

New Europe College GE-NEC Program 2002-2003 2003-2004



CELIA GHYKA
IOANA IANCOVESCU
IRINA POPESCU-CRIVEANU
ALEX. LEO ȘERBAN

RUXANDRA DEMETRESCU
IOANA MUNTEANU
MARIA RALUCA POPA

Editor: Irina Vainovski-Mihai

Copyright © 2006 – New Europe College

ISSN 1584-0298

NEW EUROPE COLLEGE

Str. Plantelor 21

023971 Bucharest

Romania

Tel. (+40-21) 327.00.35, Fax (+40-21) 327.07.74

E-mail: nec@nec.ro



IOANA IANCOVESCU

Née en 1958, à Bucarest

Docteur en histoire de l'art, Université de Cluj, 1998
Thèse : *Iconographie du narthex. Valachie, XIV–XVII^e siècles*

Chercheur en histoire de l'art médiéval, Institut de l'Histoire de l'Art « George
Oprescu » de l'Académie Roumaine, Bucarest
Chargée de cours, Université Nationale d'Art, Bucarest

Participation à des conférences et colloques nationaux et internationaux
Etudes sur l'iconographie des peintures murales médiévales de Roumanie

L'ICONOGRAPHIE DE L'ENTRÉE

L'organisation hiérarchique de l'espace de l'église, fondée sur l'ordre liturgique, témoigne par sa structure architecturale et iconographique la signification mystagogique formulée par saint Maxime le Confesseur :

La sainte Eglise de Dieu (...) est la reproduction et l'image du monde qui est composé d'essences visibles et invisibles, puisqu'elle présente la même diversité que lui. Car étant une seule maison par sa construction, elle admet une certaine diversité dans la disposition de son plan par une certaine disposition particulière. Elle est divisée en un endroit séparé, réservé aux seuls prêtres et liturges, que nous appelons sanctuaire, et en un endroit accessible à tout le peuple croyant, que nous nommons nef. Cependant elle est essentiellement une¹.

Cette diversité, expression de la multiplicité du monde, se retrouve dans l'architecture sacrée de toute religion qui connaît des étapes d'initiation².

L'espace physique étant l'objectivation de l' « espace spirituel »³, le développement de l'espace de l'église peut être conçu comme une ascension en double sens : verticalement, par l'élévation de l'âme vers le Christ du haut du dôme, ainsi que horizontalement, par l'approche de l'Eucharistie du sanctuaire ; l'assemblée liturgique est orientée ainsi vers l'union avec Dieu, origine de toute chose⁴. Ce cheminement identifie le tracé mystique de l'âme :

La sainte Eglise est comme un homme. Pour âme, elle a le sanctuaire, pour esprit, le divin autel, pour corps, la nef. Elle est à l'image et à la ressemblance de l'homme créé à l'image et à la ressemblance de Dieu. Au moyen de sa nef, comme au moyen du corps, elle propose l'acquisition de la philosophie des mœurs ; par le sanctuaire, comme par l'âme, elle interprète spirituellement la contemplation physique ; et comme par l'esprit, elle pénètre dans la théologie mystique par le divin autel.⁵

Au VII^e siècle, lorsque saint Maxime écrivait sa *Mystagogie*, la structure de l'église byzantine était toujours en train d'être précisée⁶, le

narthex – espace non-eucharistique – étant surtout un trait de l’architecture balkanique et de la capitale⁷. Ce fut la paix installée après la crise iconoclaste qui vit la cristallisation de l’office, de l’architecture et de l’iconographie de l’église, qui marqua du sceau de la capitale l’unité de l’empire et qui opéra la synthèse du monachisme européen et oriental. Dorénavant généralisé, le narthex englobe des fonctions empruntées (funéraire, baptismale), dans celle qui lui est particulièrement spécifique : introductive, préparatoire, préservant la pureté de l’espace eucharistique. Le narthex devient ainsi la première étape de l’échelle de la réalisation spirituelle dont parle saint Maxime ou « la terre » d’après saint Siméon de Thessalonique⁸, car les diverses explications mystagogiques ne sont aucunement alternatives, mais complémentaires.

La présence substantielle du Christ dans l’Eucharistie rend chaque autel et chaque église le « centre du monde », car « Dieu a opéré le salut du monde au centre de la terre » (ps.74/73,13)⁹. Nombreux sont les hymnes qui y font allusion, surtout ceux liés à la Croix :

Crucifié au milieu du jour, au milieu de la terre, Compatissant, Tu as voulu arracher les limites du monde à la bouche du dragon... (*Triodion*, mercredi IVe semaine du Carême, jour du milieu du Carême et de la semaine, matines, 8e ode du Canon, *triode, hirmos.*)¹⁰

L’analogie vise aussi l’autel de Jacob¹¹, situé sur l’axe terre–ciel :

que ce lieu est redoutable ! Ce n’est rien de moins qu’une maison de Dieu et la porte du ciel ! (Gen. 28, 16).

Le long de cet axe, matérialisé dans le couloir majeur, central, est–ouest de l’église, réservé en principe au prêtre et commandant la symétrie latérale de l’édifice, s’échelonnent les espaces de l’église et leurs passages, toujours centraux¹². La traversée d’un espace à l’autre est possible par changement d’état, car les différences originaires, polarisées et devenues antagoniques après la chute, sont récupérées par les Sacrements (baptême pour la traversée du narthex vers la nef ; ordination pour le sanctuaire), car la *théosis* (la communion devant les portes de l’autel) tend à effacer les différences entre les hommes :

Venez, réjouissons-nous dans le Seigneur en exposant le mystère de ce jour. Le mur de séparation est renversé ; le glaive flamboyant est déposé,

les Chérubins ne gardent plus l'arbre de vie, et moi je participe aux délices du Paradis... (*Ménée du décembre*, le 25, vèpres, lucernaire).

Nous célébrons, Jésus, Ta grande bonté et nous vénérons Ta croix, la lance et le roseau ; par eux Tu as renversé le mur du milieu de la haine, Compatissant ... (*Triodion*, mercredi IV^e semaine du Carême, matines, 6^e ode du canon).

Le « centre du monde » est défendu par les « gardiens du seuil », qui

se tiennent à la limite du centre (...) ou à la dernière enceinte, celle par laquelle ce centre est à la fois séparé du « monde extérieur » et mis en rapport avec celui-ci¹³.

Leur rôle est de défendre, non pas le centre, mais ceux qui ne sont pas préparés pour y accéder, protégeant ainsi les yeux des mortels contre l'éclat insupportable du divin :

...mais, en ce qui concerne les Vertus intellectuelles de second rang ou de dernier ordre, ou nos propres vertus, selon la distance à laquelle chacune d'elles s'est située par rapport à la déiformité, la Théarchie réduit plus ou moins sa claire illumination pour revenir à l'unité inconnaissable de son propre secret. Elle éclaire, à chaque niveau, les secondes par l'entremise des premières et (...) on est d'abord conduit du mystérieux au manifeste par les Vertus premières¹⁴.

Les gardiens assurent ainsi la relation du centre avec le dehors, en double sens, en transmettant aux humains les desseins divins et en accompagnant ceux-là vers les sphères d'en haut.

Pourtant, le premier défenseur de la porte est elle-même : c'est la « porte active »¹⁵, qui fait effondrer ses murs d'eau sur l'armée de Pharaon. Les obstacles ne sont pas situés sur l'axe majeur de l'église, toujours et inévitablement libre, mais latéralement : la polarité nord-sud des deux moitiés du mur extérieur ou du mur séparant la nef du narthex, tend à étrangler le passage, car

étroite est la porte et resserré le chemin qui mène à la Vie, et il en est peu qui le trouvent (Mt.7,14)¹⁶.

Ce sont « les tentations de gauche et de droite », l'antagonisme et la polarisation propres au monde « conditionné », à l'étape de l'ascèse et de la *praxis* (« acquisition de la philosophie des mœurs » d'après saint Maxime) qui s'attaquent à la voie « royale », celle de « l'invariable milieu », qui mène vers l'*au-delà*, vers le monde affranchi de contraires qu'est l'espace rond, eucharistique.

1. Arc de triomphe et dôme

En principe, tout passage de l'église est conçu comme une quête de la lumière ; pourtant, les solutions architecturales et iconographiques ne sont pas les mêmes. Le passage vers l'autel est dominé par l'image de la prière, la Déisis¹⁷ et dès le IV^e siècle, ouvert par l'arc nommé « de triomphe », une porte à l'état pur.¹⁸ Le thème majeur de la peinture des piliers de cet arc est l'Annonciation¹⁹, conformément aux paroles du *troparion* de la fête :

aujourd'hui c'est l'aurore de notre salut, où se manifeste le mystère éternel :
le Fils de Dieu devient Fils de la Vierge...

L'« aurore du salut » invite à figurer l'Annonciation sur les portes, que ce soit celles de l'iconostase²⁰ ou celles des églises²¹.

Une véritable *Janua coeli* représente la calotte du dôme de la nef²², là où est peinte l'image du Christ–Pantocrator : cette fois l'ouverture est suggérée par un *oculus* – avec toute la portée symbolique du mot – bordé par une inscription extraite des psaumes (14/13,2 ou 102/101,20 : « Des cieux Yahvé se penche vers les fils d'Adam ... »). Autour du Christ se tiennent les chœurs des anges²³ ou les quatre anges soutenant le médaillon du Christ de l'Ascension²⁴, surtout dans les peintures de l'époque macédonienne (**photo 1**). Toujours des forces célestes figurent dans les pendentifs, offrant un trône à l'image d'en haut et une solution symbolique au problème de la quadrature du cercle : à Sainte Sophie de Constantinople des séraphins²⁵, les symboles apocalyptiques dans les églises les plus anciennes de Cappadoce ou, le plus souvent, les évangélistes eux-mêmes. Dans le médaillon soutenu par les anges, il est à reconnaître l'ancienne iconographie romaine de la Victoire, héritée par le *clipeus* – emblème de la présence réelle du personnage représenté, manifeste de l'orthodoxie iconophile après 843 et, ici, image du ciel²⁶.

