

Abstract. *This paper, informed by an inventory of the apse iconography in Moldavian monuments from the late 15th to the first half of the 16th century, draws attention to an overlooked element of the otherwise familiar iconographic system employed – with occasional nuances – within the Post-Byzantine tradition in the aftermath of the Alosis: the selection of themes to be displayed in the bay which links the apse to the naos. The arrangements encountered in monuments dating from (approx.) 1490 to 1535 put forward a variety of formulas which – although described in a sequence that deliberately emphasizes the similarities which came across – are nonetheless indicative of a broad and not necessarily fluent use of the late Byzantine tradition. It seems that the basic message conveyed by these iconographic boundaries aims at stressing the holiness of the sanctuary (involving a separation from the iconography of the naos, in the cases of Probotă and Saint-Georges in Suceava) but also, in a manner which could be informed by the late Byzantine perception of the liturgy – as deduced from the writings of Nicolas Cabasilas and St. Simeon of Thessaloniki –, at joining together naos and apse, via ‘iconographic belts’ (most frequently the Passion cycle, which sets out from and ends up in the sanctuary). The abundance of theophanic themes invites one to consider this iconographic thresholds in relation with the receiving of Communion, administered on the solea which lies underneath.*

Keywords: *Moldavia, 15th and 16th century, iconography, liturgy.*

La travée occidentale du sanctuaire, cloîtré par le naos et l’abside, reçût, dans la mystagogie byzantine tardive – dès le commencement du XV^e siècle, par l’autorité

« APPROCHEZ AVEC CRAINTE DE DIEU,
FOI ET AMOUR » : LE PROGRAMME
ICONOGRAPHIQUE DE LA TRAVÉE
OCCIDENTALE DE L’ABSIDE EN
MOLDAVIE (XV^e–XVI^e SIÈCLES)*

Vlad Bedros

du saint Siméon de Thessalonique – le symbolisme d’un transport entre deux mondes : de l’univers matériel, tangible, figuré par le naos, vers celui spirituel, intelligible, dont le sanctuaire constitue l’allégorie palpable¹.

La partie orientale du naos, en tant que seuil et passage vers l’espace muni de la plus haute sainteté, recueillait, dans la tradition byzantine, des thèmes théophaniques ; on y rencontre souvent, pendant le Haut Moyen-Âge byzantin, une *imago clipeata* du Christ – accompagné par des apôtres, sur l’arche d’accès vers le bēma, à Saint-Vital de Ravenne, ou par les symboles des évangélistes, sur l’arc triomphal à Saint Apollinaire in Classe². Une telle usance iconographique se préservait dans des périodes postérieures, quand le type iconographique de choix est le Christ *Emmanuel*³. Dans le XII^e siècle, une autre image qui acquiert fréquence est *le Mandylion* qui, par le voisinage avec la *Théotokos* qui domine la conque le l’abside,

* This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/159/1.5/S/136077.

reçoit, à l'instar du Christ-Emmanuel auparavant, des significations liées à l'Incarnation du Verbe de Dieu⁴.

La *Déesis* est un autre thème profondément lié aux passages. Sa présence est attestée à Sainte-Catherine au Sinaï, où elle est rendue en trois médaillons, dont celui central renferme *l'Agneau*. Pendant le Moyen-Âge byzantin, le thème était repris dans les hauteurs du passage vers le sanctuaire, comme l'attestent les dispositifs iconographiques de Sainte-Sophie d'Ohrid et Sainte-Sophie de Kiev ou, dans le XII^e siècle, celui de Saints-Anargyres de Kastoria. Il descend plus tard au niveau de l'iconostase, parmi les icônes en fresque du registre inférieur des murs qui encadrent la soléa, comme à Saint-Georges de Kurbinovo et à Lagoudéra⁵. Le rattachement de la *Déesis* aux icônes murales se retrouve même dans quelques monuments tardifs, tel Saint-Nicolas-Orphanos de Thessalonique ou la Vierge Phorbiotissa à Asinou, dont les fresques appartiennent au XIV^e et XV^e (?) siècles respectivement⁶. Une image également privilégiée dans les syntaxes iconographiques de l'espace oriental du naos est *l'Annonciation*, en raison de son rôle fondamental dans l'économie du salut. Dans cette logique même, dès le XII^e siècle, ce thème prend place sur les portes des *templa*⁷.

Les images associées aux passages fonctionnent, dans la tradition byzantine, comme des promesses de bénédiction, intercession et protection, marquant l'espace sacré dès l'entrée, mais leur densité s'accroît au seuil de l'autel, endroit qui rassemble des images de vénération ; bien que le sanctuaire lui reste inaccessible, voilé par le mystère liturgique, le dévot pourrait donc suivre les signes de Dieu, appuyés sur les arches et les archivoltes, qui l'emmènent dans un cheminement vers l'image de la conque orientale – la *Théotokos*, celle qui « ouvre la porte de la miséricorde »⁸.

Le répertoire de la travée occidentale de l'abside dans les monuments moldaves.
Dans l'intervalle « classique » de la peinture murale moldave, l'iconographie de cet espace

(qu'on pourrait également indiquer comme travée orientale du naos ou – dans des monuments dont l'architecture est plus complexe – *bêma*) propose des sélections variées, qui moyennent avec sagacité des repères byzantins tardifs et mettent en œuvre des formules de continuité entre les dispositifs entamés.

Un exemple primaire est celui de Pătrăuți (avant 1496)⁹ où, malgré la perte totale des fresques dans la conque, l'arche occidentale du sanctuaire préserve bien son décor ; son étroit intrados porte des portraits iconiques de martyrs figurés en buste, dans la compagnie des saints Constantin et Hélène (Fig. 1). Ainsi, du Sud vers le Nord, y sont représentés Mercure, Oreste, Mardaire, un saint non identifié, Eustache (?), Menas, Constantin, Hélène, Théodore Tiron, Théodore Stratélate et Démétrius. Plus bas, sur les parois verticales, le programme implique un croisement avec le cycle des Passions, qui entoure le naos (Fig. 2-3). Du côté septentrionale, en haut, le Christ est arrêté dans le jardin de Gethsémani ; plus bas, il est interrogé par Anna – comme l'indique l'inscription, H KPICIC TOY ANNA, bien que le grand prêtre qui trône en juge se déchire les vêtements, iconographie qui porte vers le jugement dans le sanhédrin. Le cycle continue dans l'abside de Nord avec *le jugement du Pilate*, dont la portée est placée dans la partie inférieure de la paroi méridionale de la soléa, où se dresse la rare représentation de *la Flagellation*, tiré hors de la narration évangélique et isolé, d'une manière presque iconique, au seuil de l'autel. Le cycle des Passions poursuit son parcours inhabituel – de gauche à droite – dans le naos et s'achève sur le mur méridional, au-dessus de la *Flagellation*, par *l'incrédulité de Thomas*, scène qui compose, avec la représentation des *Saintes Femmes au Tombeau*, de l'abside de Sud, un microcycle des Apparitions du Christ après la Résurrection. *La Descente aux limbes*, comme *la Flagellation*, est isolée du déroulement narratif et placée dans le registre inférieur, sur la paroi septentrionale de la travée occidentale du naos.

À Voroneț (1496)¹⁰, un monument dont la structure, les proportions et la datation le rapprochent de Pătrăuți, la syntaxe du voûtement occidental du sanctuaire s'amplifie largement (Fig. 4). Subséquemment, une première arche étroite, qui borde la conque, dépeint six silhouettes des prophètes tournés vers la *Théotokos*, portant des symboles typologiques de la Vierge. Aux pieds de cette arche, couronnant les niches des *pastophoria*, on aperçoit les saints anargyres Côme et Damien, chacun accompagné par un autre martyr, figurés sur les décroches de l'abside. Des prophètes sont illustrés de nouveau, sur une seconde grande arche transversale, légèrement plus haute que la première ; cette fois ils sont renfermés dans des médaillons, flanquant le *clipeus* disposé sur la clef, qui montre une théophanie caractéristique pour les options iconographique moldaves : *Agnus Dei*¹¹ (Fig. 5). Le registre supérieur des parois latérales dépeint deux Grandes Fêtes, *la Pentecôte*, au Nord, et *la Dormition de la Vierge*, au Sud ; en dessous de ces images narratives, le registre inférieur est dédié aux saints Jean le Précurseur – tourné en profil vers le Christ bénissant, figuré dans une gloire qui occupe le coin supérieur droit de l'image –, sur la paroi septentrionale, et Élie le prophète nourri par le corbeau au torrent de Kérith, sur la paroi méridionale.

