à son époux⁵⁵, formule puisée dans la douzième strophe de l'hymne *acathiste*, où la Vierge est désignée comme « église animée ». Ainsi, cour céleste et Église se réunissent dans la même image pour s'identifier l'une à l'autre. Ce modèle fut suivi dans la peinture de l'église de la nonne Eupraxie, toujours à Kastoria, dans la deuxième moitié du XV^e siècle.

Dans la miniature de la *deësis* royale du Psautier serbe de Munich (première moitié du XV^e siècle)⁵⁶, à côté du Christ-roi et de la Vierge-reine apparaît à la place de Jean Baptiste le « roi et prophète David ». Deux anges flanquent le trône du Christ. Le miniaturiste explique dans la légende : « David prononça ces paroles pour la naissance du Christ ». Comme à Markovo la référence au psaume 44, source de l'image, est très claire.

La fusion des deux figures du Christ, le roi et le prêtre, dans une même image, préparée par l'iconographie de Markovo, s'est produite au dernier tiers du XIV^e siècle. La première occurrence est une icône d'origine balkanique, probablement serbe, conservée aujourd'hui dans l'église de la Dormition du Kremlin à Moscou. L'icône est intitulée par une inscription « La Reine à Ta droite » et a été datée par N. Kondakov du XVI^e siècle à cause du sujet iconographique, mais des analyses stylistiques récentes ont repoussé la date au dernier quart du XIV^e siècle⁵⁷. Le Christ est représenté en costume épiscopal et impérial, avec la couronne, le *lôros* et le sceptre indiquant son statut impérial, le *sakkos* et la crosse patriarcale son statut sacerdotal. La Théotokos est, comme dans la *deësis* royale, en costume impérial.

L'apparition de l'iconographie du Christ empereur et prêtre à la fin du XIV^e siècle est confirmée par une fresque de l'église de Kovalevo, près de Novgorod, datée des années 1380⁵⁸. Comme dans l'icône du Kremlin, le Christ réunit dans la

⁵⁵ L. Grigoriadou, « L'image de la Déesis royale dans une fresque du XIV^e siècle à Kastoria », *Actes du XIV^e CIEB*, II, Bucarest, 1975, p. 47–59.

⁵⁶ J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München*, Vienne, 1906, 30, pl. 14, qui le date 1370–1390.

⁵⁷ *Vizantija, Balkany, Rus', Ikony XIII – XIV vekov*, catalogue de l'exposition à l'occasion du Congrès international des études byzantines, Moscou, 1991, n° 49 et p. 229 ; E. Ja. Ostašenko, « Ob ikonografičeskom tipe icony "Predsta Carica" Uspenskogo sobora moskovskogo kremlja », *Drevne-russkoe iskusstvo*, Académie des Sciences URSS, Moscou, 1977, p. 175–186.

⁵⁸ V.N. Lazarev, « Kovalevskaja rospis' i problema južnoslavjanskix svjazej v russkoj živopisi XIV veka », *Ežegodnik Instituta Istorii iskusstv*, 1957, Moscou, 1958, pp 233–278, republié dans son recueil *Russkaja srednevekovnaja živopis' . Stat'i i isledovanija*, Moscou, 1970, p. 234–278, l'église est datée d'après une inscription au-dessus de l'entrée occidentale de l'église, qui donne le nom des donateurs de la peinture, Afanisijs Stepanovič et son épouse Maria, et l'année, 6888(1380) ;

même image les vêtements impériaux et sacerdotaux, c'est-à-dire le *lôros* et la couronne pour ce qui est de l'empereur et le *sakkos*, l'*ômophorion* et l'évangile, pour ce qui est du grand prêtre⁵⁹. La Vierge-reine est à la droite du Christ. En revanche, Jean Baptiste manque à la gauche du Christ. On peut imaginer soit que le peintre a dû s'adapter à l'apparition de l'iconostase haute, qui coupait la continuité de la peinture entre le naos et le sanctuaire, en renonçant à la représentation de Jean Baptiste, soit, plus probablement, une représentation littéraire du verset « la Reine est à Ta droite », sans combinaison avec la *deësis* classique⁶⁰. L'image se trouve, comme dans les exemples balkaniques de la *deësis* royale, sur le mur septentrional, mais au deuxième registre, et n'est pas suivie par une cour céleste.

Une partie de la peinture de cette église, dont notre image, montre une parenté proche, iconographique et stylistique avec la peinture serbe de l'époque, de sorte que Viktor Lazarev a émis l'hypothèse qu'une équipe de peintres serbes avait travaillé à Kovalevo. Une autre particularité démontre une connexion avec les nouvelles formules iconographiques apparues à Byzance et dans les Balkans, il s'agit de la forme particulière de la mandorle dans la scène de la Transfiguration avec le double losange inscrit en cercle⁶¹.

Une icône d'Ohrid (des alentours de 1400) du Christ empereur et prêtre, paré de tous les vêtements distinctifs, *lôros* et couronne aux pendeloques, *sakkos polystaurion*, *ômophorion* et l'évangile ouvert, apporte la nécessaire confirmation que la nouvelle iconographie, constatée en Russie, est d'origine balkanique⁶².

Si l'exégèse liturgique apportée par la nouvelle iconographie du Christ « empereur et prêtre » entra dans le répertoire symbolique des églises dans tout l'espace orthodoxe, des hésitations sur les détails de sa représentation demeurèrent, comme nous pouvons le constater à l'église Saints-Pierre-et-Paul de Târnovo (XV^e siècle)⁶³. Dans l'image de la *deësis*, située toujours sur le mur septentrional du naos, le Christ est représenté en costume épiscopal, sans aucun élément de costume impérial, bien que l'inscription l'identifie comme « roi des rois et grand prêtre ». Aussi, la Vierge à sa droite n'est pas couronnée. Dans cette église un autre détail attire

M. Karger, *Drevnerusskaja monumental'naja živopis', XI – XIV vv.*, Moscou – Leningrad, 1964, p. 12 et ill. 116–124.

⁵⁹ V.N. Lazarev, « Kovalevskaja rospis' », *art. cit.*, p. 250, malheureusement l'église a été détruite pendant la deuxième guerre mondiale.