Deux décennies à peine après la paix de l'église, le patriarche Photios composait l'*ekphraseis* d'une église du Grand Palais de Constantinople²⁷, où se trouvait, au centre du dôme, une image « semblable à l'homme » (ἀνδρείκελος) du Christ, entouré par une multitude d'anges. Le programme iconographique, élaboré immédiatement après la chute de l'iconoclasme, fut imposé aux principales églises de la capitale : la Grande Eglise, Saints Apôtres, Saints Serge et Bacchus, celles du Palais etc. et le Christ du dôme constitua, le long de toute l'histoire byzantine, le centre autour duquel fut organisé l'iconographie de l'église, témoignant de la réalité de la « clef de voûte » ou « pierre angulaire »²⁸. Le tambour élancé du XIV^e siècle fit place à plusieurs registres superposés, où se succèdent anges, prophètes, apôtres, autant des étapes de la révélation de Dieu à ses créatures²⁹ :

Lorsqu'on parle de hiérarchie, on signifie en général une certaine disposition sacrée, image de la splendeur théarchique, qui accomplit dans des ordres et des savoirs hiérarchiques les mystères de sa propre illumination et qui s'assimile, autant qu'elle en a le droit, à son propre principe. Car, pour chacun des êtres dont le lot est d'appartenir à la hiérarchie, la perfection consiste à s'élever, selon que ses propres forces le lui permettent, jusqu'à l'imitation de Dieu...³⁰

Le contenu dogmatique des images des coupoles ne laisse pas de choix à l'iconographe : c'est aux niveaux inférieurs, extérieurs – le portail de l'entrée – que l'iconographie concentre ses discours particuliers et c'est ce dernier aspect que notre étude se propose d'analyser.

2. Entrées

Conformément à la succession des étapes mentionnées par saint Maxime, les passages sont essentiellement deux : 1. accès de l'extérieur à l'espace de la nef ; 2. accès au sanctuaire³¹. C'est pourquoi les espaces situés à l'ouest de la nef, que ce soit un ou multiples (un narthex, *eso/exonarthika* ou plusieurs compartiments, comme en Moldavie au XVI^e siècle), développent des répertoires iconographiques apparentés, car issus de l'iconographie du narthex. C'est pourquoi aussi l'iconographie ne distingue pas toujours entre le portail menant au narthex et le passage menant à la nef. Elle place ses images sur le côté oriental de l'entrée –

face au regard de celui qui vient du dehors – car le passage est conçu surtout comme une entrée et moins comme une sortie (« oubliant le chemin parcouru, je vais droit de l'avant... » Philip. 3,13). Malgré cette préférence évidente, des images apparentées sont parfois à retrouver sur les faces intérieures du passage ou bien son côté ouest, témoignant ainsi de son unité.

Le portail de l'entrée de l'église, menant directement ou indirectement (par le narthex) vers la nef, concentre sur sa face extérieure les éléments qui le définissent : forme architecturale, image et parole. La forme du portail, surmonté souvent par un tympan ou un arc de décharge, reproduit la structure de l'église (cube surmonté de calotte hémisphérique), qui, à son tour, reproduit l'image du monde terrestre (carré) dominé par le ciel (cercle)³². Traverser ce portail, c'est à dire s'approprier cet « abrégé » du monde, suppose une réconciliation avec celui-ci, état où il est à retrouver la fonction « judiciaire » des portes dans la tradition judéo-chaldéenne. Des fouilles archéologiques dans le Proche Orient³³ ont récupéré des plates-formes et des espaces aménagés devant les portes des villes, où le souverain ou les « anciens » présidaient des cérémonies représentatives, judiciaires, rituelles³⁴ :

Le roi d'Israël et Josaphat, roi de Juda, étaient assis chacun sur son siège, en grand costume, sur l'aire devant la porte de Samarie, et tous les prophètes se livraient à leurs transports devant eux... (1 Rois 22, 10)

Si un homme a un fils dévoyé et indocile, qui ne veut écouter ni la voix de son père ni la voix de sa mère, et qui, châtié par eux, ne les écoute pas davantage, son père et sa mère se saisiront de lui et l'amèneront dehors aux anciens de la ville, à la porte du lieu (...). Alors tous les concitoyens le lapideront jusqu'à ce que la mort s'en suive... (Deut. 21, 18-19)

L'exigence de justice réclamée par le psaume 118/117, 20 :

Ouvrez-moi les portes de justice, j'entrerai, je rendrai grâce à Yahvé !
C'est ici la porte de Yahvé, les justes entreront.

a été interprétée³⁵ comme une exigence culturelle pour entrer soit dans le Temple, soit à Jérusalem.

Les conditions d'accès au temple, énumérées par le prophète Ezéchiel (44,6-31) contiennent une mise en garde observée pour toute entrée dans un espace sacré. Dans l'ancienne tradition chrétienne, l'entrée dans l'état

catéchumène avait lieu le premier dimanche du Carême, devant les portes de l'église et comportait la proclamation de foi, à haute voix (κήρυγμα), le geste du souffle (évoquant la création de l'homme), le signe de la croix (première emprise du Christ sur celui qui désire se dévouer à lui) et le goût du sel (avant-goût de la « nourriture divine »)³⁶ – autant des rites de l'entrée et étapes précédant celles majeures, du baptême.

La première partie du baptême avait lieu aussi, d'après saint Cyrille de Jérusalem, sur le seuil³⁷, avec le renoncement au mal³⁸, face à l'ouest et la confession du Christ, face à l'est³⁹. La liturgie elle-même commençait – au moins jusqu'au XI^e siècle à Constantinople – par la Petite Entrée (venant de dehors) avec l'Évangile et la prière secrète de l'entrée⁴⁰, récitée par le prêtre devant les portes de la nef⁴¹. Au temps de saint Maxime le Confesseur,

l'entrée du peuple dans l'église accompagnant celle de l'évêque, représente le passage des infidèles de l'ignorance et de l'erreur à la connaissance de Dieu. (chap. IX)

La première entrée de la sainte synaxe qui s'accomplit en elle [*i.e.* dans l'église] signifie : en général, la première parousie de notre Dieu ; et spécialement, la conversion par Lui et avec Lui de ceux qui sont conduits de l'incroyance à la foi et du mal à la vertu, ainsi que de l'ignorance à la gnose. (chap. XXIV)⁴²

A. Icônes du Christ

Cet usage particulier du narthex enregistré à Constantinople – servant donc à l'organisation de la procession de la Petite Entrée, autour de l'évêque et, à certaines occasions, de l'empereur – a persuadé Robin Cormack dans l'opinion que la mosaïque de la Déisis placée au-dessus de la porte principale menant à la nef de Sainte Sophie de Constantinople (**photo 2**) serait « a part of the setting of the liturgy »⁴³. A part la signification précise de l'image – qui suscita de nombreuses controverses, y compris quant à l'identité de l'empereur prosterné aux pieds du Christ, supposé être Léon VI le Sage (886-912) ou son père, Basile I (867-886)⁴⁴ – on retrouve dans cette mosaïque tous les éléments essentiels de l'iconographie de l'entrée : 1. l'emplacement et la forme arrondie du tympan qui abrite la scène ; 2. l'iconographie christique – ici dans la variante de la prière

(Désis) ; 3. la traduction votive, par la figure de l'empereur en proskynèse⁴⁵ ; 4. allusion à la dédicace de l'église (ici Sagesse de Dieu) ; 5. allusions liturgiques : l'inscription sur le livre « que la paix soit avec vous », qui dans la formule « paix à tous », précède dans la liturgie la lecture de l'Évangile – ici Jn. 8,12 : « Je suis la lumière du monde », péricope lue le dimanche de la Descente de l'Esprit de Vérité.

Réalisée le lendemain de la paix iconophile, cette mosaïque était à la fois une évidente et officielle profession de foi. L'image du Christ – ici avec la révérence de l'empereur – marquait l'entrée dans la cathédrale, l'entrée dans le palais impérial (la porte Chalchè, 843-847) et surmontait le trône impérial dans la salle Chrysotriklinios du palais (856-867). L'histoire de l'icône du Christ de Chalchè retrace l'histoire des disputes iconoclastes : remplacée en 726 par une croix, sur l'ordre de Léon III, elle est reconstituée vers 787 par Irène, de nouveau écartée par Léon V l'Arménien vers 815 et solennellement mise en place par Théodora et le patriarche Méthodios après 843⁴⁶. Tant l'empereur que la foule qui avait promptement réagi devant ces actes y reconnaissaient l'emblème de l'empire chrétien et non seulement, comme dans l'antiquité romaine, celle du souverain propriétaire du palais. Son emplacement au-dessus de la porte principale d'accès dans le palais, comme jadis l'icône ἀχειροποιήτος du Christ sur les portes d'Édesse, témoigne d'une ancienne et générale habitude, celle d' « élever » l'image de la divinité au-dessus de l'entrée⁴⁷.

La mosaïque du narthex de Sainte Sophie surmonte une autre image emblématique, placée sur le cadre métallique de la porte : le trône de la Hétimasie (**photo 3**). L'Évangile est ouverte au passage essentiel pour l'iconographie de l'entrée : « Je suis la Porte. Si quelqu'un entre par Moi, il sera sauvé ; il entrera et sortira et trouvera un pâturage » (Jn. 10,9) . Pourtant, ce relief déplace l'accent de la signification liturgique⁴⁸, christique et eschatologique du thème de la Hétimasie, pour revêtir, à cause de la Colombe Saint Esprit, l'aspect trinitaire, et par-là même, la valeur du *Credo*⁴⁹. Il n'est pas dépourvu d'intérêt de mentionner dans ce contexte que l'image avec laquelle débute l'histoire des icônes de l'entrée, celle d'Édesse, remplaçait un texte : c'était la lettre que le Christ avait envoyé au roi Abgar⁵⁰. La cité et le roi confessaient ainsi leur foi chrétienne et se plaçaient sous la protection du Christ. Texte et image s'associent ou se remplacent au-dessus de l'entrée, avec la même valeur protectrice et confessionnelle : plus que tout autre endroit de l'église, l'entrée ou l'arc de triomphe sont les lieux réservés à l'inscription

dédicatoire de l'église⁵¹, inscription qui débute souvent par l'invocation du nom du Christ ou de la Sainte Trinité⁵².