Une rédaction qui semble apparentée avec celles présentées jusqu'à présent se déploie à Saint-Élie près de Suceava (avant 1496)¹² ; l'état de préservation des fresques empêche une lecture cohérente du programme de la travée occidentale de l'abside, mais on peut apercevoir que l'abond de la conque est réservé aux *imagines clipeatae* des prophètes de l'Incarnation, tandis que l'arche transversale montre des médaillons renfermant les bustes des autres saints, dont l'identité ne saurait pas être décidée que par un nettoyage de la couche picturale. On y distingue néanmoins l'inscription d'un des noms, *Trophime*, qui pourrait indiquer soit un martyr, soit l'un des 70 disciples ; vue la sélection de Pătrăuți, la première

hypothèse semble plus réaliste. Les scènes déployées sur les parois verticales rappellent encore cette parallèle, par la sélection des épisodes du cycle des Passions : au Nord, la lecture de la partie supérieure est bloquée par l'épaisse couche d'encrassement, mais on reconnaît, un registre plus bas, *l'Arrestation du Christ*, tandis qu'au Sud se montrent *la Prière en Gethsémani* – l'épisode de l'admonestation des Apôtres endormis – et, probablement, l'effondrement aux pieds du Christ de ceux envoyés pour l'arrêter. Les images du registre inférieur sont cachées, pour la plupart, par les ailes oblongues de l'iconostase tardive. Il vaut noter aussi que le cycle des Passions tourne autour du naos « à l'envers », du Nord vers le Sud – comme à Pătrăuți –, mais il aboutit dans la travée occidentale du naos, avec *le Thrène* (registre inférieur, au Sud), *l'Anastasis* (registre supérieur, au Nord) et *l'incrédulité de Thomas* (registre supérieur, au Sud) ; de suite, dans l'abside méridionale, deux autres épisodes des Passions sont tirés hors de la série narrative et déployés de gauche à droite : *la Flagellation* et le Christ *Elkomenos* (probablement forcé de goûter le vinaigre mêlé avec du fiel ?).

Un dispositif iconographique centré encore sur les prophètes se déploie à Popăuți (1496)¹³. Comme à Voroneț, leurs silhouettes sont représentées sur l'étroite arche qui borde la conque, doublées par des bustes enfermés en médaillons, disposés en double file sur la grande arche orientale du naos – sans s'associer, cette fois, à une image théophanique. Une nouveauté, dans ce programme, est apportée par l'étroite bande aménagée sur l'abond occidental de la conque (comme celle qui abrite les *clipei* des prophètes, à Saint-Élie) réservé, cette fois, à *l'imgo clipeata* d'une sainte orante, entourée par des chérubins et séraphins (Fig. 6) ; le groupage serait repris à Dorohoi, Hârlău et Proboata, le dernier cas dévoilant, heureusement, le nom de la figure centrale : *Anne*, mère de la Vierge. La naissance des voutes est marqué par un fil de médaillons avec bustes de martyrs,

conclu, sur les décroches de l'abside, par deux icônes en fresque¹⁴ des saints Menas et Mamas respectivement. Le registre narratif, unifiant le naos et l'abside, est dédié aux Passions ; les épisodes déployés sur les parois de la travée occidentale du sanctuaire sont *le Lavement des pieds*, *la Prière en Gethsémané* et *Judas avec les prêtres du Temple*, au Sud, en face de *la Descente de Croix* et du *Thrène*, au Nord. Le registre inférieur figure, sur la paroi septentrionale, deux saints moines – dont les noms sont perdus –, bénies par Christ Emmanuel en gloire, et, sur celle méridionale, les prophètes Élie et Élisée (Fig. 7).

L'iconographie de la travée occidentale de l'abside à Saint-Nicolas de Dorohoi (1522–1525)¹⁵ – dont les fresques ont un tellement pauvre état de préservation qu'elles sont devenues presque illisibles – semble faire écho aux options de Popăuți : l'abside de la conque présente le *clipeus* de sainte Anne, vénérée par les plus élevées catégories d'anges ; le cycle des Passions constitue une ceinture reliant naos et sanctuaire, par l'intermède du *Lavement des pieds*, de *la Prière en Gethsémané* et – probablement – du dialogue de Judas avec les prêtres du Temple, dépeints sur la paroi Sud de cette travée, et de *la Descente de Croix*, du *Thrène* et de *la Garde du Tombeau*, représentés de l'autre côté ; le registre inférieur est réservé aux saints moines (Fig. 8), parmi lesquels on retrouve néanmoins le Prodrôme, dans la formule iconographique rencontré à Voroneț. Cependant, un thème – dont l'absence antérieure dans ce contexte iconographique pourrait surprendre – s'appose finalement sur la grande arche transversale : *l'Ascension*. Elle est entourée par deux autres images, rangées au-dessus des naissances de l'arche ; faute d'un nettoyage des couches d'encrassement et voiles de sels, on ne peut qu'avancer, toute précaution gardée, l'hypothèse qu'il s'agirait d'une deuxième représentation de saint Jean Baptiste, au Nord, et de *l'Anapeson*, au Sud.

Le dispositif iconographique de Dorohoi est repris et amplifié à Hârlău (1530?)¹⁶ où, entre la gloire de sainte Anne, sur l'abside de la conque, et *l'Ascension*, dépeinte sur l'arche transversale, s'interpose un fil de médaillons, placés sur l'intrados d'une arche intermédiaire, renfermant, au centre, *le trône de l'Hétimasie*, flanqué par *le Christ Pantocrator*, au Sud, et *l'Ancien des Jours*, au Nord (iconographie qu'on peut lire dans un sens trinitaire) ; l'identité des saints sélectionnés dans le reste des médaillons reste un problème ouvert, à cause du désastreux état de préservation des fresques. La similitude avec le programme de Proboata (*voir plus bas*) pourrait renforcer leur hypothétique identification comme des prophètes. Il faudra signaler aussi la présence du Jean Baptiste, à l'extrémité nordique de la grande arche transversale, en pendant avec *l'Anapeson*, dans celle de Sud ; les deux images encadrent *l'Ascension*, consolidant ainsi les propos d'identification avancés auparavant pour Dorohoi. La travée orientale du naos héberge aussi des épisodes du cycle des Passions : *le Lavement des pieds* couronne la niche du diaconicon, suivi par *la Prière en Gethsémané* et le dialogue de Judas avec les Prêtres du Temple, tandis que le *Thrène*, dépeint au-dessus de la prothèse, est précédé par *la Descente de Croix*. Le registre inférieur fait place, de nouveau, aux saints moines (Antoine et Euthyme) – au Nord – mais ils sont accompagnés, sur la paroi méridionale, par les grands martyrs Georges et Démétrius, trônant ensemble sur une banquette commune et recevant chacun, des mains des deux anges descendant d'une gloire centrale, un diadème comme signe de leur triomphe, sous la bénédiction d'un troisième ange logé dans le halo lumineux (Fig. 9).

Cette lignée atteint l'épanouissement maximal dans la travée occidentale du sanctuaire de Proboata (1532)¹⁷, dont les arches successives figurent, de l'Ouest vers l'Est, *l'Ascension*, *l'Hétimasie* accompagné par *le Pantocrator* et *l'Ancien des Jours*,

adorées par des prophètes, Anne orante assistée par les chérubins et les séraphins, ajoutant encore, sur l'abord de la conque, un fil de médaillons renfermant des bustes d'évêques (Fig. 10). Un signe distinctif pour le dispositif iconographique de Probota est la scrupuleuse délimitation entre naos et sanctuaire : aucun épisode du cycle des Passions n'y franchit – *la Prière en Gethsémané* glisse à peine sur la paroi Sud de la travée orientale du naos, en pendant avec *l'Anastasis*, logée dans le registre supérieur de la paroi septentrionale. Cette dernière image participe ainsi à une sélection déterminée également par le court cycle des *Eothina*, déployé dans le sanctuaire, en-dessus de la *Théotokos* trônant ; il s'agit de quelques Dimanches du Penticostarion (*Christ avec la Samaritaine* et *Guérison de l'aveugle-né à Siloé*, au Nord, *Jésus à douze ans enseignant dans le Temple – Mi-Pentecôte –* au Sud) auxquelles se rajoute, au Sud, *la Guérison d'un homme avec la main sèche*, selon un habitus iconographique qu'on retrouve dans des programmes des grands églises athonites¹⁸ (Fig. 11). Ce groupage met une césure claire entre l'abside et le naos. Le registre inférieur des parois du bêma reçoit au Nord une Déesis – autre option qu'on s'attendait d'enregistrer plus souvent – et, du côté opposé, une théophanie trinitaire : *l'Hospitalité d'Abraham*. Il vaut noter que la Déesis montre le Christ en évêque.

