

BIZANCJUM RENEANSY

Dialog kultur, dziedzictwo antyku
Tradycja i współczesność

BYZANTIUM RENAISSANCES

Dialogue of Cultures, Heritage of Antiquity
Tradition and Modernity

pod redakcją

Michała Janochy, Aleksandry Sulikowskiej, Iriny Tatarovej
oraz Zuzanny Flisowskiej, Karoliny Mroziewicz, Niny i Krzysztofa Smólskich



Institut Badań Interdyscyplinarnych
„Artes Liberales”



Warszawa 2012

B. APOPA

14

La théophanie de Latôme et les exercices d'interprétations artistiques durant les «renaissances» byzantines

Les nouveaux signifiants de (la vision de) Dieu

Notre communication vise à rechercher le phénomène de la reprise et du réemploi de la théophanie-vision prophétique paléochrétienne, celle-ci étant définie, dans son sens principal, par André Grabar comme «l'apparition d'une divinité, pour un temps limité et généralement très bref, à un seul fidèle ou à un nombre limité de croyants... permettant une contemplation immédiate de Dieu».¹ Précisément nous allons étudier la vision censée d'être d'Ezéchiel et d'Habacuc dans certaines phases de l'iconographie byzantine. Il s'agit en effet d'une recherche expérimentale dont l'objectif serait de réfléchir sur les mécanismes et les procédures de la création artistique durant les renaissances de l'art byzantin à travers la perception de Dieu souverain dans l'imagerie chrétienne.² Pour accomplir cette visée nous allons analyser trois exemples, de dates bien différentes qui reproduisent, chacun de sa propre façon, la même théophanie.³ C'est la vision connue comme celle de Latôme qui apparaît pour la première fois dans le célèbre monument paléochrétien de Thessalonique découvert il y a déjà 85 ans par l'académicien regretté Andreas Xyngopoulos (fig. 90). L'ambivalence de l'interprétation de cette scène-modèle se dénote dans la littérature richissime qui a marqué la réflexion

1 A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, Paris 1946, vol. II, Iconographie, Paris 1946, p. 132.

2 On suivra ainsi la définition du professeur Claude Lepage qui voit dans la représentation de Dieu la transposition d'une étiquette royale dans le royaume divin [Sur la vision du Dieu souverain et son contexte cérémonial dans l'art chrétien voir la communication révélatrice de C. Lepage, «À propos d'une image éthiopienne inspirée d'Hénoch», *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 2002, janvier-mars, pp. 371-386].

3 Un effort analogue mais centré sur l'incorporation de tout élément issu de l'hellénisme et de la latinité dans l'art médiéval est fait par le professeur J.-P. Caillet, «L'Antiquité dans les arts du Moyen Âge occidental: survivances et réactualisations», *Perspective. La Revue de l'INHA*, 2007/1, pp. 99-128.

sur l'histoire de l'art byzantin.⁴ Les doutes interprétatifs se nouent aussi avec les incertitudes chronologiques de la composition prodromique dont l'exécution oscille entre le Ve et le VIe siècle.

Le second exemple qui provient de l'art paléologue tardif est l'icône bilatérale du monastère de Poganovo au sud-est de la Serbie (figs 91, 92).⁵ L'icône fut auparavant conservée dans la collection d'icônes de la crypte de la cathédrale Alexandre Nevsky, récemment transportée dans le musée de l'Institut National Archéologique de l'Académie des Sciences à Sofia en Bulgarie.

Le troisième exemple qui interprète la même vision paléochrétienne appartient à la peinture post-byzantine occupant l'abside du catholicon du monastère de Diliou sur l'île du lac de la ville d'Ioannina en Epire, daté de 1543 (fig. 93).⁶ Les deux oeuvres reprennent la formule iconographique du monument de Thessalonique en s'inscrivant dans des productions artistiques attachées à la Renaissance paléologue⁷ pour ce qui est de l'icône de Poganovo, et à la Renaissance de l'école dite épirote⁸ quant à la composition absidale.

La première remarque principale qui s'impose après la lecture comparée de leur iconographie est que la théophanie en question revêt un aspect complètement différent malgré les similitudes et les proximités apparentes. Cette différence réside dans le caractère narratif de la vision à un tel point qu'il contamine la structure rédactionnelle et l'identité de la vision elle-même. Dans le prototype, la théophanie s'analyse en termes purement descriptifs, tandis que dans les versions postérieures celle-ci prend l'aspect d'une vision codifiée, annotée et désignée directement par les données épigraphiques.