La tradition judéo-chrétienne formule dans le Deutéronome les fondements de la profession de foi :

Tu aimeras Yahvé ton Dieu de tout ton cœur, de tout ton âme et de tout ton pouvoir.

Que ces paroles que je te dicte aujourd'hui restent dans ton cœur !

Tu les répéteras à tes fils, tu les leur diras aussi bien assis dans ta maison que marchant sur la route, couché aussi bien que debout ;

Tu les attacheras à ta main comme un signe, sur ton front comme un bandeau ;

Tu les écriras sur les poteaux de ta maison et sur tes portes. (Deut. 6, 5-9)

Dans ce sceau de la foi, il est à retrouver le sang de l'Agneau pascal dont les juifs avaient oint, en Egypte, le seuil de leurs maisons (Exode 12, 1-20), les croix dont les chrétiens accompagnent l'entrée, ainsi que l'iconographie christologique du portail de l'église.

A la vision théophanique de l'entrée, enregistrée dès le VI^e siècle à Alahan Manastiri⁵³ (**photo 4**) ou sur les portails occidentaux, correspond par exemple la vision d'Ezéchiel placée en haut du mur est du narthex de l'église supérieure à Bačkovo ou du mur ouest de la nef à Kurbinovo, ou surtout l'image grandiose du Jugement Dernier, où le Christ occupe toujours la place centrale⁵⁴. Avec les deux intercesseurs, la Déisis – toujours une vision eschatologique – peut appartenir au Jugement Dernier ou être représentée isolée au-dessus de la porte, comme à Sainte Sophie de Constantinople⁵⁵. A Gračanica la seule allusion au Jugement Dernier est l'inscription « le Juge Terrible » qui accompagne l'icône du Christ bénissant : celle-ci est peut-être la formule iconographique la plus répandue⁵⁶, reproduite y compris dans la représentation iconique des églises, comme par exemple à Saint Marc de Venise dans la scène du transport des reliques de l'apôtre, scène qui surmonte le portail nord de l'église vénitienne (**photo 5**). Bien des variantes se rattachent à cette iconographie, que ce soit l'Anapeson, les icônes ἀχειροποιήται⁵⁷ ou des scènes (Jésus à 12 ans enseignant dans le Temple à Studenica, le Stichère de Noël à Žiža etc).

B. Icônes de la Théotokos

L'histoire des icônes de la Vierge placées au dessus de l'entrée débute avec l'ordre du patriarche Sergios qui, lors de l'attaque des avars sur la capitale en 626, fit peindre sur les portes occidentales de Constantinople, exposées à l'attaque, des icônes de la Théotokos⁵⁸. Pourtant, l'Écriture (Ez.44, 1-2), ainsi que la littérature homilétique et hymnographique, avaient depuis longtemps offert à la Vierge le nom de « porte du *Λόγος* », réalité à laquelle fait allusion aussi l'Hymne Akathiste, entonné pour la première fois, paraît-il, en cette même année 626⁵⁹. C'est pourquoi ce fut l'iconographie de la Vierge en tant que Théotokos, icône de la Parousie, qui fut choisie symboliser la porte de l'Incarnation : la Vierge orante, avec ou sans l'Enfant à été, semble-t-il, la première formule d'iconographie mariale associée aux entrées, établie après 843⁶⁰. Une icône de la Vierge sans l'Enfant protégeait l'entrée dans le même Chrysotriklinios, datant de 856-867⁶¹. Des nombreux types iconographiques de la Vierge, rencontrés ultérieurement dans la zone de l'entrée, se détache la Hodigitria (« celle qui montre le chemin »), en vertu de l'autorité du modèle (attribué à saint Luc) et de la plurivalence de l'image : « le chemin » est simultanément le Christ, l'Église et la voie chrétienne. L'analogie Théotokos–Église/Cité (Nouvelle Jérusalem)⁶² ressort y compris de l'iconographie : la Vierge est figurée sur le tympan de la porte de l'église peinte auprès de saint Jean Chrysostome–Source de Sagesse à Lesnovo. Ici saint Jean est représenté inspiré par saint Paul, épisode narré dans sa *Vie* et qui avait eu lieu à Constantinople, lorsque saint Jean était patriarche. L'église n'est pas identifiable, mais la capitale était dédiée à la Vierge⁶³.

Une autre vénérable tradition qui fait mention de l'icône de la Vierge à l'entrée nous est transmise par la *Vie de sainte Marie l'Égyptienne*, attribuée au patriarche Sophronios de Jérusalem, texte dont l'importance ressort de son inclusion parmi les arguments iconophiles de saint Jean Damascène : la prière adressée à la Vierge devant son icône⁶⁴ avait ouvert à la sainte non seulement les portes de l'église de la Golgotha, mais les voies de la vie chrétienne et du salut. Même si on ne peut pas préciser ni le type iconographique – le texte mentionne seulement la Vierge, et non pas l'Enfant – ni le rapport exact de l'icône avec l'entrée de l'église, la tradition a conservé pour le seuil tant les icônes de la Vierge que celles de sainte Marie l'Égyptienne elle-même.

Si l'iconographie de la Vierge orante, avec ou sans l'Enfant, accompagne souvent l'entrée⁶⁵, c'est parfois l'inscription qui

l'accompagne qui en précise le sens : la Blachernitissa de Chora (**photo 6**) porte le nom, inspiré par l'Akathiste, de χώρα τοῦ ἀχωρήτου (*oikos 8*), qui renvoie tant à χώρα τῶν ζώντων (ps. 51/52, 4 ou 141/142, 5), inscription qui désigne le Christ placé vis à vis (**photo 7**), qu'au nom même de l'église⁶⁶. Toujours une Vierge Blachernitissa est peinte à Ravanica, au-dessus de la porte est du narthex, ayant ici le nom de « Fontaine de Vie », ce qui rappelle l'église Afendiko à Mistra, où au même endroit est placée l'image proprement-dite de la Fontaine. Hodigitria, Vierge de Tendresse ou Vierge trônant entre les archanges⁶⁷, se rattachent à l'iconographie de l'entrée surtout dans le narthex, espace dont le programme tend, dès le XIV^e siècle, à être réservé à la Vierge.

C. Icônes du vocable de l'église

It is said that this man [*i.e.* St. Symeon Stylite the Older] became so famous in the great [city of] Rome that in the porches of all the workshops they set up little images of him, so as to obtain protection and security.⁶⁸

Les icônes de saint Siméon le Stylite sont parmi les plus anciens exemples mentionnés d'images protectrices (V^e siècle) et le texte qui en fait mention fut cité par saint Jean Damascène à titre d'exemple pour le pouvoir miraculeux des images sacrées⁶⁹. La protection du saint agit également par ses icônes que par ses reliques et dans son lieu de culte, que ce soit son *martyrium*, ou tout simplement une église qui lui soit dédiée – car la dédicace, étant réalisée en même temps que la consécration⁷⁰, rend l'édifice la propre maison du saint :

c'est pourquoi elle porte ce nom-là, qu'on lui a donné en tant que vocable et nous ne l'appelons plus « maison » mais « sainte », car sanctifiée par le Saint Père, avec le Très Saint Fils, par le Saint Esprit, étant la demeure de la Trinité. C'est pourquoi, si le vocable est au nom de Dieu en Trinité, c'est comme chez Dieu Lui-même que nous nous dirigeons en disant : allons chez la sainte Trinité (...) Ou nous disons : allons chez le Christ (...) ou chez Sa Très Sainte Mère, ou chez les saints anges, ou chez les apôtres, ou chez un certain saint hiérarche ou martyr, ou chez un autre saint (...). Et si le vocable serrait au nom d'un saint, ce saint-là y demeure comme dans sa propre maison et réside invisible dans l'église par son âme et souvent aussi par ses reliques.⁷¹

L'expression iconographique la plus adéquate du rôle du saint patron de l'église est sa représentation en tant qu'intercesseur auprès du Christ dans la Déisis surmontant la porte, où il remplace d'habitude le Précurseur⁷² (**photo 8**). La simple icône du saint, placée au-dessus de l'entrée dans l'église⁷³ ou même l'adaptation du programme iconographique en entier à ce seul repère⁷⁴, sous-entendent son rôle d'intercesseur. A Lesnovo, église dédiée à l'archange Michel, nombreuses sont les représentations peintes de l'église ayant sur le tympan au-dessus de l'entrée l'icône de l'archange : la maquette du tableau votif, l'image de l'église dans la scène de la guérison du lépreux par l'archange⁷⁵.

Les Grandes Fêtes, en tant que fêtes patronales, occupent la même place, d'autant plus que, dans ce cas, le choix vise le Christ lui-même.

D. Thèmes complexes

Malgré l'adresse directe au symbolisme du passage, l'iconographie de l'entrée ne doit pas être lue séparément de son contexte, c'est à dire le mur est (ouest) et tout l'espace auquel appartient cette ouverture. Inversement, des images dont le poids et la structure symétrique invitent à les placer au centre du mur est, ne sauraient être nécessairement liées à l'entrée, même si, d'habitude, la lecture des cycles commence à l'est.