Un abrégé du programme de Probota est rendu dans la travée orientale du naos dans l'église de Humor (1535)¹⁹, où les clefs des arches transversales qui lient les pendentifs orientales et la conque absidale portent les *clipei* renfermant, de l'Ouest vers l'Est, *le Christ Pantocrator* – entouré des Apôtres –, *l'Ancien des Jours* – avec les prophètes – et la colombe de l'Esprit sur le trône de *l'Hétimasie* – accompagné par des évêques. En-dessous des pieds de ces arches, dans les coins formés par les parois verticales avec les décroches de l'abside, on retrouve deux des miracles représentés auparavant à Probota : *l'Aveugle-né* et *l'Homme à main*

sèche. Sur le même registre le cycle des Passions fait son début au Sud, avec *la Prière en Gethsémané*, et s'achève par *l'Anastasis*, au Nord. Plus bas sur cette paroi, le registre inférieur est dédié aux saints Théodores (Tiron et Stratélate), affrontés en proskynèse vers le Christ en gloire, tandis que le Prodrome et le prophète Élie se regroupe de l'autre côté de la travée.

Quelques autres programmes sortent de cette série, par des options particulières. À Dobrovăț (1529–1530?)²⁰, la travée occidentale du sanctuaire reprend le système de décor avec des prophètes, placés sur l'étroite arche qui rejoint la conque avec la grande arche transversale, dédié à l'Ascension. La jonction du sanctuaire avec le naos s'opère non seulement par des épisodes du cycle des Passions – *Prière en Gethsémané* et *Arrestation*, au Sud ; *Descente de Croix* et *Anastasis*, au Nord – mais aussi par des thèmes du cycle des Grandes Fêtes – *Transfiguration* et *Rameaux*, illustrés sur l'abord occidental de la conque. Le sanctoral sélectionné pour le fil de médaillons qui marque la naissance de l'arche transversal devient plus permissif, des évêques placés sous *l'Ascension* et au-dessus des accès aux pastophoria rejoignant les martyrs qui s'ensuivent au Nord et au Sud. Le registre inférieur des parois latérales est entièrement peuplé par d'autres martyrs (Proclus, Hilaire, Tryphon et, probablement, Florus).

Les Grandes Fêtes sont reprises à Saint-Georges de Suceava (1532–1534?)²¹, sur la première arche transversale même (qui soutient les pendentifs orientaux), où *l'Ancien des Jours* est flanqué par *l'Ascension* et *la Transfiguration* ; le reste du décor de la partie haute du bêma est malheureusement abîmé, chose d'autant plus regrettable si on considère l'inhabituelle ampleur de cet espace. Sur ses parois verticales, des miracles gravitant autour des trois Dimanches du Penticostarion partagent les lunettes des grandes niches –

caractéristiques pour le plan triconque – et leurs abords : au Nord, *la Guérison du paralytique*, dans la niche, est accompagné par les guérisons de la belle-mère de Pierre, de l’aveugle-né (à Siloé) et des deux démoniaques ; au Sud, *la Cène* (disposé dans la lunette seulement pour des raisons liturgiques, sans aucune continuité avec les Passions) est encadré par *le Dialogue avec la Samaritaine*, *la Guérison d’un homme hydropique* et *la Malédiction du figuier stérile*. Ce registre est coupé, aux jonctions avec les absides latérales, par deux icônes en fresque des saints Auxentios et Eustache, qui imposent donc une césure avec le cycle narratif du naos (Fig. 12). Les parois de la travée gardent leur décor original seulement au Nord, où on retrouve une *Désis* avec Christ en évêque (mais, pourtant, aux pieds nus) et *l’Anastasis* (qu’on revoit disposée dans le registre inférieur, après la surprenante occurrence similaire, dans le coin de Nord-Ouest du naos, à Pătrăuți).

Une sélection qui précède le cas de Saint-Georges est celle de l’église conventuelle de Neamț (vers 1500?)²², qui évoque le dispositif iconographique de Voroneț, par la distribution de Grandes Fêtes sous la première arche transversale et par la présence des saints anargyres auprès des pastophoria : la paroi du Nord dépeint *l’Anastasis* et *la Transfiguration*, celle de Sud, *la Nativité de la Vierge* et *l’Exaltation de la Croix* ; les décroches de l’abside figurent saints Côme et Damien, mais encore les apôtres Pierre et Paul (placés plus haut). Le registre inférieur des parois est dédié aux saints Constantin et Hélène soutenant la Croix, dans la compagnie du Précurseur (au Nord) et aux deux saints Théodores, symétriquement inclinés vers le Christ en gloire (au Sud). La plus frappante particularité de Neamț réside dans l’iconographie des arches transversales (Fig. 13), dispositif prolongé sur un bandeau réserve sur l’abord occidental de la conque (similaire à ceux qui figurent sainte Anne et les forces célestes, à Popăuți,

Dorohoi et Hârlău). De l’Ouest vers l’Est, les arches sont scellées, sur leurs clefs, par des gloires renfermant *l’Ancien des Jours*, *la Théotokos orante* portant le Christ-Emmanuel et *l’Agnus Dei* ; les intrados des arches figurent les chœurs des prophètes – contemplant la théophanie vétérotestamentaire –, des apôtres – comme témoins de l’Incarnation du Verbe – et des évêques – guidant l’Église qui attend la Seconde Parousie. Le sens théophanique de ces images est renforcé par les étoiles à huit rais qui les entourent et les *hexapteryga* qui bordent les représentations de *l’Ancien des Jours* et de la *Théotokos*.

Une attention spéciale doit être portée vers l’arche occidentale du sanctuaire à Saint-Nicolas de Bălinești (après 1500)²³, qui étale quatre illustrations appartenant au répertoire des enluminures byzantines, illustrant ensemble le premier chapitre de l’Évangile selon Matthieu – *la Généalogie de Christ* (Fig. 14). L’archivolte de cette arche transversale porte des médaillons avec des bustes de prophètes, entourant *l’Ancien des Jours*, placé en axe (Fig. 15) ; il faut noter que, à la manque d’une coupole, le naos de cet édifice déploie dans l’axe de son berceau longitudinal, de l’Est vers l’Ouest, *images clipeatae* de *l’Hétimasie*, *Christ Pantocrator* et *Jean Baptiste*. Le voisinage entre les deux premières et *l’Ancien des Jours*, dans l’extrémité orientale de l’espace, y génère une iconographie trinitaire (rencontrée après à Hârlău, Probota et Humor). La travée qui précède l’abside renferme aussi deux grandes fêtes (*Nativité du Christ* et sa *Présentation au Temple*) et séquences des Passions (*Arrestation*, *Jugement dans le Sanhédrin* et *Reniement de Pierre*, au Sud ; *Thrène*, *Mise au Tombeau* et *Garde du Tombeau*, au Nord), fonctionnant ensemble comme des ceintures liant le naos au sanctuaire. Le registre inférieur annonce la sélection opérée à Hârlău : les saints moines Antoine, Gelasius et Palladius, au Sud, se dresse en face des grands martyrs Georges et Démétrius, trônant ensemble sous la bénédiction angélique.

Avant d'essayer une analyse des plus frappantes particularités montrées par les programmes présentés auparavant, il faudra avancer quelques considérations sur deux aspects spécifiques. Tout d'abord, soulignons la présence du rare thème *Anapeson*²⁴ à Hârlău et, probablement, à Dorohoi. Invention de l'art byzantin au début du XIV^e siècle, le *Sommeil de Jésus* se plaçât dans l'abside même (option qu'on retrouve aussi en Moldavie, à Moldovița, dans l'axe de l'abside) ou bien dans sa proximité, surtout dans les diaconica²⁵ – pratique attestée aussi dans les programmes moldaves, à Saint-Élie – et sur des passages, comme on le voit à Hârlău. Le sens liturgique de cette image s'explique par ses liens avec les interprétations typologiques reçues par la théophanie vétérotestamentaire dont elle s'inspire, dans le contexte du rituel de la Semaine sainte ; ceux-ci lui confèrent un fort sens eucharistique, mais aussi funéraire²⁶ (employé lui aussi par les iconographes moldaves, dans le narthex de Bălinești mais aussi à Rădăuți – avant 1500?²⁷).

Un autre aspect qu'on doit signaler concerne la sélection des saints présentés sur les parois de la soléa, qui comporte deux traits surprenantes : on y rencontre souvent soit les saints Jean Baptiste et Élie le prophète (parfois en paire), soit des moines intercalés dans l'habituel registre des martyrs. Le premier détail indique, vraisemblablement, la force du parallélisme Jean-Élie²⁸ et leur fonctionnement comme modèles d'ascèse, déployés même dans des programmes qui ne s'adressent pas à un public monacal ; notons, par exemple, la présence d'Élie accompagné par son disciple Élisée, en face des deux saints moines (sélection qui porte vers les vertus de l'ascèse et de la filiation spirituelle²⁹), sur la soléa de Popăuți, chapelle d'une résidence du voïvode.