À cet égard, nous observons la réduction graduelle des repères topographiques de la présence divine dans les oeuvres postérieures. Si dans la composition d'Hosios David le lieu sacré joue un rôle éminent dont le développement détaillé sert à définir le caractère de la vision et à identifier les époptes protagonistes en pleine complémentarité avec eux, dans les deux compositions plus tardives, l'évocation du topos sacré se réduit afin de disparaître complètement dans la version post-byzantine du monastère de Diliou. Les rédacteurs-interprètes du schéma de Latôme semblent avoir ainsi résolu la question de l'identité de la composition. En ajoutant les noms des prophètes, Ezéchiel et Habacuc au-dessus de deux figures qui encadrent le sujet central, les artistes postérieurs ont déjà procédé à leur propre interprétation, une exégèse de la composition paléochrétienne tout en annotant la vision elle-même. Rappelons que dans la scène-modèle font défaut les noms des époptes

4 Sur la littérature ainsi que l'histoire de la recherche sur la mosaïque du monastère de Latôme, voir A Semoglou, «La mosaïque de 'Hosios David' à Thessalonique: une interprétation néotestamentaire», *Cahiers Archéologiques*, 54, 2011–2012, sous presse.

5 B. V. Pentcheva, «Imagined Images: Visions of Salvation and Intercession in a Double-Sided Icon from Poganovo», *Dumbarton Oaks Papers* 54, 2000, pp. 139–153, fig. 1–2. Pour une illustration en couleur, voir K. Paskaleva, *Bulgarian Icons through the Centuries*, Sofia 1987, n° 15.

6 Th. Liva-Xanthaki, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου*, Ioannina 1980, pl. 3 et pp. 18–19. Pour une planche en couleur, voir Album, *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική*, éd. et dir. par M. Garidis-A. Paliouras, Ioannina 1993, pl. 371 et 373.

7 I. Ševčenko, «The Palaeologan Renaissance», *Renaissance before the Renaissance: cultural views of late Antiquity and the Middle Ages*, Stanford (Californie) 1984, pp. 144–223.

8 Voir M. Acheimastou-Potamianou, *Η Μονή των Φιλανθρωπινών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Athènes 1983, p. 205.

tes dont l'identification a été vraisemblablement évidente aux spectateurs de l'époque, issue du contexte potentiel de l'ensemble de l'image qui actuellement nous échappe. Par contre, l'icône de Poganovo écarte tout doute éventuel en précisant l'origine de l'image reproduite par l'addition d'une inscription qui élucide le caractère de l'image,⁹ celle-ci identifie le Christ Emmanuel au Christ du miracle de Latôme tout en investissant la vision originale paléochrétienne d'une nouvelle valeur miraculeuse. En fait, la découverte extraordinaire et surnaturelle de la mosaïque de Latôme, décrite comme un paradoxe par le moine Ignace, son ancienneté ainsi que les nombreuses références, relatées dans le texte de la *Diégésis*,¹⁰ sur la production des miracles dans ce lieu, confèrent à l'image archaïque une valeur supplémentaire qui faisait vraisemblablement défaut lors de sa création: celle d'un objet ou mieux d'un topos sacré (*ιερός τόπος*).¹¹ Cette remarque est en état de justifier l'addition du titre de l'image comme le miracle de Latôme, la définition de deux époques ainsi que l'omission des détails narratifs – tel le fond architectural ou le paysage – qui ont été éventuellement considérés par le peintre de l'icône comme secondaires et incompréhensibles. En revanche, l'artiste attiré précisément par cette valeur sacrée de l'image, sélectionne, tout en mettant en relief, les signes – témoins du miracle qui a eu lieu dans le monument paléochrétien, c'est le cas par exemple du motif de l'eau salutaire.

Nous voici donc devant une approche critique, un exercice d'interprétation d'une image archaïque, réactualisée selon une pratique familière aux savants humanistes de la Renaissance pour s'adapter aux exigences spécifiques religieuses ou politiques de l'époque.¹²

Toutefois, la question qui se pose serait si l'interprétation paléologue de la théophanie de Latôme est une création originale, c'est-à-dire une construction de la période du XIVe siècle, ou si elle est formée suivant d'autres versions artistiques qui paraphrasaient à leur tour l'iconographie archaïque. Comme nous venons de citer, il semble que pour la mosaïque d'Hosios David existait au moins un texte probablement post-iconoclaste qui développait toute une théorie interprétative sur le caractère de cette composition: la narration d'un certain moine Ignace, higoumène du couvent Akapniou à Thessalonique.¹³ Le

9 «IC- XC O EN/ TO /AA/TO/MOY-ΘAY/M/A». Cette lecture est suivie par T. Gerasimov (T. Gerasimov, «L'icône bilatérale de Poganovo au musée archéologique de Sofia», *Cahiers Archéologiques* 10, 1959, p. 280). Par contre Paskaleva ajoute la lettre T à côté de O en lisant «TO EN TO AATOMOY ΘAYMA» (K. Paskaleva, *Bulgarian Icons...*, n° 15). La première lecture que nous vérifions, nous-aussi, définit le Christ comme celui du miracle de Latôme, alors que la seconde désigne l'image comme celle du miracle de Latôme. B. V. Pentcheva bien qu'elle suive dans sa traduction anglaise la première lecture, toutefois elle adopte la seconde restitution (B. V. Pentcheva, «Imagined Images...», p. 142 et note n° 15).