⁶⁰ Ce choix iconographique se retrouve tout d'abord dans le psautier de Munich, où à la gauche du Christ figure l'auteur du psaume, le prophète David.

⁶¹ V.N. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, London, 1966, p. 261, fig. 74.

⁶² Cv. Grozdanov, « Jesus Christ the King, Mother of God the Queen, Heavenly Host, and Holy Warriors in the frescoes of XIVth–XVth Century in Treskavec », dans *Studii za Ohridskiot živopis*, Skopje, 1990, p. 140, fig. 60.

⁶³ A. Boschkov, *Monumentale Wandmalerei Bulgariens*, Mainz, 1969, p. 76 ; A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Album, Paris, 1928, pl. XLIV ; A. Protič, *Ikonographie und byzantinische Kunst*, Sofia, 1942, fig. 54.

l'attention dans l'image de la Transfiguration, qui reproduit le modèle du *Parisinus gr.* 1242, c'est-à-dire les deux losanges superposés avec le cercle inscrit à l'intérieur⁶⁴.

LE XV^e SIÈCLE ET L'OBSESSION DU JUGEMENT

Dans un certain nombre de monuments de l'Archevêché d'Ohrid et de ses alentours, datant du XV^e au XVII^e siècle, la *deësis* royale présente le Christ uniquement comme empereur, alors même que l'inscription l'identifie comme grand prêtre et qu'il tient l'évangile ouvert sur lequel figure parfois un verset spécifique aux images du *Pantokratôr* « Je suis la lumière du monde » (Jn 7, 12). Deux occurrences retiennent notre attention : Saint-Élie de Dolgaec à côté de Prilep (1454–55), où la Vierge porte une chlamyde crucifère, et l'église de la Vierge de Krepičevac (fin du XV^e ou début du XVI^e siècle), où sur la couronne du Christ-roi figure une image du Christ *Pantokratôr*⁶⁵.

Dans l'église de la Transfiguration du catholicon des Météores (1483), la *deësis* présente le Christ roi, avec *lôros* et couronne, mais la Vierge sans habit impérial⁶⁶. Pourtant, le Christ tient un évangile ouvert sur lequel figure un verset spécifique du thème : « Venez les bénis de mon père, recevez en héritage le royaume qui vous a été préparé » (Mt 25, 34). Le nimbe rond du Christ est doublé par les losanges superposés, colorés en nuances dégradées de bleu allant du foncé au centre vers le plus clair à l'extérieur. Ce procédé indique, comme nous l'avons constaté⁶⁷, une théophanie. Autour de cette *deësis* se déploie la cour impériale céleste. Saint Démétrius, par exemple, est nommé *mezas dux*.

À Saint-Nicolas (*Magaleiou*) à Kastoria (XV^e ou XVII^e siècle), l'état de la peinture empêche une affirmation certaine, mais le Christ paraît être revêtu du costume impérial, dont on distingue la couronne et le *lôros*. L'inscription le désigne comme *ho phoberos kritês*⁶⁸, comme c'est le cas aussi dans la *deësis* royale de Saint-Nicolas de la nonne Eupraxie, toujours à Kastoria (1486), dont l'inscription énonce « Roi des rois et Juge juste », alors que la Vierge est dénommée *he paraklêsis*, référence à son rôle au Jugement dernier⁶⁹.

⁶⁴ A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Album, Paris, 1928, pl. XLIIa.

⁶⁵ Cv. Grozdanov, « Christ, roi des rois, dans les fresques de l'Archevêché d'Ohrid du XV^e au XVII^e siècle » (en serbe), *Zograf*, Belgrade, 27, 1998–1999, p. 151–160.

⁶⁶ M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1453–1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes, 1989, p. 65 ; M. Chatzidakis, D. Sofianos, *The Great Meteoron – History and Art*, Athènes, 1990, le vieux catholicon, 1483, p. 89.

⁶⁷ P. Guran, « Moïse, Aaron et les « rois de la terre ». L'iconographie du Tabernacle du Témoignage à Curtea de Argeș », *Revue des études sud-est européennes*, Bucarest, vol. 43, 2005, p. 204–205.

⁶⁸ S. Pelekanidis, *Kastoria I*, Thessalonique, 1953, pl. 172, il est difficile de voir s'il porte un *sakkos polystavrion* ou tient un Évangile comme insigne épiscopal.

⁶⁹ S. Pelekanidis, *Kastoria I*, Thessalonique, 1953, pl. 186 ; M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1453–1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes, 1989, p. 68–69.

À noter que dans la petite église des Saints-Théodore à Servia (1497)⁷⁰ l'image de la *deësis*, située au premier registre du mur nord, nous montre un Christ qui n'a ni le costume impérial, ni le costume épiscopal, bien qu'il se trouve dans l'emplacement réservé à la *deësis* royale, avec son contexte iconographique, les saints militaires vêtus de costumes de cour byzantins et l'inscription qui le désigne comme le « *dikaios kritès* ».

Avec la nouvelle peinture de Treskavac, datée de 1485, l'image de la *deësis* royale revient à sa complexité décrite pour le cas de Voroneț, le Christ est représenté, dans le naos, comme roi des rois et grand prêtre, vêtu du *sakkos polystaurion* et de l'*ômphorion*, pour ce qui est des insignes épiscopaux et du *lôros* et de la couronne, pour ce qui est des vêtements royaux⁷¹. À partir de cette occurrence, aux XV^e et XVI^e siècles, apparaît parfois l'inscription désignant la *deësis* royale par les versets 1–2 du Psaume 92 : « Yahvé règne, vêtu de majesté, / Yahvé s'est vêtu de puissance, / il l'a nouée à ses reins / Tu fixas l'univers inébranlable ; / ton trône est fixé dès l'origine : / de tout temps c'est toi Yahvé ». Ce psaume fait partie de l'office des « vêpres de la résurrection » chantées le samedi soir pour la journée liturgique de dimanche. Cet office a un contenu eschatologique particulièrement marqué et prépare la liturgie dominicale comme Parousie du Seigneur. Ce rapprochement entre texte liturgique et image répond au besoin de l'iconographe de donner aussi l'exégèse de son discours symbolique et surtout de ne pas laisser échapper le contenu théologique initial.