L'alternance des martyrs et moines, soit-elle sporadique (travée occidentales du naos à Moldovița et Humor) ou bien systématique (naos du Bălinești, où non seulement la paroi méridionale de la soléa, mais aussi

chaque embrasure des fenêtres est dédiée aux saints moines), semble apparentée à une idée forte dans la littérature ascétique de l'Orient chrétien, que David Balfour appelle « martyr au sens large »³⁰. S'appuyant sur des écrits byzantins tardifs, appartenant à Saint Grégoire de Sinai, Balfour opère une archéologie du parallélisme ascèse-martyre (descendant ainsi jusqu'à l'Antiquité tardive) et offre un vigoureux soutien théorique pour l'équivalence entre les deux, équivalence qu'on devine comme message des rapprochements entre moines et martyrs dans les situations signalées auparavant.

Théophanie de l'Incarnation, confession de la Trinité et catholicité de l'Église. L'exceptionnelle rédaction de l'arche occidentale du sanctuaire à Bălinești réclame, avant tous les autres, une analyse, avancée déjà par Constanța Costea³¹, qui mit en lumière les sources visuelles de cette iconographie, puisées dans les manuscrits de la famille *Parisinus Graecus* 74, parmi lesquels on compte *le Tetraévangile du tsar Ivan-Alexandre* de Târnovo, dont la circulation en Moldavie est certaine³². Ces images présentent une affinité avec *l'Arbre de Jessé*, non comme antécédent de cette représentation prophétique de l'Incarnation, dont les origines étaient élucidées par Michael Taylor³³, mais comme parallèle livresque ; la rédaction visuelle érudite se retrouve aussi dans les lunettes orientales de la base du tambour dans le dôme de Voroneț, sur la naissance de la calotte du naos à Arbore et, copieusement abréviée, sur la voûte de la chambre funéraire de Dobrovăț³⁴. Ces contextes iconographiques suggèrent que les images de l'ascendance royale du Christ peuvent acquérir des connotations théophaniques ; ses ancêtres sont, en effet, des témoins du mystère de l'Incarnation, aspect ratifié par la symétrie des compositions qui semble se plier sur le modèle de *l'envoi des Apôtres en mission*, qui constituait la plus courante et populaire image de la théophanie³⁵.

Un similaire rappel de l'Incarnation par le biais de l'ascendance humaine du Seigneur, mise toujours dans une perspective théophanique, se discerne pareillement dans les représentations de sainte Anne orante, adorée par des séraphins et chérubins, sans porter quand-même la *Théotokos* sur sa poitrine, selon la coutume de ses occurrences dans l'iconographie du narthex³⁶. La présence des parents de la Vierge dans sa proximité connaît des antécédents dans l'iconographie byzantine tardive, comme à Pantanassa de Mistra, où ils rejoignent les anges du registre placé en-dessous de la conque³⁷, ou mieux encore à Mileševa³⁸, où ils sont figurés précisément sur l'arche orientale du naos. On les retrouve dans la conque du diaconicon à Sainte-Sophie de Trébizonde³⁹ et, en Moldavie même, ils accompagnent les anges en adoration qui flanquent la *Théotokos* dans la conque absidale à Moldovița⁴⁰.

La théophanie comme thème centrale pour les hauteurs du passage vers le sanctuaire se dévoile davantage dans des rédactions qui moyennent des motifs fortement symboliques où bien directement liés aux visions – *Hétimasie*, *Ancien des Jours*, chœurs de prophètes. Le placement des ceux-derniers sur les arches de la travée occidentale du sanctuaire est courant dans le monde byzantin au XIII^e et XIV^e siècle, comme on le voit à Sainte-Sophie de Trébizonde⁴¹ (où les prophètes se regroupent autour du Christ-Emmanuel), à Studenica⁴², Saint-Clément d'Ohrid⁴³ et Lesnovo⁴⁴. Des similitudes avec des cas archaïsantes en Cappadoce⁴⁵ – El Nazar, chapelle des Apôtres près de Sinassos, chapelle de Saint-Théodore près d'Urgub, chapelle de Sainte-Barbe à Soghanle – pourrait nous inviter à lire dans cette option iconographique la tendance paléologue de puiser aux sources anciennes⁴⁶.

Le symbolisme trinitaire et eschatologique de *l'Hétimasie* est bien connu, tout comme l'opportunité de son incorporation dans l'iconographie de l'abside⁴⁷; son groupement avec *l'Ancien des Jours* représente

également un lieu commun de l'iconographie byzantine, comme le prouvent les fresques de Neredica⁴⁸, dont l'abside est dominée par ces deux images, gardées par des archanges et milices célestes. Le rajout du *Christ Pantocrator* à cette syntaxe s'opérait déjà dans l'iconographie tardive byzantine aux alentours d'Ohrid⁴⁹, comme, par exemple, dans le petit transept de Bogorodica Bolnička (Fig. 16); il faut noter quand-même que les parallèles balkaniques mettent l'accent sur *l'Ancien des Jours*, déployé dans l'axe (comme dans la syntaxe – isolée – de Humor), tandis que la plupart des cas moldaves semblent explorer à propre avis l'héritage byzantin, opérant librement avec les thèmes du *Christ-Emmanuel*, *Ancien des Jours*, *Hétimasie* et *Agnus Dei* dans des contextes variés et mettant *l'Hétimasie* aux centre des syntaxes qui la groupent avec *l'Ancien des Jours* et le *Christ Pantocrator*, dans la travée occidentale du naos. L'analyse doit aussi observer que *l'Ancien des Jours* n'est qu'un type du Christ et que l'enchaînement *Ancien des Jours*–*Christ* indique premièrement la progression *éternité*–*Incarnation*⁵⁰. Néanmoins, l'abondance des références trinitaires dans la liturgie⁵¹ invite à une lecture pareillement trinitaire de *l'Hétimasie* accompagnée par les deux hypostases du Christ, à Bălinești, Hârlău, Probotă et Humor.

Une structure apparentée s'entame sur les voûtes de la travée orientale du naos à Neamț⁵², ouvrant une perspective encore plus féconde. En ce cas, les trois images ordonnées dans l'axe du voûtement évoquent les trois âges postulés par la conception chrétienne du temps – progression de la révélation du Dieu et de l'accomplissement de sa providence. En conséquence, les prophètes contemplant la vision vétérotestamentaire de *l'Ancien des Jours*, les Apôtres assistent au mystère de l'Incarnation et les évêques adorent *l'Agnus Dei*, comme des élus qui participent à la liturgie de l'Agneau victorieux. Ces chœurs de saints – commémorés à la fin de l'épiclese –, placés directement au-dessus

de l'autel, illustrent l'idée d'un sacrifice universel, qui réunit l'Église militante et l'Église triomphante, mais aussi les mots de *l'Historia Ecclesiastica* : « L'Église est le ciel sur la terre, le lieu dans lequel le Dieu céleste demeure et se meut ... Elle a été préfigurée dans la personne des patriarches, annoncée dans celle des prophètes, fondée dans celle des apôtres, consommée dans celle des martyrs et ornée dans celle des évêques⁵³ » ; l'absence des martyrs, dans le dispositif iconographique de Neamț, pourrait s'expliquer par le renversement des rapports entre eux et les évêques, signalé par Gabriel Millet⁵⁴.

L'afflux des thèmes du naos dans la travée occidentale du sanctuaire. Une constante remarquable dans plusieurs ensembles moldaves est donnée par la pression des cycles christologiques du naos sur l'espace du sanctuaire. C'est un phénomène qu'on observe le plus facilement si on considère l'emplacement de *l'Ascension* sur le voûtement de la travée orientale du naos – participant ainsi au mystère liturgique⁵⁵. Cette pratique est attestée déjà au XI^e siècle, à Sainte-Sophie d'Ohrid⁵⁶, et pourrait évoquer l'ancienne coutume de placer cette image dans l'abside même, exaltant ainsi son sens théophanique – comme dans la chapelle 17 à Bawît ou bien en Cappadoce, à l'église des 40 Martyrs près de Souvech ou à Yılanlı Kilise⁵⁷.

Un pareil syncrétisme se constate également dans des monuments balkaniques à l'époque du Bas-Empire Byzantin. À Saint-Clément d'Ohrid⁵⁸, *l'Ascension* couvre l'intrados de l'arche occidentale du sanctuaire et le cycle des Passions commence sur la paroi Sud du bēma avec *la Cène*, suivie par *le Lavement des Pieds* et *la Prière en Gethsémani* (côtés Est et Sud du bras méridional de la croix du naos) ; le cycle aboutit sur les parois Nord et Est de la travée septentrionale (par *la Descente de Croix* et *la Mise au Tombeau*), mais son écho – deux *Eothina*, *l'Apparition aux Apôtres* et

l'incrédulité de Thomas) glisse sur la paroi Nord de la travée occidentale du sanctuaire. Celle-ci reçoit, donc, les images les plus appropriées pour la signification liturgique générale de l'endroit et pour le sens pascal du mystère liturgique, tandis qu'on aperçoit déjà le lien qui s'établit ainsi entre le naos et le sanctuaire.