10 Voir infra, notes n°s 13 et 14.

11 Sur la création des espaces sacrés dans l'imagerie chrétienne et les caractéristiques de ceux-ci, voir A. M. Лидов, *Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси*, Moscou 2009, pp. 11-37.

12 Une pratique semblable concerne également la reprise d'un sujet paléochrétien, comme celui de la *traditio legis* et *clavium* par les artistes de la fin du XIe – début du XIIe siècle en France qui l'ont transformé et réactualisé selon les discussions ecclésiologiques et les exigences politiques (Voir à ce propos l'article fort intéressant de J. Rollier-Hanselmann, «La *Traditio legis* de Berzé-la-Ville: Entre tradition et innovation», *Hortus Artium Medievalium* 17, 2011, pp. 275-287).

13 A. Papadopoulos-Kerameus (dir.), *Varia graeca sacra*, Saint Pétersbourg 1909 (réimprimé Leipzig 1975), pp. 102-113. Voir aussi V. Grumel, «La mosaïque du 'Dieu Sauveur' au monastère du 'Latome' à Salonique (découverte en août 1927)», *Échos d'Orient*, 29, 1930, pp. 157-175.

texte connu comme la *Diégésis* et rédigé peut-être au IX^e siècle raconte explicitement les conditions de la découverte de l'image, définit son contexte historique avec des références détaillées aux protagonistes et il paraphrase l'iconographie de l'image de l'abside selon les exigences de l'époque¹⁴ tout en établissant une nouvelle fonction du monument qui n'est autre que celle d'un pèlerinage à la suite des miracles qui se reproduisent dans ce lieu.

En outre, le récit en question ne laisse point de doutes sur le caractère parousiaque et historique de la composition contrairement au caractère eschatologique de toute vision paléochrétienne selon la théorie développée par Yves Christ.¹⁵

Une fois établi le caractère de la vision, l'identité des époptes ne faisait plus question. Une vision vétérotestamentaire servirait ainsi d'appui à l'unité des deux Testaments, donnerait sens à la continuité historique du christianisme et mettrait le point sur le triomphe final contre les hérésies et les controverses iconoclastes.¹⁶ L'image passait ainsi de l'exégèse paléochrétienne d'une théophanie¹⁷ à sa «canonisation». L'étape suivante ne pourrait être autre que sa sanctification grâce à ses pouvoirs miraculeux.

L'icône paléologue de Poganovo ne saurait donc qu'illustrer la vision de Latôme d'après une version intermédiaire, peut-être celle de la *Diégésis* mais dans un contexte tout nouveau et complètement différent par rapport à celui de son prototype. Cette thèse, déjà émise par Andreas Xyngopoulos,¹⁸ serait ainsi parfaitement compatible avec la présence de l'eau salutaire qui contrebalance la gloire divine placée en haut de la scène.¹⁹ La masse aquatique est présente dans l'image paléochrétienne avec la personnification du Jourdain en grisaille, toutefois elle y est privée de tous ces éléments caractéristiques, tandis que dans l'icône paléologue l'eau acquiert un caractère protagoniste occupant une surface beaucoup plus grande et dominante qui contraste vivement avec le paysage sec et rocheux. Il s'agirait bien évidemment de l'eau (baptismale) salutaire ou de l'eau thérapeutique, selon l'opinion de Bissera Pentcheva qui voit dans ce détail une évocation du célèbre pèlerinage de la Vierge *Zoodochos Pigi* (Source de Vie) à Constantinople.²⁰ Mais

14 N. Gioles, «Αγιολογικό κείμενο και εικόνα. Η περίπτωση του ψηφιδωτού της Μονής Λατόμου στη Θεσσαλονίκη», *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*, 42, 2004, pp. 205-226.

15 Y. Christe, *La vision de Matthieu (Matth. XXIV-XXV): Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie (Βασιλεία του Θεού)*, Paris 1973, p. 35. Je crois que l'interprétation «parousiaque» de la composition selon la *Diégésis* du moine Ignace est conférée à posteriori en tant que résultat aussi bien du changement de l'identité que de la nouvelle fonction de l'image et du monument de Latôme après la période iconoclaste.