Des mêmes années datent les trois images du même type en Moldavie que nous avons mentionnées au début de l'article : Saint-Procope à Milișăuți (1487)⁷², Saint-Georges à Voroneț (1488) et Saint-Élie près de Suceava (1488). Nous avons donné une description détaillée de l'image de Voroneț, qui correspond à peu près à celle de Saint-Élie. Pourtant, dans cette dernière, l'inscription qui explique l'image cite en entier le verset 11 du psaume 44, « La reine est à Ta droite, vêtue d'une robe dorée et d'une beauté exquise » et ajoute l'intitulé « grand prêtre et roi des rois ». Juste à côté de la Vierge est le roi David tenant dans sa main un phylactère, dont l'inscription est malheureusement effacée.

Sans pouvoir la dater avec précision (la deuxième moitié du XV^e siècle) une icône de la *deësis* royale, aujourd'hui dans la Galerie Tretjakov, issue probablement de l'école de Novgorod⁷³, atteste la continuation en Russie du modèle de Kovalevo.

⁷⁰ A. Xyngopoulos, *Ta mnèmeia tòn Serbiôn*, Athènes, 1957, p. 79 et pl. 13, 1, 2.

⁷¹ Cv. Grozdanov, « Jesus Christ the King, Mother of God the Queen, Heavenly Host, and Holy Warriors in the frescoes of XIVth–XVth Century in Treskavec », dans *Studii za Ohridskiot živopis*, Skopje, 1990, p. 132–149, fig. 55.

⁷² S. Ulea, « Pictura în Moldova », dans *Istoria artelor plastice din România*, sous la direction de G. Oprescu, I, Bucarest, 1968, p. 355.

⁷³ N. Lixačev, *Materialy dlja istorii russkogo iconopisanja*, *Al'bom*, I, pl. LXXXVI, n° 152 ; V.I. Antonova, N.E. Mneva, *Katalog drevnerusskoj živopisi. Opyt istoriko-xudožestvennoj klassifikacii*, I, *XI – načalo XVI veka*, Moscou, 1963, p. 135–136, n° 80.

Le Christ porte un *sakkos*, identique à ceux des images moldaves, avec des croix inscrites dans des cercles bleus, un *lôros* doré, et une couronne rouge aux ornements dorés. Sur le phylactère de Jean est inscrit le verset « Repentez-vous, car le Royaume des cieux est tout proche » (Mt 3, 2). En revanche, sur l'évangile du Christ une inscription inhabituelle « Ne jugez pas selon les apparences ». Alors que le Christ est le Juge juste, qui ne juge pas selon les apparences, quel peut être le sens de cette phrase adressée aux fidèles ? En la rapprochant de l'exemple de Voroneț et de son message, les « apparences » peuvent faire référence aux réalités matérielles de ce monde, alors que le Christ appelle les fidèles à voir ce qui n'a pas d'apparence, parce que c'est une réalité mystique.

Plusieurs icônes de l'espace grec datent de cette époque, dont une crétoise (XV^e siècle)⁷⁴ et une autre appartenant au monastère saint Jean de Patmos (autour de 1500)⁷⁵. Dans les deux cas, le Christ est nommé « roi des rois et grand prêtre ». Sur l'évangile figure la combinaison des versets Jean 18, 36 « Mon Royaume n'est pas de ce monde » et Mt 26, 26 « Prenez, mangez ceci est mon corps rompu pour vous et pour la rémission des péchés ». Comme en Moldavie et dans l'icône de Novgorod, le *sakkos* est bleu avec des croix dorées. En revanche, le *lôros* qui était un élément important du costume royal, est absent. La disparition de ce détail fut progressive au cours du XVI^e siècle.

LES TRANSFORMATIONS DE L'IMAGE AU XVI^e SIÈCLE

Dans les premières décennies du XVI^e siècle, l'icône du Christ empereur et prêtre se répand de plus en plus dans la variante stable dorénavant de la *deësis* royale. Une occurrence importante se trouve dans l'église monumentale du monastère de la Dormition à Curtea de Argeș (Valachie, 1517, peinture 1526)⁷⁶, où le Christ porte le *lôros*, la couronne, le *sakkos* et l'*ômophorion*. La couronne n'a pas les pendeloques mais une croix au sommet, la décoration de pierres précieuses et la forme la rapproche des mitres épiscopales orthodoxes. Pourtant il n'y a pas les petites icônes. L'image est déplacée du mur nord du naos vers l'abside sud du naos, mais toujours au premier registre d'en bas, gardant les grandes dimensions⁷⁷.

Le monastère de Stănești-Vâlcea (Valachie, 1536) confirme l'emplacement de l'image à Argeș, car ici aussi le Christ « roi des rois et grand prêtre », comme l'indique

⁷⁴ M. Chatzidakis, *Icons of Patmos, Questions of Byzantine and Post-Byzantine Painting*, Athènes, 1985, p. 66, suppose l'existence d'une icône prototype de l'école crétoise recopiée avec fidélité par une longue série d'icônes identiques du XVI^e et XVII^e siècles.

⁷⁵ M. Chatzidakis, 1985, n° de catalogue 15, p. 66, et planches 19 (détail) et 83, cette icône diffère du modèle de l'école crétoise dans l'aspect de la couronne.

⁷⁶ C.-L. Dumitrescu, *Pictura murală în Țara Românească în secolul al XVI-lea*, Bucarest, 1979.