À Saint-Nikita de Čučer⁵⁹, l'arche orientale du naos est partagée par *la Pentecôte*, au Sud, et *l'Ascension*, au Nord, tandis que sur les parois de la travée de jonction s'installent des *Eothina*, prolongeant le cycle des Passions (*Mise au Tombeau*, *Les Saintes Femmes au Tombeau* – au Nord –, *Christ apparaît aux Saintes Femmes*, *Pierre et Jean devant le Tombeau vide* – au Sud). À l'église du Roi de Studenica⁶⁰, l'arche est entièrement dédiée à *l'Ascension*, mais deux autres Grandes Fêtes glissent aussi dans le sanctuaire, sur la lunette au-dessus de la conque – *Annonciation* et *Présentation du Christ au Temple*. Le cycle hagiographique de la Vierge rattache le sanctuaire au naos, commençant sur la paroi méridionale du bēma – avec *le Refus des offrandes de Joachim et Anne*, *le Retour du Temple* et *la Solitude du Joachim au désert* – et y retournant sur la paroi Nord – *Marie confiée à Joseph*, *l'Annonciation à la fontaine* et *l'Épreuve de l'eau amère*. À Staro Nagoričino⁶¹, le berceau occidental du sanctuaire montre seulement *l'Annonciation*, mais l'arche qui le lie aux pendentifs orientaux est partagée par l'*Anastasis* et la *Pentecôte*. En-dessous, trois registres coulent librement entre le sanctuaire et le naos (Fig. 17) ; le premier – un cycle évangélique – est abîmé dans cette partie, mais le second – *Eothina* – est bien visible (au Sud : *Christ et les Saintes Femmes*, *les Saintes Femmes au Tombeau*, *Christ avec Marie-Madeleine*, *le voyage à Emaus* ; au Nord : *l'incrédulité de Thomas* et *l'envoi des Apôtres en mission*) tout comme le troisième, dédié aux Passions (*Cène* et *Lavement des pieds*, au Sud, *Descente de Croix* et *Mise au Tombeau*, au Nord).



Fig. 1 – Pătrăuți. Arche transversale : martyrs et saints Constantin et Hélène.



Fig. 2 – Pătrăuți. Naos, vue d'ensemble vers le Nord.



Fig. 3 – Pătrăuți. Naos, vue d'ensemble vers le Sud.



Fig. 4 – Voroneț. Arches transversales : prophètes.



Fig. 5 – Voroneț. Clef de l'arche : *Agnus Dei*.



Fig. 6 – Popăuți. Conque de l'abside : la *Théotokos*, Anne (?), *hexapteryga*.



Fig. 7 – Popăuți. Pariois Sud du bema : Élie et Élisée.



Fig. 10 – Probota. Arches transversales du bema.



Fig. 8 – Dorohoi. Pariois Nord du bema : saint moine (O AGIOC ΘΕΩ...).



Fig. 9 – Hârlău. Pariois Sud du bema : saints Georges et Démétrius.



Fig. 11 – Probota. Parois Sud du bēma.

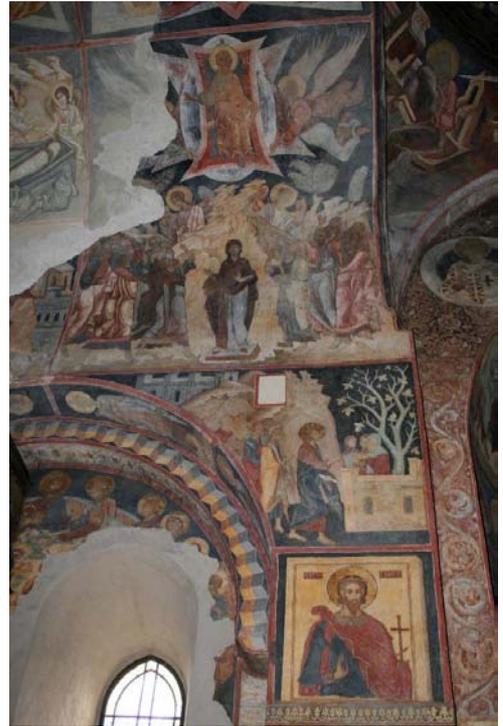


Fig. 12 – Saint-Georges, Suceava.
Parois Sud du bēma.



Fig. 14 – Bălinești. Arche transversale : *Généalogie du Christ*.



Fig. 15 – Bălinești. Archivolte de l'arche transversale : *l'Ancien des Jours et prophètes*.



Fig. 13 – Neamț. Arches transversales du bēma.



Fig. 17 – Staro Nagorično. Parois Nord du béma : *Incrédulité de Thomas, l'envoi des Apôtres, Descente de Croix, Mise au Tombeau.*



Fig. 16 – Bogorodica Bolnička, Ohrid. Berceau transversal du naos : *l'Ancien des Jours* entre Christ *Pantocrator* et *l'Hétimasie*.

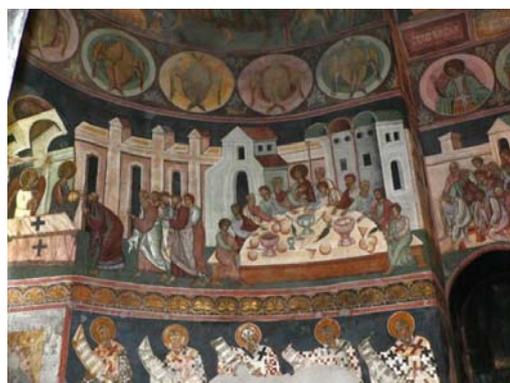


Fig. 18 – Popăuți. Abside : *Communion des Apôtres, Cène, Lavement des Pieds.*



Fig. 19 – Saint-Georges, Suceava. Base du tambour, pendentifs orientaux, arche transversale vers l'abside : *Mandylion, Dextera Domini, L'Ancien des Jours.*

Les dispositifs iconographiques moldaves reçoivent cette tradition des « cordons » qui joignent le sanctuaire et le naos, premièrement par la manipulation du cycle des Passions – solution entamée à Popăuți, Neamț et Bălinești, reprise à Dorohoi, Dobrovăț, Hârlău et Humor – mais aussi par l'appel aux Grandes Fêtes – voir Neamț et Voroneț, avec échos à Dobrovăț et Saint-Georges de Suceava. Il vaut aussi noter que *l'Ascension* s'appuie assez tard (seulement après Hârlău) sur l'arche orientale du naos (schéma dont on a remarqué la popularité dans les Balkans) ; elle est reléguée dans la lunette occidentale du naos, à Voroneț et Saint-Élie, s'approchant du sanctuaire seulement à Neamț – placée dans le registre supérieur de la paroi méridionale dans la travée qui couple l'abside et le naos.

Les Grandes Fêtes rangées dans le sanctuaire pourraient aussi porter des significations liées au mystère liturgique, tel *la Nativité* mise au-dessus de la niche de la prothèse à Bălinești ; selon le commentaire du Nicolas d'Andida, le rite de la préparation des oblats figure précisément cet avènement du Seigneur. *La Transfiguration* représentée dans le sanctuaire, à Neamț et Dobrovăț, trouvait aussi un raison liturgique, car l'épiclese de la liturgie de Saint Basile le Grand emploie une formule suggestive : l'Esprit Saint est supplié de « montrer » (*anadeixai*) le pain *comme* Chair et le calice *comme* Sang ; cette formule ne contrevient pas au message exprimé d'une manière plus prégnante dans l'épiclese de la liturgie de Saint Jean Chrysostome – qui invoque clairement un changement dans la matière des oblats. L'invocation *anadeixai* prie plutôt l'Esprit de rendre manifeste, dans une figure, la réalité mystique qu'elle contient⁶². Ce sens théophanique, proche de la Transfiguration, offre une clef de lecture pour la présence de cette image dans le programme absidal. En ce qui concerne *les Rameaux*, qui s'en ajoute à Dobrovăț, il faudra bien rappeler que la séquence liturgique *Hosanna–Benedictus* est tirée directement du récit évangélique racontant

l'entrée en Jérusalem et que ce moment est intimement corrélé aux Passions.