16 N. Gioles, «Παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του τρούλου ναών της Κωνσταντινούπολης κατά το β' μισό του 9ου αιώνα», *Δίπτυχα Ε*, 1991-1992, pp. 15-16. Cf. aussi M. Durliat, «Théophanies – visions avec la participation des prophètes dans la peinture romane, catalane et toulousaine. Histoire du thème», *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1974, fasc. n° 4, p. 540. Cf. aussi la thèse de doctorat encore inédite de P. Scotti, *Προφητικά οράματα του Χριστού 'εν δόξῃ' στη βυζαντινή ζωγραφική (9ος-12ος αι.)*, Athènes 2005.

17 Pour la composition de la mosaïque de Latôme fonctionnant comme une interprétation artistique exégétique d'une théophanie, voir A. Semoglou, «La mosaïque...».

18 A. Xyngopoulos, «Sur l'icône bilatérale de Poganovo», *Cahiers Archéologiques*, 12, 1962, pp. 341-343.

19 Déjà la professeure regrettée Gordana Babić a signalé cette différence majeure de l'icône de Poganovo tout en l'interprétant dans son sens apocalyptique. G. Babić, «Sur l'icône de Poganovo et la vasilissa Hélène», *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV^e siècle. Recueil des rapports du IV^e Colloque Serbo-Grec*, Belgradé 1985, Belgrade 1987, pp. 63-64.

20 B. V. Pentcheva, «Imagined Images...», p. 149.

dans ce cas-ci, pourquoi le peintre n'a-t-il pas choisi le type iconographique de la Vierge Source de Vie sur le revers de l'icône, déjà connu à l'époque paléologue dès le début du XIV^e siècle? ²¹ En plus, en quoi servirait-elle une telle confusion des deux monuments bien distincts?

Néanmoins, la *Diégésis* médiobyzantine d'Ignace nous offre une explication significative, selon laquelle le baptême de la donatrice d'Hosios David, la reine Théodore résulta de la fascination qu'a exercée sur elle le verset de l'évangile sur la Seconde Parousie, probablement celui de Matthieu. ²² Dans le cas où le peintre de l'icône de Poganovo suivait soit le texte en question soit une image s'appuyant sur ce texte (une miniature peut-être), il serait, à mon avis, nécessaire de prendre en considération ce détail. D'ailleurs, la signification baptismale du renouveau et du lieu de fraîcheur qui dérivent de la force catalytique de l'eau et de la portée eschatologique des eaux primordiales de la *Genèse* (1, 20) ²³ serait en plein accord avec le caractère funéraire de l'icône et les fonctions commémoratives que celle-ci éventuellement remplissait. ²⁴ La lecture proposée élargirait celle qui compare les propriétés miraculeuses de Latôme avec le célèbre pèlerinage de la capitale. Encore plus, elle consisterait à établir le monument de Thessalonique comme un site privilégié et miraculeux, en tant que lieu d'une théophanie où l'eau est la manifestation divine, ²⁵ signe de la grâce divine par excellence et du don de l'Esprit lors du Baptême. C'est pourquoi l'eau dans l'icône de Poganovo est représentée à la même échelle que la gloire divine ayant une valeur beaucoup plus grande par rapport à l'originale.

En outre, la notion apocalyptique de l'image de l'icône de Poganovo – le point commun des deux Testaments – est établie aussi bien par la présence de la Vierge que celle de saint Jean le Théologue représenté âgé sur le revers. Cet aspect est également appuyé par le texte inscrit sur le *Livre d'Habacuc* qui reprend le verset de l'*Apocalypse* (10, 9: *Prends-le, et avale-le; il sera amer à tes entrailles, mais dans ta bouche il sera doux comme du miel*).

La transformation de la théophanie paléochrétienne en une vision prophétique proprement apocalyptique sera accomplie dans la peinture post-byzantine du catholicon du monastère de Diliou. Le Christ Emmanuel de la vision prendra la forme de l'Ange; c'est une illustration du terme employé par Grégoire de Nazianze dans sa seconde homélie

21 D. I. Pallas, «The Theotokos-Zoodochos Pighi Iconographical Analysis and History of the Subject», *Αρχαιολογικό Δελτίο*, 26, 1971, pp. 201–224.

22 S. Kadas, «Διήγηση Ιγνατίου περί του ψηφιδωτού της Μονής Λατόμου (Διονυσίου 132₁₃ και 260₁₃)», *Κληρονομία*, 20, 1988, pp. 151–152.

