

Résumé : *L'image du Sommeil de Jésus porte des noms différents dans les Balkans et en Russie, sans se distinguer fondamentalement du point de vue iconographique. En Grèce l'image s'appelle Anapeson (gr. ὁ Αναπέσων: fr. Celui qui se couche – Genèse, 49 : 9) et porte parfois en titre le verset entier « Il ploie les genoux, il se couche, comme un lion, comme une lionne : qui le fera lever ? », alors que les icônes et les fresques russes du même type sont intitulées L'Œil qui veille et l'on y ajoute parfois l'inscription : « Le gardien d'Israël ne tombera pas en somnolence, il ne s'endormira pas » (Psaume 120 : 4) ». Le but de la présente étude est de relever l'importance des sources littéraires (y compris des textes liturgiques chantés aux matines du Samedi saint) dans la constitution du type iconographique de l'image du Sommeil de Jésus et de faire une description des ses variantes roumaines.**

Keywords: *Iconography, Romanian painting, Frescoes, Anapeson, Christ Reclining, The Unsleeping Eye, Physiologus, Lion.*

Mots-clé : *iconographie ; peinture roumaine ; fresques ; Anapeson.*

En 1845 Adolphe Napoléon Didron avouait qu'avant de lire le – fameux aujourd'hui, mais inconnu à l'époque – *Manuel d'iconographie chrétienne* du moine athonite Denys de Phourna il ne comprenait pas la signification d'un vitrail de la cathédrale de Bourges, – vitrail – où, « entre la mort et la résurrection de Jésus, on peut voir un jeune lion endormi et couché sur le dos »¹ (Fig. 1). Issue de plusieurs sources littéraires² l'image du lion endormi³ était destinée à illustrer l'idée du réveil du Christ après trois jours de sépulture. Ce n'était pas ni le lion symbolisant Saint Marc l'évangéliste, ni le lion de Saint-Jérôme, ni les lions du fossé de Daniel, ni le lion de Samson, ni le lion de Saint Gerasime. C'était le lion – emblème – de la tribu de Juda, dont

L'ICONOGRAPHIE ORTHODOXE DU SOMMEIL DE L'ENFANT – JÉSUS, ENDORMI COMME UN LION, ET SES VARIANTES ROUMAINES*

Constantin I. Ciobanu

provenait – selon sa nature humaine – le Seigneur. Et c'est exactement ce lion – évoqué dans le livre de la *Genèse* (49 : 9) – qui a été identifié par les exégètes chrétiens de la fin de l'Antiquité et du début du Moyen Âge avec le Christ⁴.

L'importance de l'image de Jésus endormi *comme un lion* est confirmée par sa distribution dans les programmes iconographiques des églises à coupole recommandée par les guides de peinture grecs. Ainsi, le manuel (*l'Ερμηνεία...*) de Denys de Phourna nous conseille « de représenter **au-dessus de la porte** le Christ, sous la figure d'un petit enfant de trois ans, endormi et couché sur un tapis, la tête appuyée sur sa main »⁵. Dans le paragraphe du même guide portant sur *l'ensevelissement de Jésus*⁶ on peut lire les paroles des prophètes Jacob⁷, David⁸ et Salomon⁹ – toutes – au sujet du sommeil et de l'éveil du Seigneur. L'œuvre peinte de Denys nous démontre sa fidélité aux recommandations exprimées dans son livre : pour cela il suffit de jeter un coup d'œil sur l'image du *Sommeil de Jésus* peinte par le moine athonite au *kellion* de Saint Jean-Baptiste du monastère de Koutloumousiou près de Karyes¹⁰ (Fig. 2).

* Le contenu de cet ouvrage a été communiqué dans une variante réduite le 17 décembre 2009 à la sixième édition de la Session scientifique annuelle de la Section médiévale de l'Institut d'Histoire de l'Art « G. Oprescu ».



Fig. 1 – Illustration au chapitre *Le lion* du *Physiologus*. Vitrail de la cathédrale de Bourges.



Fig. 2 – Denys de Phourna : *Le Sommeil de Jésus*.
Fresque du *kellion* de Saint Jean-Baptiste du monastère de Koutloumoussiou près de Karyes, Mont Athos.

Un autre guide grec de peinture post-byzantine¹¹ – plus ancien que celui de Denys et conservé, dans la totalité du texte, seulement en traduction roumaine¹² – nous décrit l'image qui doit illustrer les paroles «Se couchant (le Christ – C.C.) s'endormit comme un lion» : *Tu fais (l'image de – C.C.) Jésus-Christ, à sa droite – la Vierge Marie en prière, puis...les anges avec des éventails, et, d'une part – le patriarche Jacob, – de l'autre – le prophète David – tenant des rouleaux déployés ; et sur le rouleau du patriarche Jacob – qui bénit – est écrit: « En tombant, il s'est endormi*

comme un lion et comme un lionceau : qui l'éveillera ? (Genèse, 49 : 9¹³)» ; et (sur le rouleau de – C.C.) David – qui prie – est écrit : « Réveille-toi ! Pourquoi dors-tu, Seigneur ? Lève-toi ! Ne nous rejette pas pour toujours. Pourquoi détournes Tu ta face? (Psaume, 43 : 25)»¹⁴.

Les livres de peinture russe – appelés *podlinniki* – n'ont pas pu non plus ignorer l'image du *Sommeil de Jésus*. Ainsi, nous trouvons un excellent exemple de ce thème iconographique dans le *podlinnik* provenant du monastère d'Antonievo-Siysk¹⁵ (Fig. 3).



Fig. 3 – *Le Sommeil de Jésus*. Livre de peinture (*podlinnik*) provenant du monastère d'Antonievo-Siysk, Russie.

La signification et la genèse de l'image du Christ endormi *comme un lion* a suscité depuis longtemps l'intérêt des historiens de l'art. Dès le début du XX^e siècle datent les recherches d'Egor K. Redin (1901 – 1902)¹⁶, de Nikodim P. Kondakov (1905)¹⁷ et d'Alekseï S. Uvarov (œuvre posthume, apparue en 1910)¹⁸ visant, en premier lieu, les variantes russes et athonites de l'image. Nombre de sources patristiques et liturgiques, liées directement ou indirectement à l'iconographie du *Sommeil de Jésus*, ont été mises à jour dans la dissertation doctorale de D. I. Pallas (1965)¹⁹ et dans l'admirable étude de Branislav Todić (1994)²⁰. En même temps, les dictionnaires d'iconographie chrétienne sont très lapidaires à ce sujet. Ainsi, on n'y trouve à peu près rien dans *l'Iconographie de l'art chrétien* de Louis Réau²¹. Les sources scripturaires, patristiques et encyclopédiques cités par le *Lexikon der Christlichen Ikonographie*²² sont réduites au 9^{ème} verset du chapitre 49 du livre de la *Genèse*, au 4^{ème} verset du Psaume 121(120)²³, au paragraphe «Le lion» du *Physiologus* grec et à une partie de l'ouvrage de Siméon le Metaphraste connu sous le titre latin de *Oratio in Lugubrem lamentationem Sanctissimae Deiparae pretiosum Corpus Domini nostri Jesu Christi amplexantis*²⁴. Encore moins édifiant est le *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*²⁵ qui nous indique à tort que la plus ancienne image du *Sommeil de Jésus* se trouve dans le manuscrit *Stavronikita* 45²⁶ et qui mentionne – en qualité de sources littéraires de cette image – seulement le *Physiologus* et la prophétie de Jacob (*Genèse*, 49 : 9 – 10)²⁷. Le dictionnaire des termes de l'ancien art russe, signé par Ekaterina V. Gladychéva et Lévon V. Nersessian, interprète l'iconographie du *Spas Nedremannoe oko*²⁸ (= *le Sauveur à l'œil qui ne dort pas* ou *le Sauveur à l'œil qui veille* en langue slavonne de l'Église) comme un type de représentation symbolique du Sauveur, constitué à la base des prophéties bibliques dans lesquelles il est comparé à un lion (*Genèse*, 49 : 8 – 9, *Apocalypse*, 5 : 5, etc.)²⁹. Le livre *Ikonen. Faszination und Wirklichkeit* de Konrad Onasch et d'Annemarie

Schnieper³⁰ (1995) est aussi très sélectif au sujet des sources littéraires: outre les textes déjà cités par le *Lexikon der Christlichen Ikonographie* on y trouve une seule référence à l'une des louanges qu'on chante aux matines du Samedi Saint³¹. L'article portant sur l'iconographie de Jésus de l'*Encyclopédie Orthodoxe Russe* – dans sa partie dédiée au *Sommeil du Christ*³² – présente un aperçu des principaux monuments où l'on trouve ce type d'image. Décrivant le texte du phylactère de Jésus, peint dans l'icône du *Sauveur à l'œil qui veille* de Pskov, l'*Encyclopédie* fait également référence à une paraphrase slavonne au hirmos «*Ne pleure pas, ma Mère, de voir dans le tombeau le Fils...*»³³. On doit dire que dans la plupart des travaux des chercheurs russes³⁴, l'analyse de l'image du *Sommeil de Jésus* pivote autour des variantes slavonnes de *L'Œil qui veille*, les variantes grecques (byzantines ou post-byzantines) et leurs sources littéraires restant soit à la périphérie, soit – même – en dehors de la démarche.

Dans son étude au sujet de l'iconographie de «l'Homme des Douleurs», Hans Belting écrivait que le «sommeil» de Jésus est «spatialement et temporellement indéterminé»³⁵, et que la métaphore de la «mort – sommeil» suggère la simultanéité paradoxale de la *mort humaine* et de la *vie divine* dans la personne du Christ³⁶. Selon lui, la figure couchée de l'Enfant divin – endormi et en même temps éveillé – est un paradoxe qui anticipe *le sommeil de la mort* dans le tombeau³⁷. Ce symbolisme dérive d'une curieuse combinaison des Écritures hébraïques et d'une légende grecque incorporée dans le *Physiologus*. Faisant allusion au «lion de Juda» de la prophétie de Jacob (*Genèse*, 49 : 9 – 10), en se couchant, le Christ s'est endormi *comme un lion* (cf. *Genèse*, 49 : 9; *Apocalypse*, 5 : 5) – c'est-à-dire comme un animal – qui, selon la légende, avait la capacité de dormir dans sa tanière avec les yeux ouverts. Dans cette hypostase, le lion a été considéré comme une image du Christ, qui «n'a pas fermé l'œil de sa divinité, même quand il dormait dans sa tombe»³⁸.

Les recherches de Nicholas Constatas au sujet des états intermédiaires de l'âme (entre la mort et la résurrection) dans la littérature patristique et byzantine se situent sur la voie tracée par Belting : il invoque le symbolisme du *Sommeil de Jésus* faisant recours au texte portant sur la descente du Christ aux Enfers de la *Diôpra* (2 : 11) de Philippe Monotropos³⁹, l'un des contemporains d'Anne Comnène. Il constate que, finalement, par plusieurs filières ce symbolisme est entré dans l'hymnologie de l'enterrement rituel du Christ au service du Samedi Saint.

La multitude des citations bibliques auxquelles font appel les différentes versions de l'image du *Sommeil de Jésus* ont produit des confusions et des clivages dans l'interprétation de ce type iconographique. Ainsi, Otto F. A. Meinardus laisse comprendre que l'*Anapeson* et le *Spas nedremannoe oko* seraient deux thèmes distincts, fondés sur des textes différents⁴⁰. A son avis l'iconographie de l'*Anapeson* grec a seulement inspiré aux XVI^e – XVII^e siècles le thème iconographique russe du *Sauveur à l'œil qui veille* – thème basé sur le *Cantique des degrés*: « Voici, celui qui garde Israël » (*Psaume 120 : 4*)⁴¹. Karl Christian Felmy⁴² souligne le fait que les peintures du *Sommeil du Christ* portent des

noms différents en Russie et dans les Balkans, sans se distinguer fondamentalement du point de vue iconographique. En Grèce, écrit Felmy, « l'image s'appelle *ó Αναπέσων* (fr. *Celui qui se couche* – Genèse, 49 : 9) et porte parfois en titre le verset entier « Il ploie les genoux, il se couche, comme un lion, comme une lionne : qui le fera lever ? », alors que les icônes et les fresques russes du même type sont intitulées « L'Œil qui veille » et l'on y ajoute parfois l'inscription : « Le gardien d'Israël ne tombera pas en somnolence, il ne s'endormira pas » (*Psaume 120 : 4*)⁴³. Felmi croit qu'on peut trouver une combinaison de ces deux textes seulement dans le premier chapitre du *Physiologus*⁴⁴, portant sur le symbolisme du lion, et que les deux passages des Écritures ne sont réunis dans aucune de icônes connues de « L'Œil qui veille »⁴⁵. La dernière assertion est une erreur du chercheur car l'iconostase de Lomnitsa – peint en 1578 – 1579 par le zôgraphe Longuin de Peć – nous montre le contraire : sous l'image du Christ endormi on trouve les images du roi David et, probablement, du prophète Isaïe, portant des phylactères avec des citations (en langue slavonne de l'Église) comprenant exactement les passages des Écritures mentionnées ci-dessus⁴⁶ (Fig. 4).

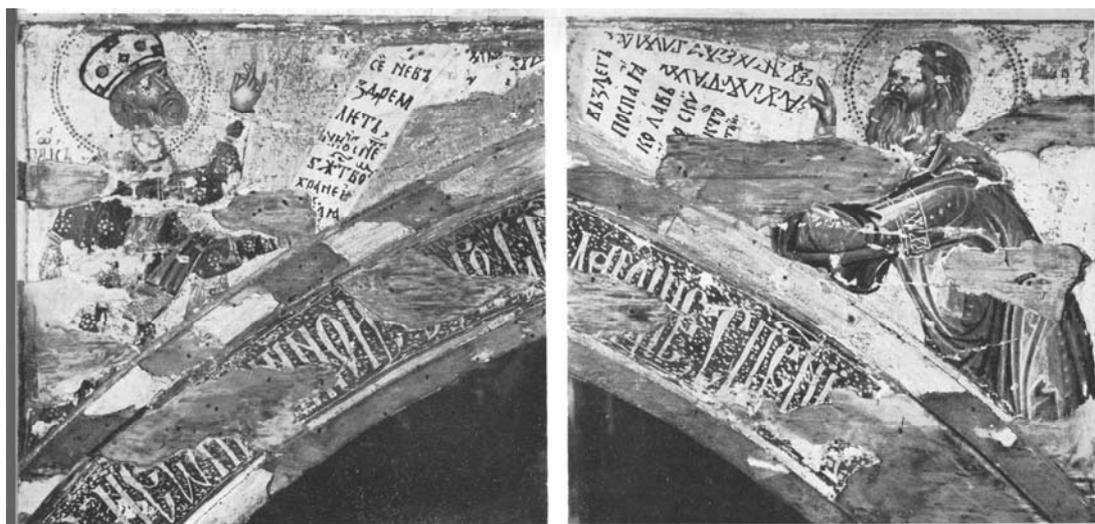


Fig. 4 – Zôgraphe Longuine de Peć : *Le roi David* et, probablement, le *prophète Isaïe*. Iconostase de Lomnitsa.

La première des images conservées préfigurant la future iconographie de l'*Anapeson* se trouve en dehors de l'art appelé aujourd'hui « byzantin ». L'idée d'associer le texte du 24^e verset du psaume 44 (« Réveille-toi ! Pourquoi dors-tu, Seigneur ? ... ») avec l'image de l'*Enfant Jésus endormi* remonte au IX^e siècle: ainsi, dans le *Psautier d'Utrecht* nous trouvons le psaume illustré par un dessin dans lequel le Christ Emmanuel est couché dans son lit, avec la tête appuyée sur le coude droit. Six

anges – trois de chaque côté – s'approchent de lui en s'inclinant⁴⁷ (Fig. 5).

On a considéré pendant longtemps que dans l'art byzantin l'image la plus ancienne du *Sommeil de Jésus* se trouve au mont Athos, sur le mur occidental du Protaton, dans une fresque des premières années du XIV^e siècle attribuée par la tradition à Manuel Pansellinos⁴⁸ (Fig. 6). Cette image nous montre le Christ Emmanuel solitaire, s'appuyant la joue sur sa main droite et tenant un rouleau dans sa main gauche.



Fig. 5 – *L'Enfant Jésus endormi*. Psautier d'Utrecht (IX^e siècle).



Fig. 6 – Attribuée par la tradition à Manuel Pansellinos : *Le Sommeil de Jésus*. Mur occidental du Protaton, Mont Athos.

Au XIX^e siècle l'expédition de Piotr Sévastianov a signalé l'existence d'un texte explicatif figurant à gauche et à droite de la tête de l'enfant Jésus. Plus tard ce texte a été effacé, ainsi qu'en 1891 Heinrich Brockhaus affirmait déjà que cette fresque n'a pas d'inscriptions⁴⁹. Mais, grâce à une photo⁵⁰ prise par le photographe de l'expédition russe (Fig. 7), nous pouvons aujourd'hui constater que le texte explicatif grec dont écrivait Sévastianov était la bien connue citation du 9^{ème} verset du chapitre 49 de la Genèse „ἀναπεσὼν ἐκοιμήθη ὡς λέων καὶ ὡς σκύμνος τίς ἐγερεῖ αὐτόν”.

Cependant, la fresque du Protaton n'est pas l'exemple le plus ancien de l'*Anapeson* dans l'art de Byzance. À Athènes, dans les peintures murales de la chapelle (gr. *pareclésion*) d'Omorphi Ekklésia, on peut trouver un exemple daté de la fin du XIII^e siècle, dû à des artistes de Thessalonique⁵¹ (Fig. 8). Ici Jésus est plutôt assis que couché sur un lit. L'image de la Vierge (qui était à la droite du Christ) est actuellement détruite. On peut voir les bords de la mandorle dans laquelle étaient situés le Christ et sa mère, ainsi que l'image des

anges en prière, les bras tendus⁵². Il n'y a pas de doute que la fresque soit une image du *Sommeil de Jésus* dans sa version grecque d'*Anapeson*. Quand nous nous adressons aux témoignages écrits du Moyen Âge nous trouvons d'autres exemples – malheureusement aujourd'hui disparus – qui sont encore plus anciens. Ainsi, les sources latines du XIII^e siècle certifient la description d'une icône appartenant au joupain serbe Dessa et à sa mère Beloslava, que les envoyés de Kotor reçurent le 3 juillet 1281 de la commune de Dubrovnik : « *Videlicet ycona una, in qua erat Xps (le Christ – C.C.), sicut dormivit* »⁵³. Moins convaincantes sont les références de Branislav Todić et de Nicholas Conostas à une épigramme d'Anne Comnène⁵⁴ au sujet de l'image peinte du « Christ qui dort d'un doux sommeil (γλυκὺν ὕπνον)... »⁵⁵. Il paraît que la référence au *zôgraphe*⁵⁶ (fr. *peintre*) et la description du *sommeil d'après midi du fiancé immaculé... près des trois arbres : du pin maritime, du cyprès et du cèdre*⁵⁷ ne font pas partie de la même épigramme⁵⁸.



Fig. 7 – *Le Sommeil de Jésus* du Protaton.
Photo du XIX^e siècle prise par le photographe de l'expédition de Piotr Sévastianov.



Fig. 8 – *L'Anapeson*. La chapelle d'Omorphi Ekklesia, Athènes (dessin d'après Branislav Todić, *Anapeson. Iconographie et signification du thème*, in *Byzantion*, T. LXIV, 1994, fasc. 1, fig. 2).

André Grabar, dans son livre *La peinture religieuse en Bulgarie*, a décrit une curieuse image de la scène du *Mélismos* peinte dans l'abside de l'église de Ljutibrod : un Christ Emmanuel étendu directement sur l'autel, dormant aux yeux ouverts et tenant les instruments de la Passion dans sa main gauche⁵⁹. Proprement dit ce n'est pas une image de *L'Anapeson*, mais c'est un bon exemple qui montre les sources liturgiques et les voies de pénétration de la structure compositionnelle de ce sujet iconographique.

L'un des plus anciens exemples de la présence de la Vierge dans l'image de *L'Anapeson* se trouve dans une miniature byzantine de la fin du XIII^e ou du début du XIV^e siècle (*Fig. 9*), insérée dans le manuscrit *Stavronikita 45* (remontant au XII^e siècle !)⁶⁰. Le texte – qui accompagne l'image et qui est écrit en langue grecque⁶¹ – ressemble au verset biblique reproduit dans la photo prise par l'expédition de Sévastianov au monastère de Protathon. Malgré cette ressemblance, ce n'est pas le verset mentionné de la *Genèse*.



Fig. 9 – *L'Anapeson*. Miniature byzantine de la fin du XIII^e ou du début du XIV^e siècle insérée dans le manuscrit *Stavronikita 45* (remontant au XII^e siècle).

Le mot « ..., βασιλεῦ ; » (= fr. «... , ô roi ?») – qu'on voit bien dans la miniature et qui indique le destinataire de l'interrogation située à la fin du texte – ne fait pas partie du verset biblique. Plus exactement, ce texte est la paraphrase du 9^{ème} verset,

comprise dans la fin du stichère de *Laudes*, ton 2, qu'on chante dans l'église orthodoxe aux matines du Samedi Saint, après la troisième stance (et qui se trouve dans le texte du *Triodion*)⁶².

L'apparition de la Vierge dans l'iconographie de l'*Anapeson* n'est pas arbitraire. Elle nous offre un important indice en ce qui concerne la genèse et la signification du thème du sommeil prophétique de Jésus. Car, malgré l'autorité dont jouissait dans le monde post-byzantin le modèle du *Christ couché* solitaire, peint au Prothaton, la véritable évolution de l'iconographie de ce sujet est étroitement liée à l'image du couple inséparable formé par la Mère et son divin Fils. Selon Branislav Todić « un certain nombre de représentations de la Vierge à l'Enfant, s'échelonnant entre le XI^e et le XIV^e siècles, peut nous révéler avec assez de certitude les étapes⁶³ de constitution de l'iconographie de l'*Anapeson* et les manières dont certains éléments furent réunis, en tant que solutions toutes faites, au XIII^e siècle ou au début du XIV^e au plus tard, en un thème nouveau qui nous intéresse ici »⁶⁴ [pour appuyer cette théorie et établir les étapes le savant serbe passe en revue l'icône représentant la Vierge Arakiotissa qui fut

peinte à fresque en 1192 dans l'église du monastère de Lagoudéra en île de Chypre⁶⁵, la représentation à mi-corps de la Vierge à l'Enfant dans les mosaïques de la partie méridionale du transept du catholicon du monastère de Saint-Luc en Phocide⁶⁶, le panagiaron de l'empereur Alexis Comnène Ange (1195 – 1204) conservée au trésor du monastère Saint-Pantaléon de l'Athos⁶⁷, la figure à mi-corps de la Vierge à l'Enfant dans la lunette surmontant la porte qui donne accès au naos de l'église principale au monastère de Morača (décoré vers 1265)⁶⁸, la représentation en mosaïque de la Vierge à l'Enfant dans l'église de l'Ara Coeli à Rome (XIII^e siècle)⁶⁹, les figures à mi-corps de la Vierge à l'Enfant dans une icône-diptyque du Mont Sinaï du dernier quart du XIII^e siècle⁷⁰ (Fig. 10), dans une icône de Venise du XIV^e siècle⁷¹ et dans une icône byzantine de la première moitié du XIV^e siècle de la collection du Musée de Beaux Arts « A. S. Pouchkine » de Moscou⁷²].