Citons pour le premier cas le narthex de la crypte de Bačkovo, où la Vierge peinte dans une niche au-dessus de l'entrée dans la nef, appartient, en fait, à la composition du Jugement Dernier (Paradis). L'église Saint Clément d'Ohrid était à l'origine dédiée à la Vierge Peribleptos et le programme iconographique, tant dans la nef que dans le narthex, en précise le vocable. Les préfigurations vétérotestamentaires de la Vierge, peintes dans le narthex (Buisson Ardent, Porte fermée, Lit de Salomon, Echelle de Jacob, Tabernacle du Témoignage, Temple de Salomon)⁷⁶ culminent sur le mur est avec le Stichère de Noël. Ainsi l'hymne adressé au Christ aux vêpres de sa naissance :

Ô Christ, que pouvons nous t'offrir en présent pour être apparu sur terre en notre humanité ? Chacune de tes créatures, en effet, exprime son action de grâce en t'apportant : les Anges, leur chant ... et nous-mêmes, une Mère vierge...

devient, dans l'église de la Vierge à Ohrid, un hommage rendu à la Vierge. Le même hymne, illustré sur le mur est du porche de l'église du monastère de Žiča, occupe la place de l'icône de la fête patronale de l'église : celle-ci est dédiée au Sauveur. La même ambivalence réside dans le thème iconographique de l'Arbre de Jessé, placé au-dessus de l'entrée dans la nef de l'église de la Vierge Pantanassa à Mistra. Ce réseau d'allusions n'est pas sans rappeler le cas de Sainte Sophie⁷⁷ ou de l'église Chora à Constantinople, ainsi que de la capitale elle-même.

Dans l'église du monastère Zrze près de Prilep, l'icône de la fête patronale (Transfiguration) est placée sur le mur ouest du narthex, dans la lunette du portail. Au-dessus d'elle se succèdent un registre de la Passion et la Philoxénie d'Abraham sur le tympan d'en haut⁷⁸. On ne saurait séparer l'icône de la Sainte Trinité de l'axe christique des deux registres inférieurs ; pourtant on doit la rapprocher de l'iconographie des zones élevées de l'église, symbolisant le ciel. De même, dans l'église Saint Nicolas Kasnitzi à Kastoria, le mur est du narthex est occupé, au centre, par une composition votive (avec le Kéramion) au-dessus de laquelle se déroule le cycle hagiographique de saint Nicolas ; le tympan supérieur est réservé à la Déisis. On pourrait, certes, considérer la peinture du mur est en entier comme une prière adressée par les fondateurs, à travers l'intercession de saint Nicolas, au Christ d'en haut. Mais la Déisis occupe ici la place de l'iconographie des voûtes⁷⁹, car l'église a toujours été prévue de charpente ; le Christ est figuré ici sous les traits de l'Ancien des Jours.

Les images votives s'adressent à la Déisis ou à l'icône du saint protecteur ; cependant le contexte historique fournit bien des cas – les églises serbes des XIII–XIV^e siècles en sont le meilleur exemple – où ce dialogue renvoie au fondateur de la dynastie. Siméon Nemanja à Bogorodica Ljeviška est peint sur le tympan de la porte ouest du narthex, entre les fondateurs de l'Eglise et du royaume serbes, saint Sava et Stefan Prvovenčani ; tandis que ceux-ci ont l'attitude habituelle des tableaux votifs, le roi–moine Siméon est représenté en buste, orant. On pourrait invoquer aussi l'ancien exemple de l'église Saint Polyeukte à Constantinople (VI^e siècle), dont l'entrée était décorée de mosaïques représentant la vision de saint Constantin, sa victoire sur Maxence et son baptême : saint Constantin était invoqué ici non seulement en tant que premier empereur chrétien, mais aussi comme ancêtre de la fondatrice, la princesse Anicia Juliana⁸⁰.

Dans le narthex de l'église du monastère Cozia en Valachie, le mur est compris sur toute sa longueur, les 24 illustrations des strophes de l'Akathiste de l'Annonciation, disposées en deux registres. Cette fois c'est la place qui dévoile la portée de l'image : dans le plus grand monastère valaque de son temps, bâti aux confins du pays, peu de temps après l'option officielle du jeune état roumain pour l'Eglise de l'Orient, l'Akathiste peint juste en face de l'entrée dans l'église équivalait à une profession de foi. Le cycle qui le « prolonge » sur les trois autres parois, c'est la série des Conciles œcuméniques, présentés chronologiquement. Au milieu de cette série (mur ouest), se trouve la vision de saint Pierre d'Alexandrie, scène qui aurait dû être présentée à la suite du premier Concile qui avait condamné l'arianisme ; pourtant la scène est déplacée au centre pour surmonter l'entrée dans l'église. Elle est la seule de toute la série qui représente Jésus et peut être considérée comme appartenant à la catégorie des visions théophaniques. De plus, en bas de l'image on voit Arius avalé par un monstre : vision théophanique et châtement sont placés au-dessus de la porte. Connotations eucharistiques, valeur dogmatique et rappel au Jugement Dernier : ces trois directions d'interprétation joignent les autres thèmes de ce narthex, le présentant en entier comme un unique seuil.

E. Icônes latérales

Les icônes peintes d'un côté et de l'autre de l'entrée ont un statut différent, vu la hiérarchie de la verticale et de l'unique par rapport au double. Le répertoire iconographique plus riche en est témoin, quoique restreint à un unique thème : le guidage (protection).

Déjà les témoins connus avant la période iconoclaste semblent esquisser ce répertoire. La *Vie* de saint Onuphre, rédigée vers le VII^e siècle, fait mention d'une icône de la Vierge à l'Enfant placée à l'entrée de l'église, à une hauteur accessible à un enfant. Sur l'un des montants de la porte de l'église déjà mentionnée d'Alahan Manastiri on peut voir l'archange Michel terrassant un démon⁸¹. Le pape Jean VII, grec d'origine (705-707), avait fait décorer l'église Santa Maria Antiqua de Rome de fresques dont aujourd'hui ne subsistent que des fragments, parmi lesquels les images près de la porte principale (du *Forum*) et de la porte menant au Palatin (vers le *palatium sacrum*). Les deux portes ont les mêmes sujets : la Descente en Enfer et la Vierge protectrice du donateur⁸².

Les icônes du Christ et de la Vierge, placées symétriquement à l'entrée⁸³, sont parfois à retrouver dans la nef, du côté du sanctuaire et sur l'iconostase, auprès des portes centrales. L'exemple de Chora fournit un témoin pour les compositions votives, où le donateur, accompagné ou non par un saint protecteur, présente sa prière ou la maquette de l'église au Christ ou à la Vierge (**photo 9**).

C'est toujours au Christ qu'on doit rapprocher les croix (**photo 10**) peintes à l'entrée de l'église ou de toute maison. « An entrance way, whether to the body of the church, or to the sanctuary, was a strategic position for placing an apotropaic sign »⁸⁴; Svetozar Radojčić a d'ailleurs rapproché cette usance au sang de l'Agneau pascal immolé sur le seuil⁸⁵. Malgré le fait que le pouvoir prophylactique de la croix soit invoqué dès les premiers siècles chrétiens, les monuments où la présence de la croix à l'entrée ne représente plus une invocation impériale, mais bien un signe de protection, ne datent, paraît-il, que du XII^e siècle⁸⁶.

Le même rôle de protection est assumé par les saints placés d'un côté et de l'autre de la porte de l'église : les apôtres Pierre et Paul à Chora, les évangélistes à Saint Marc de Venise (nommés dans l'inscription « sentinelles de l'église ») et surtout, le plus souvent, les archanges Michel et Gabriel, peints sur le mur est ou ouest, près de la porte⁸⁷. C'est un chérubin qui est d'habitude peint sur les portes du Paradis (Gen. 3, 24) dans le Jugement Dernier (**photo 11**) et c'est le cycle de l'archange Michel qui figure sur certaines portes d'églises⁸⁸ ; le verset 7 du psaume 23 est associé par saint Clément d'Ohrid, à la suite de saint Théodore de Stoudion, aux archanges Michel et Gabriel :

Réjouissez-vous, médiateurs flamboyants pour tous ceux qui sont sous votre patronage : les uns conduits de la porte de la mort vers l'enfer, les autres dans la joie de la résurrection, triomphant de pouvoirs des Limbes où on entend : ouvrez vos portes, ô princes, pour que le Roi de Gloire y entre!⁸⁹

La présence des deux archanges peints symétriquement auprès de la porte (**photo 12**), mentionnée déjà par Manuel Philès au XIV^e siècle⁹⁰, semble être devancée par la tradition iconographique qui présente l'archange Michel seul : à l'exemple de l'église d'Alahan Manastiri ajoutons le cas de Sainte Sophie de Thessalonique qui reprenait, paraît-il, la disposition iconographique de la Grande Eglise, où vers 1200 Nicetas Choniates avait vu dans le narthex une mosaïque de l'archange protégeant

l'entrée⁹¹. La grande tradition byzantine fit des deux anges gardiens de la porte un trait constant le long des siècles, trait dans lequel il est à retrouver une multitude de motifs appartenant à la tradition universelle. La polarité suggérée par leurs fonctions, militaire de saint Michel (avec le glaive) et diaconale (avec le calice) de saint Gabriel, reconstitue le symbolisme de la gauche (rigueur) et de la droite (pitié), ainsi que l'ambivalence de la porte.

A la même fonction angélique sont appelées les deux diaconesses Barbe et Nédélia à Boiana, le rôle de ces religieuses étant, lors des offices, de surveiller l'accès dans l'église⁹².

L'ange s'adressant à saint Pacôme de l'église de Zrze introduit une autre catégorie thématique : l'entrée dans la vraie vie chrétienne, monacale (règle de saint Pacôme) et de pénitence – car de l'autre côté de la porte est peinte sainte Marie l'Égyptienne. Les images de la sainte femme recevant la communion de la main de saint Zosime semblent remonter au IX^e siècle à Constantinople, mais leur association avec la zone de l'entrée peut être justifiée, à notre avis, par la cristallisation des offices du *Triodion*, si apparentés à la fonction préparatoire du narthex⁹³:

Sainte qui portes maintenant ta prière suppliante à la Mère de Dieu Miséricordieuse – par ton intercession, ouvre moi les portes divines.