23 L. Drewer, «Fisherman and Fish Pond: From the Sea of Sin to the Living Waters», *The Art Bulletin*, 63, n° 4, 1981, pp. 544–545.

24 Voir l'analyse pertinente de Gordana Babić qui reconnaît la reine de la ville de Serrès, Hélène comme commanditaire de l'icône de Poganovo pour la mort de son fils unique, le petit Ugljesa Despotović vers 1371. G. Babić, «Sur l'icône de Poganovo...», pp. 57–65.

25 Selon Ph. Reymond, l'eau dans l'Ancien Testament est le signe de révélation de la toute puissance de Dieu aux hommes (Ph. Reymond, *L'eau, sa vie et sa signification dans l'Ancien Testament*, Leiden 1958, pp. 239–240). Sur la valeur symbolique de l'eau dans le christianisme, voir l'article de S. Casarteli Novelli, «Il simbolo dell'acqua di vita», *L'acqua nei secoli altomedievali: Spoleto, 12–17 avril 2007, Settimane di studio, Studi sull'alto Medioevo*, 55, Spoleto 2008, pp. 931–985. Cf. aussi A. Semoglou, «L'icône Sinaïte de la Crucifixion N. B 36 et son contenu 'mosaïque'. La dialectique de la passion», *Iconographica*, IV, 2005, pp. 11–21.

pour Pâques afin de décrire la vision du prophète Habacuc (2, 1).²⁶ L'image du Christ-Ange du Grand Conseil constitue donc l'illustration d'une interprétation de la vision prophétique de Grégoire de Nazianze. L'iconographe du catholicon de Diliou adopte une solution iconographique s'inspirant directement de la tradition paléochrétienne de Latôme, vu l'emplacement absidale de la vision. D'ailleurs, aucun autre exemple de la vision prophétique en question, parmi lesquels celui de Bačkovo (1100),²⁷ de Saint-Clément d'Ohrid (1295)²⁸ et de Lesnovo (1349) ou du naos du catholicon du monastère de Varlaam aux Météores (1548),²⁹ avec ou sans le type du Christ Ange, n'est situé dans le cul-de-four de l'abside du sanctuaire. Le peintre de Diliou a donc très probablement pris comme point de départ la vision de Latôme pour appliquer sa théorie herméneutique en remplaçant la figure même du Christ Emmanuel par celle du Christ Ange, en vue d'être absolument conforme à l'interprétation patristique de la vision prophétique d'Habacuc. De ce point de vue, le peintre du catholicon de Diliou devrait avoir en vue une miniature, comme celle du manuscrit Par. Gr. 510, fol. 285r qui illustre la vision du prophète Habacuc.³⁰ La composition illustrant le début de la 45^{ème} homélie de Grégoire de Nazianze «In Sanctum Pascha» fonctionnerait alors comme une annotation iconographique du commentaire de l'évêque de Nazianze sur le verset 2, 1 de la prophétie d'Habacuc, prophète de la résurrection du Christ. Certes, la mise en relief du Christ Ange dans l'abside du catholicon de Diliou soulève des questions de l'interprétation de la fonction du monument. Je crois que l'aspect angélique du Christ dans cette composition ne saurait qu'évoquer en même temps l'image symbolique de la Sagesse de Dieu du prophète Salomon, motif qui décrit, sous l'influence de l'hésychasme, l'énergie divine de la sainte Trinité ou du Christ et qui apparaît sporadiquement dans les compositions du XIII^e et XIV^e siècle selon les exemples de la Vierge Peribleptos à Ohrid (1295) ou de Gračanica (1321).³¹ Une telle explication qui reconnaît le Christ Ange comme le symbole de la Sagesse de Dieu s'alignerait