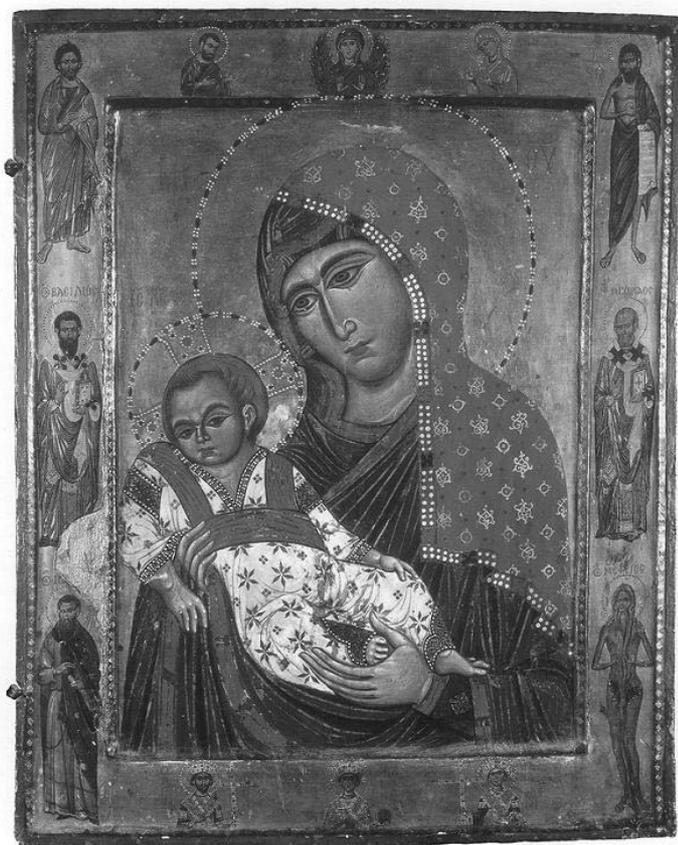


Fig. 10 – *La Vierge à l'Enfant*.
Icône-diptyque du Mont Sinaï du dernier quart du XIII^e siècle.



Fig. 11 – L’Anapeson. Chapelle de la Sainte Croix du monastère grec en ruines de Soumeliotissa, Asie Mineure.

On doit dire que la provenance de l’Anapeson due aux icônes de la Vierge à l’Enfant – où dominatrice était la figure de la mère – n’a pas été tout à fait oubliée au fil des siècles. Apparemment disparue dans les versions consacrées du sujet – c’est-à-dire dans les images du Christ solitaire ou bien dans celles du groupe formé par la Vierge à l’enfant, les anges, Joseph etc. – cette provenance émerge parfois dans l’art provincial post-byzantin. Ainsi, en Asie Mineure, au monastère grec en ruines de Soumeliotissa, dans la petite chapelle de la Sainte Croix, nous pouvons voir une immense image de la Mère de Dieu, – image qui domine toute la conque de l’abside où elle a été peinte⁷³ (Fig. 11). L’inscription au-dessus de l’enfant Jésus « ἀναπεσὼν ἐκοιμήθη ὡς λέων » nous dit que la fresque est bien une image de l’Anapeson.

Le lien entre le motif du Thrène et le motif de la Vierge se souvenant de l’enfance de son fils a été bien évoqué par Metaphraste⁷⁴ dans ses *Oratio in Lugubrem lamentationem* : « Alors, qu’enfant Tu dormais souvent entre mes seins, et que

maintenant, mort, Tu t’es endormi sur la même poitrine. (...) Pour moi, les épines qu’ils posèrent sur Ta tête divine (Matthieu, 27 : 29) ont transpercé mon cœur. Oh, belle et sacrée tête qu’autrefois Tu n’avais pas où tourner et reposer, tête que maintenant seulement pour la tombe est inclinée ... et que, comme l’a dit Jacob, **s’est endormi comme un lion** (Genèse, 49 : 9) ! ». Les conclusions tirées par Branislav Todić de sa recherche visant le rôle des sources patristiques et liturgiques dans la genèse de l’Anapeson révèlent que l’iconographie du sujet provient du Thrène, tel que celui-ci était représenté dans l’art byzantin entre les XI^e et XIV^e siècles⁷⁵. Il suppose que les mêmes passages de l’oraison de Georges de Nicomédie et du Thrène, lus les Vendredis et Samedis Saints, sur le Christ mort que la Vierge *prend sur ses genoux, tout comme elle le faisait lorsque, tout petit, il s’endormait dans ses bras*, déterminèrent aussi certaines solutions fort similaires dans les deux scènes⁷⁶. A l’avis de B. Todić, dans l’Anapeson, qui n’est pas une simple illustration de l’ensevelissement du Christ, c’est l’aspect liturgique qui

prédomine, raison pour laquelle les symboles de la mort du Seigneur sur la croix sont tenus par les anges⁷⁷. L'importance des textes liturgiques chantés aux matines du Samedi Saint est confirmée par la présence répétée de l'image du Christ endormi *comme un lion* dans la première strophe, ton 5 (*Sauveur comme un lion / Tu T'es endormi dans la chair / Mort Tu es ressuscité comme un enfant / Tu as déposé la vieillesse de la chair*), et dans la Stichère, ton 2, des *Laudes* (*Venez voir notre Vie gisant dans le sépulcre / pour rendre la vie à ceux qui sont dans les tombeaux / Venez aujourd'hui, voyant endormi l'enfant de Juda / et disons Lui comme le prophète / Tu T'es couché pour dormir comme un lion / ô Roi, qui T'éveillera ? / Mais de Toi-même ressuscité / Tu T'es donné pour nous Seigneur, gloire à Toi*).

Le problème qui préoccupait André Grabar – et qu'il jugeait difficile – était de savoir pourquoi dans la plupart des images de l'*Anapason* le Christ apparaît comme *Emmanuel*⁷⁸. La réponse à cette question paraît liée à la mention du lion – comme préfiguration du Messie – dans la prophétie de Jacob (Genèse, 49 : 9 – 10). Cette préfiguration a joué un rôle très important dans la constitution de l'iconographie byzantine du *Sommeil de Jésus* : il suffit de voir les textes qui accompagnent la majorité des fresques grecques, balkaniques ou roumaines à ce sujet. Mais, dans la plupart de préfigurations, le Messie est représenté comme *Emmanuel*. Un bon exemple à l'appui de cette allégation nous est offert par le *Psautier serbe* de Munich (fin du XIV^e siècle). Ici, sur le feuillet 98r nous voyons une miniature avec l'image du *Christ Emmanuel* endormi et flanqué d'un lion⁷⁹ (Fig. 12). Au bas de la miniature, le prophète Isaïe est représenté indiquant vers les rois Ozias, Joathan et Achaz : c'est facile à comprendre qu'il s'agit des *trois rois de Juda* de la généalogie du Christ (Mathieu, 1 : 9). Et c'est justement *au temps d'Achaz, fils de Joathan, fils d'Ozias* (Isaïe, 7 : 1) que le prophète nous a indiqué le nom du futur Messie : « Une vierge concevra, et Elle enfantera un fils, auquel

on donnera le nom d'*Emmanuel* » (Isaïe, 7 : 14). Dans ce contexte on peut dire que la miniature du psautier renforce (par la vision d'Isaïe !) le caractère visionnaire de la préfiguration du Messie, due au prophète Jacob (Genèse, 49, 9 – 10).

Le XIV^e siècle c'est l'âge où l'iconographie de l'*Anapason* se répand dans la peinture murale orthodoxe. Ce sujet a été peint dans la seconde décennie du siècle au monastère de Chilandar⁸⁰, sur le côté occidental du pilier nord du catholicon (tout près de l'iconostase). Une excellente image de l'*Anapason* se trouve au monastère de Vatopedi (Mont Athos). Elle est datée de 1312/1313 et se trouve au-dessus de l'entrée dans l'exonarthex du catholicon⁸¹ (Fig. 13). Entre 1305 et 1327 le sujet du *Sommeil du Christ* fut représenté dans l'église du monastère géorgien de la Sainte Croix, près de Jérusalem⁸², ainsi que dans l'église de la Mère-de-Dieu *τῶ Ἀγγελῶποῦ* près de Kalamoti⁸³, dans le Sud de l'île de Chios. À la même époque on retrouve le sujet à l'église Saint-Georges du village d'Agia Triada en île de Crète⁸⁴ et à l'église Saint-Nicolas, en Laconie⁸⁵. Vers l'an 1320 a été terminée la peinture de l'église Saint-Nicétas, près de Skoplje⁸⁶ (Fig. 14). Les fresques avec l'image de l'*Anapason* des églises de Bérende en Bulgarie⁸⁷ (Fig. 15), de Lampini⁸⁸ (Fig. 16) et de Kroustas⁸⁹ (Fig. 17) en île de Crète, de Lesnovo en Macédoine⁹⁰ (Fig. 18), de Zarzma⁹¹ (Fig. 19) et de Calendžicha⁹² en Géorgie, du monastère de Zrse, près de Prilep⁹³ (Fig. 20), des catholicons du monastère Saint Jean le Précurseur, près de Serrès⁹⁴ (Fig. 21), et du monastère du Christ Pantokrator, au Mont Athos⁹⁵, sont toutes exécutées vers le milieu ou au cours du deuxième tiers du XIV^e siècle. On suppose que l'*Anapason* de l'église de Martvili (Géorgie) – qui n'a pas été encore daté – est de la même période⁹⁶. L'image du *Sommeil du Christ* de la conque du diaconicum de l'église de la Vierge Péripleptos de Mistra est datée du troisième quart du même siècle⁹⁷ (Fig. 22).



Fig. 12 – *Le Christ Emmanuel endormi et flanqué d'un lion.*
Le feuillet 98r du *Psautier serbe* de Munich (fin du XIV^e siècle).



Fig. 13 – *L'Anapeson*. L'exonarthex du catholicon du monastère de Vatopedi, Mont Athos.

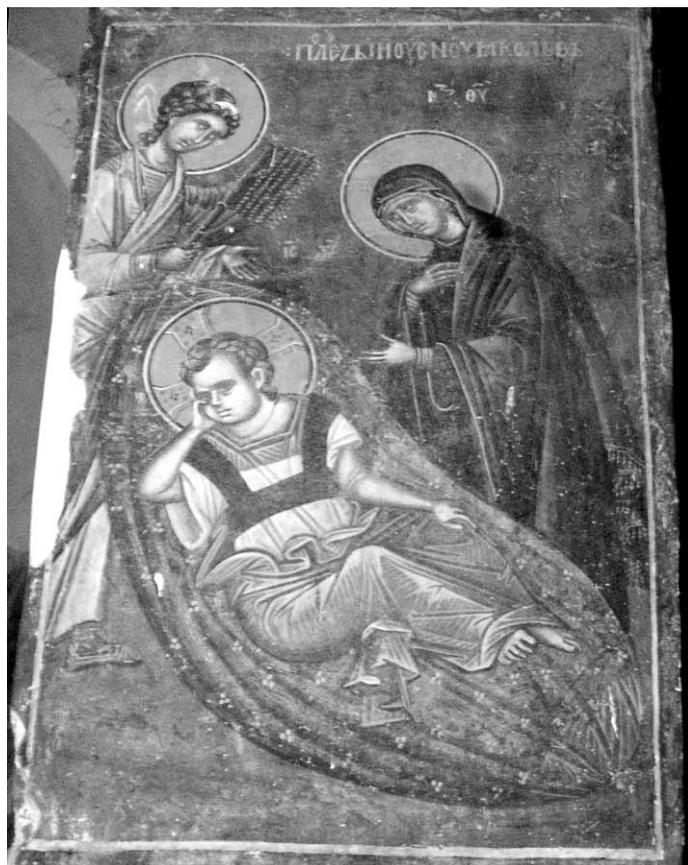


Fig. 14 – *L'Anapeson*. L'église Saint-Nicétas, près de Skoplje.



Fig. 15 – *L'Anapeson*. L'église de Bérende, Bulgarie.



Fig. 16 – *L'Anapeson*. L'église de Lampini (ou Lambini).



Fig. 17 – *L'Anapeson*. L'église Saint Jean le Théologien de Kroustas, île de Crète.



Fig. 18 – *L'Anapeson*. L'église de Lesnovo, Macédoine.

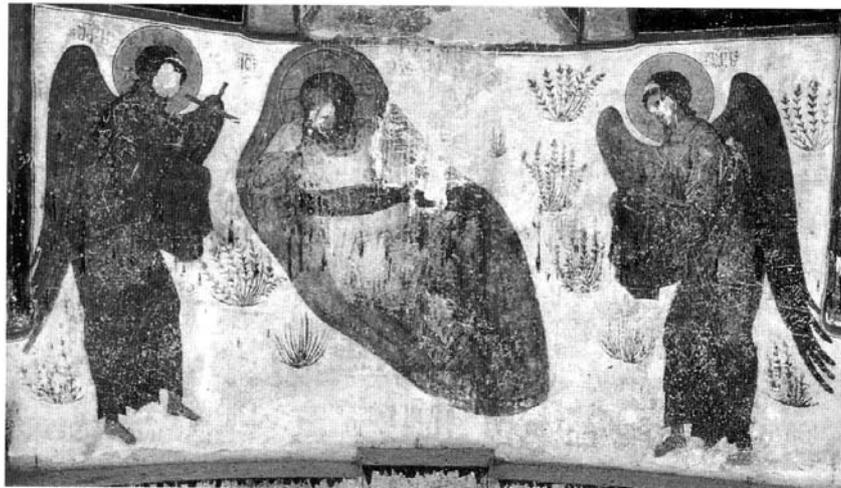


Fig. 19 – *L'Anapeson*. L'église de Zarzma, Géorgie.



Fig. 20 – *L'Anapeson*. L'église du monastère de Zrse, près de Prilep.



Fig. 21 – *L'Anapeson*. Le catholicon du monastère Saint Jean le Précurseur, près de Serrès.

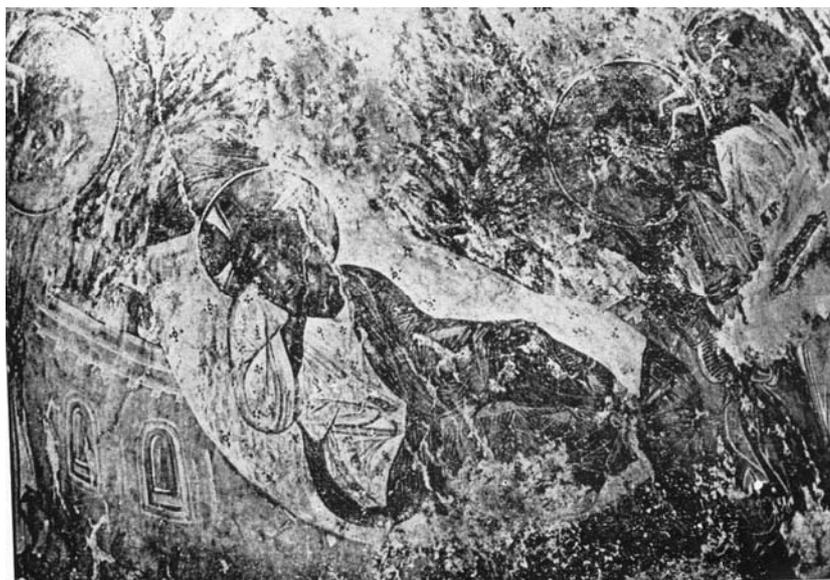


Fig. 22 – *Le Sommeil du Christ* de la conque du diaconicum de l'église de la Vierge Péribleptos de Mistra.

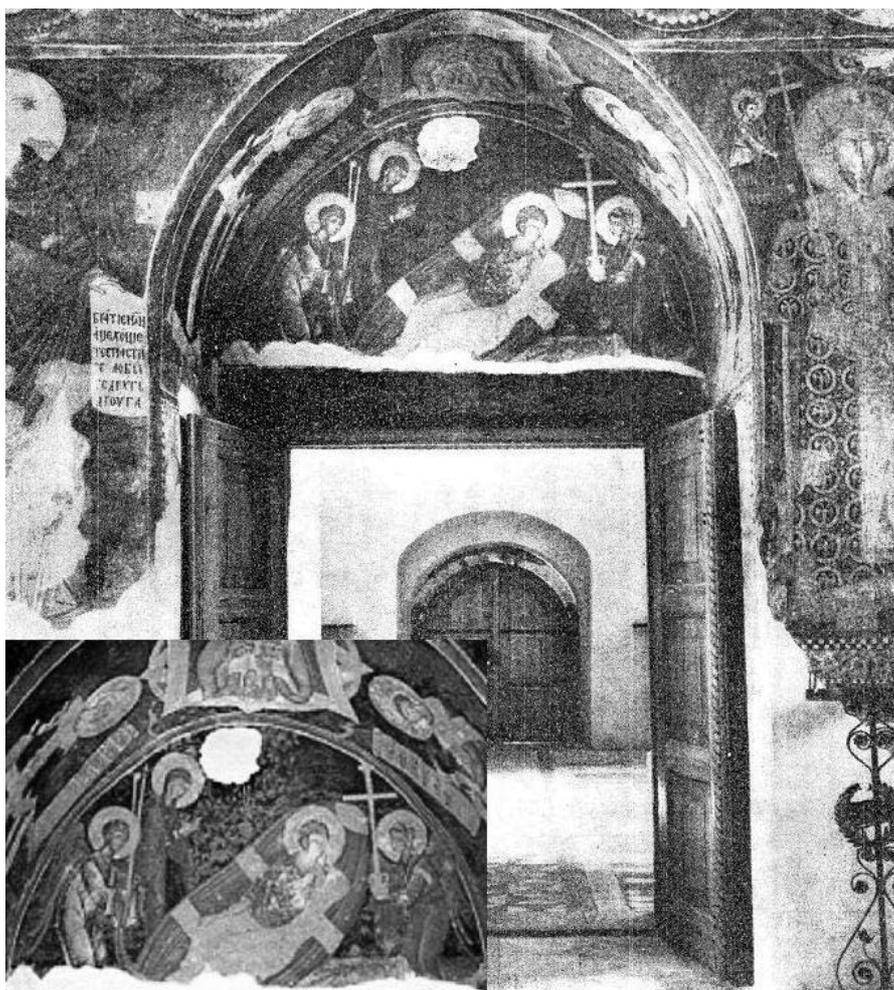


Fig. 23 – *L'Anapason*. L'église du monastère Manasija (Ressava), Serbie.



Fig. 24 – L'Anapeson. L'église de la Mère-de-Dieu de Nabachtévi, Géorgie.

Déjà au siècle suivant sont achevées les peintures murales comprenant l'*Anapeson* de l'église du monastère Manasija de Ressava⁹⁸ (Fig. 23), en Serbie (entre 1406 et 1418), de l'église de la Mère-de-Dieu de Nabachtévi⁹⁹ (Fig. 24), en Géorgie (entre 1412 et 1431), et de l'église de la Vierge Pantanassa de Mistra¹⁰⁰, en Laconie (1428). Dès la première moitié du XV^e siècle l'image de l'*Anapeson* entre dans le répertoire de la broderie byzantine. On peut citer ici le célèbre sakkos du métropolite russe Photios¹⁰¹ (Fig. 25) et le bien connu épigonation de la collection des œuvres d'art du monastère Saint-Jean-le-Théologien en l'île de Patmos¹⁰² (Fig. 26).

En Russie, l'iconographie du *Sommeil du Christ* (appelée là-bas, comme nous l'avons déjà souligné, « *Spas Nedremannoe Oko* » c'est-à-dire « le Sauveur à l'œil qui veille ») est très homogène : presque partout nous voyons le Christ Emmanuel couché dans un jardin, la Vierge et l'un des anges – debout – à ses côtés, encore un ou deux anges – volants – avec les instruments de la Passion. Cette iconographie n'apparaît

qu'au XVI^e siècle, le plus souvent sous la forme de panneau en bois [l'icône nr. Ж – 786/1-2 de la collection des Musées d'État du Kremlin de Moscou, provenant du monastère de Solovki¹⁰³ (Fig. 27); l'icône nr. 12871 de la Galerie d'État Trétiakov¹⁰⁴; l'icône du musée de Recklinghausen publiée par E. Haustein-Bartsch¹⁰⁵]. Au milieu de l'icône du musée historique et archéologique de Pskov (XVI^e siècle)¹⁰⁶ Jésus-Christ et la Vierge sont peints avec des rouleaux déployés dans leurs mains (Fig. 28a). Les textes des ces rouleaux forment un dialogue: la Mère¹⁰⁷ se tourne vers son Fils avec une prière d'intercession¹⁰⁸ et le Fils lui répond par une paraphrasé¹⁰⁹ au texte de la 9^{ème} ode du canon du Samedi Saint¹¹⁰ (Fig. 28b). La même prière d'intercession peut être trouvée – dans une variante plus complète – sur le phylactère de la Vierge d'un fragment d'icône russe (de la première moitié du XVI^e siècle) donné à l'époque et conservé jusqu'aujourd'hui au monastère de Chilandar¹¹¹ (Fig. 29).