Tu as émerveillé de ta vie étrangère tous les ordres des anges et les assemblées des hommes – en menant une existence qui niait la matière et surmontait la nature – tu marchais avec des pieds immatériels, Marie, et traversais le Jourdain.

(Grand Canon de Pâques, grandes complies de mercredi, 3^e ode et de jeudi, 9^e ode)

L'invocation de sainte Marie l'Égyptienne dans le Canon entonné au début et au milieu du Carême, montrent sa pénitence qui mène à la communion (suivie de la mort) le jour du Jeudi Saint et à la traversée du Jourdain – métaphore du passage vers l'*au-delà* – comme le modèle par excellence de la voie chrétienne. Ce guidage – fonction angélique – devient le thème constant de l'entrée dans les ensembles tardifs : parabole de l'unicorne⁹⁴ et Jonas avalé par la baleine (**photo 13**), ainsi que sainte Marie l'Égyptienne sont le répertoire préféré pour l'embrasement de la porte dès le XIV^e siècle. Il est possible que ce choix eût déterminé l'avancement des icônes des anges vers la nef (piliers, porte entre la nef et le narthex), mais cette hypothèse ne saurait être vérifiée tant que l'étude des

ensembles réalisés sous la Turcocratie (XV-XVI^e siècles) n’y apporte plus d’informations.

Le statut d’espace introductif du narthex, statut qui le rend pareil au seuil de la vie (baptême) et de la vie éternelle (fonction funéraire), favorise les images de la *traversée*, comme le Baptême de Jésus, thème courant dans les *narthika* de Macédoine, sainte Marie l’Egyptienne, Jonas avalé par la baleine, « les âmes des droits dans la main de Dieu » (Sagesse de Salomon 3, 1-2; passage lu aux vêpres des saints), parabole de l’unicorne, la Fontaine de Vie, saint Christophe⁹⁵. Ces thèmes rappelant tous la séparation des eaux, marquent le commencement du monde harmonisé :

Dieu a dit : qu’il soit une étendue entre les eaux (...)

Dieu a nommé l’étendue ciel. (Gen.1, 6 et 8)

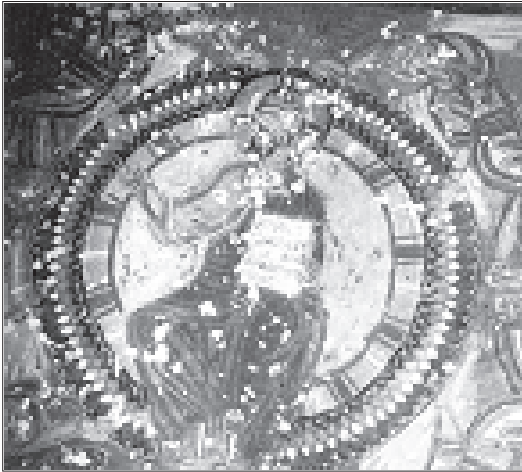
C’est dans ce commencement qu’il faut chercher les sources profondes de l’iconographie de l’entrée⁹⁶.

Le message de l’iconographie de l’entrée puise dans une ancienne et vaste tradition universelle, se rattachant au symbolisme fondamental du passage. L’héritage chrétien et iconophile le rend conforme au verset évangélique « Je suis la Porte » (Jn. 10, 9) .

L’étude de l’iconographie de l’entrée ne peut pas être séparée de l’étude de l’ensemble iconographique de l’église. Apparemment restreint, le répertoire des images est enrichi par le contexte iconographique qui, puisant sur la valeur symbolique des points cardinaux, focalise le regard et la pensée vers la porte est.

L'ICONOGRAPHIE DE L'ENTREE

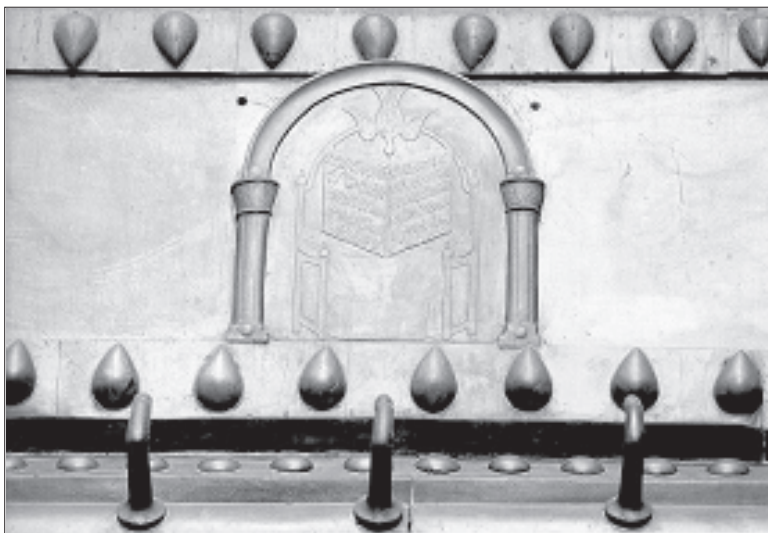
1. Cappadoce, Kokar Kilise, voûte de la nef : le Christ et quatre anges



2. Constantinople, Sainte Sophie, narthex est : Déisis



3. Constantinople, Sainte Sophie, narthex est : Hétimasie



4. Alahan Manastiri, reliefs de la porte : vision d'Ezéchiel et archange Michel



5. Venise, Saint Marc, portail nord : *translatio* des reliques de saint Marc



6. Constantinople, église Chora, exonarthex ouest : Vierge Blachernitissa



7. Constantinople, église Chora, exonarthex est : le Christ



8. Venise, Saint Marc, mosaïque au-dessus de la porte ouest : Déisis avec saint Marc



9. Constantinople, église Chora, narthex est : le Christ avec le fondateur



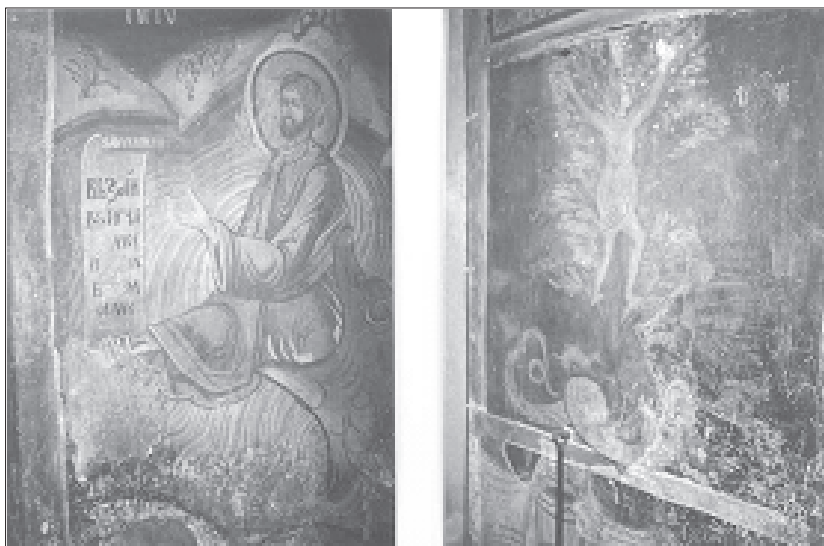
10. Curtea de Argeș, Saint Nicolas, prothèse : croix fleurie



11. Torcello, nef ouest : Jugement Dernier (détail : portes du Paradis)



13. Cozia, embrasure de la porte du narthex : Jonas avalé par la baleine et parabole de l'unicorne



12. Lesnovo, parois est du narthex



NOTES

- 1 Saint MAXIME le CONFESSEUR, « Mystagogie » chap. II, in *Irenikon* 13, 1936, p. 717 (trad. M. Lot-Borodine).
- 2 Depuis la triple enceinte druidique au légendaire palais de Poséidon en Atlantide, au temple égyptien et à celui de Jérusalem, les trois enceintes successives, tracées autour d'un point central ou le long d'un axe, marquent autant des états, décrits dans toutes les traditions comme autant de mondes différents. GUENON, R., « La triple enceinte druidique », in *Symboles de la science sacrée*², Gallimard, Paris, 1962, p. 83-84.
- 3 BURCKHARDT, T., « Fondements de l'art chrétien », in *Principes et méthodes de l'art sacré*², Dervy, Paris, 1995, p.65-66.
- 4 STANILOAIE, pr. D., « Locașul bisericesc propriu-zis, Cerul pe pământ sau centrul liturgic al Creației », in *Mitropolia Banatului*, 1981, 4-6, p. 289 et 292.
- 5 Saint MAXIME le CONFESSEUR, *op.cit.*, chap. IV, p. 719.
- 6 Vu la structure de la liturgie : BORNERT, R., *Les commentaires byzantins de la Divine Liturgie*, Institut Français d'Etudes Byzantines, Paris 1966, p. 70, 106-107 etc. ; TAFT, R., *The Great Entrance . A History of the Transfer of Gifts and other Pre-anaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*, Orientalia Christiana Analecta 200, Rome 1975, p. 14 sq. Déjà saint Grégoire le Thaumaturge indiquait le narthex comme lieu de retraite des catéchumènes : CABROL, F., LECLERCQ, H., *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de la liturgie*, Paris 1920, 12.1, n.8/p. 889.
- 7 STRUBE, Chr., *Die Westliche Eingangsseite der Kirchen von Konstantinopel in justinianischer Zeit*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1973, p. 159 et 165; MATHEWS, Th., *Early Churches of Constantinople. Architecture and Liturgy*, The Pennsylvania State University Press, 1971, p. 4-5.
- 8 Sf. SIMEON, arhiepiscopul Tesalonicului, *Tratat asupra tuturor dogmelor...*, ed. Arhiepiscopiei Sucevei și Rădăuților, 2002, chap. 154, p. 186.
- 9 Les citations sont extraites de la *Bible de Jérusalem*, Cerf, Paris 1988.
- 10 Traductions françaises du *Triodion* et des *Ménées* de la Diaconie apostolique de France.
- 11 FLORENSKY, pr. P., *Iconostasul*, Anastasia, București 1994, p. 154.
- 12 Même si, au même niveau, les passages sont multiples, ils sont toujours au nombre impair (3 ou 5).
- 13 GUENON, R., « Les gardiens de la Terre Sainte », in *op.cit.*, p. 93.
- 14 Saint DENYS l'AREOPAGITE, *Hiérarchie céleste* XIII, 4, in *Sources Chrétiennes* 58, Paris 1958, p. 159 (trad. M. de Gandillac).
- 15 COOMARASWAMI, A.K., « Symplegades », in *Selected Papers, I. Traditional Art and Symbolism*, Princeton University Press, p. 543.
- 16 Le mur séparant la nef du narthex des églises byzantines était massif, réservant au milieu un passage étroit. Ses portes qui, à l'origine, bloquaient l'accès des catéchumènes aux saints mystères liturgiques sont disparues dès