La libre circulation du cycle des Passions entre le sanctuaire et le naos, à Popăuți et Bălinești, exprime clairement, en effet, l'interpénétration de ces deux espaces liturgiques. Un choix iconographique tellement audacieux ne saurait exprimer qu'une vision liturgique dans laquelle la synaxe eucharistique est vue comme une expression de l'unité de l'Église ; ce message est davantage apparent à Popăuți, où la frise continue des Passions englobe, sans aucune césure, la Communion des Apôtres, image dont le sens ecclésiologique est bien reconnu⁶³ (Fig. 18). Une pareille fusion rappelle la conception exposée par Saint Maxime le Confesseur dans sa *Mystagogie*, focalisé sur le rapport de complémentarité entre le sanctuaire et le naos ; les deux constituèrent, symboliquement, deux degrés de l'intelligible, orientés l'un vers l'autre dans un rapport biunivoque : « La nef est un sanctuaire en puissance, initiée et sanctifiée par l'accomplissement de l'acte [de la liturgie], tandis que le sanctuaire est une nef en acte, ayant l'autre [la nef] comme début de l'action d'initiation et de consécration, consécration qui demeure la même à travers les deux [espaces]⁶⁴ ». Les passions et la résurrection du Christ forment, en effet, le mystère fondamental du salut, proclamé par les Évangiles et renouvelé, pour chaque dévot, dans le sacrifice eucharistique⁶⁵. Les commentaires byzantins médiévaux, insistant sur l'aspect commémoratif de la liturgie, ont parfois poussé le symbolisme représentationnel vers un obscurcissement du celui sacramental⁶⁶, mais cette tendance est renversée à la fin du Byzance – un autre indice de l'intérêt paléologue pour les sources anciennes ? Le réalisme liturgique s'impose pleinement dans les écrits de Nicolas Cabasilas, qui annulent toute scission entre le fonctionnement commémoratif et celui mystagogique du signe sacramental ; de plus, la participation personnelle gagne en intensité, la liturgie de

l'Église étant comprise comme l'expression matérielle du culte intériorisé de l'âme⁶⁷. La thématique de la *Mystagogie* du Maxime le Confesseur est réitérée dans le commentaire du Saint Siméon de Thessalonique, centré sur l'idée de la catholicité de l'Église, amplifiée cette fois aux dimensions de la création entière, unifiée dans le Christ⁶⁸.

Pour conclure cette analyse des formules iconographiques du passage entre le naos et l'abside forgées dans le milieu moldave, il faut souligner le caractère frontalier de cette travée occidentale du sanctuaire, simultanément ouverte vers deux noyaux symboliques, gouvernés par des sélections thématiques différentes. Parfois, son rôle de séparation est mis en évidence, comme à Proboța, où les thèmes qui composent ce dispositif iconographique semblent choisis pour ériger, sur les parois du bēma, une coupure bien visible. En d'autres cas le bēma fonctionne comme liant entre les deux espaces liturgiques, accueillant des scènes qui appartiennent aux cycles étalés dans le naos, formule expérimenté, semble-t-il, à Popăuți et Bălinești et reprise dans des ensembles postérieurs. Une constante de ces programmes – indépendante des choix regardant la séparation ou l'enchaînement de l'abside par rapport au naos – réside dans les accents théophaniques placés sur les voûtes qui unissent la conque avec les pendentifs orientaux ; on y rencontre souvent des thèmes visionnaires et symboliques (*L'Ancien des Jours*, *l'Hétimasie*, *Agnus Dei*, *Anapeson*, prophètes). À cause de cette option, l'iconographie du passage vers l'autel s'unit souvent avec les hauteurs du

naos et la base du tambour, comme le suggère le dialogue remarqué à Bălinești entre *l'Ancien des Jours* – dans le médaillon qui couronne l'embrasure de l'arche occidentale du sanctuaire – et les *clipei* de l'axe du berceau longitudinal du naos, renferment *l'Hétimasie* et *le Pantocrator*, érigeant ensemble, de cette manière, une iconographie trinitaire.

Un choix pareillement suggestif se montre au-dessus de l'arche orientale du naos, à Saint-Georges de Suceava, où le pendentif oriental, caractéristique pour le système des voûtes moldaves, déploie un ample *Mandylion* ; il se montre en couple avec *l'Ancien des Jours*, vision qui s'appuie sur la clef de l'arche, entre deux images qui manifestent une force théophanique analogue, *l'Ascension* et *la Transfiguration*. L'axe de cette syntaxe est scellé par *la Dextera Domini*, représenté au centre de l'archivolte orientale – connecté, aussi, aux images des évangélistes dans les pendentifs : leurs symboles se portent vers eux, sortant de la gloire qui clôt la main de Dieu (Fig. 19). Le groupement – doué d'un fort sens visionnaire – du *Mandylion* avec *Manus Dei* aux bases des dômes se manifeste aussi dans l'art byzantin tardif⁶⁹, mais l'addition de *l'Ancien des Jours* (d'un dispositif théophanique entier, à vrais dire) sur l'arche qui conduit vers le sanctuaire prolonge cette iconographie visionnaire vers le voûtement du bēma. Ces voûtes-mêmes abritent, en effet, le rencontre direct du dévot avec le Christ, au moment de la communion ; la syntaxe iconographique qui s'y place l'invite donc – tout comme l'acclamation du diacre – d'avancer vers les portes du *templon* « avec crainte de Dieu, foi et amour ».

¹ Gordana Babić, *O jivopisom ukrasu oltarskih pregrada*, *Zbornik za likovne umetnosti*, tome 11 (1975), p. 3-49 ; résumé *La décoration en fresques des clôtures de chœur*, p. 41.

² Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd-7th Century*, Londres, 1977, pl. 109, 153, 185 ; Lydia Hadermann-Misguich, *Images et Passages. Leurs*

relations dans quelques églises byzantines d'après 843, Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée. Actes du colloque international organisé par l'Institut Historique Belge de Rome en collaboration avec l'École Française de Rome et l'Université Libre de Bruxelles (Rome, Academia Belgica, 19-20 juin 1998), Jean-Marie Sansterre, Jean-Claude Schmitt (éd.), Bruxelles-Rome, (=Bulletin de

l'Institut Historique Belge de Rome, tome LXIX (1999), p. 29.

³ Comme à Saints Anargyres, Kastoria (au-dessus de la Théotokos dans la conque), à Monreale (dans l'axe des portraits des rois, sur l'embrasure de la conque) ou à Lagoudéra (entre les pendentifs orientaux). Stylianos Pelekanidis, *Kastoria, I. Byzantinai toichographiai*, Thessalonique, Hetaireia Makedonikon Spoudon, 1953, pl. 6 ; E. Kitzinger, *I mosaici di Monreale*, Palerme, 1960, pl. 53, 57 ; Andréas Nicolaidès, *L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre : Étude iconographique des fresques de 1192*, *Dumbarton Oaks Papers*, tome L (1997), p. 1-137, pl. 18, 62.

⁴ L'image se place sur l'arche de l'abside (à Lagoudéra), entre les pendentifs orientaux (à Spas Mirozskii de Pskov, en 1156, où à Spas Neredica, en 1199, mais aussi dans des monuments du XIV^e siècle : Studenica et Saints-Apôtres de Thessalonique). A. Nicolaidès, *Lagoudera*, pl. 34 ; Viktor N. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics from the XIth to the XIVth Century*, Londres, 1966, p. 101, 126, pl. 252 ; Sima M. Ćirković, Vojislav Korać, G. Babić, *Le monastère de Studenica*, Belgrade, *Jugoslovenska revija*, 1986, pl. 84, 88 ; A. Xyngopoulos, *He psiphidote diakosmis tou naou ton Hagion Apostolon Thessalonikes*, Thessalonique, Hetaireia Makedonikon Spoudon, 1953, pl. 1/2 et 8/1 ; Eutychia Kourkoutidou-Nikolaidou, Anastasia Tourta, *Wandering in Byzantine Thessaloniki*, Atena, 1997, pl. 86-87. Au XIII^e et XIV^e siècles, le couple *Mandylion* (entre les pendentifs orientaux) – *Keramion* (entre ceux occidentaux) devient courant, comme le prouvent les cas de Bogorodica Ljeviška de Prizren (1307-1313), Studenica (1313-1314), l'ancienne église de Pavlica (XIII^e-XIV^e s.), Kalenić (vers 1420), Saint-Nicolas-Foundoukli en Rhodes (XV^e s.) etc. Draga Panić et G. Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Belgrade, 1975, pp. 118-119, pl. 2 ; Branislav Živković, *Pavlica - crteži freska*, Belgrade, Republički zavod za zaštitu spomenika, 1993, p. 42-43 ; Draginja Simić-Lazar, *Kalenić et la dernière période de la peinture byzantine*, Skopje, 1995, p. 42 ; L. Hadermann-Misguich, *Images et Passages*, p. 32, n. 24.

⁵ Cvetan Grozdanov, L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, Skopje, Makedonska knjiga, 1992, pl. 19-21 ; A. Nicolaidès, *Lagoudera*, pl. 18 (voir aussi pp. 107-109, pour une possible correspondance avec le monastère du Christ Pantokrator, en Constantinople).

⁶ A. Xyngopoulos, *Hoi toichographies tou Hagiou Nikolaou Orphanou Thessalonikes*, Athènes, Epimeletrian Demosieumatou, 1964, pl. 2, fig. 2-3, pl. 41, fig. 76-78. Les fresques de la travée moyenne à Asinou, qui réitérent, probablement, un programme plus ancien, étaient datées soit dans le XIV^e siècle (David C. Winfield, *Asinou, a Guide*, Nicosia, Antiquities Dept. of the Republic of Cyprus, 1969, p. 27), soit dans le XV^e (A., Judith Stylianiou, *Panagia Phorbiotissa Asinou*, Nicosie, Zaballes, 1973, fig. 1) ou bien le XVI^e siècle (Marina Sacopoulo, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie*, Bruxelles, Éditions de Byzantion, 1966, p. 18).