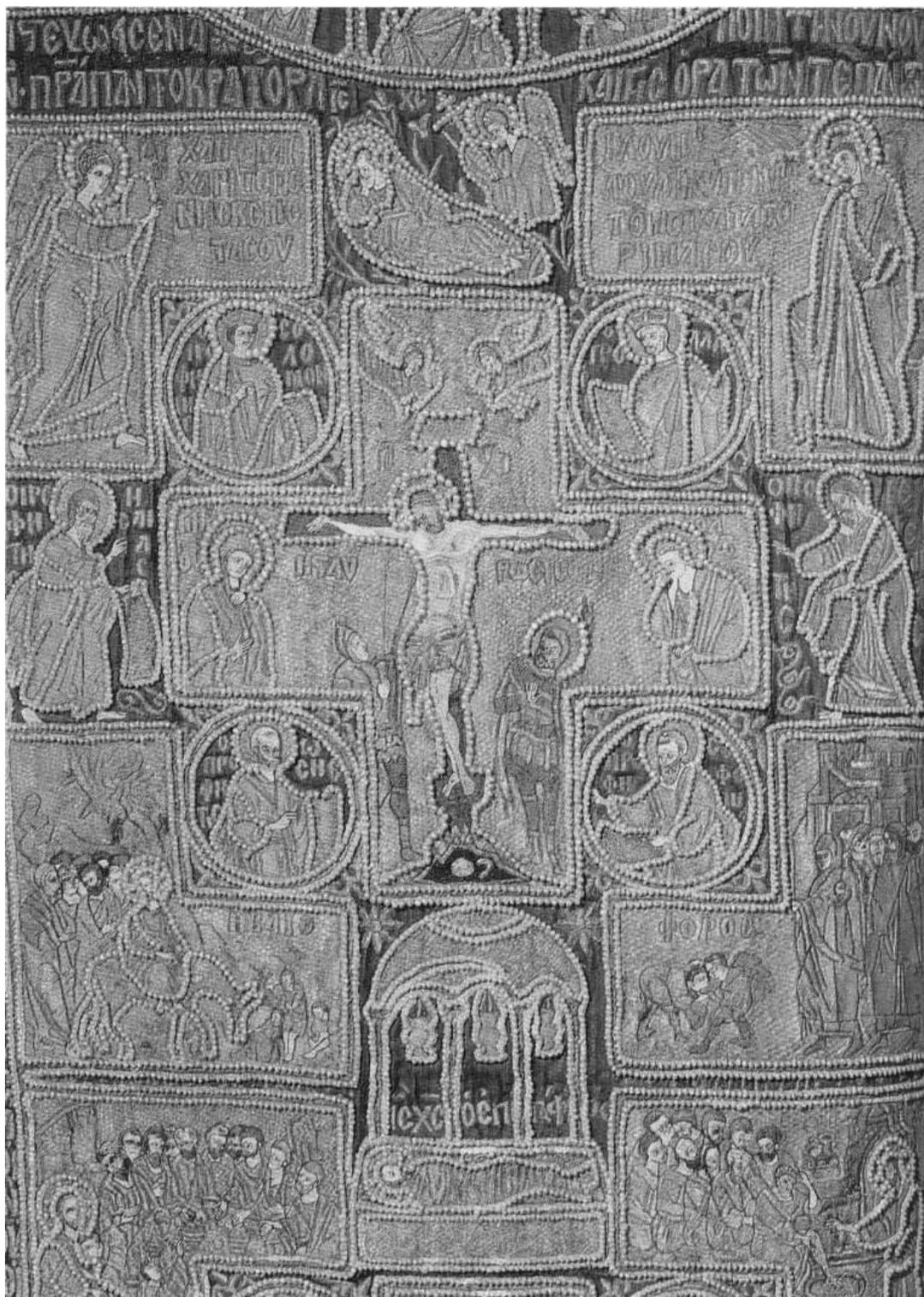


Fig. 25 – Le sakkos du métropolite Photios.



Fig. 26 – *L'Anapeson*. Épigonation de la collection des œuvres d'art du monastère Saint-Jean-le-Théologien de l'île de Patmos.

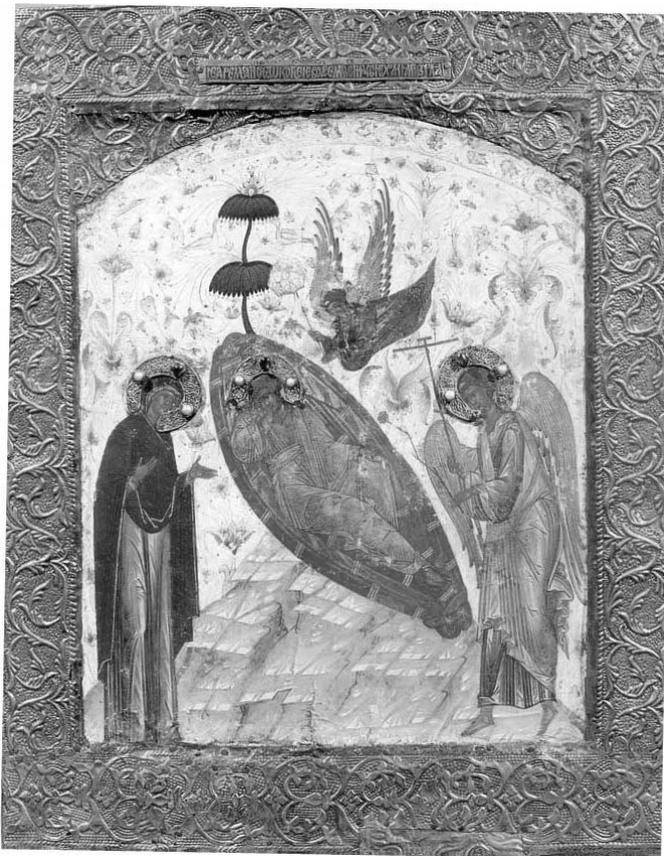


Fig. 27 – *Le Sauveur à l'œil qui veille*. Icône de la collection des Musées d'État du Kremlin de Moscou, provenant du monastère de Solovki (XVI^e siècle).



Fig. 28 – a) *Le Sauveur à l'œil qui veille*. Icône du musée historique et archéologique de Pskov (XVI^e siècle) ;
 b) les textes des phylactères peints sur la même icône.



Fig. 29 – *Le Sauveur à l'œil qui veille*. Icône russe (de la première moitié du XVI^e siècle) donné à l'époque et conservé jusqu'aujourd'hui au monastère de Chilandar.

Vers la fin du XVI^e et au cours du XVII^e siècle l'image du *Sauveur à l'œil qui veille* se répand dans la peinture monumentale russe: on la trouve dans le décor de la grande arche de la Porte Sainte (1585)¹¹² du Monastère de Kirillo–Belozersky (Fig. 30) et dans les programmes iconographiques de la cathédrale de « l'Icône de la Vierge de Smolensk » du Couvent Novodévitchi de Moscou (fin du XVI^e siècle)¹¹³ (Fig. 31), de l'église de la Sainte-Trinité du quartier Nikitniki de Moscou (1654)¹¹⁴, de l'église de la Résurrection sur Debra de Kostroma (1650-1652)¹¹⁵, de la cathédrale de la Trinité du monastère Danilov de Pereslavl-Zalesski (1662 -1668)¹¹⁶, de l'église de la Résurrection du Kremlin de Rostov (seconde moitié du XVII^e siècle)¹¹⁷. Le *Sauveur à l'œil qui veille* des variantes russes apparaît dans un paysage rappelant l'Eden (voir les fresques de la Cathédrale de l'Annonciation de la Vierge du Kremlin de Moscou, peintes au milieu du XVI^e siècle¹¹⁸, ainsi que et les icônes mentionnées ci-dessus). Le remplacement du relief montagneux des images grecques de l'*Anapeson* par un paysage idyllique – avec

des arbres, des fleurs et des oiseaux – est une tentative de suggérer le symbolisme paradisiaque du lieu de la sépulture temporaire du Sauveur. Cela doit traduire l'idée dogmatique sur la présence simultanée du Christ dans la tombe (par le corps) et au Paradis (par son âme et par son essence divine)¹¹⁹. Jésus Emmanuel, écrit Karl Christian Felmy, « ne remarque pas les instruments de la Passion; la Mère de Dieu étend sur lui ses main protectrices et c'est ainsi que du protecteur, du *Pasteur d'Israël*, il devient lui-même le protégé »¹²⁰.

La profondeur symbolique et le caractère hermétique du thème de *l'œil qui veille* se remarquent tout de suite. Du point de vue de Bernhard Bornheim¹²¹, « l'arrivée de ce thème dans la Russie du XVI^e siècle¹²² amène deux constatations: d'un côté, les liens entre ce sujet et des thèmes voisins dans l'art chrétien occidental des XIV^e et XV^e siècles¹²³ montrent à nouveau qu'il existait, à la cour moscovite et dans les milieux qui lui étaient proches, aux alentours de 1500, une ouverture culturelle, au sens libéral humaniste, en ce qui

concerne les modes de la pensée et de l'expérience religieuses ; d'un autre côté, l'action des théologiens d'inspiration byzantine tardive, qui n'avait pas pu ne pas être influencés par la Renaissance italienne et qui étaient arrivés en Russie à la suite de

l'occupation par les Turcs des régions de l'est de la Méditerranée, semble avoir joué un rôle, au même titre que l'arrivée d'éléments de la culture religieuse européenne par les villes commerçantes de Novgorod et de Pskov¹²⁴»



Fig. 30 – *Le Sauveur à l'œil qui veille.*
Grande arche de la Porte Sainte (1585) du Monastère de Kirillo–Belozersky.

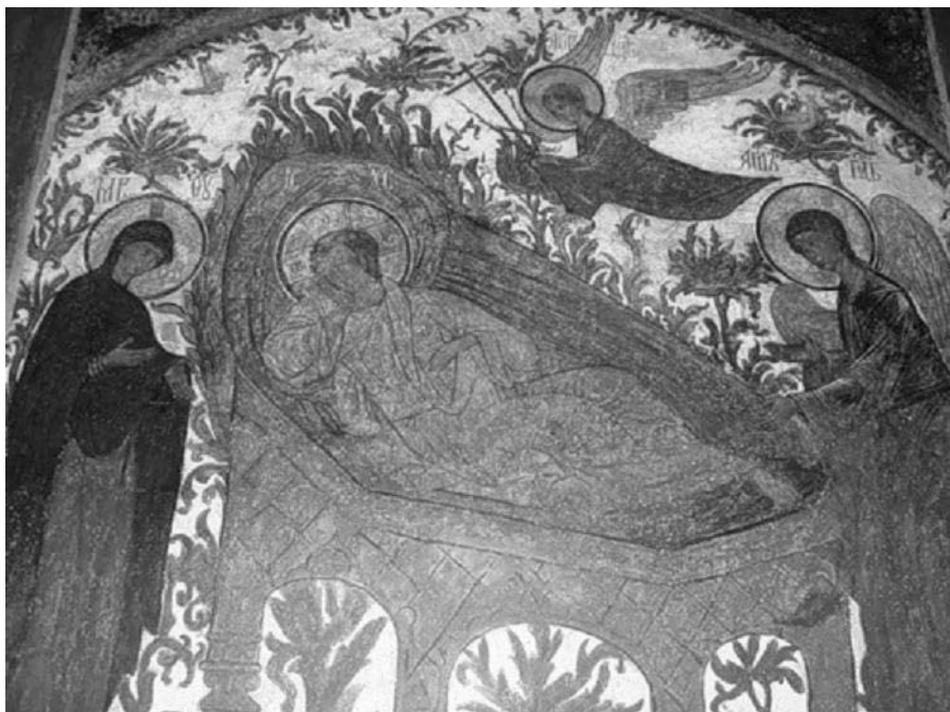


Fig. 31 – *Le Sauveur à l'œil qui veille.*

La cathédrale de « l' Icône de la Vierge de Smolensk » du Couvent Novodévitchi de Moscou (fin du XVIe siècle).



Fig. 32 – *L'Anapason.* Monastère de Dochiariou, Mont Athos.



Fig. 33 – *L'Anapeson*. Monastère de Stavronikita, Mont Athos.

Au XVI^e et au XVII^e siècles le souffle de la Renaissance italienne se fait sentir de plus en plus dans les peintures athonites. Ainsi, dans *L'Anapeson* du monastère de Dochiariou (Fig. 32) on trouve le motif de *la levée du voile* de l'enfant Jésus par sa mère. Ce motif est connu depuis l'Antiquité – on le retrouve dans les descriptions de Psyché (qui – selon la mythologie grecque – dévoile Amour) –, mais il a été consacré dans les beaux-arts par les maîtres italiens, notamment par Raphaël et par Sassoferatto¹²⁵. Au Mont Athos on retrouve le même motif encore deux fois : dans les fresques peintes en 1546 par Théophane et son fils Siméon au monastère de Stavronikita¹²⁶ (Fig. 33) et dans le programme iconographique du monastère de Dionisiou¹²⁷.

Il est temps de préciser que le dialogue entre la Renaissance et la culture byzantine n'était pas unidirectionnel. La migration vers l'Italie et vers d'autres pays catholiques de nombreux intellectuels byzantins et de nombreuses œuvres d'art – après la conquête de Constantinople par les Croisés en 1204, ainsi qu'après la chute définitive de la ville en 1453 – a favorisé la

propagation des types iconographiques orthodoxes dans le monde occidental. *L'Anapeson* n'a pas fait exception. Comme nous l'avons déjà souligné ci-dessus, il a puisé certains motifs (comme *la levée du voile* de l'enfant) du répertoire des maîtres italiens, mais, à son tour il a généré, ou – du moins – a inspiré l'émergence en sol étranger d'un nouveau et original sujet iconographique qui – dans l'art des Pays-Bas de la fin de la Renaissance – a reçu le titre latin de *Nascendo Morimur* (trad. française: *Avec la naissance nous mourons*). *Nascendo morimur* est une antonymie par laquelle commence le proverbe latin *Nascentes morimur finisque ab origine pendet* (*À partir du moment de la naissance, nous commençons à mourir et la fin dépend du début*) tiré du livre *Astronomica* (IV, 16) attribué au poète et astrologue du premier siècle Marcus Manilius. Un des tableaux à l'huile les plus célèbres sur ledit sujet est aujourd'hui en possession du Musée Mittelrhein de Coblenze, en Allemagne (Fig. 34). La peinture – qui date de 1540 – est attribuée à un artiste anonyme appartenant au cercle du peintre des Pays-Bas Maarten Jacobszoon

Heemskerck (1498 - 1574), parfois appelé aussi Van Veen¹²⁸. Un autre tableau au même sujet, peint aussi aux environs de l'année 1540 par Cornelis van der Goude – élève de Heemskerck –, se trouve dans une collection privée américaine¹²⁹ (Fig. 35). Otto F. A. Meinardus a observé que la disposition et le geste de l'enfant dans l'*Anapeson* et dans *Nascendo Morimur* trahissent certaines similitudes. Le message de l'*Anapeson* est que l'enfant Jésus reconnaît déjà à sa naissance son ministère messianique de la souffrance et de la mort pour le salut de l'humanité. D'autre part, dans *Nascendo Morimur* l'interprétation humaniste de l'interrelation de la naissance et de la mort exclut tout aspect sotériologique de la doctrine chrétienne de la rédemption et indique simplement vers la vérité physiologique qu'avec la naissance nous mourons¹³⁰. Bref, le message chrétien sotériologique de l'*Anapeson* a été transformé dans *Nascendo Morimur* en un message universaliste et humaniste de spiritualité et de moralité¹³¹.

* * *

Les Pays Roumains ont connu plusieurs variantes de l'image du *sommeil de Jésus*. En Moldavie, dans les embrasures des fenêtres des églises de Bălinești¹³² (Fig. 36) et de Rădăuți (Fig. 37), ainsi que dans la peinture extérieure située au-dessus du portail de l'église d'Arbore¹³³ (Fig. 38), on peut trouver la version développée de l'image de l'*Anapeson* : nous voyons le Christ enfant assisté par la Vierge et par deux anges portant les instruments de la Passion. Une végétation très rare – composée de trois ou de quatre arbres d'espèces différentes (des cyprès, des conifères) – fait seulement accentuer la stérilité du paysage. Les textes explicatifs (tel que celui, bien conservé, de Bălinești et tel que le fragment de quelques lettres de Rădăuți) prouvent qu'il s'agit des citations du 9^{ème} verset du 49^{ème} chapitre de la *Genèse*. Comme le texte de Bălinești se termine avec les mots « ...**qui te fera lever** » nous ignorons si ces citations ont été tirées directement de la Bible ou bien du stichère des *Laudes* du Samedi Saint (dans la stichère le texte du verset est continué par l'exclamation interrogative « ..., **ô roi ?** »

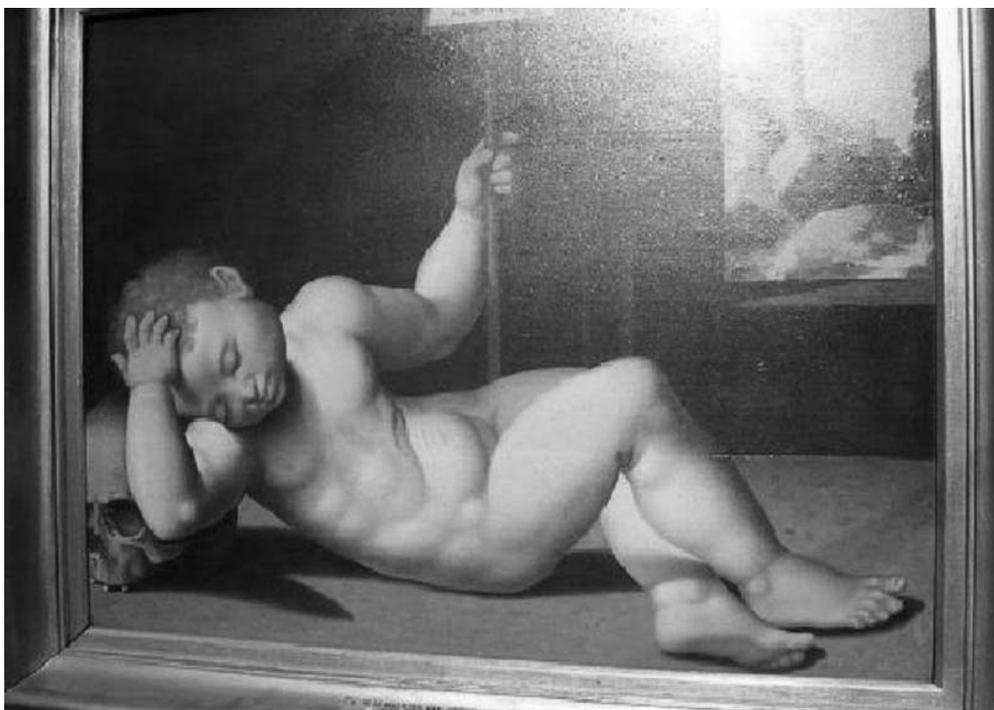


Fig. 34 – Artiste anonyme appartenant au cercle du peintre hollandais Maarten Jacobszoon Heemskerck (1498 - 1574) : *Nascendo Morimur*. Musée Mittelrhein de Coblenze, Allemagne (environ 1540).



Fig. 35 – Cornelis van der Goude : *Nascendo Morimur*. Collection privée américaine (environ 1540).



Fig. 36 – *Le sommeil de Jésus*. Église de Bălinești, Moldavie.

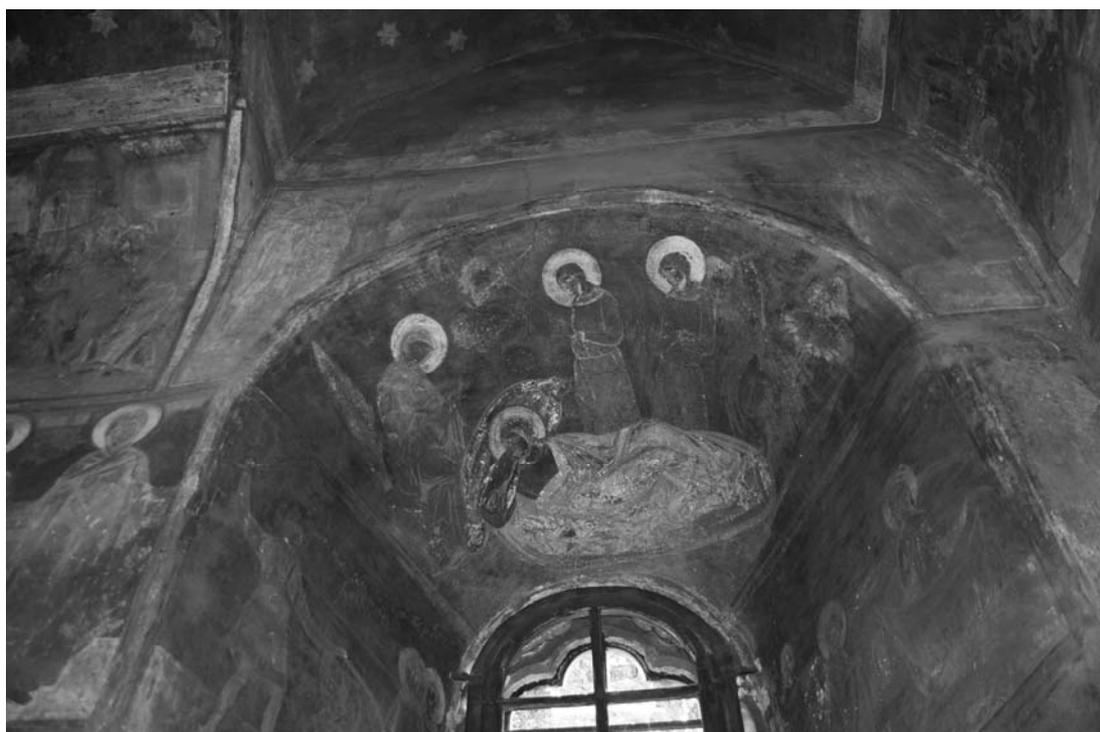


Fig. 37 – *Le sommeil de Jésus*. Église de Rădăuți, Moldavie.



Fig. 38 – *Le sommeil de Jésus*. Peinture extérieure située au-dessus du portail de l'église d'Arbore, Moldavie.

qui est absente dans le texte de la *Genèse*). L'époque de la peinture de l'*Anapeson* de Bălinești ne suscite pas de doute: c'est la fin du règne d'Étienne le Grand (1457 – 1504). En ce qui concerne l'église de Saint Nicolas de Rădăuți la situation est plus compliquée car l'état de conservation de la fresque ne nous permet pas d'affirmer avec certitude qu'elle soit de la même époque¹³⁴. Toutefois, les similitudes dans les contours des figures, ainsi que l'identité du type iconographique avec celui de Bălinești, nous font croire que l'image originelle de l'*Anapeson* de Rădăuți a été peinte au temps du grand voïvode ou bien de son fils et successeur, Bogdan III l'Aveugle.

À l'église d'Arbore (1541), au-dessous de l'image de l'*Anapeson*, on peut voir les images des rois-prophètes David et Salomon, tenant des phylactères sans inscriptions. Pour comprendre la signification de ces images nous devons faire recours au programme iconographique du monastère Manassia de Ressava, en Serbie¹³⁵ (peintures exécutées dans l'intervalle des années 1406 – 1418). Là aussi, dans la lunette surmontant l'entrée occidentale de l'église du monastère, l'image du *Sommeil de Jésus* est associée aux images des mêmes rois qu'à Arbore. Mais, contrairement à l'église d'Arbore, les phylactères des rois à l'église de Ressava ont des inscriptions très bien préservées. Le roi David porte un rouleau avec la citation « Réveille-toi! Pourquoi dors-tu, Seigneur? »¹³⁶ (Fig. 39a); le roi Solomon – un autre rouleau avec la citation « Mais la vie des justes est dans la main de Dieu... »¹³⁷ (Fig. 39b). Nous comprenons facilement que la citation de David se réfère directement à l'image du *Sommeil du Christ*. En ce qui concerne la citation de Solomon, elle se réfère à l'image de *la Main de Dieu tenant les justes* – image qu'à Ressava est peinte sur la clef de voûte du portail, au-dessus de l'*Anapeson*. Dans le décor du portail d'Arbore cette image de *la Main de Dieu* manque; on la trouve seulement à l'intérieur de l'église.