⁷⁷ Selon les travaux de restauration du XIX^e siècle dirigés par l'architecte A. Lecomte de Nouÿ.

l'inscription, figure dans l'abside sud du naos. Il porte toujours le *sakkos*, l'*ômophorion*, l'évangile ouvert et la couronne sans pendeloques. La Vierge reine est couronnée, mais n'a pas une chlamyde impériale. À Stânești-Vâlcea comme dans les deux occurrences serbes de la même époque, Zrze (Serbie, 1535) et Saint-Nicolas Toplički (Serbie, 1537)⁷⁸, nous remarquons l'absence du *lôros*. À Saint-Nicolas Toplički l'intitulé désigne le Christ comme « *arhiereus kai dikaios kritès* ». Ainsi, l'absence du *lôros* et l'insistance sur la qualité sacerdotale du Christ initient le phénomène de l'intégration de la couronne dans le costume sacerdotal. Dans ce processus, avant la fin du XVI^e siècle, la couronne impériale devint composante du costume épiscopal du Christ et nous pourrions la désigner dorénavant plutôt comme mitre.

Le même type d'icône continue en Russie aussi. Le métropolite Makarij de Moscou offrit une telle icône du Christ empereur et prêtre, datée 1562, au *carevič* Ivan Ivanovič, fils d'Ivan le Terrible. L'inscription fait référence clairement à la double qualité du Christ, même si l'accent semble tomber sur le sacerdoce : « Tu es prêtre pour l'éternité dans l'ordre de Melchisédech ». Le Christ porte le *sakkos polystaurion*, l'*ômophorion* et la crosse pastorale, pour ce qui est des vêtements sacerdotaux, puis le *lôros*, la couronne et un sceptre, pour ce qui est du costume impérial⁷⁹. Cette précision de détails correspond à l'image de Voroneț et continue le message eschatologique de cette iconographie. La souveraineté du Christ est liée à son sacerdoce, dont le tsar terrestre ne peut pas être une image.

Pourtant la fusion des deux images n'était pas encore définitivement acquise. Parmi les rares occurrences du Christ représenté uniquement comme empereur au XVI^e siècle dans la peinture murale nous avons relevé celles du monastère Saint-Georges à Kremikovci (Bulgarie, 1493–1503 ou, au plus tard, milieu du XVI^e siècle)⁸⁰ dans le naos, où le Christ est vêtu du *lôros* et de la couronne, tenant l'évangile ouvert dans sa droite, alors que la Vierge ne porte pas l'habit impérial⁸¹ et au monastère de Dobrovăț en Moldavie (1529), au-dessus de l'entrée dans le naos, sur le mur oriental de l'espace nécropole⁸², où à côté du Christ-roi la Vierge est aussi reine. Nous remarquons la ressemblance de cette dernière image avec la première *deësis* royale, celle de Zaum, avec la différence que le Christ tient un évangile ouvert (l'inscription n'est plus lisible) et que la couronne n'a pas de pendeloques⁸³.

⁷⁸ Cv. Grozdanov, « Jesus Christ the King, Mother of God the Queen, Heavenly Host, and Holy Warriors in the frescoes of XIVth–XVth Century in Treskavec », dans *Studii za Ohridskiot živopis*, Skopje, 1990, p. 132–149.

⁷⁹ N.P. Kondakov, *Russkaja ikona. Al'bom*, II, Prague, 1929, pl. 105.

⁸⁰ K. Paskaleva-Kabadaieva, « Nouvelles données sur l'église Saint-Georges du monastère Krémikovtzi », *XIV^e CIEB*, Bucarest, 1975, p. 345–347.

⁸¹ M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1453–1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes, 1989, fig. 115.

⁸² Une chambre intermédiaire entre le narthex et le naos.

⁸³ V. Drăguț, *Dobrovăț*, Bucarest, 1984, fig. 38 et 43.

Avec la peinture de Théophane le Crétois à Lavra (Mont Athos, 1535) nous constatons le retour à l'autre iconographie du XIV^e siècle, c'est-à-dire le Christ représenté seulement comme évêque et donc sans mitre. Ce retour est, suivant la logique des images, parfaitement justifié, car nous retrouvons le Christ-évêque uniquement dans la scène de la liturgie céleste, comme à Lavra dans le deuxième registre d'en bas de l'abside du sanctuaire⁸⁴, dans la coupole de Molivoklisia (1536)⁸⁵, à Koutloumous (Mont Athos, 1540) dans le troisième registre d'en bas de l'abside du sanctuaire, au-dessus de la communion des apôtres⁸⁶.

À Probotia (Moldavie, 1532 ou 1550), en revanche, le Christ apparaît comme évêque sans couronne dans une image de la *deësis* située sur le mur nord du naos à côté de l'iconostase, alors qu'à cette place nous étions habitués à voir une *deësis* royale. À Xénophon (Mont Athos, 1563), le Christ grand prêtre sans couronne apparaît dans la coupole du narthex⁸⁷, et à Snagov (Valachie, 1563) encore dans la scène de la *deësis*, bien que le peintre ait respecté le changement d'emplacement observé à Curtea de Argeș, c'est-à-dire dans l'abside sud du naos⁸⁸.

Avec Docheiariou (Mont Athos, 1568) s'achève cette série d'images du Christ évêque sans mitre et ce type disparaît de l'iconographie des églises orthodoxes. À Docheiariou⁸⁹, l'image figure sur la paroi orientale du narthex, du côté sud de l'entrée, le Christ-évêque, que l'inscription indique comme « roi des rois et grand prêtre », sur l'évangile sont inscrits les versets « Mon royaume n'est pas de ce monde » (Jn 18, 36) et les paroles de l'institution eucharistique « Prenez, mangez, ceci est mon corps ». Ainsi, le contenu théologique de l'image est bien celui de la double qualité du Christ, mais l'image refuse de lui donner la couronne qui illustre cette idée. Le Christ est empereur, mais en tant que prêtre. La Vierge ne figure pas dans cette composition, mais uniquement Jean Baptiste à la gauche du Christ, parce qu'elle se trouve de l'autre côté de l'entrée, sur le côté nord de la paroi orientale, assise également sur un trône, tenant Jésus dans ses bras et recevant l'intercession de saint Nicolas. La dignité impériale de la Vierge n'est pas indiquée par un costume spécifique, mais le parallélisme des deux figures trônant la suggère.