l'extinction du catéchuménat. Au Moyen Age tardif (XVI^e siècle, en Valachie), apparaît la tendance d'ouvrir des arcades dans cette muraille et vers le XIX^e siècle la distinction nef-narthex est de moins en moins évidente. La barrière de l'autel connaît une évolution inverse, du *cancellum* au *templon* byzantin et à l'iconostase médiévale, qui dès le XVI^e siècle en Russie, gagne en hauteur et en massivité. Le XIX^e siècle offre souvent aux zones opaques (sculpture) plus d'espace qu'aux fenêtres (icônes). « Il y a une correspondance bien significative entre la perte de l'art sacré et celle de l'anagogie (...) ; il en est ainsi parce que les deux éléments, la science anagogique comme l'art symbolique sont essentiellement en rapport avec l'intellectualité pure ». SCHUON, Fr., *Principes et critères de l'art universel*², Archè, Milan 1979, p. 70.

17 WALTER, Chr., « Further Notes on the Deësis », in *Revue des Etudes Byzantines* 28, 1970, p. 176 et 179-180 : « We may note that generally this programme is the same for the screen and for the sanctuary. Thus the Annunciation was an appropriate theme for both (...). The Great Deësis becomes the essential theme of the chancel screen. »

18 Le *templon*, quoiqu'en pierre, est toujours une structure ajoutée, qui ne fait pas partie de l'édifice proprement-dit. Pour les sujets « triomphants » et imprégnés d'allusions dogmatiques de l'arc de triomphe à Santa Maria Maggiore de Rome (après 431), v. LAZAREV, V.N., *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, p. 48-49.

19 Eglises Saint Georges Diassoritis-Naxos, Kurbinovo, Panagia Mavriotissa et Taxiarches à Kastoria, Staro Nagoricino. Fiches des monuments et sources bibliographiques dans l'annexe.

20 Avant la liturgie, ces portes restent fermées, comme celles du Paradis après la chute; elles s'ouvrent juste avant la liturgie, avec la grande doxologie, car « vous verrez le ciel ouvert et les anges de Dieu monter et descendre au-dessus du Fils de l'homme » (Jn. 1,51). Pour le symbolisme liturgique de l'ouverture des portes de l'iconostase, observée dans la liturgie dominicale au moins du XIV^e siècle, v. VINTILESCU, pr.V., *Liturghierul explicat*², IBMBOR, București 1998, p. 179.

21 Pour l'ancienne iconographie des portes de l'église, voir HJORT, Ø., « 'Except on Doors' : Reflection on a curious Passage in the Letter from Hypatios of Ephesus to Julian of Atramyttion », in *Byzantine East, Latin West. Art Historical Studies in Honor of K. Weitzmann*, Princeton University Press, 1995, p. 615-622; FRAZER, L.E., « Church Doors and the Gates of Paradise: Byzantine Bronze Doors in Italy », in *Dumbarton Oaks Papers*, 27, 1973, p. 145-162.

22 COOMARASWAMI, A.K., « The Symbolism of the Dome », in *op.cit.*, p. 441 et n. 43.

23 « Tels des gardes rendant hommage à l'effigie de leur souverain ». DUFRENNE, S., *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Klincksieck, Paris, 1970, p. 22.

- 24 EADEM, « Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantin », in *L'Information d'Histoire de l'Art*, X, 1965, no.5, p. 189-190.
- 25 « Non sans allusion aux séraphins du Temple de Moïse ». DUFRENNE, S., *Les programmes... de Mistra*, loc. cit.
- 26 GRABAR, A., « Imago clipeata »², in *L'art à la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, Collège de France, Paris 1968, t.I, p. 608 sq.
- 27 JENKINS, R.J.H., MANGO, C., « The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius », in *Dumbarton Oaks Papers* 9-10, 1955-1956, p. 132-133. Les auteurs identifient l'église avec celle de la Vierge « du Phare » ; antérieurement elle était considérée comme la « Néa » de Basile I ou Notre Dame Hodigitria (GRABAR, A., *L'Iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique*, Collège de France, Paris 1957, p. 184).
- 28 Ps.118/117, 22. GUENON, R., « La pierre angulaire », in *op.cit.*, p. 260-273, citant le commentaire de A.K. Coomaraswami.
- 29 DUFRENNE, S., « Les programmes des coupoles... », p. 195.
- 30 Saint DENYS L'AREOPAGITE, *op. cit.*, III, 2, p. 89-90.
- 31 Les portes menant à la nef étaient αἱ βασιλικαὶ (μεγάλα, ὠραῖα) πύλαι, tandis que celles du sanctuaire étaient τὰ ἅγια θυρῶν. Ἡ ὠραία πύλη (au singulier) était une porte extérieure de Sainte Sophie de Constantinople. STRUBE, Chr., *op. cit.* p. 40 (d'après le *Livre de Cérémonies*) ; TAYLOR, S.M., « The Gate of the Temple called 'The Beautiful' (Acts 3 : 2,10) », in *Revue biblique*, 106, 1999, p. 561-562.
- 32 BURCKHARDT, T., « 'Je suis la Porte'. Considérations sur l'iconographie du portail d'église roman », in *op.cit.*, p.108 sq ; GRABAR, A., « Byzance, symbolisme cosmique et monuments religieux »², in *L'art à la fin...*, II, p. 71-72.
- 33 SCHMITT, R., « 'Der König sitzt im Tor': Überlegungen zum Stadttor als Ort herrschaftlicher Repräsentation im Alten Testament », in *Ugarit Forschungen*, 32, 2000, p. 475 sq.
- 34 Rappelons le fait que la nécessité de placer le Jugement Dernier dans les zones ouest de l'église, c'est à dire à la fin des temps, a relié ce thème à celui de la porte, comme dans le cas de nombreux portails en Occident ou en Orient.
- 35 HAMIDOVIĆ, D., « 'Les portes de justice' et 'la porte de YHWH' dans le Psaume 118, 19-20 », in *Biblica*, 81, 2000, p. 542-543.
- 36 MARTIMORT, A.G., *Les Signes de la Nouvelle Alliance*, Paris 1959, p. 138.
- 37 Saint CYRILLE DE JERUSALEM, *Cathéchèses mystagogiques* I, 2, in *Sources Chrétiennes* 126 bis, Cerf, Paris 1988, p.85 (trad. P.Paris) ; *L'initiation chrétienne*, textes choisis et présentés par HAMMAN, A.G., Desclée de Brouwer, 1980, p. 32.
- 38 Que saint Jean Chrysostome recommande répéter chaque fois qu'on entre dans sa propre maison.

- 39 Jusque de nos jours, l'office des vêpres – début de la journée liturgique – commence par les sept prières secrètes, lues par le prêtre dans la nef, devant les portes fermées de l'autel. VINTILESCU, pr. V., *op. cit.*, p. 44 sq.
- 40 «...Que l'entrée des saints anges accompagne notre entrée...». TAFT, R., « The Pontifical Liturgy of the Great Church according to a Twelfth-Century Diataxis in Codex British Museum Add. 34060 », in *Liturgy in Byzantium and Beyond*, Variorum Reprint London 1995, I, p. 284-285 et II, p. 99-100 (le manuscrit reproduit l'*ordo* liturgique du XI^e siècle, p. 98) ; BORNERT, R., *op. cit.*, p. 106 sq.
- 41 MATHEWS, Th., *op. cit.*, p.140-141 et 145 (citant le *Livre des Cérémonies*).
- 42 Saint MAXIME le CONFESSEUR, *op. cit.*, chap. IX, in *Irenikon* 14, 1937, p. 445 et chap. XXIV, in *Irenikon* 15, 1938, p. 277.
- 43 CORMACK, R., « Patronage and New Programs of Byzantine Iconography », in *The Byzantine Eye. Studies in Art and Patronage*, Variorum Reprint, London 1989, p. 623.
- 44 GRABAR, A., *L'iconoclasme*, p.239-240 et 192; ȘTEFĂNESCU, I.D., « Sur la mosaïque de la porte impériale à Sainte Sophie de Constantinople », in *Byzantion* IX, 1934, fasc. 2, p. 518 sq. ; DÖLGER, Fr., « Justinianus Engel an der Kaisertür der Hl. Sophia », in *Byzantion* X, 1935, fasc 1, p. 1-4.
- 45 « Si la pénitence est le commencement de cette voie [i.e. de la voie de l'union avec Dieu, n.n.], 'la porte de la grâce', cela ne veut pas dire qu'elle soit un moment transitoire, une étape à dépasser (...), c'est un état qui doit durer toujours (...), une deuxième régénération accordée par Dieu après le baptême ». LOSSKY, Vl., *Théologie mystique de l'Eglise de l'Orient*, Aubier-Montaigne, Paris 1944, p. 201-202, citant saint Isaac le Syrien et saint Jean Climaque.
- 46 GRABAR, A., *L'iconoclasme*, p.132 sq. Le remplacement par Léon III est récemment mis en doute par AUZEPY, M. F., « La destruction de l'icône du Christ de la Chalçè de Léon III : propagande ou réalité ? », in *Byzantion* 60, 1990, p. 445-492.
- 47 Sfântul IOAN DAMASCHIN, *Cele trei tratate contra iconoclaștilor*², IBMBOR București 1998, p.170, 186 etc (trad. pr. D. Fecioru). Le prestige de l'icône du Christ à Chalçè était tel, que l'épithète ὁ χαλκήτης accompagne les représentations du Christ à Chora ou Boïana, probablement sans rapport avec le type iconographique, mais rappelant la fonction de l'image.
- 48 La tradition conciliaire témoigne de la « consuetudine [liturgico, n.n.] di porre il libro dei Vangeli in trono a significare la presenza di Cristo stesso – il Δόγος di Signore » ; le texte écrit peut devenir élément iconographique ; l'autorité de la codification verbale (de la loi suprême) appartient à l'empereur et à Christ ; le texte peut fonctionner comme les reliques (miracle de sainte Euphémie) ou les icônes. CAVALLLO, G., « Testo e immagine : una frontiera ambigua », in *Testo e immagine nell'alto medioevo*, Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo XLI, 1993, Spoleto 1994, p. 32-60.