À Arbore le *Sommeil du Christ* est situé dans la quatrième rangée d'images de la

façade méridionale de l'église, c'est-à-dire là où se trouve les illustrations à la deuxième partie de l'*Hymne Acatliste*. Pour cette raison certains chercheurs ont cru que ce sujet se rapporte à l'iconographie de l'hymne. Ici, nous devons préciser qu'il y a une version de l'*Anapeson* illustrant la 18^{ème} strophe de l'*Acatliste* (« Dans Sa volonté de sauver toute Sa création, le Créateur de l'Univers a choisi d'y venir Lui-même... »). Une caractéristique distinctive de cette version est la présence de l'image de la personnification incarnée du Cosmos¹³⁸. On trouve cette personnification dans à peu près toutes les peintures murales, les icônes et les manuscrits où l'image de l'*Anapeson* est conçue pour illustrer la 18^{ème} strophe: dans le *Psautier Tomić*¹³⁹ (Fig. 40) et le *Psautier Serbe*¹⁴⁰ (Fig. 41), dans l'*Acatliste illustré* de l'Académie Théologique de St. Petersbourg¹⁴¹, dans l'icône de l'île de Skopélos¹⁴², dans les icônes des arabes chrétiens du Levant¹⁴³, dans les fresques valaques des monastères de Snagov¹⁴⁴, de Tismana¹⁴⁵, et de Mamul¹⁴⁶, dans l'église de *Trois Hiérarques* de Filipeștii de Pădure¹⁴⁷ etc. Le manque total de toute allusion à cette importante personnification dans la fresque d'Arbore nous empêche de considérer l'image de l'*Anapeson* – peinte ici – comme une illustration à la 18^{ème} strophe de l'hymne.

À l'église Saint-Nicolas du Monastère de Probota (1532 – 1534/1535)¹⁴⁸ l'iconographie du *Sommeil de Jésus* est assez spécifique (Fig. 42). Jésus est présenté à l'âge de l'adolescence. Il est allongé et a la tête appuyée sur son coude gauche (!). Dans sa main droite il tient un rouleau. Son lit se trouve devant la Vierge et non pas à côté. Des architectures somptueuses forment l'arrière-plan. La partie gauche de la fresque est occupée par l'image de Joseph et par l'image d'un ange tenant les instruments de la Passion. Les quelques lettres slavonnes non effacées au-dessus des architectures décoratives prouvent que la fresque est une illustration du même 9^{ème} verset du 49^{ème} chapitre de la *Genèse*.



Fig. 39 – a) et b). Les rois–prophètes David et Salomon. Monastère Manassia (Ressava), Serbie.



Fig. 40 – Version de l'*Anapeson* illustrant la 18^{ème} strophe de l'*Acatiste*. Psautier Tomić (Moscou).



Fig. 41 – Version de l'*Anapeson* illustrant la 18^{ème} strophe de l'*Acatiste*. Psautier Serbe (Munich).

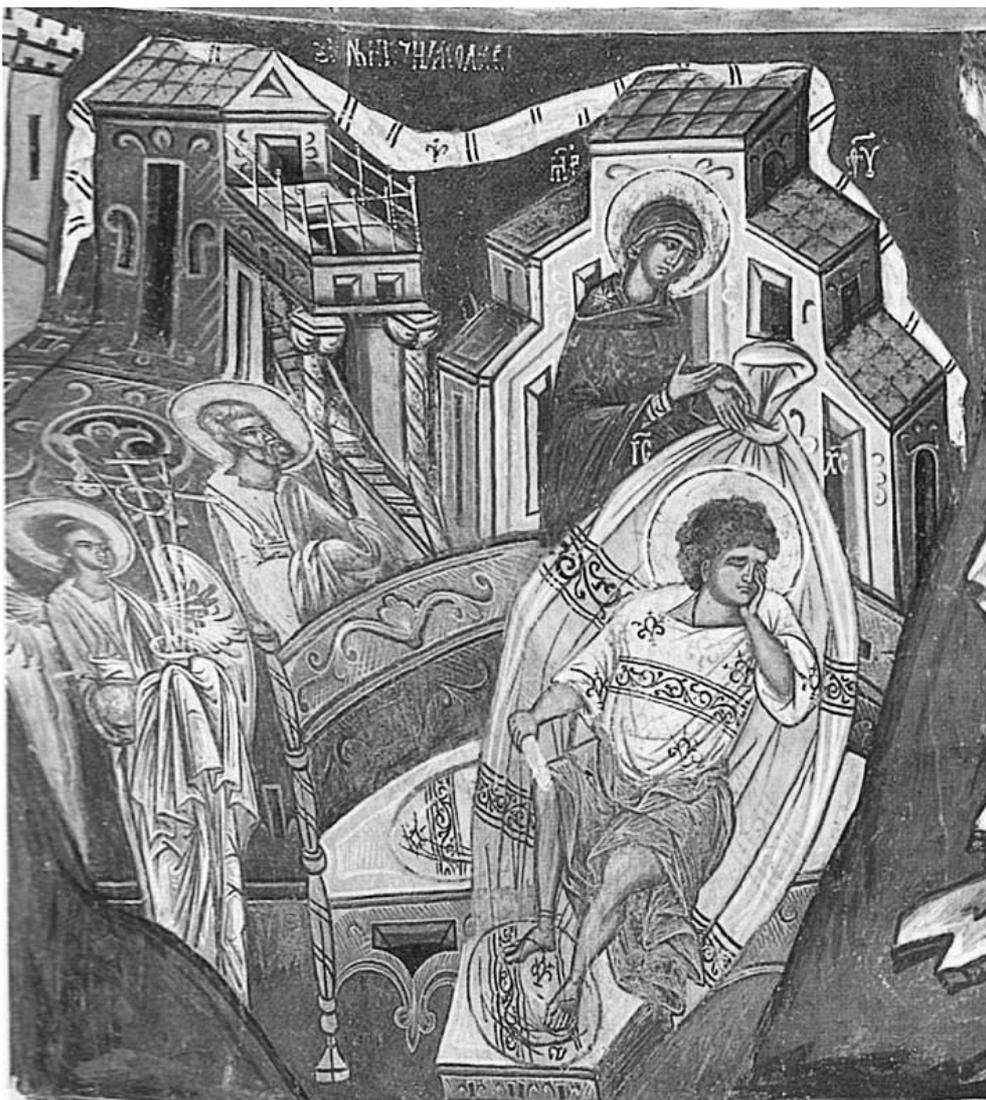


Fig. 42 – *Le sommeil de Jésus*. L'église Saint-Nicolas du Monastère de Probota, Moldavie.

Au Monastère de Humor (1535) l'*Anapeson* (Fig. 43a) est peint dans le coin sud-est de la chambre des tombeaux, au-dessus du tableau funéraire du donateur – le logothète Théodore Bubuiog – et du sujet biblique de *Trois hébreux dans la fournaise*¹⁴⁹ (Fig. 43b). En dépassant les confins de la moitié orientale de la voûte en berceau, l'image continue également sur une petite partie de la paroi sud de la chambre. Le Christ-enfant est couché devant une muraille, la tête appuyée sur son coude droit; derrière la muraille on voit l'ange avec les instruments de la Passion et la Vierge avec un flabellum. Sur la petite

partie de la paroi méridionale (qui aboutit à l'embrasure de la fenêtre) est située la figure de Joseph.

La variante de l'*Anapeson* qui occupe la niche du diaconicum de l'église de l'Annonciation de la Vierge du Monastère de Moldovița (1537)¹⁵⁰ est très simple (Fig. 44a). On peut voir seulement l'image du Christ-enfant étendu sur un grand siège rectangulaire sans dossier et les images de deux anges penchés au-dessus de lui. Les instruments de la Passion manquent. Comme le certifient les anciennes photos (Fig. 44b), le visage du Christ était très endommagé et, récemment, il a été





Fig. 44 – a) *Le sommeil de Jésus*. L'église de l'Annonciation de la Vierge du monastère de Moldovița, Moldavie ;
 b) *Le sommeil de Jésus*. L'église de l'Annonciation de la Vierge du monastère de Moldovița. Image de la 3^{ème}
 décennie du 20^e siècle (d'après I. D. Ștefănescu).

totallement restauré. L'absence de la Vierge et de Joseph dans cette scène nous indique qu'il s'agit d'une des versions les plus simples du sujet de l'*Anapeson* dans l'art orthodoxe – la «version angélique» purifiée de tout détail. Cette «version angélique» – connue aussi dans l'Occident chrétien à l'époque de la genèse du sujet (rappelons-nous du *Psautier d'Utrecht* du IX^e siècle!) – a plusieurs variantes. La variante avec «deux anges aux côtés du Christ» a eu une grande fortune dans l'art géorgien [les peintures de l'église de Zarzma¹⁵¹ (*Fig. 19*) et de l'église du monastère géorgien de la Sainte Croix près de Jérusalem¹⁵²]. Dans le décor brodé du sakkos du métropolite Photios (1414 – 1417)¹⁵³ ainsi que dans la fresque du *zôgraphe* Antonios – peinte en 1544 au monastère de Xenophont¹⁵⁴ (*Fig. 45*) – on trouve la variante avec un seul ange, volant vers le Christ et portant les instruments de la Passion.

Les quatre personnages de l'*Anapeson* de Probota ou de Humor figurent aussi dans le décor de l'embrasement de la fenêtre septentrionale du naos de l'église de *La Descente de l'Esprit Saint* du Monastère de Dragomirna¹⁵⁵ (première décennie du XVII^e siècle). Mais ici la Vierge se trouve assise sur un siège (*Fig. 46*). Avec sa main gauche la mère caresse la tête de l'enfant qui se repose sur ses genoux. Le motif de la joue appuyée sur le poigne ou sur la paume de la main a disparu. L'ange se trouve à la droite du Christ. Dans l'arrière-plan, les architectures somptueuses de Probota ont été remplacées par une muraille assez homogène. Le texte slavon s'est bien conservé : «...se coucha et s'endormit comme un lion, qui le fera lever» (Genèse, 49 : 9). Il nous indique qu'il s'agit de la même citation qu'à Bălinești, à Rădăuți et à Probota.

Sur l'intrados de la voûte du passage d'entrée dans le monastère de Neamț on peut voir une image de l'*Anapeson* fortement endommagée par des repeints tardifs appliqués, probablement, aux XIX^e siècle¹⁵⁶ (*Fig. 47*). Le Christ est assis dans un siège, la tête appuyée sur son coude

droit. La Vierge, Joseph et l'ange sont à ses côtés. Il est curieux qu'ici l'image fait parti du *Cycle des Archanges*¹⁵⁷. Cet exemple, ainsi que l'exemple du miracle de Saint-George avec la résurrection du bœuf de Glykère – peint sur la même voûte –, sont tout à fait impropres pour de tels cycles.

Vers la fin du XVIII^e siècle a été peinte l'image de l'*Anapeson* dans l'embrasement de la fenêtre sud de la nef de l'église de Roman¹⁵⁸ (*Fig. 48*). À cette époque les inscriptions explicatives étaient déjà écrites en langue roumaine (mais en alphabet cyrillique). Le texte du phylactère de l'ange situé à gauche de Jésus répète en roumain la citation déjà connue grâce aux autres images du *Sommeil de Jésus* des églises moldaves : «*En se couchant, il s'est reposé comme un lion, comme un lionceau : qui le fera lever ?*» (Genèse, 49 : 9)¹⁵⁹. L'ange qui est à la droite de l'enfant tient un autre phylactère, sur lequel est écrit : «*L'empereur des empereurs et le Seigneur des seigneurs (Apocalypse, 19 : 16)*»¹⁶⁰. Comme à Probota, le Christ est placé devant sa mère mais, cette fois-ci, sa tête est appuyée sur la paume de sa main droite. Le trône – d'inspiration baroque, sur lequel est assise la Vierge – prouve encore une fois la datation tardive de cette fresque.

Les images du *Sommeil de Jésus* de l'arc triomphal de l'église Saint Georges de Hârlău et du diaconicum de l'église Saint Élie de Suceava doivent être libérées des couches de fumée et de poussière qui se sont accumulées au fil des siècles. Pour le moment on peut dire qu'à Hârlău¹⁶¹ nous avons une variante d'*Anapeson* avec un Christ moitié assis, moitié couché sur un siège avec dossier à demi circulaire (*Fig. 49*). Comme d'habitude, il tient sa tête appuyée sur le coude de sa main droite. Un ange avec les instruments de la Passion et la Vierge avec un flabellum l'assistent des deux côtés. Beaucoup plus tard, déjà au XVII^e siècle, nous allons retrouver une variante iconographique similaire d'*Anapeson* dans les peintures murales de 1669 de l'église de Băjești¹⁶², en Valachie.



Fig. 45 – Zôgraphe Antonios: *L'Anapason*. Monastère de Xenophont.

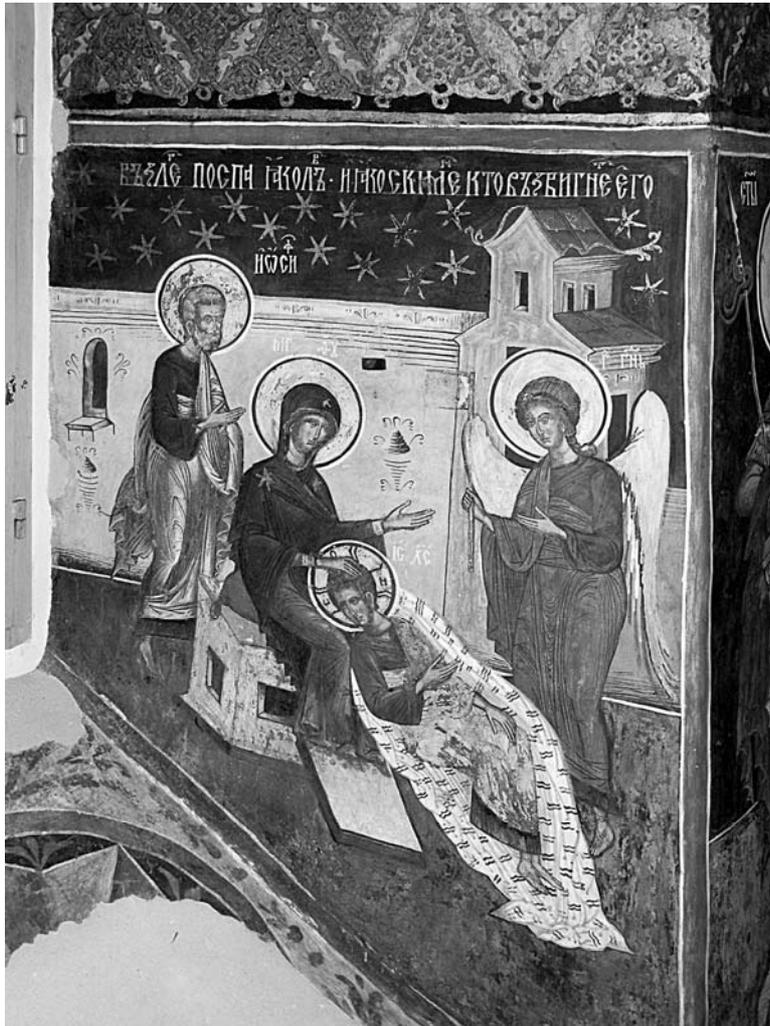


Fig. 46 – *Le sommeil de Jésus*. L'église de *La Descente de l'Esprit Saint* du Monastère de Dragomirna.



Fig. 47 – *Le sommeil de Jésus*. Monastère de Neamț, Moldavie.



Fig. 48 – *Le sommeil de Jésus*. L'église de Sainte Parascève de Roman, Moldavie.

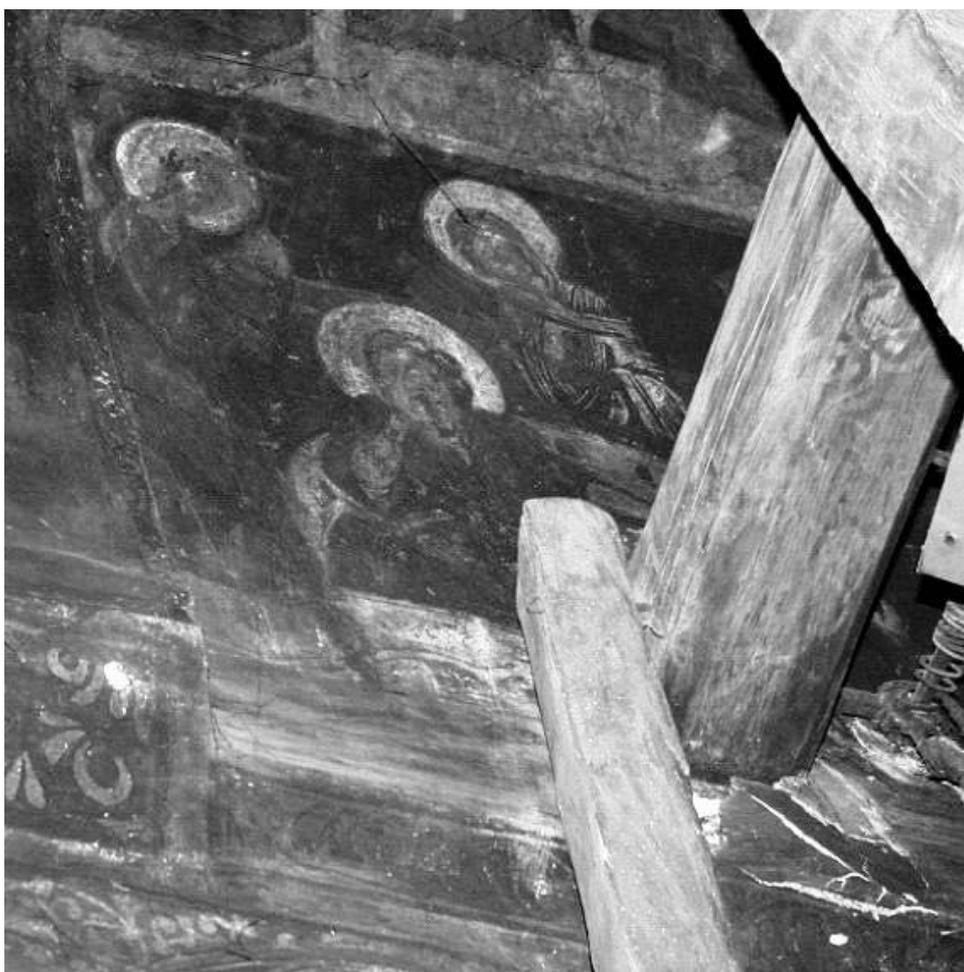


Fig. 49 – *Le sommeil de Jésus*. L'église de Saint Georges de Hârlău, Moldavie.

À l'église Saint Élie de Suceava l'image de l'*Anapason* est située dans la niche du *diaconicum* (Fig. 50). La partie inférieure de l'image est inaccessible aux chercheurs. Dans la partie supérieure on voit l'image d'un grand arbre situé au centre de la fresque. Il a un riche houppier doré, à feuilles caduques. Un autre arbre, à houppier noir, s'élève dans la moitié droite de la composition. Les mêmes trois personnages – l'enfant Jésus, la Vierge et l'ange – se trouvent sous leurs branches. Les couches de couleurs de l'actuelle peinture murale ont été appliquées, probablement, au XVII^e siècle par-dessus la peinture d'origine – datant du règne d'Étienne le Grand¹⁶³. Donc, le dessin et la structure compositionnelle initiale des sujets, ainsi que l'ordonnance du programme iconographique ont été respectés.

Dans l'iconographie des croix liturgiques moldaves, sculptées au XVI^e siècle¹⁶⁴, on trouve souvent l'image de l'*Anapason* accompagnée par le texte slavon « *lavisia Strasti* » (« *les Passions se sont montrées* » ou « *les Passions ont apparu* »). C'est le cas de la croix donnée entre 1550 – 1553 par le métropolitain Grigorie Roșca au Monastère de Voroneț, mais qui se trouve maintenant au Monastère Saint-Jean-le-Nouveau de Suceava¹⁶⁵, de la croix donnée en 1560 par le même métropolitain au monastère de Neamț¹⁶⁶ (Fig. 51), de la croix donnée en 1564 par Maxim Burnar et son épouse Antimia au Monastère de Golia¹⁶⁷ et de la croix donnée en 1566 par le *pyrcalab* Ioan Bainski au Monastère de Putna¹⁶⁸. La substitution du 9^{ème} verset du 49 chapitre de la *Genèse* par le texte slavon

ci-dessus est un indice édifiant en ce qui concerne la signification du message de l'*Anapeson* dans l'art moldave de cette

époque : l'enfant Jésus voit déjà à sa naissance sa Passion, sa Souffrance et sa Mort pour le salut de l'humanité.



Fig. 50 – *Le sommeil de Jésus*. L'église de Saint Élie de Suceava, Moldavie.

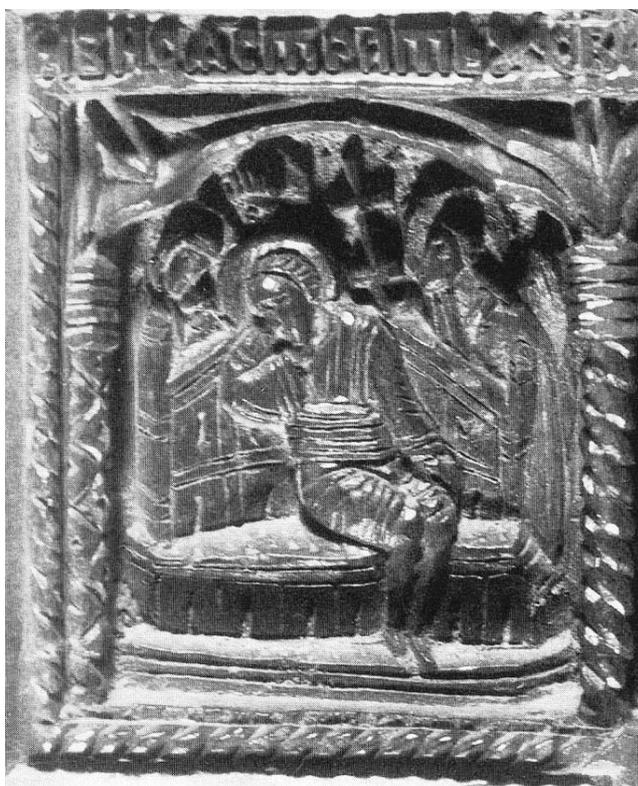


Fig. 51 – *L'Anapeson* accompagnée par le texte slavon « *Iavisia Strasti* » («*les Passions se sont montrées* »).
Détail d'une croix donnée en 1560 par le métropolitain Grigorie Roșca au monastère de Neamț, Moldavie.