- 26 J. Meyendorff, «L'iconographie de la sagesse divine dans la tradition byzantine», *Cahiers Archéologiques*, 10, 1959, p. 269; cf. aussi S. Der Nersessian, «Notes sur quelques images se rattachant au thème du Christ-Ange», *Cahiers Archéologiques* 13, 1962, pp. 209–216 ainsi que G. Galavaris, *The Illustrations of the liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969, pp. 124–125.
- 27 La vision est située sur le fronton du narthex de l'église à l'étage (voir E. Bakalova, V. Kolarova, P. Popov, V. Todorov, *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, Plovdiv 2003, p. 63 et pl. 75).
- 28 S. Der Nersessian, «Notes...», fig. 1; Cf. aussi l'article de B. Miljković, «L'illustration de la deuxième homélie pascale de Grégoire le Théologien», *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta*, 41, 2004, pp. 105–106 ainsi que l'étude d'E. A. Луковникова, «Образ Христа – Ангела Великого Совета из Церкви Богородицы Перивленты в Охриде: Развитие иконографии и особенности образа», *Искусство Христианского Мира*, t. VI, Moscou 2002, pp. 66–80.
- 29 Le monument est inédit. Signalons que dans l'exemple de Varlaam comme celui d'Hosios Nicanor à Zavorda près de Grevena, les images – visions prophétiques du Christ Emmanuel et du Christ Ange du Grand Conseil occupent les chœurs des absides latérales (les *choroi*). À ce propos, voir pour le moment le résumé de ma communication: A. Semoglou, «Οι αθωνικοί χοροί, χώροι δογματικών διατυπώσεων: Νέοι εικονογραφικοί χειρισμοί κατά τον 16ο αιώνα και το ερμηνευτικό τους περιεχόμενο», *Στ Διεθνές Συνέδριο Αγιορείτικης Εστίας: Το Άγιον Όρος στον 15ο και 16ο αιώνα. Φάκελλος περιλήψεων ανακοινώσεων*, Thessalonique 25–27 novembre 2011, pp. 28–29.
- 30 H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du IV^e au XIV^e s.*, Paris 1929, pl. XLIII.
- 31 D. J. Pallas, «Ο Χριστός και η Θεία Σοφία. Η εικονογραφική περιπέτεια μιας θεολογικής έννοιας», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, pér. Δ, t. ΙΕ, 1989–1990, p. 130, fig. 20–21. Pour d'autres exemples de la Sagesse de Dieu sous la forme d'un ange dans l'art byzantin et post-byzantin, voir l'article de

aussi avec la fonction de Diliou comme école des Despotes de la ville d'Ioannina d'après les sources dont nous disposons.³² Par ailleurs, la reprise de la vision de Latôme dans le monument épirote post-byzantin constitue une implantation de la théophanie mais dans une version plus reconnaissable tout en servant à évoquer la Seconde Parousie et le Jugement Dernier conformément au contexte du vocabulaire eschatologique très à la mode au cours du XVI^e siècle.³³

Revenons maintenant au prototype paléochrétien. Nous avons déjà signalé la divergence des opinions sur le sens de cette théophanie et par suite sur l'identité de ses époptes. Bien entendu, l'icône de Poganovo et encore plus le texte de la *Diégésis* du moine Ignace ne peuvent en aucun cas servir de témoins ou de sources primaires de l'iconographie en question, tout en fonctionnant comme des adaptations critiques du prototype. La recherche actuelle hésite entre une vision prophétique, donc vétérotestamentaire et une vision composite.³⁴ La première catégorie des opinions qui soutiennent la thèse d'une vision prophétique dépend étroitement du texte et de l'icône postérieure tout en suivant une méthodologie vulnérable. La seconde, par contre, s'avère plus fidèle aux données iconographiques de la composition elles-mêmes. Celle-ci identifie le portrait de la figure assise à droite de l'évangéliste Jean tandis que pour la figure en face, elle propose le prophète Isaïe. Une telle interprétation proposée d'abord par Van der Meer, ensuite par James Snyder et récemment par le professeur Nikolao Giole, est développée à partir de l'observation de l'antithèse qui régit les gestes et les attitudes des deux époptes.³⁵

Remarquons que c'est précisément cette antithèse qui fut sans doute saisie par le peintre de l'icône de Poganovo qui a voulu l'étendre même au choix du portrait juvénile pour la figure assise, au lieu d'un homme âgé selon le prototype paléochrétien, tout en suivant sa tradition contemporaine paléologue.³⁶ Toutefois, dans le monument de Thessalonique, cette antithèse ne concerne pas seulement les traits physiologiques des époptes de la vision se limitant aux signes extérieurs, mais elle veut désigner les deux aspects de l'expérience du contact avec Dieu. La figure assise près de la grotte en toute sérénité fait pendant au personnage debout à gauche qui semble être saisi de stupeur et d'effroi sacré comme en témoignent son corps penché en avant ainsi que le geste de ses deux mains levées. Si la première figure est représentée comme épopte d'une vision de Dieu, la seconde exprime avec éloquence le témoignage direct et immédiat de Dieu et de sa parole. Le caractère apocalyptique de la théophanie paléochrétienne révélé par une série de détails tels que les quatre symboles évangéliques, le ciel nébuleux et l'eau vivifiante nous permet d'accepter l'identification de la figure assise à saint Jean l'Évangéliste.

P. Balcarek, «The image of Sophia in Medieval Russian Iconography and its Sources», *Byzantinoslavica* 60, 1999, fasc. 2, pp. 594-596.