⁷ Manolis Chatzidakis, « L'évolution de l'icône aux 11^e-13^e siècles et la transformation du templon », *Rapports et corapports du XV^e Congrès International d'Études Byzantines, III, Art et Archéologie*, Athènes, Association Internationale des études byzantines, 1976, p. 180. Des autres exemples primaires sont les portes du templon de l'église de la Sante Croix à Pano Lefkara, à la fin du XII^e siècle (Athanasios Papageorgiou, *Icons of Cyprus*, Nicosia, Holy Archbishopric of Cyprus, 1992, pl. 12) et du celui du *parekklesion* de Panagia, à Sinai, en XIII^e siècle (K. Weitzmann, « Crusader Icons and Maniera Greca », *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, Irmgard Hutter (ed.), Viena, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1984, pp. 143-170, pl. 32).

⁸ L. Hadermann-Misguich, *Images et Passages*, p. 40.

⁹ Tereza Sinigalia, *Ctitori și imagini votive în pictura murală din Moldova în la sfârșitul secolului al XV-lea și în prima jumătate a secolului al XVI-lea. O ipoteză*, *Omagiu lui Răzvan Theodorescu la împlinirea vârstei de 65 de ani*, Bucarest, 2004, p. 42-47 et eadem, *Arta pictorilor – între unitate și diversitate, Artă și civilizație în timpul lui Ștefan cel Mare*, [Bucarest], 2004, p. 63-64; conf. Maria Ana Muzicescu, *Considerații asupra picturii din altarul și naosul Voroneșului*, Mihai Berza (éd.), *Cultura moldovenească în epoca lui Ștefan cel Mare*, Bucarest, 1964, p. 368, n. 2.

¹⁰ M. A. Musicescu, *Considerații asupra picturii*, p. 367-370.

¹¹ Vlad Bedros, *The Lamb of God in Moldavian Mural Decorations*, *Revue des Études Sud-Est Européennes* XLIX (2011), p. 53-72.

¹² T. Sinigalia, *Ctitori și imagini votive*, p. 42-47.

¹³ Sorin Ullea, *Gavril ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești. Introducere la studiul picturii moldovenești din epoca lui Ștefan cel Mare*, în M. Berza (éd.), *Cultura moldovenească*, p. 445.

¹⁴ Ceci représente une option caractéristique pour des ateliers archaisants actifs au XI^e-XIII^e siècles, interprétée par André Grabar comme un reflet des pratiques décoratifs hellénistiques ; A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paul Geuthner, Paris, 1928, pp. 55-66. Cette alternance des médaillons avec des imitations d'icônes réapparaît dans l'exonarthex de l'église de la Dormition, à Baia, à la base du tambour du dôme et dans la chambre funéraire, à Moldovița, et dans l'exonarthex de la cathédrale épiscopale de Roman ; Marina Ileana Sabados, *La peinture d'icônes au temps de Pierre Rareș, RRHA-BA XXXI* (1994), p. 32.

¹⁵ S. Ullea, « *Datarea ansamblului de pictură de la Sf. Nicolae-Dorohoi* », SCIA-AP 11 (1964), nr. 2, p. 69-79.

¹⁶ *Moyennant une analyse stylistique*, S. Ullea propose de placer Hârlău plus tard que Dobrovăț, mais avant Probota : *La peinture extérieure moldave: où, quand et comment est-elle apparue*, RRH 23 (1984), nr. 4, p. 286, 299.

¹⁷ La datation acceptée était avancée par S. Ullea, qui interprétait l'an 1532, mentionné par l'inscription d'un portrait funéraire, comme attestation de l'intervalle précis du parachèvement des peintures; mais cette année aurait fonctionné comme *terminus ante quem* seulement si le portrait était peint sur une nouvelle couche. En conséquence, une datation plus large fût proposée par T. Sinigalia : 1532-1535. S. Ullea, « Portretul lui Ion – un fiu necunoscut al lui Petru Rareș – și datarea ansamblului de pictură de la Probota », *SCIA-AP VI* (1959), nr. 1, pp. 61–70 ; conf. T. Sinigalia, *Mănăstirea Probota*, Bucarest, 2007, p. 17-18.

¹⁸ Gabriel Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont Athos*, de Boccard, Paris, 1960², p. 37 : exemples de Lavra et Dyonisiou.

¹⁹ Datation avancée par S. Ullea, en raison de l'inscription qu'il a lue sur le portrait funéraire de l'higoumène Paisios. La datation était questionnée par Alexandru Efremov, qui observe que le portrait n'appartient pas à la couche originaire de fresque. S. Ullea « Portretul lui Ion », p. 67, n. 4; conf. A. Efremov, *Restaurarea picturii privită prin prisma istoricului de artă*, *BMI XLII* (1973), nr. 3, p. 78-79.

²⁰ C. Costea, *Narthexul Dobrovățului. Dosar arheologic*, *RMI LX* (1991), nr. 1, p. 10 et n. 1; conf. S. Ullea, « Datarea ansamblului de pictură de la Dobrovăț », *SCIA-AP 8* (1961) nr. 2, p. 483-485, datant les fresques en 1529 précisément.

²¹ S. Ullea, *Datarea ansamblului de pictură de la Sf. Gheorghe-Suceava*, *SCIA-AP 13* (1966) nr. 1, p. 230.

²² S. Ullea date les peintures du sanctuaire et du naos en 1498: *O surprinzătoare personalitate a evului mediu românesc: cronicarul Macarie*, p. 26–27. A. Vasiliu a plus récemment avancé, pour le sanctuaire, naos, chambre funéraire et paroi orientale du narthex une datation bien plus tardive, 1523–1527: *Observații și ipoteze de lucru privind picturile murale aflate în curs de restaurare*, *SCIA-AP 41* (1994), p. 68, n. 11. La structure iconographique de l'abside indique néanmoins un placement dans la première décennie du XVI^e siècle, vu les parallélismes avec des monuments de la fin du XV^e siècle; V. Bedros, *Notes on Elijah's Cycle*, p. 123.

²³ Corina Popa, *Bălinești*, Bucarest, 1981, pp. 35–37 (proposant l'intervalle 1500–1511) et Constanța Costea, *Referințe livești în pictura murală moldovenească de la sfârșitul secolului X*, *Anuarul Institutului de Istorie „A. D. Xenopol” 29* (1992), p. 278, n. 5 (optant pour la limite inférieure de l'intervalle avancée par C. Popa, pour des considérants concernant le style des peintures); conf. S. Ulea, *Gavril ieromonahul*, p. 425, qui date les peintures en 1493.

²⁴ Sur ce sujet, voir Branislav Todić, *Anapeson. Iconographie et signification du thème, Byzantion*, tome LXIV (1999), p. 134-165.

²⁵ À Théotokos Peribleptos de Mistra et dans nombreuses monuments de la seconde moitié du XIV^e siècle. B. Todić, *Anapeson*, p. 138.

²⁶ B. Todić, *Anapeson*, p. 140-155 *passim*.

²⁷ Le programme du sanctuaire, dans ce monument, montre des similitudes avec ceux des églises peintes pendant le règne d'Etienne le Grand; on pourrait croire que les fresques appartiennent à l'intervalle 1479-1482, quand les tombeaux du naos ont reçu leurs pierres tombales. S. Ullea, *Istoria artelor plastice în România*, I, Ed. Academiei R.P.R., Bucarest, 1965, p. 349 et Vasile Drăguț, *Artă românească. Preistorie. Antichitate. Ev mediu. Renaștere. Baroc*, Bucarest, 1982 p. 184. Une recherche plus récente – sans avancer une nouvelle datation – dans Lia et Adrian Bătrâna, *Biserica „Sfântul Nicolae” din Rădăuți. Cercetări arheologice și interpretări istorice asupra începuturilor Țării Moldovei*, Piatra Neamț, 2012.

²⁸ Vlad Bedros, « Notes on Elijah's Cycle in the Diaconicon at Neamț Monastery », *RRHA-BA*, tome XLV (2008), pp. 122-123; le parallélisme se retrouve dans Luc 1 : 17, Jean 1 : 21, Matthieu 11 : 14, Marc 6 : 5, Matthieu 16 : 14, Matthieu 17 : 12. Voir Edmond Voordeckers, *Élie dans l'art byzantin, Élie le prophète. Bible, tradition, iconographie, Colloques de 10 et 11 novembre 1985, Bruxelles*, Gérard F. Willems (éd.), Leuven, 1988, p. 182, n. 102.