En Valachie, au monastère de Stănești – Vâlcea, l'image du *Sommeil de Jésus* se trouve sur le mur méridional de l'autel, au-dessus de la niche du diaconicum (Fig. 52). Elle fait pendant à la *Vision de Saint Pierre d'Alexandrie*, peinte dans la prothèse. C'est une image à composition peu développée: dormant dans son lit, le Christ est assisté – des deux côtés – par un ange, tenant une croix ou une lance¹⁶⁹, et par la Vierge, tenant le flabellum. L'inscription slavonne – très commune pour ce sujet – est un fragment corrompu du 9^{ème} verset du 49^{ème} chapitre de la *Genèse* («...dormit comme un lion et se leva comme un lionceau»). L'intérêt de la peinture de Stănești réside d'abord dans le fait qu'elle n'a pas été repeinte au cours des siècles et, « bien que les conditions dans lesquelles elle s'est conservée sont loin d'être satisfaisantes, l'ensemble iconographique se présente tel qu'il était lors de la décoration de l'église, en 1536, par les soins du logothète Giura »¹⁷⁰.

À l'église-hôpital de Cozia on trouve l'image du *Sommeil du Christ* dans la nef, au-dessus de la porte d'entrée¹⁷¹, et dans le narthex, parmi les illustrations aux strophes de l'Hymne Acathiste¹⁷². L'image de la nef est typique pour les variantes non développées de l'*Anapeson* «à trois figures» (Fig. 53). On y voit le Christ – plutôt assis que couché – sur un banc (ou un lit?) rectangulaire, appuyant sa tête de sa main droite. Il est assisté par la Vierge avec un flabellum et par un ange avec les instruments de la Passion. L'inscription en langue slavonne reproduit le début de la prophétie de Jacob (*Genèse*, 49 : 9). L'emplacement de l'image en proximité immédiate du tableau votif¹⁷³ est un indice important pour comprendre son rôle dans l'hierarchie du programme iconographique de l'église. La deuxième image de l'*Anapeson* de l'église-hôpital de Cozia (Fig. 54) est une illustration à la 18^{ème} strophe de l'Hymne Acathiste: «*Dans Sa volonté de sauver toute Sa création, le Créateur de l'Univers a choisi d'y venir Lui-même...*». D'habitude, l'iconographie de cette strophe comprend soit une image de la *Descente aux enfers du*

*Christ avec la délivrance d'Adam et d'Eve*¹⁷⁴, soit une image du *Christ avec les apôtres*¹⁷⁵, soit une image du *Christ, conduit au Calvaire*¹⁷⁶, soit même une image de la *Crucifixion* (comme à Lavrov et en quelques églises moldaves). L'iconographie de l'*Anapeson* en guise d'illustration à l'Acathiste est assez rare avant le XVI^e siècle. On la trouve plutôt dans l'art de la miniature (*Psautier Serbe* de Munich¹⁷⁷ et *Psautier Tomić*¹⁷⁸) ou de l'icône (icône de Skopélos¹⁷⁹). Le Christ symbolise ici Dieu qui est venu parmi nous pour sauver le Monde, ce dernier étant représenté par la personnification du Cosmos telle que nous la voyons dans les scènes peintes de la Pentecôte. En même temps nous devons préciser que l'état de conservation de la fresque ne nous permet pas d'affirmer avec certitude si à l'église-hôpital de Cozia cette personnification importante (pour l'iconographie du sujet) fut comprise ou non dans la peinture d'origine.

Au monastère de Snagov l'*Anapeson* – peint en 1563¹⁸⁰ dans la moitié gauche de l'embrasure de la fenêtre septentrionale du narthex – est aussi une illustration à la 18^{ème} strophe de l'Hymne Acathiste (Fig. 55) : on y voit la Vierge assise sur un rocher, appuyant sa tête de sa main gauche, le Christ – à demi-couché – et la personnification couronnée (!) du Cosmos, tenant la Corne de l'Abondance.

Dans le narthex de l'église du monastère de Tismana – décoré en 1564 par le zôgraphe Dobromir de Târgoviște et son équipe¹⁸¹ – nous avons deux variantes d'*Anapeson*. La variante peinte dans le tympan de la porte ouest du narthex, au-dessous des fresques illustrant les strophes 14 – 17 de l'Acathiste¹⁸², est plus répandue dans le monde post-byzantin (Fig. 56a). Nous voyons ici la Vierge assise sur un siège rectangulaire, sans dossier, et le Christ se reposant, le coude appuyé sur les genoux de sa mère. Le phylactère déployé dans la main gauche de l'enfant divin est une particularité assez rare de cette iconographie (Fig. 56b). Sur les montants de l'embrasure et sur les versants de la voûte en berceau du portail qui débouche

vers le tympan ont été peintes les figures de Joseph (*Fig. 56c*) et d'un ange avec un rouleau et un flabellum. La seconde variante, peinte sur le mur ouest du même narthex¹⁸³, est une illustration à la 18^{ème} strophe de l'Hymne Acathiste (*Fig. 57*) qui ressemble beaucoup à l'illustration de la même strophe peinte à Snagov. Selon Carmen Laura Dumitrescu, «l'insistance au sujet du *Sommeil de Jésus* est une caractéristique des programmes iconographiques des narthex à l'époque byzantine tardive et post-byzantine et elle est en rapport direct avec l'amplification de l'*office de la prothèse* aux XIII^e – XIV^e siècles»¹⁸⁴.

La variante iconographique de l'*Anapeton* illustrant la 18^{ème} strophe de

l'Acathiste est, «paraît-il, une variante préférée en Valachie»¹⁸⁵ et elle est reprise à la fin du XVII^e siècle par le célèbre zôgraphe roumain Pârvu Mutu. Corina Popa a remarqué que «le zôgraphe cantacuzène fait appel à cette variante iconographique autant à Filipeștii de Pădure (1692), qu'à Mamul (1699), où il peint avec Marin, lui aussi maître zôgraphe et coauteur de la peinture murale de la chapelle de Hurezi (1696). À Filipești et à Mamul (*Fig. 58*), comme autrefois à Snagov (*Fig. 55*) et à Tismana (*Fig. 57*), à côté de Marie, veillant sur Emmanuel, apparaît le même personnage couronné – la personnification du Cosmos»¹⁸⁶.



Fig. 52 – *Le sommeil de Jésus*. Monastère de Stănești – Vâlcea, Valachie.



Fig. 53 – *L'Anapeson* = *Le sommeil de Jésus*. La nef de l'église-hôpital de Cozia, Valachie.



Fig. 54 – *L'Anapeson*. Illustration à la 18^{ème} strophe de l'Hymne Acathiste. Le narthex de l'église-hôpital de Cozia, Valachie.



Fig. 55 – *L'Anapeson*. Illustration à la 18^{ème} strophe de l'Hymne Acathisse. Monastère de Snagov, Valachie.



a



b

Fig. 56



c

Fig. 56 – a), b) et c) Dobromir de Târgoviște et son équipe : *Le sommeil de Jésus*.
Narthex de l'église du monastère de Tismana, Valachie.



Fig. 57 – Illustration à la 18^{ème} strophe de l’Hymne Acathiste.
Narthex de l’église du monastère de Tismana, Valachie.

À Berca la rédaction de la scène de l’*Anapeson* apparaît dans une version minimale, avec le Christ Emmanuel encadré seulement par la Vierge et par un ange (Fig. 59). Son placement dans le voisinage du *Massacre des innocents* peut être interprété, selon Corina Popa, « non

comme une illustration de la strophe 18, mais comme une image autonome, comme une conclusion de l’Hymne Acathiste, en exprimant d’une manière concise la relation entre l’Incarnation de Jésus, son Sacrifice et sa Résurrection qui a racheté le genre humain »¹⁸⁷.



Fig. 58 – *L'Anapeson*. Illustration à la 18^{ème} strophe de l'Acatiste.
L'église Saint Nicolas du monastère Mamul, Valachie.



Fig. 59 – *L'Anapeson*. L'église du monastère Berca, Valachie.

En Valachie – à l’époque brancovane – l’*Anapeson* apparaît (comme peinture autonome, non rapportée au cycle de l’Acatiste !) dans la travée nord de la nef de la grande église du monastère de Hurezi¹⁸⁸, dans la nef de l’église de Polovragi¹⁸⁹ et dans l’exonarthex de l’église du monastère de Govora¹⁹⁰. À Hurezi cette peinture occupe l’angle formé par les deux murs qui articulent à l’ouest l’ouverture de l’abside septentrionale (Fig. 60). À Polovragi elle se trouve dans la partie méridionale de l’arc ouest, décoré, du naos (Fig. 61). À Govora elle est située dans la partie droite de la paroi orientale de l’exonarthex (Fig. 62). L’aridité du paysage montagneux de la fresque de Govora est partiellement tempérée dans les fresques de Hurezi et de Polovragi par de riches décors architecturaux d’arrière-plan. Dans toutes les trois peintures murales on peut voir la figure couchée sur un rocher du Christ Emmanuel, assisté par la Vierge avec un rhipidion et par un ange tenant les instruments de la Passion. La figuration du lionceau (très petit – à peu près comme un chat – à Hurezi et Polovragi et beaucoup plus grand, mais tout à fait docile, – comme une brebis – à Govora) nous renvoient directement aux textes bibliques du livre de la *Genèse* (49 : 9) ou du livre de *Nombres* (24 : 9). L’apparition du lionceau dans la peinture de cette époque (XVII^e – XVIII^e siècles), n’est pas spécifique seulement pour la Valachie : on retrouve le même phénomène aussi au sud du Danube, dans le décor du panneau en bois d’au-dessus de la porte de l’iconostase (du XVII^e siècle) de l’église de Saint Clément d’Okhrid, en Macédoine¹⁹¹ (Fig. 63), dans les peintures de l’église Saint Sava le Serbe (1779) du monastère de Chilandar¹⁹², au Mont Athos, dans les icônes de la collection Dapergolas¹⁹³, à Athènes [1844 et fin du XVIII^e – début du XIX^e siècle (Fig. 64)]. Dans le premier de ces trois exemples l’image de l’animal – étant doublée symétriquement sur les deux moitiés du panneau – a été schématisée à l’extrême et, par conséquent, a acquis des traits héraldiques (Fig. 63).

On doit dire qu’en dépit de la mention du *lion* dans la plupart des textes qui accompagnent le sujet du *Sommeil de Jésus* et contrairement à l’Occident, où l’image

allégorique du *roi des animaux* est tout à fait commune – rappelons-nous de l’iconographie gothique ou baroque de la *Vierge au lion* –, dans l’iconographie orthodoxe cette personnification zoomorphique de la tribu de Juda est – jusqu’au XVII^e siècle – extrêmement rare. Ceci est particulièrement curieux car le lion ne substitue pas l’image anthropomorphe du Christ et ne tombe pas sous l’incidence des interdictions du Concile Quinisexte (nommé aussi *in Trullo*)¹⁹⁴. Cependant, à l’exception d’une célèbre illustration du Psautier de Munich (Fig. 12), nous sommes en grande difficulté à citer d’autres exemples d’époque byzantine (balkaniques, roumains ou russes) où le lion serait inclus dans la structure compositionnelle du *Sommeil de Jésus*. Selon B. Todić dans la scène de l’*Anapeson* cet animal est peint plus souvent déjà à l’époque post-byzantine : au cathicon du monastère de Philothée¹⁹⁵, au cathicon du monastère de Xeropotamou¹⁹⁶ et à l’église Saint Jean près de Naupacte¹⁹⁷. Il existe encore le cas du lion peint à l’intérieur des ramifications des *Arbres de Jessé* de Voroneț (Fig. 65a) et de Sucevița (Fig. 65b), en Moldavie. Là, aux pieds de la Vierge, sous le « berceau-sarcophage » de l’Enfant Jésus, le roi des animaux tient compagnie à l’âne et au bœuf dans la *scène de la Nativité*. Anca Vasiliu a déjà signalé les affinités qui existent entre cette image du lion et l’iconographie de l’*Anapeson*¹⁹⁸. Mais, en fait, en dépit de ces similitudes, l’iconographie de la *Nativité* ne peut pas et ne doit pas être confondue avec l’iconographie du *Sommeil de Jésus*. Également, nous ne devons pas oublier le point de vue de Michael D. Taylor, chercheur de Chicago, qui a mis en question l’identification du lion des façades moldaves avec la personnification de la tribu de Juda et qui a vu dans l’image de cet animal un vestige survécu de l’ancien prototype perdu de l’iconographie de l’*Arbre de Jessé*¹⁹⁹ – prototype – dans lequel, à l’instar du célèbre relief de la cathédrale d’Orvietto, au lieu de l’image de la *Nativité du Christ* nous aurions eu une image du *Royaume paisible* (*Isaïe*, 11 : 6 – 8), avec une *famille des lions* en premier plan (Fig. 65c).

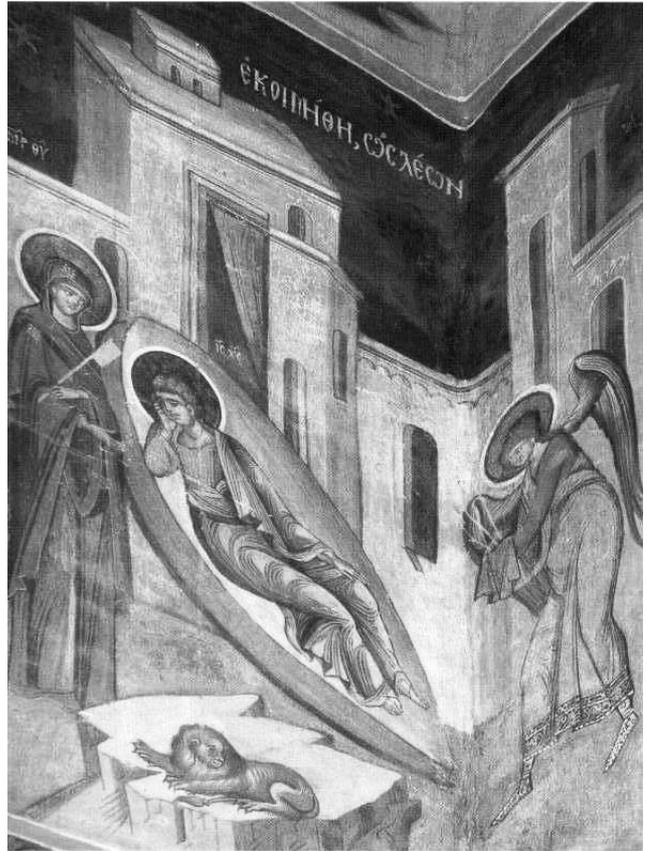


Fig. 60 – *L'Anapeson*. La travée nord de la nef de la grande église du monastère de Hurezi, Valachie.



Fig. 61 – *L'Anapeson*. La nef de l'église de Polovragi, Valachie.



Fig. 62 – *L'Anapeson*. L'exonarthex de l'église du monastère de Govora, Valachie.



Fig. 63 – *L'Anapeson*. Le décor du panneau en bois d'au-dessus de la porte de l'iconostase (du XVII^e siècle) de l'église de Saint Clément d'Okhrid, Macédoine.

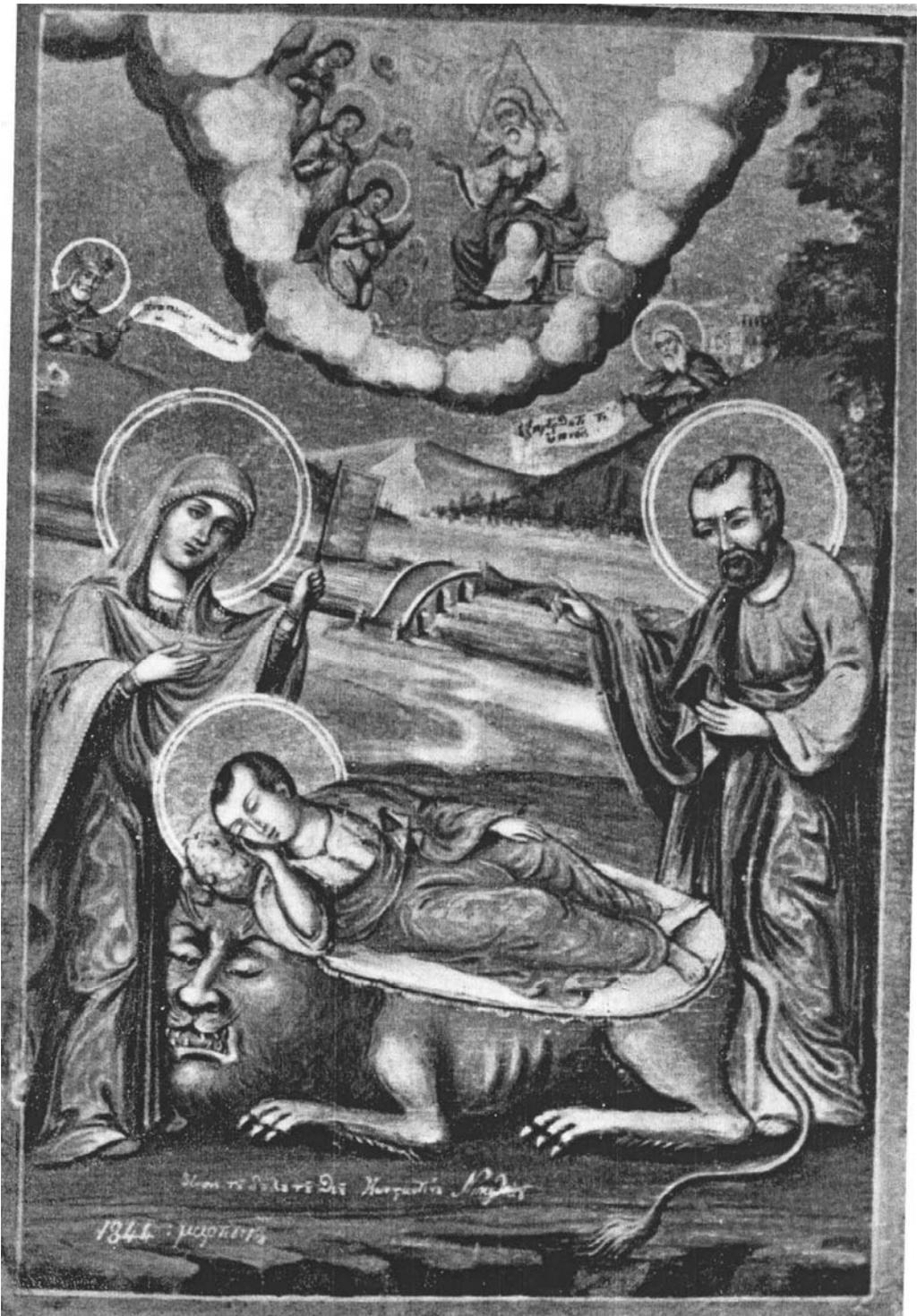


Fig. 64 – *L'Anapeson*. Icône de la collection Dapergolas, Athènes.

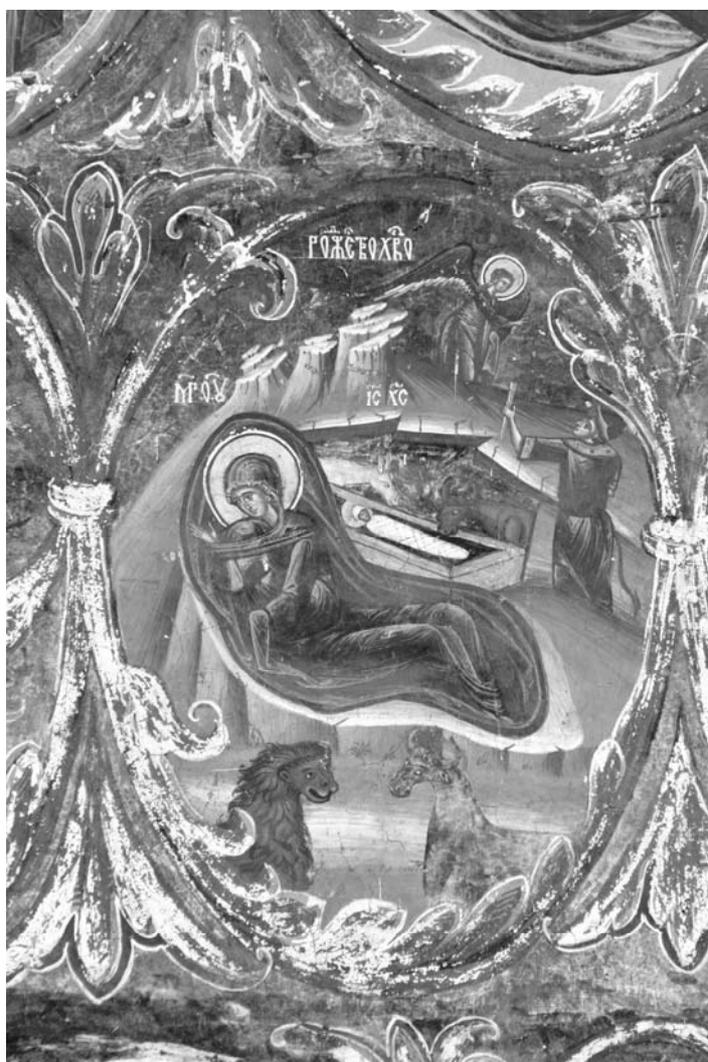


Fig. 65 – a) *La Nativité du Christ*. Détail de l'image de l'Arbre de Jessé du monastère de Voronet, Moldavie ;
 b) *La Nativité du Christ*. Détail de l'image de l'Arbre de Jessé du monastère de Sucevița, Moldavie.