En Russie, les icônes de la liturgie céleste représentent le Christ célébrant la liturgie céleste également sans mitre, comme l'atteste une icône de la collection

⁸⁴ G. Millet, *Monuments de l'Athos. I Les peintures*, album, Paris, 1927, pl. 118, 2 : la fenêtre ne permet pas une représentation centrale, alors d'un côté le Christ-évêque donne la bénédiction du départ du cortège de la grande entrée, de l'autre Il le reçoit. Les anges diacres, en approchant, encensent le Christ-évêque d'abord, ils sont suivis par les anges porteurs de l'*antimision*, de l'aër, du calice et de la patène.

⁸⁵ G. Millet, *Monuments de l'Athos. I Les peintures*, album, Paris, 1927, pl. 153, 1.

⁸⁶ G. Millet, *Monuments de l'Athos. I Les peintures*, pl. 168, 2.

⁸⁷ G. Millet, *Monuments de l'Athos. I Les peintures*, pl. 169, 3.

⁸⁸ C.-L. Dumitrescu, *Pictura murală în Țara Românească în secolul al XVI-lea*, Bucarest, 1979, p. 32–33, fig. 9.

⁸⁹ G. Millet, *Monuments de l'Athos. I Les peintures*, pl. 236, 1 et 2.

Stroganov, datant d'avant 1579⁹⁰. Mais, au même moment, apparaît en Russie un cas particulier de représentation de la liturgie, concélébrée par Basile de Césarée, Grégoire de Nazianze et Jean Chrysostome, qui sont placés devant un autel surmonté d'un ciborium dans une église russe à une ou trois coupes. Cette iconographie figure précisément « la grande entrée » et porte comme inscription les premières paroles de l'hymne des Chérubins. La première occurrence est dans l'abside du sanctuaire au monastère de la Vierge de Svijažsk⁹¹ (1562) et les autres images copient plus ou moins fidèlement celle-ci. Une procession se dirige des deux côtés vers l'autel, diacres, puis deux ou trois prêtres tenant la patène avec l'image de l'enfant Jésus, le calice et le voile eucharistique, ensuite l'aër. En bas de la composition, des groupes de saints et de saintes, parmi lesquels figurent Jean Baptiste, les rois prophètes David et Salomon, des martyrs, des évêques, des moines et le bon larron. Au-dessus de la liturgie, Dieu *Sabaot* entouré de Chérubins, Séraphins et Trônes. Au bout de la rangée des saints, à gauche une image du tsar, couronné, mais sans nimbe, à droite, un évêque sans nimbe, suivi de moines⁹². M. Karger identifie ces deux personnages avec le tsar Ivan le Terrible et le métropolite de Moscou Macaire (1542–1563) en tant que fondateurs de ce monastère. Mais leur identité fut oubliée et dans des icônes du XVII^e siècle les iconographes interprètent les deux personnages en leur trouvant d'autres identités : saint Constantin et Pierre d'Alexandrie ou encore « le tsar de l'humanité entière »⁹³.

Cette représentation de la « grande entrée » diffère de scènes analogues que l'on peut rencontrer dans les Balkans par l'absence du Christ grand prêtre. Cette innovation de l'iconographe à Svijažsk pourrait s'expliquer par le projet d'introduire dans cette scène ses contemporains, Ivan IV et Macaire, ce qui lui semblait incompatible avec la représentation de la liturgie céleste. Comme nous l'avons montré, le Christ célébrant la liturgie éternelle conduit la liturgie terrestre par l'intermédiaire de l'évêque. Or, dans l'image de Svijažsk, le roi et le prêtre se trouvent dans une position symétrique, donc d'égalité, par rapport à l'autel central. Ainsi le remplacement du Christ par les trois hiérarques, dont deux sont auteurs de textes liturgiques, transforme la scène en une allégorie de la liturgie à laquelle

⁹⁰ V.I. Antonova, N.E. Mneva, *Katalog drevnerusskoj živopisi. Opyt istoriko-xudožestvennoj klassifikacii*, II, XVI – načalo XVIII veka, Moscou, 1963, p. 221–222, n° 643, une autre icône de la première moitié du XVII^e siècle, *ibid.*, p. 484, n° 1013.

⁹¹ D.V. Ajnalov, *Freskovaja rospis' xrama Uspenija Bogorodicy v Svijažskom mužskom Bogorodickom monastyre*, Moscou, 1906.

⁹² M. K. Karger, « Les portraits des fondateurs dans les peintures murales du monastère de Svijažsk », *L'art byzantin chez les Slaves. L'ancienne Russie, les slaves catholiques, II^e Recueil Théodore Uspenskij*, I^{re} Partie, Paris, 1932, p. 142 : les vivants, autorités politiques et ecclésiastiques ou fondateurs, étaient représentés sans nimbe dans la peinture russe.

⁹³ D.V. Ajnalov, *Freskovaja rospis' xrama Uspenija Bogorodicy v Svijažskom mužskom Bogorodickom monastyre*, Moscou, 1906, p. 29–31 ; M. K. Karger, « Les portraits des fondateurs », *art. cit.*, p. 135–149.

participent, aux grandes occasions festives, Macaire et Ivan. L'image est censée souligner le couple grand prêtre et empereur, idéal de dyarchie, que Macaire avait voulu inculquer à Ivan. Les copies de ce modèle iconographique se répandent uniquement en Russie, au XVII^e siècle.