²⁹ Aspect souligné par les inscriptions des phylactères portés par Élie et Élisée : « Et Élie dit : Reste ici, car le Seigneur m'envoie au Jourdain »; « Et Élisée dit : Que vienne sur moi une double portion de ton esprit »

³⁰ David Balfour, *Extended Notions of Martyrdom in the Byzantine Ascetical Tradition, Sobornost. Incorporating Eastern Christian Review*, tome 5, nr. 1 (1983), pp 20-35.

³¹ Constanța Costea, *Referințe livești*, p. 277-283; *eadem*, *Une nouvelle réplique slavonne du Parisinus graecus 74. Seven decades after*, *RRHA-BA*, tom XXVIII (2001) p. 3-17; *eadem*, *John the Persian's Emperor*, *RRHA-BA*, tom XLV (2008), p. 31; *eadem*, *Comments on Continuity in Medieval Painting*, *RRHA-BA*, tome XLV (2008), pp. 127-128; voir aussi Emil Dragnev, *O capodoperă a miniaturii din Moldova medievală. Tetraevangheliarul de la Elizavetgrad și manuscrisele grupului Parisinus graecus 74*, Chișinău, 2004.

³² Emil Turdeanu, *Miniatura bulgară și începutul miniaturii românești*, *Buletinul Institutului Român de la Sofia*, tome 1 (1941), p. 409; sur fol. 5, une inscription qui commémore le rachat du livre par Alexandre, fils d'Etienne le Grand.

³³ Michael D. Taylor, *A historiated Tree of Jesse*, *Dumbarton Oaks Papers*, tome XXXIV-XXXV (1980-1981), p. 141-143.

³⁴ C. Costea, *Comments on Continuity*, p. 127.

³⁵ Shigebumi Tsuji, *The Headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris. Gr. 74, Dumbarton Oaks Papers*, tome XXIX (1975), p. 191, *apud* C. Costea, *Referințe livești*, p. 283, n. 19, p. 278, n. 10.

³⁶ Sur cette rédaction, voir T. Sinigalia, *Les peintures murales du sanctuaire de l'église St.*

Nicholas du monastère de Probota. *Iconographie et liturgie, RRHA-BA*, tome XXXVI-XXXVII (1999-2000), p. 4-5.

³⁷ Suzy Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 25.

³⁸ Svetozar Radojčić, *Mileševa*, Belgrad, Srpska književna zadruga, 1963, sch. 3, p. 81; G. Millet, Anatole Frollow, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie*, Paris, de Boccard, 1954, I, pl. 64, 3.

³⁹ David Talbot-Rice, *The Church of Hagia Sophia at Trebizond*, Edinburgh, 1968, p. 104, pl. 29B.

⁴⁰ I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, Paul Geuthner, 1928, pp. 111-112, pl. XLVII.

⁴¹ D. Talbot-Rice, *Hagia Sophia*, p. 93-95, fig. 60, pl. 26.

⁴² Richard Hamann-Mac Lean, Horst Halensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Geissen, Wilhelm Schmitz Verlag, 1963, sch. 9 et 10.

⁴³ Petar Miljković-Pepok, *Deloto na zographite Michailo i Eutichij*, Skopje, Republički zavod za zaštitu na spomenicite na kulturata, 1967, p. 48, pl. 15, sch. I-II.

⁴⁴ Nikolaj L. Okunev, *Lesnovo, L'art byzantin chez les Slaves. I. Les Balkans*, Paris, Paul Geuthner, 1930, p. 222-263, sch. 1.

⁴⁵ Guillaume De Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, Paul Geuthner, 1925-1942, I, 1, p. 180, album I, pl. 40,1, II, 1, p. 63-65, album III, p. 150/1, 151/1.

⁴⁶ S. Dufrenne, *Mistra*, p. 27-28.

⁴⁷ G. Millet, *La dalmatique de Vatican. Les élus, images et croyances*, Paris, Presses Universitaires de France, 1945, pp. 39-40; G. Babić, *Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XIII^e siècle : Les évêques officiant devant l'Hétimaste et devant l'Amnos, Frühmittelalterliche Studien*, tome 2 (1968), p. 368-386.

⁴⁸ Jean Ebersolt, *Fresques byzantines de Néréditsi d'après les aquarelles de M. Brajlovskij, Monuments et Mémoires, publiées par l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres, Fondation Eugène Piot*, tome 13, fascicule I (1906), pl. IV.

⁴⁹ À Saints Constantin et Hélène (vers 1400), Cvetan Grozdanov, *Ohridskoto dzidno slikarstvo od XIV vek*, Belgrade 1979, pl. 190; Saint-Élie à Dolgaec (1451-1454), Gojko Subotić, *Ohridskata slikarska škola od XV vek*, Ohrid, 1980, p. 52-53, pl. 29; Toussaints à Lešani (première moitié du XV^e siècle), G. Subotić, *Ohridskata slikarska škola*, p. 77, pl. 52. Un écho de cette pratique (association, sur le berceau du naos, des médaillons renferment la Théotokos orante et l'Ancien des Jours respectivement) se voit à Dragalevci (1476) – G. Subotić, *Ohridskata slikarska škola*, p. 122, pl. 93 – et Saint-Démétrius de Boboešvo (1488), églises bulgares peints, probablement, par des peintres formés dans la

tradition d'Ohrid; G. Subotić, *Ohridskata slikarska škola*, p. 130-131.

⁵⁰ G. Millet, *La dalmatique*, p. 42-44.

⁵¹ Emanuel Lanne, « Gli incisi trinitari nell'anafora di san Giovanni Crisostomo e nelle anafore imparentate », *Eulogema. Studies in Honour of Robert Taft, S. J. (=Analecta Liturgica 17)*, Roma, Pontificio Ateneo S. Anselmo, 1993, p. 269-283.;

⁵² Sur cet ensemble, voir Teodora Spătaru-Ianculescu, A. Vasiliu, *Biserica Înălțarea Domnului de la mănăstirea Neamț. Dosar de restaurare a picturii murale din absida altarului, SCIA-AP*, tome 41 (1994), p. 57-93.

⁵³ Frank Edward Brightman, *The Historia mystagogica and other Greek commentaries on the Byzantine liturgy, The Journal of Theological Studies*, tome 9 (1908), p. 257-258.

⁵⁴ G. Millet, *La dalmatique*, p. 86-87.

⁵⁵ Pour la relevance liturgique de ce thème, voir Boris Bobrinskoy, *Ascension et Liturgie : L'Ascension et le Sacerdoce du Christ en relation avec le culte, Contacts. Revue Française de l'orthodoxie*, tome 11 (1959), p. 164-184.

⁵⁶ R. Hamann-Mac Lean, H. Halensleben, *Die Monumentalmalerei*, sch. 17.

⁵⁷ S. Dufrenne, *Mistra*, p. 28.

⁵⁸ R. Hamann-Mac Lean, H. Halensleben, *Die Monumentalmalerei*, sch. 21-22.

⁵⁹ *Ibidem*, sch. 27-28.

⁶⁰ *Ibidem*, sch. 29-30.

⁶¹ *Ibidem*, *Die Monumentalmalerei*, sch. 31-32.

⁶² Robert Taft (S. J.), *Understanding the Byzantine anaphoral oblation, Rule of Prayer, Rule of Faith. Essays in honour of Aidan Kavanagh O.S.B.*, Nathan Mitchell, John Francis Baldovin (éd.), Collegeville, Minn., Liturgical Press, 1996, p. 51-52; voir aussi Erik Peterson, *Die Bedeutung von anadeiknymi in der griechischen Liturgien, Festgabe für Adolf Deißmann zum 60. Geburtstag 7. November 1926*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1927, p. 320-326; conf. Josef A. Jungmann, *Pastoral Liturgy*, New York, 1962, p. 277-282.

⁶³ Christopher Walter, *La place des évêques dans le décor des absides byzantines, Revue de l'art*, tome 24 (1974), p. 83-84; idem, *L'église dans les programmes monumentaux de l'art byzantin, L'église dans la liturgie. Conférences Saint-Serge, XXVI^e semaine d'études liturgiques*, Paris 26-29 Juin 1979, Edizioni Liturgiche, Roma, 1980, p. 325-334.

⁶⁴ *Mystagogie*, chap. II, 669 A, trad. Alain Riou, *Le monde et l'Église selon Maxime le Confesseur*, éd. Beauchesne : Théologie Historique 22, Paris, 1973.

⁶⁵ Robert Bornert (O.S.B.), *Les commentaires de la Divine Liturgie du VI^e au XV^e siècle*, Paris, Institut français d'études byzantines, 1966, p. 111-113.

⁶⁶ R. Bornert, *Les commentaires*, p. 173-175, concernant l'*Historia Ecclesiastica*.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 238-242.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 259-262.

⁶⁹ D. Simić-Lazar, *Kalenic*, p. 42; L. Hadermann-Misguich, *Images et Passages*, p. 32, n. 24. À Kalenic, le *Mandylion* se montre deux fois, entre les pendentifs, en alternance avec la main de Dieu.