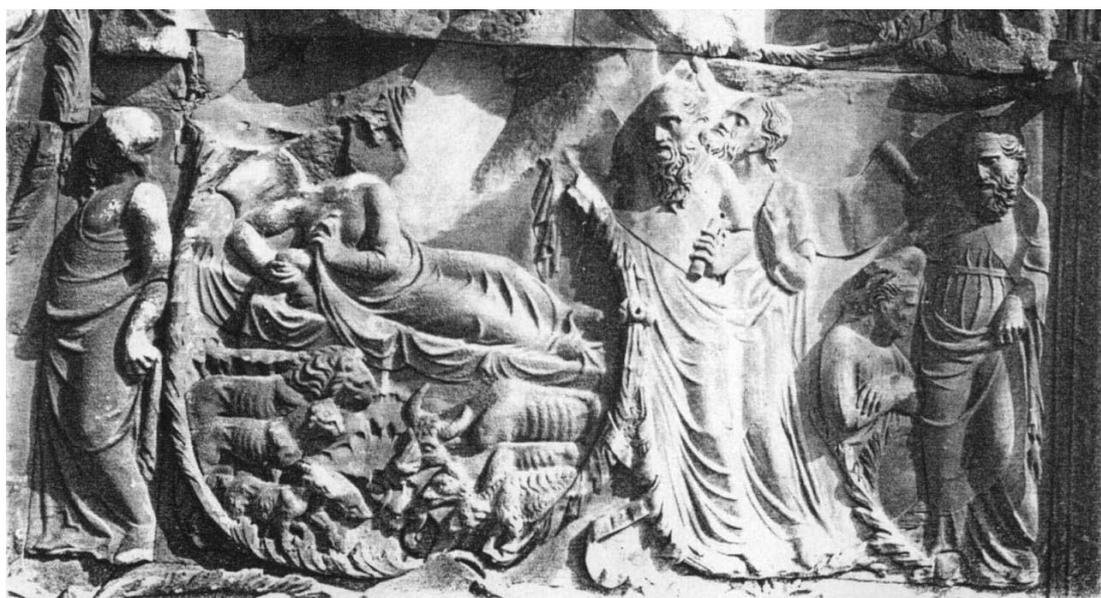


Fig. 65 – c) *Le Royaume paisible*. Détail de l'image de l'Arbre de Jessé de la cathédrale d'Orvieto, Italie.

L'Arbre de Jessé – rapporté au lion de Juda (!) – apparaît en Valachie vers la fin du premier quart du XVIII^e siècle (plus exactement en 1725 ou en 1726) dans les peintures murales de l'église Saint Nicolas « des marchands » de Bucarest²⁰⁰. Ici, les disciples de Pârnu Mutu ont associé l'image de l'ancêtre Jessé (Fig. 66a) à l'image du Christ Emmanuel allongé sur une croix (Fig. 66b) : les deux thèmes font pendant au dessus des embrasures des fenêtres sud et nord de la nef. Aux pieds du Christ, à l'extrémité gauche de la poutre gisante de la croix, se trouve l'image à demi effacée d'un petit lion. Les quelques lettres cyrilliques conservées de l'inscription roumaine forment les mots «căzând» («tombant») et «leu» («lion»). Il paraît que c'est le début du verset «*En tombant, il s'est endormi comme un lion et comme un lionceau : qui l'éveillera ?* (Genèse, 49 : 9)». L'inscription d'au-dessus de Jessé est mieux conservée : on peut lire les mots «*din rădăcina ... floare dintr-însul, Hs (= Hristoase)* ». C'est un fragment de la 4^{ème} Ode des *katavasies* de Côme de Maïoume qu'on chante dans l'église orthodoxe aux matinées de l'office de Noël : «*Toiag din rădăcina lui Iesei și floare dintr-însul, Hristoase, din Fecioară*

ai odrăslit Cel laudat, din muntele cel cu umbră deasă. Venit-ai, intrupându-Te din cea neispită de bărbat, Cel fără de trup și Dumnezeu » («*Comme le rameau fleuri de la racine de Jessé, de la Vierge, Seigneur, tu es issu tel une fleur; de la montagne ombragée, Ô Christ, objet de nos chants, tu es venu en t'incarnant de la Vierge inépousée toi, le Dieu immatériel* »). Les deux versets bibliques qui sont à l'origine de ces textes appartiennent aux prophètes Jacob (Genèse, 49 : 9) et Isaïe (Isaïe, 11 : 1)²⁰¹. L'apparition de la croix du Calvaire sur laquelle est couché le Christ est un motif baroque, apparu en Occident Catholique, à l'époque de la Contre-Réforme. Sur ce sujet, il convient de citer Emile Mâle : «L'idée de la Passion future prend toutes sortes de formes [...]. Quelquefois, l'Enfant est représenté endormi, de sorte que c'est en rêve qu'il voit les anges lui offrir les instruments de son supplice [...]. Mais dès le XVI^e siècle, on avait donné à ce rêve une sorte de réalité, en représentant l'Enfant endormi sur la croix elle-même. Une gravure de Giacomo Francia de Bologne, mort en 1557, en offre un des plus anciens exemples [...]. Ce fut, à la fin du XVI^e siècle, ou au commencement du siècle suivant, un des

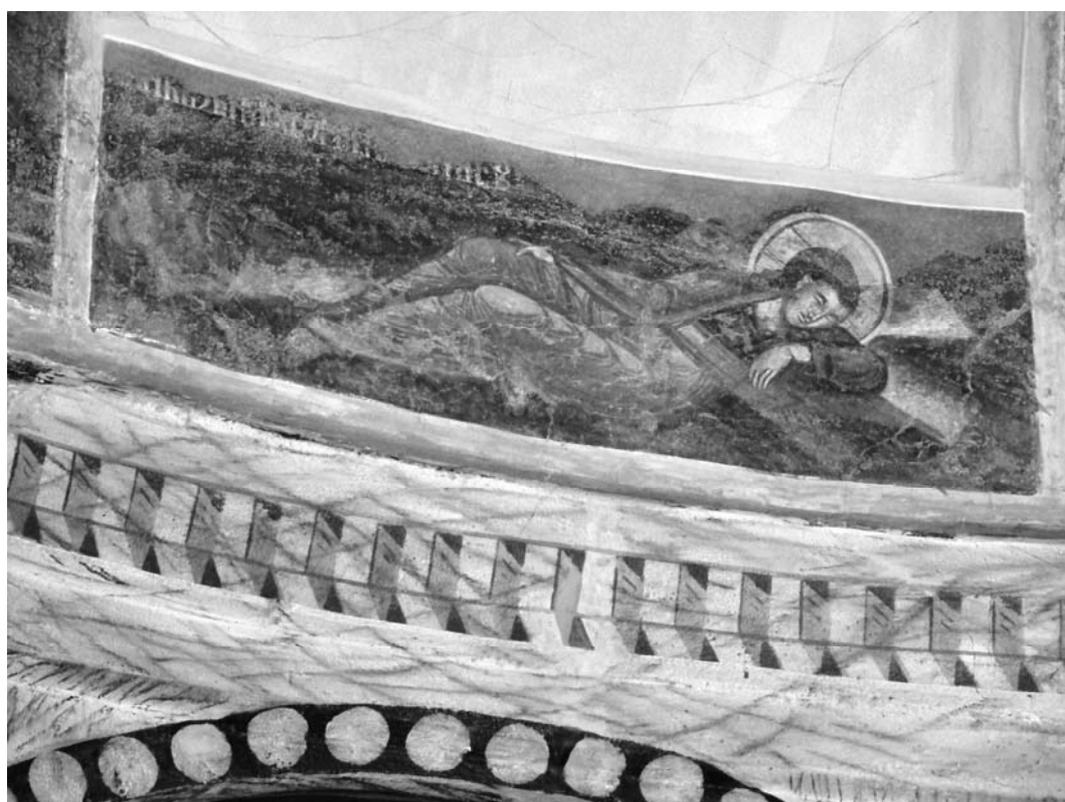


Fig. 66 – a) *L'ancêtre Jessé*. L'église Saint Nicolas « des marchands » de Bucarest ; b) *Le Christ Emmanuel allongé sur une croix*. L'église Saint Nicolas « des marchands » de Bucarest, Valachie.



Fig. 67 – *Le Christ Emmanuel allongé sur une croix*. Icône nommée «Le Sauveur du Monde » et peinte par un auteur anonyme au XVIII siècle. Galerie de Beaux Arts de Tchéliabinsk, Russie.



Fig. 68 – *Le Christ Emmanuel allongé sur une croix*. Tableau appartenant à la communauté arménienne de la Nouvelle Djoulfa, à Ispahan, Iran (d'après Sarah Laporte).



Fig. 69 – Cristofano Allori : *Ego dormio et cor meum vigilat* (gravure).

sujets favoris des maîtres bolonais. Guido Reni le traita plusieurs fois, l'Albane de même. L'Italie entière le connut : Bilivert le représenta à Florence, Carlo Maratta à Rome, Baiardo à Gênes [...]. La Flandre le reçut de bonne heure par la gravure, comme le montre une gravure de Cornelis Galle (Rome, Est. 35 H 23) »²⁰². Au XVII^e – XVIII^e siècles ce sujet traverse les frontières du monde catholique et devient de plus en plus populaire chez les orthodoxes et chez les arméniens (de doctrine miaphysite) : on le trouve dans les territoires de l'Ukraine d'aujourd'hui²⁰³, dans les régions centrales ou septentrionales de l'Empire Russe²⁰⁴, y compris en Sibérie²⁰⁵ (Fig. 67). Sarah Laporte (Sarah Sâyeh Eftekharian) a décrit un tableau à ce sujet appartenant à la communauté arménienne de la Nouvelle Djoulfa, à Ispahan, en Iran²⁰⁶ (Fig. 68). Un tableau similaire de la collection du musée du monastère Le Saint-Sauveur (de la même localité) a été estimé par Otto F. A. Meinardus comme une variante exotique d'*Anapeson*²⁰⁷. L'exemple de l'église des

« marchands » de Bucarest nous montre que les roumains avaient eux aussi connaissance de cette iconographie spécifique du *Sommeil de Jésus*. En dépit de son caractère non canonique (du point de vue de la tradition orthodoxe), l'image du bébé ou de l'enfant couché sur la croix suscitait fortement les sentiments de compassion chez les croyants chrétiens, quel que soit leur rite. Nous devons encore ajouter que la confusion que certains chercheurs (Meinardus, par exemple²⁰⁸) font entre l'iconographie de l'*Anapeson*²⁰⁹ et l'image de l'enfant Jésus couché sur la croix n'est pas sans raison. La citation du *Cantique des cantiques* – « Ego dormio et cor meum vigilat » (5 : 2), qui est formulée dans le titre de quelques-unes des peintures et des gravures occidentales à ce sujet [Cristofano Allori (Fig. 69) et autres], – nous indique que le message de l'image est de nous assurer que, **même sur la croix, dans le sommeil de la mort, le cœur du Seigneur veille**²¹⁰. Or, un message tout à fait pareil nous avons déjà rencontré dans l'iconographie orthodoxe de l'*Anapeson* (y

compris de sa variante russe nommé le *Sauveur à l'œil qui veille*): c'est l'idée de la simultanéité paradoxale de la mort humaine et de la vie divine dans la personne du **Christ, le lion spirituel**. *Son corps s'est endormi sur la croix*, nous dit le

Physiologus grec, mais sa divinité est restée en éveil, à la droite du Père. Salomon – continue la même source – *en rend témoignage par ces mots dans le Cantique*: « *Moi, Je dors, mais mon cœur est en éveil* ».

Notes

¹ *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine* par M. Didron, Paris, 1845, p.145, no.1.

² *Genèse*, 49 : 9; *Nombres*, 24 : 9; *Psaume* 16 : 12 – 13; *Apocalypse*, 5 : 5; *Physiologus*, chapitre 1 « Le lion ». Bernhard Bornheim écrit au sujet du *Physiologus*: On y commente en effet une particularité physique du lion, qui était autrefois tenue pour vraie, et qui renvoie à la victoire du Christ sur la mort : « *lorsqu'une lionne met au monde son lionceau, le lionceau est mort-né; et elle veille sur son petit jusqu'à ce que, le troisième jour, son père vienne, souffle sur sa face et le réveille. Tel est aussi le Dieu tout puissant, le Père de toutes choses, qui, le troisième jour, a réveillé des morts son fils, le premier né, notre Seigneur Jésus Christ...* ». Et le *Physiologus* nous raconte que le lion tenait ses yeux lumineux ouverts même dans son sommeil. Cette lueur des yeux du lion et sa crinière pareille à une couronne de feu ardent expliquent que cet animal soit devenu, dès les temps les plus anciens, un symbole de lumière. Cf. Bernhard Bornheim, *Icônes*, les éditions de l'Amateur pour la langue française, München, 1999, p. 38.

³ A Notre-Dame de Paris, écrit le même Didron, un petit lion couché et comme endormi est sculpté sur un des socles du portail occidental où s'élève une Vierge, adossée au trumeau et tenant l'enfant Jésus. (...) Dans l'église abbatiale de la Chaise-Dieu, de grandes tapisseries du XVI^e siècle ornent le chœur. Sur l'une d'elles on voit Jonas dévoré par le monstre marin, Joseph jeté dans une citerne par ses frères, et Jésus mis au tombeau. On lit en inscription, sous l'ensevelissement du Christ : « *Ego dormio et cor meum vigilat* ». On voit que c'est la même symbolique en Grèce comme en France. Cf. *Manuel d'iconographie chrétienne...*, p. 145, no. 1 et p. 146, no 1.

⁴ Origène écrit à ce sujet dans la 144^{ème} annotation au livre de la *Genèse* (P. G., T. 12, col. 145), Cyrille d'Alexandrie – dans son commentaire de *Juda* du 7^{ème} livre des *Glaphyrorum in Genesim* (P. G., T. 69, col. 353 – 354), Théodoret de Cyr – dans son *inprpretation CX (110) des Questiones selectae in Genesim* (P. G., T. 80, col. 217) et Épiphanie de Chypre – dans ses interprétations au premier chapitre du *Physiologus grec (Ad Physiologum, qui de uniuscujusque generis ferarum ac volucrum natura locutus est* – in P. G., T. 43, col. 517).

⁵ *Manuel d'iconographie chrétienne...*, p. 434.

⁶ *Manuel d'iconographie chrétienne...*, Paris, 1845, p. 144 – 145.

⁷ En se couchant, il s'est endormi comme un lion et comme le petit du lion; qui pourra l'éveiller? (*Genèse*, 49:9).

⁸ Réveille-toi ! Pourquoi dors-tu, Seigneur ? (*Psaume* 43 : 25, d'après la traduction roumaine de la Bible orthodoxe ou le *Psaume* 44 : 24, d'après la Bible catholique).

⁹ Moi, je suis endormi, mais mon cœur est éveille! (*Cantique des cantiques* appelé aussi *Chant de Salomon*, 5: 2).

¹⁰ http://ru.wikipedia.org/wiki/Днионисий_Фурно_аграфиот

¹¹ La partie conservée de ce guide de peinture (écrit aux environs de l'an 1566) a été publiée en langue grecque dans l'annexe Γ' du livre *ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ. Διονυσίου του εκ Φουρνα. Accompagné de ses sources principales inédites par A. Papadopoulou-Kérameus*. St-Pétersbourg, 1909, p. 261 – 273. Il a été traduit en russe d'après le manuscrit original encore au milieu du XIX^e siècle par l'archimandrite Porfiri Ouspenski : *Ерминія, или наставление въ живописномъ искусстве, написанное, неизвестно кемъ, вскоре после 1566 года in Труды Киевской Духовной Академіи*, 1867, T. III, p. 139 – 192.

¹² Vasile Grecu, *Cărți de pictură bisericească bizantină*, Cernăuți, 1936, p. 315 – 404.

¹³ Texte biblique légèrement modifié par l'auteur ou le traducteur du guide de peinture.

¹⁴ Ce texte, composé à l'origine en grec, a été conservé uniquement en traduction roumaine: « *Fă pre Isus Hristos, pre preacista de-a dreapta făcând rugăciune, pre ingeri cu ripidele. Iar pre de-o parte și pre de alta, pre patriarhul Iacov și pre prorocul David, tinând sfitoace deșchise; și la patriarhul Iacov scrie așa, blagoslovind zice: „Căzând, adormit-a ca un leu și ca pre un pui de leu, cine-l va deștepta pre el ?”. Iar pre David, rugându-se să zică : „ Deșteaptă-te, pentru ce dormi, Doamne? Scoală-te și să nu ne leapezi, până în sfârșit! Pentru ce întorci fața ta?” » ». Cf. Vasile Grecu, *op. cit.*, Cernăuți, 1936, p. 348 – 349.*

¹⁵ Н.П. Кондаков, *Лицевой иконописный подлинник*, Т. I., *Иконография Иисуса Христа*, СПб., 1905, pl. 23.

¹⁶ Е.К. Редин, *Икона “Недреманное око”*, in *Записки Харьковского университета*, IV (1901) p. 3 – 9 et II (1902), p. 98 – 101.

¹⁷ Н.П. Кондаков, *op. cit.*, p. 65 – 68.

¹⁸ *Сборник мелких трудов А. С. Уварова*, Т. I, Москва, 1910, p. 134 – 140.

¹⁹ D.I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – das Bild*, Inaugural-Dissertation, München, 1965.

²⁰ Branislav Todić, *Anapeson. Iconographie et signification du thème*, in *Byzantion*, T. LXIV, 1994, fasc. 1, p. 134 – 165.

²¹ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vols. 1 – 3. Paris, 1955–59.

²² *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Begr. von Engelbert Kirschbaum. Hrsg. von Wolfgang Braunfels. Herder Verlag, Bd. I, Freiburg im Breisgau u.a., 1968, col. 396 – 398.

²³ Psaume 120 selon la Bible orthodoxe.

²⁴ PG. 114, col. 212.

²⁵ *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* hrsg. von Klaus Wessel und Marcell Restl. - Stuttgart, A. Hiersemann, 1963– 66, Bd. I, col. 1011 – 1012.

²⁶ *Ibidem*, col. 1011.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ L'image du *Chris-enfant endormi à la tête appuyée sur sa main* est connu dans le monde orthodoxe sous deux noms distincts: ce sont l'*Anapeson* en langue grecque et le *Spas nedremannoie oko* (*Sauveur à l'œil qui ne dort pas* ou *Sauveur à l'œil qui veille* en langue slavonne de l'église).

²⁹ L'article *Недреманное Око* in Е.В. Гладышева, Л.В. Нерсесян, *Словарь-указатель имен и понятий по древнерусскому искусству*, Москва, 1991; cf. http://lib.eparhia-saratov.ru/books/04/glad_ner/dictionary/171.html

³⁰ Konrad Onasch und Annemarie Schnieper, *Ikonen. Faszination und Wirklichkeit*, Luzern, Freiburg im Breisgau, 1995; arud: Конрад Онаш, Аннемария Шнипер, *Иконы. Чудо духовного преображения*, Москва, 2001, p. 136.

³¹ C'est la 2^{ème} partie du 75 verset des Louanges qu'on chante dans l'Église Orthodoxe aux matines du Samedi Saint: «Christ, Tu T'es endormi dans le tombeau - du sommeil qui donne la vie - et Tu as réveillé du lourd sommeil du péché la race des hommes».

³² *Иисус Христос. Иконография. Основные типы иконографии Иисуса Христа в средне-(середина 7 – конец 12 в.) и поздневизантийский (13 – середина 15 в.) периоды*, in *Православная энциклопедия*, Т. 21, p. 674 – 713. Cf. <http://www.pravenc.ru/text/293939.html>

³³ Hirmos de la 9-ème ode, ton 6, du canon du Samedi Saint composé à l'origine en langue grecque par l'évêque et l'hymnographe orthodoxe du VIII^e siècle Côme de Maïouma: «Ne pleure pas, ma Mère, de voir dans le tombeau - le Fils que tu as conçu sans semence - Car Je ressusciterai, Je serai glorifié - et J'élèverai dans la gloire en Dieu - ceux qui dans la foi et le désir t'exaltent».

³⁴ В.И. Антонова, Н.Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи*, Т. II, Москва, 1963, p. 35 – 36.

³⁵ Hans Belting, *The Image and Its Public in the Middle Ages. Form and Function of Early Paintings of the Passion*, trad. M. Bartusis and R. Meyer, New

York, 1991, p. 103 – 104, 118 – 120; cf. Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, trans. E. Jephcott (Chicago, 1994), p. 270 – 271; Apud: Nicholas Conostas, „To Sleep, Perchance to Dream”: *The Middle State of Souls in Patristic and Byzantine Literature*, in *Dumbarton Oaks Papers*, No. 55, Washington, 2001, p. 104;

³⁶ Nicholas Conostas, *op. cit.*, p. 104.

³⁷ Belting, *The Image and Its Public...*, p. 104.

³⁸ Leontios of Constantinople, *On Easter* (cf. *Physiologus*, 5–6), traduit du grec en anglais par P. Allen et C. Datema, *Leontius Presbyter of Constantinople*, Brisbane, 1991, p. 112 and n. 59.

³⁹ Nicholas Conostas, *op. cit.*, p. 104 – 105.

⁴⁰ Otto F.A. Meinardus, *The Macedonian «Αναπεσών» as model for the Flemish «Nascendo Morimur»*, in *Μακεδονικά*, 16, 1976, p. 210.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Karl Christian Felmy, *Histoire, iconographie et style de l'icône en Russie après la chute de Byzance in Icônes. Le Monde orthodoxe après Byzance* (sous la direction de Tania Velmans), Milan, 2005, p. 149 – 152.

⁴³ *Ibidem*, p. 149; selon Bernhard Bornheim, le Psaume 121 (chez les orthodoxes le Psaume 120 – C. C.) contient le passage suivant: «Le secours me vient de Jahvé, Lui qui a créé le ciel et la terre. Il ne laissera pas ton pied chanceler; qu'il ne dorme ton gardien. Vois comme il ne dort ni sommeille, le gardien d'Israël [...] Jahvé te garde de tout mal, il est le gardien de ta vie». Selon les exégèses des pères de l'Église byzantine primitive, le thème du *Dieu éveille* est à relier à l'interprétation messianique d'une promesse faite par le patriarche Jacob au moment de sa mort, dans l'Apocalypse de saint Jean (Apocalypse 5, 5): «Voici qu'il est vainqueur, le lion de la tribu de Judas, le rejeton de David» (d'où découle à son tour la louange métaphorique de la Vierge en tant que «trône du lion de Salomon», qui a donné le type de la «madone au lion»). Cf. Bernhard Bornheim, *Icônes. Miniatures russes*, trad. fran. d'Isabelle Delalondre Ackaouy, München, 1999, p. 36, 38.