L'iconographie russe de la liturgie céleste marque encore une originalité, à savoir le remplacement de l'hymne des Chérubins habituel par celui de la liturgie du Samedi saint : « Que fasse silence toute chair mortelle, qu'elle se tienne immobile, avec crainte et tremblement, et que rien de terrestre n'occupe sa pensée, car le roi des rois, le Seigneur des seigneurs, s'avance pour être immolé et donné en nourriture aux fidèles, précédé des chœurs angéliques, avec toute les principautés et les puissances des cieux, les Chérubins aux yeux innombrables et les Séraphins aux six ailes, qui se couvrent la face et chantent »⁹⁴. Nous retournons ainsi aux connexions théologiques suggérées par les iconographes de Markovo.

À partir de l'occurrence dans la chapelle Saint-Nicolas de Lavra (1560), la couronne réapparaît sur la tête du Christ dans la peinture du Mont Athos. Mais le contexte marque encore l'indécision : sur la voûte de l'abside du sanctuaire, le Christ est empereur et grand prêtre, alors que sur la même abside dans le registre de la liturgie céleste le Christ est grand prêtre uniquement et célébrant la tête découverte⁹⁵. L'inscription sur la voûte « roi des rois et grand prêtre » implique la différence : pendant la célébration le Christ enlève sa couronne.

Se réduisant au *sakkos*, à l'*ômphorion* et à la couronne, le costume du Christ dans l'icône de l'ancienne iconostase du Prôtaton (Mont Athos) se simplifie jusqu'au point où la distinction entre éléments impériaux et sacerdotaux n'est plus évidente, et la couronne s'appellerait alors mitre. Cette icône a été attribuée à Théophane le Crétois, comme ayant été conçue pour l'iconostase de 1542⁹⁶, mais ni l'attribution ni la datation ne sont certaines, nous savons seulement que ces icônes furent installées dans l'iconostase de 1611. Sur l'évangile, il n'y a que la référence à la prêtrise du Christ et les paroles de l'institution eucharistique. Détail iconographique commun avec l'icône peinte par Michel Damaskènos (deuxième moitié du XVI^e siècle)⁹⁷, en imitation du *lôros* un pan de l'*ômphorion* est rejeté sur le bras gauche, mais cette solution avait déjà été appliquée dans l'icône de Patmos. La même simplification se retrouve au monastère de Bucovăț (Valachie, 1574)⁹⁸, le Christ « roi des rois et grand prêtre » selon l'inscription, dans l'abside sud du naos, n'a plus qu'un *sakkos* bleu sans croix, l'*ômphorion* et la couronne.

⁹⁴ *Grand Euchologe et Arkhieratikon*, Liturgie de saint Basile le Grand pour le Samedi saint, p. 639.

⁹⁵ G. Millet, *Monuments de l'Athos. I Les peintures*, album, Paris, 1927, pl. 257, 1 et 2.

⁹⁶ *Treasures of Mount Athos*, Thessalonique, 1997, n° de catalogue 2.114, p. 590.

⁹⁷ P.A. Bokotopoulos, *Eikones tès Kerkuras*, Athènes, 1990, n° de catalogue 22, pl. 23.

⁹⁸ C.-L. Dumitrescu, *Pictura murală în Țara Românească în secolul al XVI-lea*, Bucarest, 1979, p. 38 et fig. 32.

L'inscription sur l'évangile rappelle la fonction de juge : « Venez les bénis de mon père » (Mt 25, 34), alors que la Vierge à sa droite n'est pas couronnée.

L'assimilation définitive de la couronne au costume épiscopal est attestée, pour le Mont Athos, par l'image du Christ coiffé de la mitre célébrant la liturgie céleste dans la coupole du catholicon de Vatopedi. La datation varie entre 1584 et 1628, mais ne laisse pas de doute sur l'évolution de la pensée liturgique et iconographique à la charnière du XVII^e siècle⁹⁹. Une peinture datée avec plus de précision, à Sucevița en Moldavie (1600), et qui était certainement en accord avec le mouvement iconographique athonite montre le Christ-évêque portant la mitre dans la communion des apôtres. Ainsi, la mitre est introduite sans équivoque dans le costume de la célébration liturgique et plus particulièrement pendant cette deuxième partie, du mystère eucharistique. Le costume impérial du Christ ne se distingue plus de son costume sacerdotal.

Dans le tableau votif de la même église, le Christ, d'habitude représenté comme *Pantokratôr*, quand Il reçoit le donateur, est ici représenté avec *sakkos polystaurion* et couronne, recevant le prince Jérémie Movilă avec un signe de bénédiction. En revanche, la Vierge qui introduit le prince n'est pas vêtue comme reine. En pendant du portrait princier, le métropolite Georges Movilă (frère du prince) se fait représenter coiffé d'une mitre dans une scène évoquant la liturgie. Ce qui est plus spécial encore à Sucevița, les évêques concélébrant dans l'abside du sanctuaire portent tous la mitre¹⁰⁰. À cet aspect de l'iconographie nous réservons des précisions dans le chapitre dédié à la mitre épiscopale.

Datant de la même époque que l'icône de la *deësis* royale du tsarevič Ivan Ivanovič, le rideau liturgique (*zavesa*) pour les portes royales de Chilandar offert par Anastasie Romanova, l'épouse d'Ivan le Terrible (la date de la production du tissu 1556 / 7064), représente le même thème, tout en indiquant avec plus de précision que c'est la prêtrise qui assume la royauté¹⁰¹. Le Christ est debout, habillé en évêque, avec le *sakkos*, l'*ômophorion* et la couronne-mitre, alors que le *lôros* n'y est pas, à sa droite la Vierge-reine, à sa gauche Jean Baptiste. Ce rideau paraît suivre de près l'iconographie de l'autre rideau de Chilandar, de la fin du XIV^e siècle, où le Christ évêque est entouré par Jean Chrysostome et Basile de Césarée. Dans les deux cas, le Christ est surélevé sur une estrade, levant les bras en signe de bénédiction. Les deux anges diacres avec des *rhypidia* qui l'accompagnent dans la première image, deviennent dans la deuxième les deux archanges Michel et Gabriel descendant du ciel avec les instruments de la passion du Christ, la croix, la lance et

⁹⁹ G. Millet, *Monuments de l'Athos. I Les peintures*, pl. 262, coupole du naos.