- 49 MILLET, G., *La Dalmatique de Vatican. Les élus : images et croyances*, Presses
Universitaires de France, Paris 1945, p. 39.
- 50 KITZINGER, E., *Il culto delle imagini: l'arte bizantina dal cristianesimo delle
origini all'Iconoclastia?*, La Nuova Italia, Firenze, 1992, p. 30-32.
- 51 Le rite de la consécration et de la dédicace d'une église mentionnait
explicitement, au moins dès le VII^e siècle la similitude avec le rite baptismal :
RUGGIERI, S.J.V., « Consacrazione e dedicazione di chiesa secondo il
'Barberinianus graecus 336' », in *Orientalia Cristiana Periodica*, 54, 1988,
fasc.1, p. 88 (l.137) et 96.
- 52 Voir p. ex. SPIESER, J.-M., « Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions
historiques de Byzance. I. Les inscriptions de Thessalonique », in *Travaux et
mémoires*, 5, Paris 1973, cat. 13-14, 20, 22 etc. et *Travaux et mémoires* 7,
Paris 1979, cat. 6.
- 53 THIERRY, N., « Notes sur l'un des bas-reliefs d'Alahan Manastiri en Isaurie »,
in *Cahiers Archéologiques*, XIII, 1962, p.43.
- 54 Christ du Jugement Dernier (sans intercesseurs): Métropole de Mistra
(Hétimasie à l'ouest), Kalotino (avec Hétimasie).
- 55 Déisis du Jugement Dernier: Panagia Halkeon–Thessalonique, Mileševa,
Saint Nicolas–Curtea de Argeș (?; variante votive). Déisis isolée : Métropole
Taxiarches–Kastoria, Saint Georges Diassoritis–Naxos, Saint Marc–Venise,
Sainte Sophie–Trébizonde.
- 56 Le Christ bénissant : Hosios Lukas–Phocide, Sainte Sophie–Ohrid, Néa Moni–
Chios, Sopočani, Bogorodica Ljeviška–Prizren, Chora–Constantinople,
Dečani.
- 57 Jésus Anapeson: Pantanassa–Mistra, Vatopedi–Athos. Icônes
ἄχειροποιήται: Mandylion à Sainte Sophie–Ohrid, Kéramion à Saint Nicolas
Kasnitz–Kastoria. Pour les icônes de Jésus Anapeson surmontant l'entrée,
v. GLICHITCH, A., *Iconographie du Christ Emmanuel. Origine et
développement jusqu'au XIV^e siècle*, thèse de doctorat à l'Université Paris I
Panthéon–Sorbonne (coord. J.P. Sodini), 1990, p.164-165.
- 58 KITZINGER, E., *op.cit.*, p. 42-43.
- 59 « Réjouis-toi, celle qui ouvres les portes du Paradis », « porte du vénérable
mystère », « porte du salut ».
- 60 CUTLER, A., *Transfigurations. Studies in the Dynamics of Byzantine
Iconography*, The Pennsylvania State University, 1975, p. 116.
- 61 GRABAR, A., *L'Iconoclasme*, p. 185. L'image est identifiée par l'épigramme
reproduite dans *l'Anthologie Palatine* : « au dessus de l'entrée, comme une
porte divine/ est peinte et veille la Vierge ».
- 62 Icônes de la Vierge sur les portes de Jérusalem (Rameaux) ou sur les portes
du ciel (Baptême) à Peribleptos–Mistra ; sur les portes de Jérusalem à Chora.
CUTLER, A., *op. cit.* n. 34, p. 116-117.
- 63 FROLOW, A., « La dédicace de Constantinople », in *Revue de l'Histoire des
Religions*, 27, 1944, p.89 sq., qui rappelle que la Grande Eglise, quoique

- consacrée au Christ, portait sur ses sceaux, dès le X^e siècle, l'image de la Vierge seule (p.92).
- 64 « Life of St. Mary of Egypt » (trad. M. Kouli), in *Holy Women of Byzantium: Ten Saints' Lives in English Translation*, éd. A.-M. Talbot, Dumbarton Oaks 1996, §23 et n.49.
- 65 Vierge orante, seule: église de la Dormition–Nicée, Santa Maria Assunta–Torcello, Studenica (église de la Vierge) ; Vierge orante, à l'Enfant : Chora–Constantinople, Ravanica.
- 66 UNDERWOOD, P.A., *The Kariye Djami*, New York, 1966, I, p. 39.
- 67 Hodigitria à Bačkovo, Panagia Krena–Chios, Boïana, Bogorodica Ljeviška–Prizren, Peć, Donja Kamenica, Métropole–Kastoria ; Vierge de Tendresse à Soghanlè–Cappadoce ; Vierge trônant à l'église des Saints Apôtres–Thessalonique. Théotokos au-dessus de l'entrée des églises de Cappadoce: THIERRY, N., « La Vierge de Tendresse à l'époque macédonienne » , in *Zograf* 10, 1979, p. 63-64.
- 68 MANGO, C., *The Art of the Byzantine Empire, 312–1453. Sources and Documents*², University of Toronto Press, 1993, p.41 (THEODORET, *Historia religiosa*).
- 69 Saint JEAN DAMASCENE, *op.cit.* p. 190.
- 70 RUGGIERI, S.J.V., *op.cit.*, I.44 et 68-70, p. 94-95.
- 71 Saint SIMEON DE THESSALONIQUE, *op.cit.*, chap. 128.
- 72 Déisis avec saint patron à la place du Précurseur: Kurbinovo, Saint Marc–Venise, Saint Nicolas–Curtea de Argeş.
- 73 Icône du saint patron de l'église : Saint Nicolas Kasnitzi–Kastoria, Lesnovo, Kremikovci. Pour les mosaïques de l'église Saint Jean *Petra* à Constantinople (saint Jean au-dessus de l'entrée extérieure et le Christ $\Pi\acute{\epsilon}\tau\alpha$ siégeant), v. MALAMUT, E., « Le monastère Saint Jean Prodrome de Pétra à Constantinople », in *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident*, Paris 2001, p. 219-233.
- 74 TOMEKOVIĆ, S., « La répercussion du choix du saint patron sur le programme iconographique des églises du XII^e siècle en Macédoine et dans le Péloponnèse » in *Zograf* 12, 1981, p. 25-42.
- 75 GABELIĆ, S., *Lesnovo*, Stubovi Kulture, Belgrade 1998, pl. I et fig. 35.
- 76 BABIĆ, G., « Le symbolisme de la 'Porte fermée' à Saint Clément d'Ohrid », in *Synthronon*, Paris 1968, p. 145-151.
- 77 *Supra*, n.63.
- 78 Le registre de la Passion fait place au milieu à la scène de la Communion des apôtres qui, selon Z. IVKOVIĆ, remplace la Cène.
- 79 Déisis sur la vouûte du narthex à l'église de la Dormition à Nicée. MANGO, C., « The Date of the narthex mosaics of the Church of the Dormition at Nicea », in *Dumbarton Oaks Papers*, XIII 1959, p. 246.
- 80 MILNER, Chr., « The image of the rightful ruler: Anicia Juliana's Constantine mosaics in the church of Hagios Polyeuktos », in *New Constantines : the*