⁴⁴ *Physiologus*, Chapitre 1: *La nature du lion*. Je vais commencer par parler du lion, le roi des bêtes sauvages et des animaux. Jacob, lorsqu'il bénit Juda, lui adresse ces mots: «Juda, lionceau, d'un bourgeon, mon fils, tu t'es élevé etc. ...». Le *Physiologus* dit que le lion a trois natures. Voici sa première nature: lorsqu'il se promène et marche dans la montagne, l'odeur des chasseurs lui parvient et il efface ses traces avec sa queue pour que les chasseurs ne découvrent pas sa tanière et ne se saisissent pas de lui. Tel est aussi notre Seigneur, **le lion spirituel**. Venant du Père invisible il a masqué ses traces, c'est-à-dire sa divinité. Il s'est fait ange parmi les anges, archange parmi les archanges, trône parmi les trônes, puissance parmi les puissances, jusqu'à sa descente; et il est entré dans la matrice de la Sainte Vierge Marie pour que soit sauvé le genre humain qui était égaré. Et le Verbe s'est fait chair et il a séjourné au

milieu de nous. C'est pourquoi lorsqu'il fut descendu ceux d'en haut ne le reconnurent pas et dirent : « Qui est ce roi de gloire ? », car il est dit : « Juda, lionceau, d'un bourgeon de moi, mon fils, tu t'es élevé ». Qui est-ce sinon le Christ, bien sûr, lui qui provient d'une lignée royale, je veux dire par là David, emblème de la dignité royale : *lionceau* est le Christ, celui qui est son descendant selon la chair, et *bourgeon* doit être compris, d'après la suite, comme la Sainte Mère de Dieu, plus sainte que toute chose, Marie, le rameau de David, celui de Jessé, le rameau toujours plein de sève, celui dont le fils de Dieu est, selon la chair, un bourgeon : engendré sans semence il a laissé pour tous les hommes intact le mystère de la virginité, comme le dit le prophète : « C'est un homme, mais qui le reconnaîtra ? ». Voici sa deuxième nature : lorsque le lion dort dans son repaire, ses yeux sont en éveil et il restent grands ouverts. Tel est aussi notre Seigneur Jésus Christ, le **lion spirituel**. Son *corps s'est endormi sur la croix*, mais *sa divinité est restée en éveil*, à la droite du Père. Salomon en rend témoignage par ces mots dans le Cantique « Moi, Je dors, mais mon cœur est en éveil », (et le psalmiste par – C. C.) « **Le gardien d'Israël ne tombera pas en somnolence, il ne s'endormira pas** » (Psaume 120, v. 4). Voici la troisième nature du lion : lorsqu'une lionne met au monde son lionceau, le lionceau est mort-né ; et elle veille sur son petit jusqu'à ce que, le troisième jour, son père vienne, souffle sur sa face et le réveille. Tel est aussi le Dieu tout puissant, le Père de toutes choses, qui, le troisième jour, a réveillé des morts son fils, le premier né, notre Seigneur Jésus Christ, pour qu'il sauve le genre humain, qui s'était égaré. C'est donc à juste titre que Jacob a dit « **il se couche, comme un lion, comme une lionne : qui le fera lever ?** » (Genèse, chap. 49, v. 9). Cf. : *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*. Texte traduit du grec, établi et commenté par Arnaud Zucker, Grenoble, ed : Jérôme Millon, 2004, p. 53 – 54.

⁴⁵ Karl Christian Felmy, *op. cit.*, p. 149.

⁴⁶ Сретен Петковић, *Време настанка и мајстори зидне декорације у Ломници*, in *Зборник за ликовне уметности*, 1, Нови Сад, 1965, p. 166 et il. 9a, 9b.

⁴⁷ E. T. Dewald, *The Illustrations of the Utrecht Psalter*, Princeton – London – Leipzig, s. d., fig. XL.

⁴⁸ B. Todić, *op. cit.*, p. 135.

⁴⁹ Heinrich Brockhaus, *Die Kunst in den Athos Klöstern*, Leipzig, 1891, p. 102, n. 4.

⁵⁰ On peut voir la photo dans : Н. П. Кондаков, *Лицевой иконописный подлинник*, Т. I., *Иконография Иисуса Христа*, СПб., 1905, pl. 27. B. Todić croyait que c'était un dessin. Cf. : B. Todić, *op. cit.*, p. 135, n. 8.

⁵¹ A. Vassilaki-Karakatsani, *Οι τοιχογραφίες Όμορφης Εκκλησίας στην Αθήνα*, Athènes, 1971, p. 68 – 71, fig. 43/b, 46.

⁵² B. Todić, *op. cit.*, p. 136.

⁵³ *Ibid.*, p. 134, n. 4. Certains chercheurs admettent la possibilité qu'il s'agisse ici de l'icône du

type de « imago pietatis » : cf. Dejan Medaković, *Drvorezna ikona Raspeća u manastiru Hilandaru*, in *Zbornik radova Vizantološkog Instituta*, nr. 4, 1956, p. 189.

⁵⁴ Le texte de l'épigramme est reproduit dans : J. N. Sola, *De Codice Laurentiano X plutei V in Byzantinische Zeitschrift*, Band 3 und 4, Leipzig, 1911, p. 375 – 376 ; Une partie de l'épigramme est reproduit dans : D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – das Bild*, Inaugural-Dissertation, München, 1965, n. 593 à la p. 194.

⁵⁵ B. Todić, *op. cit.*, p. 134; Nicholas Constan, „*To Sleep, Perchance to Dream*”: *The Middle State of Souls in Patristic and Byzantine Literature*, in *Dumbarton Oaks Papers*, No. 55, Washington, 2001, p. 104; Voir aussi: Hans Belting, *An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium*, in *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 34, (1980 - 1981), p. 11 – 12.

⁵⁶ «...ὁ ζωγράφος γράφειν σε τολμᾶ παιδίον...»; cf. J. N. Sola, *op. cit.*, p. 375.

⁵⁷ «...ἀγνέ σωμαίε (...) καὶ τοῦ καθυπνοῦ ἐν μεσομνημβρία, ἐγνων ἐφουπνώττοντα τῇ τριδενδρ<ία> / πεύκη τὰ δένδρα κυπάρισσος καὶ κέδρος.»; cf. J. N. Sola, *op. cit.*, p. 376.

⁵⁸ Comme l'a observé déjà J. N. Sola « sunt duo epigrammata (non unum, ut asserit Krumbacher in *Gesch. Der Byz.*, 278, n.5) crucibus diabus distincta, quarum altera sub chartacea laciniola latet cum verbis *τῆς αὐτῆς* » : cf. J. N. Sola, *De Codice Laurentiano X plutei V in Byzantinische Zeitschrift*, Band 3 und 4, Leipzig, 1911, p. 375 – 376.

⁵⁹ André Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 223 – 224, fig. 32.

⁶⁰ A. Xyngopoulos estime que la miniature fut insérée dans le manuscrit du XIIe siècle beaucoup plus tard, c'est-à-dire dans la seconde moitié du XIVe siècle ou au début du XVe. H. Buchthal croit qu'elle fut exécutée vers 1300. R. Hamann Mac-Lean propose la fin du XIVe siècle comme *terminus ante quem* de son insertion dans le manuscrit datant d'une époque antérieure : cf. Todić, *op. cit.*, n. 30 à la p. 139.

⁶¹ En langue slavonne on trouve le même texte dans l'image du *Sommeil de Jésus*, peinte à l'église de Bérendé (Bulgarie, XIVe siècle).

⁶² Ce stichère a été composé par Sophrone de Jérusalem et comprend le texte suivant : « Venez voir notre Vie gisant dans le sépulcre / pour rendre la vie à ceux qui sont dans les tombeaux / Venez aujourd'hui, voyant endormi l'enfant de Juda / et disons Lui comme le prophète / **Tu T'es couché pour dormir comme un lion** / ô Roi, qui T'éveillera ? / Mais de Toi-même ressuscité / Tu T'es donné pour nous Seigneur, gloire à Toi ».

⁶³ Les étapes, dont écrit Todić, déterminent l'évolution typologique de l'iconographie du thème de l'*Anapeson* et non pas son évolution chronologique ! – C. C.

⁶⁴ Todić, *op. cit.*, p. 156.

⁶⁵ Andreas Stylianou, Judith A. Stylianou, *The painted churches of Cyprus*, Londres, 1985, fig. 85.

⁶⁶ Н.П. Кондаков, *Лицевой иконописный подлинник...*, p. 254, fig. 136.

⁶⁷ Ibidem, p. 255, fig. 137; Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери*, Т. II, p. 254 – 256, dess. 137.

⁶⁸ Sreten Petković, *Morača*, Belgrad, 1986, p. 39 – 40, pl. 14; Весна Милановић, *О првобитном програму зидног сликарства у припрати Богородичине цркве у Морачи*, in *Манастир Морача/The Monastery of Morača*, edited by B. Todić and D. Popović, Београд /Belgrade, 2006, p. 151, fig. 1.

⁶⁹ Н.П. Кондаков, *Иконография Богоматери*, Т. II, p. 258 – 259, dess. 140.

⁷⁰ Icône peinte, probablement, par un artiste vénitien. Cf.: K. Weitzmann, *Icon Painting in the Crusader Kingdom*, in *Dumbarton Oaks Papers*, nr. 20, (1966), p. 66 – 68, pl. 33 – 40.

⁷¹ M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et la Collection de l'Institut*, Venise, 1962, fig. 3.

⁷² В.Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Т. 2, Таблицы, Москва, 1986, pl. 514.

⁷³ D'après la description d'Otto F. A. Meinardus le tableau nous montre la Sainte Vierge, assise toute droite, similaire par sa posture à la posture de la Panagia de Chypre (Petcherskaja). Sa tête et ses épaules sont ornées d'un maphorion richement brodé. Elle tient dans ses mains l'enfant Jésus, qui se repose sur le bras droit de sa mère. Avec sa main droite, l'enfant soutient sa tête. Dans la posture traditionnelle de l'*Anapeson*, son corps est tourné vers la droite, et sa main gauche est étendue à la longueur de son corps aussi loin que sa cuisse gauche. De chaque côté de la Sainte Vierge et de l'enfant se trouve un ange. L'ange situé à la gauche de la Sainte Vierge tient une croix ; l'ange situé à sa droite porte une lance et une éponge (pour l'hysope et le vinaigre). L'inscription au-dessus de l'enfant Jésus « ἀναπεσὼν ἐκοιμήθη ὡς λέων » nous dit que la fresque est bien une image de l'*Anapeson*. Il y a peu de doute que cette inscription – purement descriptive – a été ajoutée à une date ultérieure, probablement pour satisfaire les nombreuses questions posées par les pèlerins à qui cette représentation particulière de la Sainte Vierge à l'enfant était tout à fait inconnue. L'inscription dédicatoire est peinte autour de la conque de l'abside, et son texte est le suivant : « Cette église divine et très vénérable de la Sainte Croix a été peinte par les dons de Palaises [fille de ...] et pieuse pèlerine [au monastère de] Soumelitou à l'année du Sauveur 1745 ». Cf.: Otto F. A. Meinardus, *The Place of the Anapeson of Soumela in Byzantine Art*, in *Oriens Christianus*, Bd. 55, Otto Harrassowitz ed., Wiesbaden, 1971, p. 195 – 197 et planches sans numéro ayant comme titre *The Anapeson of Soumela*.

⁷⁴ *Oratio in Lugubrem lamentationem Sanctissimae Deiparae pretiosum Corpus Domini nostri Jesu Christi amplexantis* in P.G., T. 114, col. 216 et col. 212.

⁷⁵ Dans les scènes de l'*Anapeson* de la fresque de Vatopédi et de la miniature décorant le manuscrit *Stavronikita 45* la Vierge est assise par terre, en tenant le Christ sur ses genoux. Le Thrène du type auquel on peut comparer ces scènes de l'*Anapeson* fut constitué au XI^e siècle sous l'influence directe de la liturgie et des sermons qui commençaient à faire partie de celle-ci, dont surtout l'oraison de Georges de Nicomédie. Cf.: B. Todić, *op. cit.*, p. 163.

⁷⁶ Dans les exemples anciens du Thrène, le Christ est posé sur un épitaphios orné des mêmes dessins qui décorent le tapis sur lequel est couché le Christ dans l'*Anapeson* de Bérendé, dans celui de Saint-Nicétas près de Skoplje et dans celui de Zrzé. Cf.: B. Todić, *op. cit.*, p. 164.

⁷⁷ Le caractère liturgique, imprimé au Thrène par les anges qui sont très souvent peints dans cette scène, est précisé par les instruments de la souffrance du Christ – lance, éponge, récipient contenant du fiel et du vinaigre, panier contenant les clous et le marteau, la couronne d'épines – qui sont figurés au premier plan (*Nézezi, la Vierge Péribleptos* à Ohrid). Voir: B. Todić, *op. cit.*, p. 165.

⁷⁸ André Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 258 ; cf.: B. Todić, *op. cit.*, p. 144.

⁷⁹ J. Strzygowski, *Die Miniaturen des Serbischen Psalter der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München*, in *Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse*, Vol. III, Wienne, 1906, Pl. XXVI, des. 56 ; *Der Serbische Psalter, Faksimile-Ausgabe des Cod. Slav. 4 der Bayrische Staatsbibliothek, Munich*, Textband, Wiesbaden, 1978, 98.

⁸⁰ V.J. Djurić, *Fresques médiévales à Chilandar*, in *Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines*, III, Belgrade, 1964, fig. 18.

⁸¹ On y voit la Vierge, assise à gauche de l'enfant Jésus et – à droite – trois anges se penchant vers Lui en tenant dans leurs mains les instruments de la Passion: un rhipidion, une lance, un roseau avec une éponge et une croix entourée d'une couronne d'épines. Près de la Vierge se tient un prophète à longue barbe, probablement Jacob, avec un rouleau sur lequel sont écrits le 9^{ème} et le commencement du 10^{ème} versets du chapitre 49 de la *Genèse*. Le début du même 9^{ème} verset se répète dans l'inscription explicative placée au-dessus de l'image : cf. : B. Todić, *op. cit.*, p. 136.

⁸² Т. Вирсаладзе, *Роспись иерусалимского Крестного монастыря и портрет Шота Руставели*, Тбилисси, 1973, pl. XVII. L'inscription grecque – Ο ΑΜΝΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ – figurant sur cette fresque est toute récente : cf. : B. Todić, *op. cit.*, no. 13 à la p. 137.

⁸³ *Der Serbische Psalter, Faksimile-Ausgabe des Cod. Slav. 4 der Bayrische Staatsbibliothek, Munich : Textband*, Wiesbaden, 1978, p. 120 (communication de D. Mouriki) ; apud : B. Todić, *op. cit.*, no. 14 à la p. 137.

⁸⁴ C.D. Kalokyris, *Αι βυζαντινὰι τοιχογραφίαι της Κρήτης*, Athènes, 1957, p. 94; apud : B. Todić, *op. cit.*, no. 15 à la p. 137.

⁸⁵ N.B. Drandakis, *Βυζαντινὰι τοιχογραφίαι της Μέσα Μάνης*, Athènes, 1964, p. 76, n. 1; apud : B. Todić, *op. cit.*, no. 16 à la p. 137.

⁸⁶ G. Millet, A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, III, Paris, 1962, pl. 49/2.

⁸⁷ E. Бакалова, *Стенописите на църквата при с. Беренде*, София, 1976; cf.: http://terrabyzantica.blogspot.Com/2011/08/blog-post_08.html

⁸⁸ À l'église de Lampini l'*Anapeson* ne contient que la représentation du Christ; cf.: C. D. Kalokyris, *op. cit.*, p. 94, fig. XLIX.

⁸⁹ L'église de Saint-Jean l'Évangéliste est située dans la région Lakki, entre les villages Kroustas et Prina, sur la route menant à Kalo Chorio. Il s'agit d'un édifice à nef unique, voûtée en berceau et avec un vieux toit en bâtière de tuiles en terre cuite. Le monument est décoré de fresques datant du XIV^e siècle. L'*Anapeson* se trouve dans la niche de l'abside. Le mur occidental de l'église conserve une inscription datant les fresques et, simultanément, la construction ou la rénovation du monument: « Cette sainte et sacrée église de Saint-Jean l'Apôtre et l'évangéliste, est (construite ou restauré) par l'effort et les frais du noble seigneur Ioannis Klontzias, de son épouse Maria et de leurs enfants, dans l'année 7856 depuis la création du monde (c'est-à-dire en 1348 après J. Ch.) ». Cf.: <http://lasithitour.bpis.teicrete.gr/religious/map.php?page=map&lang=en&scrollto=info&type=mon&id=1027>.

⁹⁰ La peinture est de 1349; cf.: N. L. Okunev, *Lesnovo. L'art byzantin chez les Slaves*, I/2, Paris, 1930, p. 239, pl. XXXV et B. Todić, *op. cit.*, no. 20 à la p. 138.

⁹¹ T. Velmans, A. Alpago Novello, *L'arte dela Georgia. Affreschi e architettura*, Milano, 1996, p. 151, fig. 110.

⁹² I. Lordkipanidzé, *Emmanuel dormant dans certaines peintures murales géorgiennes (XIV^e – XVII^e siècles)*, in *Atti del primo simposio internazionale sull'arte georgiana, Bergamo, 28 – 29 giugno 1984*, Milano, 1987, p. 179; cit. apud: B. Todić, *op. cit.*, n. 27 à la p. 138.

⁹³ Зорица Ивковић, *Живонис из 14 века у манастиру Зрзе*, in *Зограф*, nr. 11, 1980, p. 74, fig. 4 et fig. 6.

⁹⁴ A. Χυγγοπουλος, *Αι τοιχογραφίαι του καθολικού της Μονής Προδρόμου παρά τας Σέερας*, Thessalonique, 1973, p. 18, 23 – 24, fig. 16, 23.

⁹⁵ Ce fragment est conservé actuellement au Musée historique de Moscou nr. 4616/53066. Il a été apporté de l'Athos à Moscou en 1849, par A. N. Mouraviov; cf.: B. Todić, *op. cit.*, n. 24 à la p. 138.

⁹⁶ B. Todić, *op. cit.*, p. 137.

⁹⁷ G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910, pl. 115, 1 – 2; S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, 1970, p. 15, 54, fig. 61; B. Todić, *op. cit.*, p. 138.

⁹⁸ С. Станојевић, Ј. Мирковић, Ђ. Бошковић, *Манастир Манасија*, Београд, 1928, p. 48 – 49, pl. XVIII/2; V. J. Djuric, *Resava*, Beograd, 1963; С. Томић, Р. Николић, *Манасија. Историја – живопис*. Београд, 1964.

⁹⁹ И. Лордкипанидзе, *Роспись Набахтеви*, Тбилисси, 1973, pl. 14 et 19.

¹⁰⁰ Peinture aujourd'hui disparue, mais photographiée à l'époque: Suzy Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, 1970, p. 12, 38, fig. 41.

¹⁰¹ *Художественные памятники Московского Кремля*, Москва, 1956, il. 78; A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Leningrad, 1977, fig. 300.

¹⁰² M. Théocharis, *Patmos. Treasures of the Monastery*. Ekdotike Athenon, 1988, p. 197 – 198, fig. 16.

¹⁰³ *1000-летие русской художественной культуры /1000 Jahre russische Kunst*, Москва / Schloss Gottorf, 1988, cat. 97 à la p. 342 – 343, il. à la p. 79. Après la liquidation du monastère par les *bolcheviks*, en 1923 cette précieuse icône a été apportée aux musées du Kremlin de Moscou par N. N. Pomérantsev : <http://drevo-info.ru/articles/4203.html>

¹⁰⁴ В.И. Антонова, Н.Е.Мнева, *Каталог древнерусской живописи*, Т. II, Москва, 1963, p. 35 – 36, il. 9.

¹⁰⁵ E. Haustein-Bartsch, *Ikonen-Museum Recklinghausen*, München, 1995, p. 28, il. p. 29; E. Хауштайн-Барч, И. Бенчев, *Музей икон в Реклингхаузене, Германия*, Москва, 2008. p. 153, il. 138.

¹⁰⁶ *Псковская икона XIII – XVI веков*, Ленинград, 1991, p. 312 – 313, cat. 134; И. С. Родникова, *Икона «Спас Недреманное Око» из Псковского музея: К истории иконографического. Извода*, Псков, 2003.

¹⁰⁷ Il paraît que l'image de la Vierge dans cette icône est inspirée par le type iconographique byzantin de la Mère de Dieu « Paraklesis » ou bien par le type iconographique de la Vierge de Bogoliubsk.

¹⁰⁸ « Seigneur Tout-Puissant, mon Fils et mon Dieu, prête l'oreille, entend la prière de ta Mère, qui prie Ton saint nom ... ».

¹⁰⁹ « Pourquoi, ma Mère, es-tu en détresse me voyant couché sur le lit, crucifié sur la croix et mis dans le tombeau? Je ressusciterai dans la gloire, et l'enfer sera vaincu ... ».

¹¹⁰ Hirmos de la 9-ème ode, ton 6, du canon du Samedi Saint composé à l'origine en langue grecque par l'évêque et l'hymnographe orthodoxe du VIII^e siècle Côme de Maïouma : « Ne pleure pas, ma Mère, de voir dans le tombeau - le Fils que tu as conçu sans semence - Car Je ressusciterai, Je serai glorifié... ».

¹¹¹ *The Icons of Monastery Chilandar*, text – Sreten Petković, photography – S. Matejić, Monastery Chilandar, The Holy Mountain Athos, 1997, p. 58, il. à la p. 176.

¹¹² Т.Л. Никитина, *Иконография стенописи Святых Ворот Кирилло-Белозерского монастыря*, in <http://www.kirmuseum.ru/issue/article.php?ID=2742>

¹¹³ <http://www.pravenc.ru/text/293939.html>.

Dans la fresque de cette cathédrale le lit du Christ est représenté en perspective inversée, ainsi qu'on peut voir tous ses quatre pieds : премеродируемый клуб „ФРЕСКИ И РОСПИСИ В ХРАМАХ И МОНАСТЫРЯХ”

<http://clubs.ya.ru/4611686018427435120/posts.xml?maxt=1293829199&mint=129115080>; Н. В. Квливидзе, *Иконография Смоленского собора Новодевичьего монастыря*, in <http://www.mepar.ru/library/vedomosti/50/780>

¹¹⁴ *Иисус Христос. Иконография. Основные типы иконографии Иисуса Христа в средне- (середина 7 – конец 12 в.) и поздневизантийский (13 – середина 15 в.) периоды*, in *Православная энциклопедия*, Т. 21, p. 674 – 713: <http://www.pravenc.ru/text/293939.html>

¹¹⁵ А. Кильдышев, *Фрески церкви Воскресения на Дебре*, Кострома, 1996, p. 78 – 79.

¹¹⁶ *Иисус Христос. Иконография. Основные типы иконографии...*, in <http://www.pravenc.ru/text/293939.html>

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ И.Я. Качалова, *Монументальная живопись Благовещенского собора*, in <http://www.sedmitza.ru/text/695464.html>; И. Я. Качалова, Н. А. Маясова, Л. А. Щенникова, *Благовещенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры*, Москва, 1990.

¹¹⁹ В. Todić, *op. cit.*, p. 153 – 154.

¹²⁰ Karl Christian Felmy, *Histoire, iconographie et style de l'icône en Russie après la chute de Byzance* – chapitre du livre *Icônes. Le Monde orthodoxe après Byzance* (sous la direction de Tania Velmans, Milan, 2005), p. 152.

¹²¹ Bernhard Bornheim, *Icônes (Miniatures russes)*, les éditions de l'Amateur pour la langue française, München, 1999, p. 36 – 40.

¹²² À l'avis de Bernhard Bornheim : Il ne faut cependant pas négliger le fait que, comme souvent, les illustrations à la main, et plus tard les gravures et les impressions, qui accompagnaient les textes, constituaient le modèle direct des icônes. Sans indice permettant de prouver que le thème du *Sauveur à l'œil qui veille* suivit bien de tels chemins jusqu'en Russie, nous pouvons nous tourner vers les bibliothèques de manuscrits qui existaient alors en grande quantité à Novgorod et à Pskov. Cf. : *Ibidem*, p. 36.