¹⁰⁰ I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, album, Paris, 1928 (Orient et Byzance, II), pl. LXXXV, 2.

¹⁰¹ N.P. Kondakov, *Pamjatniki xristianskago iskusstva na Afone*, Saint-Petersbourg, 1902, p. 246-47, pl. XL.

l'éponge, qui sont en même temps les instruments liturgiques du prêtre. Ainsi, étant donnée l'origine moscovite du rideau d'Anastasia, mentionnée dans l'inscription, c'est le contenu théologique de l'iconographie qui explique la ressemblance avec la broderie plus ancienne de Chilandar. La composante liturgique de la *deësis* dans le rideau d'Anastasia est confirmée par l'emplacement de cette broderie à l'entrée centrale du sanctuaire et par le verset d'identification du Christ « Tu es prêtre pour l'éternité dans l'ordre de Melchisédech ». Néanmoins, l'image ne signifie pas la présence du Christ dans la liturgie terrestre, mais dans la liturgie céleste, car le Christ est soutenu par un Séraphin et porté ensemble avec la Vierge et Jean Baptiste par des nuages. Cela renvoie d'abord au procédé de la chapelle Saint-Nicolas de Lavra, où le Christ figure deux fois dans l'abside, au ciel et mystiquement sur terre, mais rappelle aussi la première image du Christ empereur et de la Vierge-reine à Treskavac (l'image du XIV^e siècle), où étaient représentés la Parousie et le Jugement dernier. La liturgie et le Jugement coïncident dans le sens que toute participation à la liturgie est une présentation devant le trône redoutable de Dieu et la communion est la présentation au Jugement.

Pour convaincre que la couronne est définitivement acquise au costume épiscopal, citons encore l'image du Christ évêque portant la couronne devenue mitre sur un *ômophorion* acheté par le patriarche de Moscou Nikon¹⁰², ayant appartenu, selon l'inscription, à l'évêque Zosima de Kitros à Chypre et portant la date : 7105 (1597). Sur l'autre pan de l'*ômophorion* l'inscription dit : « Sur tes épaules, o Christ, tu as pris la nature déchue »¹⁰³. Le métropolite de Moldavie, Anastase Crimca, dépeint dans un de ses évangéliers (début du XVII^e siècle) le Christ dans la communion des apôtres comme évêque mitré¹⁰⁴. Le costume liturgique du Christ est confirmé par un portrait du métropolite dans son Missel (1609) où il est représenté à genoux devant Jean Chrysostome, en adressant une prière inscrite sur son phylactère au Christ trônant dans les bras de la Vierge, figurée dans la partie supérieure de l'image. Les deux évêques sont habillés de façon identique, c'est-à-dire avec un *sakkos polystaurion* et la mitre¹⁰⁵. Le phénomène de simplification du costume du Christ rejoint parfois même la *deësis* royale, comme au monastère de Secu en Moldavie (première moitié du XVII^e siècle) où, sur la paroi occidentale extérieure de l'église, le Christ est figuré comme

¹⁰² *Medieval Pictorial Embroidery. Byzantium, Balkans, Russia, Catalogue of the Exhibition XVIIIth International Congress of Byzantinists, Moscou, 1991, p. 76–77.*

¹⁰³ *Incipit de la prière pour revêtir l'ômophorion, signification que Syméon de Thessalonique, De sacris ordinationibus, PG 155, col. 421C attribue particulièrement à l'ômophorion, et plus largement aux vêtements liturgiques comme Incarnation du Christ, De sacra liturgia, PG 155, col. 256B.*

¹⁰⁴ I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, album, Paris, 1928 (Orient et Byzance, II), pl. XX, 2.

¹⁰⁵ I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse*, pl. XXII, 2.

évêque mitré¹⁰⁶ et dans nombre d'icônes russes de la *deësis* royale, dont l'inscription n'évoque plus que le sacerdoce du Christ.

Dans les variantes les plus complètes de l'icône du Christ empereur et prêtre, comme l'icône serbe de la Galerie Tretjakov (XIV^e siècle), la fresque de Voronež ou l'icône du *carevič* Ivan, le peintre s'est donné la peine de représenter un certain nombre de détails pour identifier clairement les vêtements impériaux et les vêtements épiscopaux, tout en tenant compte de la particularité du personnage, le Christ. Ainsi, dans la grande majorité de ces icônes, la couronne du Christ correspond aux précisions protocolaires du Pseudo-Kodinos et à l'iconographie impériale du XIV^e siècle¹⁰⁷. Si la couronne et le *lôros* signifiaient la dignité impériale et comme tels servaient à l'iconographe pour représenter la royauté du Christ, en revanche, la croix, qui occupe la deuxième place parmi les insignes de la fonction impériale, est ignorée. Comme elle manifestait la vraie foi en Christ¹⁰⁸, sa présence dans les mains du Christ aurait prêté à confusion du point de vue de sa signification politique. Elle est, comme instrument de la victoire sur la mort, représentée dans les mains du Christ dans l'icône de la résurrection, mais pas dans la main du *Pantokratôr*. Dans notre image elle est remplacée par l'élément suivant du costume protocolaire, le *rabdos*.

De même, en ce qui concerne les vêtements épiscopaux, nous avons remarqué que dès le début du XIV^e siècle, le Christ porte le *sakkos*. C'est la seule pièce de vêtement qui pouvait distinguer un rang plus élevé dans la hiérarchie épiscopale et présenter le Christ ainsi comme le premier des grands prêtres. Mais il y a encore une particularité des images du Christ grand prêtre avant le XVI^e siècle, qui étonne. L'iconographe choisit presque exclusivement le bleu ou le violet comme couleur du *sakkos* et une décoration à croix dorées. Or, il est surprenant de constater, selon l'inventaire du trésor de Sainte-Sophie dressé sous l'autorité du patriarche de Constantinople, Mathieu I^{er}, en octobre 1397, que la grande majorité des *sakkoï* patriarcaux introduits dans le trésor à la fin du XIV^e siècle ont les mêmes couleurs¹⁰⁹. La couleur bleue des vêtements patriarcaux est une référence à

¹⁰⁶ I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse*, pl. XCIV, 1.