32 Th. Liva-Xanthaki, *Οι τοιχογραφίες...*, pp. 6-7.

33 A. Semoglou, «Η προσωποποίηση της Καινής Διαθήκης στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Μία νέα εικαστική διατύπωση του σωτηριολογικού χρόνου», *Χρυσάνθος Χρήστου αφιέρωμα*, Thessalonique 2006, pp. 135-142.

34 A. Semoglou, «La mosaïque...», p. 2.

35 Pour l'ensemble de ces théories et interprétations, *ibidem* p. 3.

36 L'iconographie paléologue choisit le type juvénile pour peindre le prophète Habacuc. C. Walter, «The iconography of the prophet Habakkuk», *Revue des Études Byzantines*, 47, 1989, pp. 251-260).

Ceci devient également perceptible même dans l'icône de Poganovo: bien que le peintre identifie la figure à droite au prophète Habacuc, toutefois rien ne renvoie à lui. En fait, le verset tiré de l'Apocalypse sur le livre ouvert, le geste de la figure avec sa main sur son menton qui fait penser à saint Jean dans la scène de la Crucifixion,³⁷ enfin les traits physiologiques eux-mêmes témoignent fortement de cette contamination. Quoiqu'il en soit, ce rapprochement, conscient ou non, trahit l'intuition de la part de l'artiste d'interpréter la composition paléochrétienne dans un sens néotestamentaire et certes apocalyptique.

La figure identifiée à saint Jean l'Évangéliste dans le monastère de Latôme tient un livre ouvert dont le texte de l'inscription – qui n'a rien à voir avec celui inscrit sur le livre que tient le prophète Habacuc dans l'icône de Poganovo – ne fait que reproduire l'inscription en lettres d'or placée au bas de la mosaïque («Source vivifiante accueillante, nourricière des âmes croyantes, telle est cette demeure»); une répétition textuelle qui très probablement reflète l'épisode de la vision sur l'île de Patmos, selon laquelle Jean est en train de reproduire dans son livre ce qu'il voit, tout en suivant la demande de son maître d'après le verset de l'Apocalypse (1.11).

De même, pour la figure en face, nous reconnaissons un effort analogue, de la part de l'artiste, de souligner certains traits capables de faciliter la révélation de son portrait. Son attitude exprime le témoignage direct et immédiat de Dieu et de sa Parole. Si Jean est représenté comme épopte lors de sa vision du Jugement Dernier, la figure à gauche vit l'expérience pragmatique du témoignage du Seigneur. Nous pourrions ainsi parler de la transmission de la connaissance de la Fin des Temps acquise aussi bien par la Parole directe du Seigneur dans un temps historique que par son image durant une théophanie; une interaction donc entre ce que la figure de gauche voit et entend et ce que celle de droite imagine de manière visionnaire. Nous pensons donc que si l'évangéliste Jean incarne l'épopte visionnaire qui désigne la *Maestas Domini* grâce à son imaginaire, le personnage face à lui ne peut correspondre qu'à l'évangéliste Matthieu qui est ainsi le témoin direct et essentiel du discours de Jésus au mont des Oliviers sur la Seconde Parousie et la fin de Jérusalem tel qu'il est développé dans son Évangile (ch. XXIV-XXV).³⁸

Or, la présence de Dieu au monastère de Latôme est une vision de Dieu dans son aspect historique – temporel et intemporel. C'est pourquoi le caractère de la théophanie supporté par l'immédiateté de son message avait pris des dimensions surnaturelles non à cause simplement des miracles provoqués mais à la suite du pouvoir d'un lieu visité par Dieu lui-même qui l'a rendu un «locus sanctus». Hosios David semble se transformer alors dans un temps avancé en un édifice du témoignage qui «abrite le souvenir d'un témoin matériel intact d'une théophanie du passé».³⁹ L'image absidale de Latôme acquiert dans les «transcriptions» iconographiques postérieures le caractère d'une variante locale comme ce fut exactement le cas pour le monument de Sinai.⁴⁰

De ce point de vue, l'icône de Poganovo en principe ainsi que les autres compositions qui reproduisent la réalité de la théophanie archétype pourraient fonctionner comme des

37 Cette remarque est déjà faite par B. V. Pentcheva, «Imagined Images...», p. 141.

38 Sur cette interprétation nouvelle de la mosaïque, voir A. Semoglou, «La mosaïque...».

39 A. Grabar, *Martyrium...*, pp. 153 et 157-158.

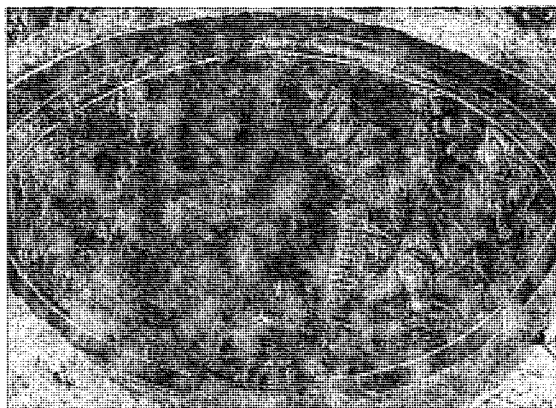
40 Ibidem, p. 166.