¹²³ Bernhard Bornheim souligne les affinités existantes entre l'iconographie occidentale de la *Madonne au lion* et l'image de *l'œil qui ne dort pas* : Le sujet de la « madone au lion », apparenté par son contenu à l'*Anapeson* ou à *l'œil qui ne dort pas*, fait partie de ces premières représentations plastiques de la Vierge, qui furent descendues des portails et des hauts murs des nefs ou extraites de l'environnement

de l'autel pour être positionnées sur des piliers, ainsi rapprochées de l'adoration des fidèles pour permettre l'expression d'une méditation personnelle (il ne s'agit plus de liturgie communautaire!). D'un des versets de l'*Apocalypse* (5 : 5) « *Voici qu'il est vainqueur, le lion de la tribu de Judas, le rejeton de David* » découle la louange métaphorique de la Vierge en tant que « trône du lion de Salomon », qui a donné le type iconographique de la « madone au lion ». Cf. : *Ibidem*.

¹²⁴ De même, nous devons nous rappeler que les peintres de ces deux villes, qui malgré la perte de leur autonomie conservèrent encore pendant quelque temps une importance culturelle, furent à plusieurs reprises, au cours du dernier quart du XV^e siècle et de la première moitié du XVI^e siècle, déplacés vers les zones centrales de la Russie, ou s'y rendirent eux-mêmes, suivant en cela le déplacement de leurs potentiels commanditaires. Cf. : Bernhard Bornheim : *Ibidem*.

¹²⁵ Grigore Nandriș a déjà souligné que la peinture murale du monastère de Dochiariou fut créée sous une très forte influence italienne. Cf. : Grigore Nandriș, *Christian Humanism in the Neo-Byzantine Mural-Painting of Eastern Europe*, Wiesbaden, 1970, p. 229. On peut trouver la traduction roumaine de ce livre dans: Grigore Nandriș, *Umanismul picturii murale postbizantine din estul Europei*, in Wladyslaw Podlacha, Grigore Nandriș, *Umanismul picturii murale postbizantine*, Vol. II, București, 1985.

¹²⁶ Manolis Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanis. The final phase of his art in the wall-paintings of the Holy Monastery of Stavronikita*, Mount Athos, 1986, fig. 133.

¹²⁷ Афон. Монастырь Дионисиат. Фрески критской иколы, in http://www.ruicon.ru/arts-new/fresco/1x1-dtl/dionisiat_gretciya/spas_nedremannoe_oko_fragment/ et http://sv-afon.orthodoxy.ru/ag_oros/005/05_dioni.htm

¹²⁸ Otto F. A. Meinardus, *The Macedonian « Анапесон » as model for the Flemish « Nascendo Morimur »*, in *Македоника*, 16, 1976, p. 211.

¹²⁹ Cf. : en.wikipedia.org/wiki/File:Cornelis_Van_Der_Goude_nascendo-morimur.jpg

¹³⁰ Otto F. A. Meinardus, *op. cit.*, p. 212.

¹³¹ Il est très probable que l'artiste hollandais, imbu de l'esprit de son époque, a utilisé le modèle byzantin de l'*Anapeson* pour son message. L'idée de ce message est qu'avec notre naissance nous commençons tous à mourir et que nous sommes responsables de la façon et de la manière dont nous passons notre temps sur terre. L'église qui apparaît à travers la fenêtre ouverte dans le premier tableau, pourrait bien symboliser la rédemption qui est promise à celui qui est conscient et répond avec sagesse au message de *Nascendo Morimur*. Cf. : Otto F. A. Meinardus, *op. cit.*, p. 212.

¹³² A l'église Saint Nicolas de Bălinești il s'agit de l'embrasure de la fenêtre méridionale du narthex. Cf. : Corina Popa, *Bălinești*, București, 1981, planche

à la p. 23 avec le programme iconographique du narthex.

¹³³ Vasile Drăguț, *Dragoș Coman – maestrul frescelor de la Arbore*, București, 1969, il. 43.

¹³⁴ On sait que les peintures murales de Rădăuți ont supporté plusieurs repeints: en 1558, sous le règne d'Alexandre Lăpușneanu, dans les années 1745-1750 (quand évêque était Iacob Putneanu) et même en 1880 par la soi-disant restauration dans la technique du détrempe faite par le peintre Eraminonda Bucevschi. Cf.: http://ro.wikipedia.org/wiki/Mănăstirea_Bogdana

¹³⁵ С. Станојевић, Л. Мирковић, Ђ. Бошковић, *Манастир Манасија*, Београд, 1928, p. 48 – 49, pl. XVIII/2; V. J. Djuric, *Resava*, Београд, 1963; С. Томић, Р. Николић, *Манасија. Историја – живопис*. Београд, 1964.

¹³⁶ C'est e 25^{ème} vers du 43 *Psaume* d'après la Bible orthodoxe ou le 24^{ème} vers du 44 *Psaume* d'après la Bible catholique.

¹³⁷ C'est le 1^{er} vers du 3^{ème} chapitre du *Livre de la Sagesse de Salomon*.

¹³⁸ En langue slavonne de l'église, ainsi qu'en langue russe moderne, pour cette personnification on utilise les mots: «Весь Мир» = «Tout le Monde, l'Univers».

¹³⁹ Ioannis Spatharakis, *The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Leiden, 2005, il. 209.

¹⁴⁰ *Ibidem*, il. 231.

¹⁴¹ Н. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских*, С.-Пб., 1892, il. 225 à la p. 462.

¹⁴² Ioannis Spatharakis, *op. cit.*, il. 235 et 248.

¹⁴³ *Icônes arabes. Art chrétien du Levant*. Exposition présentée à l'Institut du Monde Arabe du 6 mai au 17 août, Francfort-Paris, 2003, il. 7, il. 38.

¹⁴⁴ Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București, 1978, planche 15 (avec le programme iconographique du narthex) à la p. 34.

¹⁴⁵ *Ibidem*, planche 16 (avec le programme iconographique du narthex) à la p. 37.

¹⁴⁶ *Repertoriul picturilor murale brâncovenești. I. Județul Vâlcea*, București, 2008, vol. 1 (texte), p. 164 et vol. 2 (illustrations), fig. 25 à la p. 93.

¹⁴⁷ Corina Popa, *La peinture murale de l'église du monastère Berca (le narthex)*, in *RRHA*, Série BA, T. XLIII, Bucarest, 2006, p. 23 et fig. 22.

¹⁴⁸ *The Restoration of the Probota Monastery*, UNESCO, 2001, p. 83 et fig. 151 à la p. 86.

¹⁴⁹ Tereza Sinigalia, Oliviu Boldura, *Monumente medievale din Bucovina*, București, 2010, il. à la p. 191.

¹⁵⁰ I.D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bukovine et en Moldavie, depuis les origines jusqu'au XIXe siècle. Nouvelles recherches*, Paris, 1929, planche Moldovița, fig. 2: «Jésus dormant».

¹⁵¹ T. Velmans, A. Alpagio Novello, *L'arte della Georgia. Affreschi e architetture*, Jaca Book, Milano, 1996, p. 151, fig. 110.

¹⁵² Т. Вирсаладзе, *Роспись иерусалимского Крестного монастыря и портрет Шота Руставели*, Тбилисси, 1973, pl. XVII.

¹⁵³ *Художественные памятники Московского Кремля*, Москва, 1956, il. 78; A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Leningrad, 1977, fig. 300.

¹⁵⁴ Н. П. Кондаков, *Лицевой иконописный подлинник...*, fig. 110 à la p. 68.

¹⁵⁵ Sorin Ullea a découvert les noms des peintres de Dragomirna. Ce sont: le pape Crăciun, Mătieș, le pape Ignat et Gligorie. Cf.: Sorin Ullea, *Autorii ansamblului de pictură de la Dragomirna*, in *SCIA*, VIII, nr. 1, 1961, p. 221 – 222. Nous remercions notre collègue, le Prof. univ. dr. Tereza Sinigalia, pour l'excellente image du *Sommeil de Jésus* de Dragomirna qu'elle a eu l'amabilité de nous transmettre.

¹⁵⁶ On suppose que la peinture d'origine du narthex et de l'exonarthex de Neamț date de l'époque de Pierre Rareș: cf. I.D. Ștefănescu, *Monastère de Neamțu. L'Église de l'Ascension. Les peintures murales*, Bucarest, 1946, p. 3; Ioan Ivan, Scarlat Porcescu, *Mănăstirea Neamț, Iași*, 1981, p. 68.

¹⁵⁷ Vlad Bedros, *Cultul arhanghelilor – surse literare și iconografice. Moldova secolelor XV – XVI*, in *Arhangheli și îngeri*, Deisis-Stavropoleos, București, 2011, n. 91 à la p. 122.

¹⁵⁸ Marina Pleana Sabados, *The Diocesan Cathedral of Roman/Catedrala Episcopiei Romanului*, Roman, 1990, il. 64 à la p. 240.

¹⁵⁹ En roumain: «*Culcându-să s-au odihnit ca un leu și ca un pui de leu, cine-l va scula pre el?*».

¹⁶⁰ En roumain: «*Împăratul împăraților și Domnul domnilor*».

¹⁶¹ La peinture de Hârlău est réalisée en trois étapes. L'autel et une partie de la nef ont été décorés encore à l'époque d'Etienne le Grand. Les fresques du narthex et la peinture extérieure se rattachent au règne de son fils, le voïvode Pierre Rareș. Au début du XVIIe siècle la peinture intérieure a été «*rafraîchie*» en ajoutant une nouvelle couche de couleur sur la couleur d'origine. Cf.: http://ro.wikipedia.org/wiki/Biserica_Sfântul_Gheorghe_din_Hârlău

¹⁶² Cornelia Pillat, *Pictura murală în epoca lui Matei Basarab*, București, 1980, il. 51. Cette église a été peinte par le zôgraphe Tudoran et les apprentis – grecs, si l'on juge d'après leurs noms: Panaioti, Istrate, Iane. Cf.: Corina Popa, *L'iconographie de la peinture de l'exonarthex des églises brancovanes (I)*, in *RRHA*, Série BA, T. XLV, Bucarest, 2008, p. 78.

¹⁶³ *Monumente istorice bisericesti dn Mitropolia Moldovi și Sucevei*, Iași, 1974, p. 61.

¹⁶⁴ Ioana Coltofeanu, *Plastica miniaturală în lemn din Moldova secolului al XVI-lea*, – thèse de licence à au sujet de l'iconographie des croix liturgiques moldaves –, Bucarest, Institut des Beaux-

Arts « Nicolae Grigorescu », 1978. Avec la permission de l'auteur de la thèse de licence, Marina Sabados a reproduit une partie des photos prise par Ioana Coltofeanu – ainsi que les descriptions techniques de 10 croix – dans son répertoire des croix sculptées moldaves du XVIe (annexé à l'article *Iconografia crucilor sculptate din Moldova în secolul al XVI-lea*) : cf. *Ars Transilvaniae*, XX, 2010, p. 69 – 77.

¹⁶⁵ Ioana Coltofeanu, *op. cit.*, p. 28 – 37. Apud. Marina Sabados, *op. cit.*, il. 10 et l'annexe à la p. 75, nr. 5.

¹⁶⁶ Ioana Coltofeanu, *op. cit.*, p. 40 – 43. Apud. Marina Sabados, *op. cit.*, il. 36,d. et l'annexe à la p. 75, nr. 9.

¹⁶⁷ Ioana Coltofeanu, *op. cit.*, p. 55 – 57. Apud. Marina Sabados, *op. cit.*, il. 36,a. et l'annexe à la p. 76, nr. 11.

¹⁶⁸ Ioana Coltofeanu, *op. cit.*, p. 57 – 65. Apud. Marina Sabados, *op. cit.*, il. 36,b. et l'annexe à la p. 75, nr. 12; Claudiu Paradais, *Comori ale spiritualității românești la Putna*, Iași, 1988, p. 559 – 561.

¹⁶⁹ L'image n'est pas très claire.

¹⁷⁰ Carmen Laura Dumitrescu, *O reconsiderare a picturii bisericii din Stănești-Vilcea*, in *Pagini de veche artă românească*, II, București, 1972, p. 252

¹⁷¹ Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București, 1978, pl. 10 à la p. 30.

¹⁷² *Ibidem*, pl. 11 à la p. 31.

¹⁷³ À droite et à gauche de l'image de l'*Anapeson* se trouvent les deux moitiés du tableau votif : d'un côté de l'entrée est représenté le voïvode Radu Paisie avec le modèle de l'église, de l'autre – le voïvode Marco, son épouse Ruxandra et la petite princesse Zamfira.

¹⁷⁴ La *Descente aux Enfers* est une version orthodoxe de *L'Anastasis* (= *Résurrection*), une image de la *Résurrection* inconnue en Occident.

¹⁷⁵ Parfois la Vierge est associée aux apôtres, comme dans le manuscrit du *Psautier Serbe* (Bayerische Staatsbibliothek, Munich, Cod. Slav. 4, fol. 219v.). Cf.: Ioannis Spatharakis, *The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Leiden, 2005, il. 231.

¹⁷⁶ Comme dans les rédactions russes: dans une célèbre icône de la Cathédrale de la *Dormition* du Kremlin de Moscou et dans les fresques du monastère de Théraponte. Cf.: Ioannis Spatharakis, *The pictorial cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Leiden, 2005, pp. 115 – 116, Figs. 284, 288, 631, 632.

¹⁷⁷ Ioannis Spatharakis, *The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Leiden, 2005, il. 231.

¹⁷⁸ *Ibidem*, il. 209. Dans ce psautier l'image du Christ Emmanuel a été remplacée par l'image du Christ adulte.

¹⁷⁹ *Ibidem*, il. 235 et 248.

¹⁸⁰ L'édifice érigé après 1517 par Neagoe Basarab est resté sans décoration intérieure jusqu'en 1563. Cf.: Carmen Laura Dumitrescu, *Deux églises*

valaques décorées au XVIe siècle: Snagov et Tismana, in *RRHA*, Série BA, T. X, Nr. 2, p. 129.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 149.

¹⁸² Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București, 1978, pl. 16 à la p. 37. Nous remercions notre collègue, le dr. Ioana Iancovescu, pour les excellentes images du *Sommeil de Jésus* de Tismana qu'elle a eu l'amabilité de nous transmettre.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ Carmen Laura Dumitrescu, *Deux églises valaques...*, p. 150.

¹⁸⁵ Corina Popa, *La peinture murale de l'église du monastère Berca (le narthex)*, in *RRHA*, Série BA, T. XLIII, Bucarest, 2006, p. 23.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 23.

¹⁸⁷ La présence d'un cycle court de la Résurrection, sur le mur de l'est de l'église, confirmerait cette interprétation. Cf.: Corina Popa, *La peinture murale de l'église du monastère Berca...*, p. 23.

¹⁸⁸ Corina Popa, Ioana Iancovescu, *Mănăstirea Hurezi*, ed. Simetria, București, 2009, p. 222 et fig. 134 à la p. 221.

¹⁸⁹ Elisabeta Negrău, *Le cycle de la Passion dans la nef de l'église du monastère Polovragi*, in *RRHA*, Série BA, T. XLV, Bucarest, 2008, p. 94 et fig. 7 à la p. 96.

¹⁹⁰ *Repertoriul picturilor murale brâncovenești. I. Județul Vâlcea*, București, 2008, vol. 1 (texte), inscription nr. 7 à la p. 366 et vol. 2 (illustrations), fig. 67 à la p. 242.

¹⁹¹ Недреманное око. Век XVII, Место хранения: Церковь св. Климента, Охрид, Размер: 86,5 x 114,7 x 6 см – Иконография восточно-христианского искусства. Проект научного отдела Факультета Церковных Художеств Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета – in http://lib.pstgu.ru/icons/index.php?option=com_content&view=article&id=473162637:473162637&catid=2:2009-11-26-12-52-35&Itemid=4

¹⁹² Sreten Petković, *Chilandar* (second revisited edition), Belgrade, 1999, il. 76.

¹⁹³ Otto F. A. Meinardus, *The Place of the Anapeson of Soumela in Byzantine Art*, in *Oriens Christianus*, Bd. 55, Otto Harrassowitz ed., Wiesbaden, 1971, p. 200 – 201 et planches sans numero entre les p. 200 et 201.

¹⁹⁴ La décision du Concile Quinisexte (in Trullo), de 692, qui concerne les icônes, est exposée dans un canon qui porte le numéro 82. On ignore les conditions dans lesquelles le texte de ce canon a été préparé, et c'est de lui-même seulement qu'on peut essayer de tirer une indication sur ce qui avait pu amener les Pères du Concile à envisager un problème d'images chrétiennes. Le canon 82 n'évoque qu'une seule catégorie de ces images, celles du Christ, et même un genre particulier et rare de représentation du Christ – sous les traits symboliques de l'Agneau – pour interdire les images de ce type et prescrire à leur place des représentations du Christ en homme.

¹⁹⁵ A.N. Didron, *Iconographie chrétienne*, Paris, 1843, p. 324, cit. apud: B. Todić, *op. cit.*, n. 45 à la p. 142.

¹⁹⁶ G. Smyrnakis, *To Ἅγιον Ὄρος*, Athènes, 1903, p. 693, cit. apud : B. Todić, *op. cit.*, n. 45 à la p. 142.

¹⁹⁷ Th. Xydis, *Ἀναπεσον ἐκοιμήθης ὡς λέων*, cit. apud: B. Todić, *op. cit.*, n. 45 à la p. 142.

¹⁹⁸ Par ailleurs, ce détail rappelle aussi le *Sommeil du jeune Christ (Anapeson)*, Jésus endormi comme un lion (toujours Gen. 49, 9), veillé par la Vierge et par les anges, scène qui figure soit dans l'iconographie du sanctuaire, soit dans le voisinage de la porte (comme à Arbore, par exemple) ; cf. : Anca Vasiliu, *Monastères de Moldavie, XIVe – XVIe siècles. Les Architectures de l'image*, 1998 p. 245, no. 94.

¹⁹⁹ Michael D. Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, in *Dumbarton Oaks Papers*, no. 35, Washington, 1980 – 1981, p. 140.

²⁰⁰ Nous remercions Elisabeta Negrău et Cristina Cojocaru de nous avoir attiré l'attention à ces peintures murales et de nous avoir transmis les deux excellentes photos que nous reproduisons ici.

²⁰¹ En français il existe plusieurs traductions de ce verset d'Isaïe : « Une branche sortira de la tige de Jessé, et une fleur s'élèvera de cette branche » ; « Un rameau sortira de la souche de Jessé, père de David, un rejeton jaillira de ses racines » ; « Une tige sortira du tronc de Jessé, de sa racine poussera un surgeon ». La première traduction est plus proche du texte de la *catavase* de Côme de Maïoume.

²⁰² Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle: étude sur l'iconographie après le Concile de Trent; Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, 1951, p. 330 – 331.

²⁰³ Voir l'icône ukrainienne du Christ allongé sur la croix, peinte en 1735 et nommée par erreur « Le Sauveur à l'œil qui veille », in <http://fotospas.ru/index.php/2010-06-04-14-22-27?func=detail&=363>

²⁰⁴ Voir le tableau à l'huile *Le Christ dormant* du Musée Littéraire d'État de Moscou (59 x 72,5 cm., 2^{ème} moitié du XVIIIe siècle, nr. inv. KP – 9866-4, acheté en 1939 de la collection de M. N. Dosekina). Cf. : <http://www.nashizdat.com/tag/православие/>

²⁰⁵ Voir le tableau du Christ allongé sur la croix – don de 1994 du collectionneur Y. M. Riazanov à la Galerie de Beaux Arts de la ville de Tchéliabinsk –, icône nommée « Le Sauveur du Monde » et peinte par un auteur anonyme au XVIIIe siècle, in <http://gallery.urch.ac.ru/exhibitions/russia/rus/015.html>

²⁰⁶ La peinture représente Jésus enfant endormi sur la croix au centre de la composition. La traverse de la croix est posée sur l'un des instruments de la Passion, la colonne, et le bout du poteau sort du cadre dans le coin inférieur gauche. Vers la gauche, Marie est agenouillée, les mains jointes, tandis qu'à droite, un ecclésiastique arménien, probablement le peintre Mrk'uz, se tient également à genoux, les mains ouvertes à hauteur de la poitrine. Sur le sol sont posés de nombreux attributs renvoyant à la Passion. Dans le coin supérieur droit est suspendu le Mandylion. Au-dessus de la tête du Christ, dans une nuée, Dieu le Père est représenté en buste, les bras ouverts, le regard tourné vers le religieux. Entre les deux hypostases, la troisième figure sous la forme d'une colombe dans un halo doré. Cf. : Sarah Sâyeh Eftekharian, *Le rayonnement international des gravures flamandes aux XVIe et XVIIe siècles : les peintures murales des églises Sainte-Bethlém et Saint-Sauveur à la Nouvelle-Djoufha (Ispahan)*, thèse de doctorat, Bruxelles, 2006, p. 284 – 285, fig. 247 et 249.

²⁰⁷ Ce tableau mesure 30 x 35 cm et serait du XVIIe ou du XVIIIe siècles. Selon la description faite par Otto F.A. Meinardus, l'enfant Jésus (aux yeux fermés) repose sur la croix, la tête appuyée par son bras gauche, son bras droit étant étendu le long de sa cuisse. La partie supérieure du tableau montre le Père céleste dans les nuages. Juste en dessous de lui, il y a une colombe signifiant le Saint Esprit. Sur le côté droit il y a la fameuse image *acheiropoïète* du Christ, et à gauche de celle-ci – l'image de la Sainte Vierge dans la prière. Sur le côté gauche de la peinture il y a un placard avec un pichet. Une bannière de la victoire est montrée entre le placard et la Croix. Au-dessous de l'enfant Jésus endormi sur la croix, nous voyons les instruments de la Passion, qui comprennent l'éponge, la robe écarlate, la lanterne, les dés, le marteau, les clous, le sac de Judas avec les pièces d'argent, le fléau, l'inscription de la Croix avec les lettres « INRI », et même le coq. Cf.: Otto F. A. Meinardus, *The Place of the Anapeson of Soumela in Byzantine Art*, in *Oriens Christianus*, Bd. 55, Otto Harrassowitz ed., Wiesbaden, 1971, p. 201 – 202.

²⁰⁸ Otto F. A. Meinardus, *The Place of the Anapeson of Soumela...*, p. 201.

²⁰⁹ Ou du *Sauveur à l'œil qui veille* russe.

²¹⁰ Cette idée et cette citation sont connues dans l'art décoratif français encore du XVIe siècle : voir le tapis de l'église abbatiale de la Chaise-Dieu, en Auvergne, décrit par Didron. Cf.: *Manuel d'iconographie chrétienne...*, p. 146, no. 1.