¹⁰⁷ Pseudo-Kodinos, *Traité des offices. Introduction, texte et traduction* par J. Verpeaux, Paris, Editions du Centre National de la Recherche scientifique, 1966, p. 141–142, sur les chapeaux, 199 sur la couronne, 252 sur le couronnement, 275 autres couronnes despotales.

¹⁰⁸ « L'empereur porte une croix, marque de sa foi dans le Christ, le *stemma* marque de sa dignité », Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, éd. J. Verpeaux, p. 201, Syméon de Thessalonique, *PG* 155, col. 356AB.

¹⁰⁹ « Sakkos blanc en fils d'or avec des cercles violets et des croix en perles ; *sakkos* violet (ὄξυς) en fils d'or ; *sakkos* noir (μέλας) » ; autre *sakkos* violet en fils d'or ; *sakkos* bleu (ἡερανεός) avec des perles ; *sakkos* bleu et or (χρυσογέρανος) » Ces *sakkoï* « ont été ajoutés sous le patriarcat d'Antoine IV », J. Darrouzès, *Regestes*, vol VI, N° 3062, p. 325–326 ; Fr. Miklosich et J. Müller, *Acta patriarchatus constantinopolitani*, tome II, N° 686, p. 568–569 ; A. Guillou, *La civilisation byzantine*, Arthaud, Paris, 1974, p. 284–285.

l'éphod d'Aaron : « Tu feras la robe de l'éphod entièrement d'étoffe bleue » (*Exode* 27, 31 et 39, 22). Est-ce un hasard, cette coïncidence de couleurs pour les vêtements du Christ et du patriarche, alors que les *sakkoï* de Grégoire Palamas ou de l'archevêque serbe, toujours au XIV^e siècle, sont rouges ?

Par cette observation, nous en arrivons finalement à la théologie politique qui s'attache à cette image. Nous avons déjà rappelé que la représentation du Christ empereur enfrenait un des fondements de la monarchie chrétienne définie par Eusèbe de Césarée : l'empereur terrestre est lui-même l'icône de la monarchie divine. Ainsi, toute icône trop explicite de la monarchie du Christ annulait la fonction de l'empereur. L'apparition des images du Christ-prêtre et du Christ-empereur au XIV^e siècle marquait ainsi, d'abord un renforcement du statut du grand prêtre (avec renvoi au patriarche) comme image du Christ, puis une égalité entre l'Église et l'Empire, qui résultait du fait que le Christ se communiquait en égale mesure par le grand prêtre et l'empereur. La fusion des deux institutions dans une seule image, le « roi des rois et grand prêtre », paraissait compromettre toute signification théologico-politique de l'Empire. Le fait est pourtant que nous n'avons trouvé que trois occurrences de cette dernière image avant la moitié du XV^e siècle, alors que dans la deuxième moitié de ce siècle elle s'y trouve dans un nombre important d'icônes et de peintures murales.

La « royauté-prêtrise », mirage qui attira certains monarques chrétiens en Orient, comme en Occident sous d'autres formes, se voit niée sur le terrain de la symbolique par une théologie qui retourne à saint Paul en réservant cette formule à une réalité céleste qui ne se laisse plus voir autrement qu'à travers une icône sur bois ou sur chaux. Pourtant, l'histoire politique des références iconiques ne s'arrête pas là. L'icône appelle l'icône. Le Christ « roi et prêtre » se laisse accaparer, à travers un subtil transfert de symboles, par le sacerdoce chrétien.

En Orient, les circonstances historiques n'ont pas permis à l'Église de devenir un pouvoir politique comparable à la papauté. Elle est néanmoins une institution, dont la composante terrestre a besoin d'une construction incessante de son pouvoir. À cette fin, la perfection christique du sacerdoce royal a été récupérée par ses porteurs humains à travers le développement théologique et iconographique que nous avons décrit.

La phrase du patriarche Photius – répandue partout dans le monde orthodoxe à partir du XIV^e siècle par le recueil juridique de Blastarès – qui proclamait le patriarche icône vivante du Christ, déclencha un système d'« icônes emboîtées ». Comme l'expliquait Philothée Kokkinos, l'évêque représente le patriarche et le patriarche le Christ. Or, si le patriarche est icône du Christ, à son tour l'icône peinte du Christ comme grand prêtre enferme en elle une image du patriarche. L'apparition et la diffusion de l'icône du Christ « empereur et prêtre » représentent ainsi la source directe de la mitre sacerdotale des patriarches orientaux, pièce du costume liturgique qui fait son apparition vers le milieu du XVI^e siècle. À la même

époque, nous avons remarqué la réaction de certains iconographes contre la fusion du roi et du prêtre dans une même image du Christ. Surtout au Mont Athos, on refuse pendant trois décennies l'image d'un Christ-roi célébrant la liturgie. Cette prudence est vite dépassée et le Christ couronné prend sa place devant la table d'autel, mais cette brève hésitation sur une iconographie qui paraissait déjà bien établie est peut-être l'écho d'un débat sur la légitimité d'une couronne liturgique du grand prêtre. En passant du Christ à l'évêque, la couronne se transforme en mitre sacerdotale, sans perdre toutefois son sens originel dans l'icône du Christ¹¹⁰.

¹¹⁰ Voir P. Guran, « L'origine et la fonction théologico-politique de la couronne patriarcale », communication au Colloque international *Le Patriarcat œcuménique de Constantinople aux XIV^e–XVI^e siècles : rupture et continuité* (Rome 5–7 décembre 2005), à paraître.