objets – images miraculeux. Une telle considération déclencherait de multiples réflexions sur la reproduction de l'imagerie sacrée ainsi que sur les mécanismes divers de son élaboration selon les exigences différentes de chaque époque. Dans cette optique, l'importance de la vision-modèle de Latôme et ses reproductions renaissantes s'avèrent fondamentales pour la compréhension de la procédure de la recréation dans l'art.⁴¹

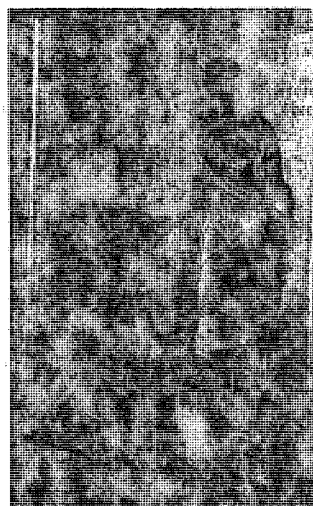
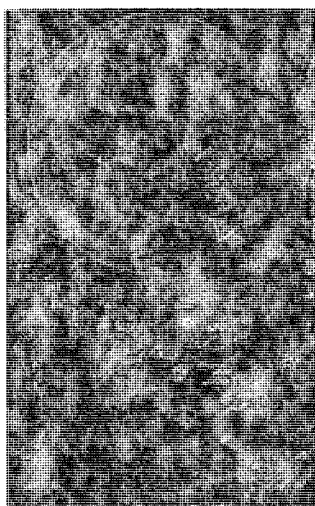
Pour conclure, nous avons opéré une véritable archéologie d'interprétations cumulées jusqu'à la période post-byzantine tout en essayant d'expliquer les changements du caractère de l'image de la théophanie en rapport avec les nouvelles exigences, les fonctions et les conditions de sa création. Nous avons ainsi suivi les altérations que celle-ci a subies lors de sa recréation durant les deux différentes «renaissances», de l'art byzantin et post-byzantin. On a remarqué que chaque fois la composition revêt un aspect différent, tout en fonctionnant comme un exercice exceptionnel d'interprétation du prototype paléochrétien commun mais toujours intégré dans un contexte sémantique du sacré renouvelé.⁴² À la recherche de cette évolution de la théophanie, la discussion sur les nouveaux signifiants de Dieu et de sa perception dans l'imaginaire et l'imagerie médiévaux tardifs pourrait engendrer des résultats frappants ou des hypothèses fascinantes.

41 Les versions postérieures qui reproduisent la théophanie de Latôme viennent renforcer – sinon vérifier – à leur tour la thèse du professeur Claude Lepage qui a été soutenue à propos de la question majeure pour l'iconographie protobyzantine et concerne les rapports du décor des ampoules palestiniennes avec l'art monumental des centres de pèlerinage de la Terre Sainte. D'après le spécialiste français, «l'imagerie reproduite de ces ampoules ou d'autres objets apparentés ne peut être qu'une version partielle et fortement modifiée – voire parfois révisée – de ce qu'il convient d'appeler véritablement la première iconographie chrétienne de Palestine, celle de la première moitié du IV^e siècle» (C. Lepage, «Première iconographie chrétienne de Palestine: Controverses anciennes et perspectives à la lumière des liturgies et monuments éthiopiens», *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1997, juillet-octobre, p. 743).

42 Voir à ce propos les remarques de J.-P. Caillet, «L'Antique...», pp. 99–128.



90 Mosaïque de l'abside, Thessalonique, Hosios David, V^e s.
(photo tirée des archives de l'auteur)



92 La Vierge et saint Jean le Théologue, icône bilatérale de Poganovo, vers 1395, Sofia, Institut Archéologique National (photo d'après: K. Paskaleva, *Bulgarian Icons...*, fig. 15)

91 La vision de Latôme, icône bilatérale de Poganovo, vers 1395, Sofia, Institut Archéologique National (photo d'après: K. Paskaleva, *Bulgarian Icons through the Centuries*, Sofia 1987, fig. 15)



93 Mosaïque de l'abside, 1543, Ioannina, catholicon du Monastère Diliou (photo d'après: *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων*, Ioannina 1993, pl. 371)