- Rhythm of Imperial Renewal in Byzantium, 4th–13th Centuries*, Variorum Reprint, London 1994, p.73-81. Les images sont connues par une épigramme reproduite par *Anthologia Palatina* (1,10) conformément à laquelle la place qui leur est assignée est la αὐλή (« vestibule »).
- 81 *Supra*, n. 53.
- 82 NORDHAGEN, P.J., « The 'Harrowing of Hell' as imperial iconography. A note on its earliest use », in *Byzantinische Zeitschrift*, 1982, Heft 2, p. 345 sq.
- 83 Exonarthex à Chora.
- 84 WALTER, Chr., « IC XC NI KA. The apotropaic function of the victorious Cross », in *Revue des Etudes Byzantines*, 55, 1997, p. 209.
- 85 RADOJČIĆ, S., « Изображение отрока при церковном входе в сербской живописи начала XV века », in *Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа*, (recueil pour V.I.Lazarev), Moscou 1973, p. 324.
- 86 WALTER, Chr., « IC XC NI KA... », p. 210.
- 87 Cozia, Dečani, Lesnovo, Bačkovo, Kastoria–Métropole.
- 88 FRASER, L.E., *op. cit.*, p. 159.
- 89 TATIĆ-DJURIĆ, M., « Les archanges gardiens de porte à Dečani », in *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIV^e siècle*, Symposium Dečani, Belgrade 1989, p.365 (trad. M.T-D!) et 366.
- 90 *Ibid*, n. 20.
- 91 DÖLGER, Fr., *op. cit.*, n.1, p.1 ; DARROUZES, J., « Sainte Sophie de Thessalonique d'après un rituel », in *Revue des Etudes Byzantines*, 34, 1976, p.61, l. 5-8.
- 92 GRABAR, A., *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, p.125.
- 93 Le caractère pré-baptismal et catéchétique du Carême devient, après l'icônoclisme, plutôt pénitentiel. Description des icônes de la Vierge et de sainte Marie l'Egyptienne à Sainte Sophie de Constantinople, dans CIGAAR, K.N., « Une description de Constantinople traduite par un pèlerin anglais », in *Revue des Etudes Byzantines*, 34, 1976, p.219.
- 94 DER NERSESSIAN, S., *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph*, Paris 1937, p.67-8.
- 95 GEROV, G., « Das Wasser als Grenze », in *Art Studies Quarterly/Проблеми на изкуството*, 35, 2002, 1, p.31-40 (en bulgare) et rés. all. p. 64. L'auteur inclut dans cette catégorie « les miracles par l'eau » (à Protaton) qui, pour ne pas être familiers à cet espace, n'en sont pas moins explicitement liés au *Pentikostarion* – profonde et rare thématique du narthex.
- 96 « Car l'édifice de l'église et sa forme, les objets et les actions qu'on accomplit là-dedans ne sont pas de simples symboles, comme si c'étaient des images de quelques actions spirituelles séparées, mais bien les moyens sensibles par lesquels ces actions-là sont accomplies, étant remplis et traversés par elles. » STANILOAIE, pr. D., *op.cit.*, p.294.

ANNEXE : DOSSIERS DES MONUMENTS

Au cas des monuments refaits ou décorés en étapes, les datations mentionnées concernent les zones décrites.

BAČKOVO, Vierge, milieu du XII^e siècle.

Lunette sur le portail est du narthex de l'église supérieure: Hodigitria. Latéralement : archanges Michel et Gabriel, Pierre et Paul. Au-dessus la Vision d'Ezéchiel. Mur ouest du narthex : Sainte Face.

Crypte, niche au-dessus de la porte est du narthex : Vierge seule, trônant, avec deux anges tenant une draperie derrière elle (appartient à la composition du Jugement Dernier, qui couvre tout l'espace du narthex).

Tympan de la porte extérieure (XIV^e siècle) : Hodigitria.

GRABAR, A., *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, p.55-84 et 282-283.

BOIANA, Saints Nicolas et Pantéléimon, deuxième couche de peinture 1259.

Mur est du narthex, lunette du portail : Hodigitria (inscription « Zastupnica ») ; au-dessus : la main de Dieu. Latéralement : Christ Χαλκήτης et un hiérarche. Mur ouest du narthex, près de la porte : saintes Barbe et Nédélia, diaconesses, orantes.

GRABAR, A., *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, p.88-91 et 117-163.

CHIOS, Néa Moni, XI^e siècle.

Narthex est: le Christ Pantocrator.

STRZYGOWSKI, J., « Nea Moni auf Chios », in *Byzantinische Zeitschrift* 5, 1896, p.140-157.

CHIOS, Panagia Krena, fin du XII^e siècle.

Lunette au-dessus du passage menant à la nef : Vierge tenant des deux mains l'Enfant endormi. Mur est au-dessus de la lunette : Déisis avec le Christ peint dans le cadre d'une icône, entre saint Jean Evangéliste et saint Eustache (?), patron du fondateur.

PENNAS, Ch., « An unusual Deisis in the narthex of Panagia Krena, Chios », in *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας*, s. 4, tome 17, 1993-1994, Athènes 1994, p.193-194.

CONSTANTINOPLE, église Chora (Kahrié Djami), Sauveur et Vierge (?), ~1321.

Tympan est de l'esonarthex : le Christ trônant, avec le fondateur. A gauche et à droite, saints Paul et Pierre. Côté sud de la porte : le Christ Χαλκήτης avec une fondatrice et la Vierge. Tympan est de l'exonarthex : le Christ bénissant (ή χώρα τῶν ζώντων). A gauche et à droite de la porte, icônes du Christ et de la Vierge. Tympan ouest de l'exonarthex : la Vierge Blachernitissa (ή χώρα τοῦ ἀχωρήτου).

UNDERWOOD, P.A., *The Kariye Djami*, New York, 1966, I, p.39.

COZIA, Trinité, ~1390-1391.

Mur est du narthex : Akathiste de l'Annonciation ; près de la porte : archanges Michel et Gabriel. Mur ouest du narthex : Vision de saint Pierre d'Alexandrie dans la série des Conciles Œcuméniques ; Jonas et la parabole de l'unicorne sur les montants de la porte (repeints).

BARBU, D., *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, Meridiane, București 1986, p.56-71.

CURTEA DE ARGÈȘ, Saint Nicolas, vers 1364.

Tympan est du narthex : Déisis avec saint Nicolas à la place de saint Jean et prince fondateur agenouillé (du Jugement Dernier ?). Sainte Marie l'Egyptienne et Zosime sur les montants de la porte (repeints).

BARBU, D., *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, Meridiane, București 1986, p.37 et 18-21.

DEČANI, Pantocrator, deuxième quart du XIV^e siècle.

Narthex est: Vierge et le Christ au nord et sud de la porte; au-dessus: le Pantocrator et les fondateurs.

Dečani et l'art byzantin au milieu du XIV^e siècle, Belgrade 1989.

DONJA KAMENICA, Vierge, deuxième moitié du XIV^e siècle.

Mur est du narthex, lunette au-dessus du portail: Vierge Hodigitria ; latéralement : archange Michel, la glaive levée et saint Procope en guerrier.

ŽIVKOVIĆ, B. et COROVIĆ-LJUBINKOVIĆ, M., *Donja Kamenica. Les dessins des fresques*, Belgrade 1987.

KASTORIA, Saint Nicolas tou Kasniti, deuxième moitié du XII^e siècle.

Arc de triomphe : Annonciation et Mandylion au centre. Tympan est de la nef, sous la charpente : Déisis. Nef ouest : inscription votive au-dessus l'entrée. Narthex, tympan est : icône de saint Nicolas; au dessus: registre d'images avec Kéramion et fondateurs, Vie de saint Nicolas. Tympan est du narthex, sous la charpente: Déisis avec l'Ancien des Jours.

PELEKANIDIS, S. et CHATZIDAKIS, M., *Kastoria*, Melissa, Athènes 1984, p.50-65.

KASTORIA, Panagia Mavriotissa, 1259-1264.

Annonciation en haut de l'abside. Jugement Dernier sur le mur est du narthex.

PELEKANIDIS, S. et CHATZIDAKIS, M., *Kastoria*, Melissa, Athènes 1984, p.66-83.

KASTORIA, Métropole Taxiarches, première couche de peinture Xe siècle ; deuxième couche 1359-1360.

Désis surmontant l'entrée du côté du narthex, mur est (première couche). Annonciation en haut de l'abside, avec Mandylion inclus ; inscription dédicatoire surmontant l'entrée, du côté de la nef ; Vierge entre Côme et Damien, narthex ouest ; Hodigitria (inscription « Glykophilousa ») et archanges : façade ouest de l'église (deuxième couche) .

PELEKANIDIS, S. et CHATZIDAKIS, M., *Kastoria*, Melissa, Athènes 1984, p.92-105.

KURBINOVO, Saint Georges, 1191.

Vision d'Ezéchiel (le Christ en mandorle, entre séraphins et archanges) en haut du mur ouest de la nef ; Annonciation sur l'arc de triomphe. Façade ouest, au-dessus de l'entrée : Désis avec saint Georges à la place du Précurseur.

HAMMAN MACLEAN, R. et HALLENSLEBEN, H., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Wilhelm Schmitz, Giessen 1963, pl 6a et 6b.

LESNOVO, Archange Michel, ~1346, narthex ajouté et peint 1349.

Face ouest des piliers est de la nef : Annonciation ; porte ouest de la nef, latéralement : apôtres Pierre et Paul et à l'intérieur : Prokhor Pčinski et Joachim Osogovski ; montants intérieurs de la porte sud de la nef : sainte Marie l'Égyptienne et Zosime. Tableau votif dans la nef : le fondateur soutient la maquette de l'église, dont le tympan au-dessus de la porte contient une image de l'archange Michel. Même formule dans la scène de la guérison du lépreux par l'archange (nef). Pendentifs du narthex (Sources de sagesse des Pères de l'Église) : saint Jean Chrysostome auprès duquel est peinte une église dont le tympan au-dessus de la porte figure la Vierge. Mur est du narthex : icône de l'archange à cheval. Latéralement : archanges Michel et Gabriel.

GABELIĆ, S., *Lesnovo*, Stubovi Kulture, Belgrade 1998.

MILEŠEVA, Ascension, XIII^e siècle.

Exonarthex (ajouté vers 1235-1237) est: Jugement Dernier avec Déisis au-dessus la porte.

HAMMAN MACLEAN, R. et HALLENSLEBEN, H., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Wilhelm Schmitz, Giessen 1963, pl 12-13.

MISTRA, Métropole Saint Démétrios, après 1291-1292.

Narthex : Jugement Dernier avec le Juge Suprême sur le mur est et la Hétimasie à l'ouest.

DUFRENNE, S., *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Klincksieck, Paris, 1970, pl.9.

MISTRA, Vierge Hodigitria (Afendiko) du monastère Brontochion, 1311-2. Vierge Source de Vie, entre Joachim et Anne, au-dessus de la porte est du narthex.

DUFRENNE, S., *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Klincksieck, Paris, 1970, p.8-9 et pl.13.

MISTRA, Vierge Pantanassa, première moitié du XV^e siècle.

Tympan ouest de la porte de la nef principale : Emmanuel endormi ; au-dessus : Vierge glorifiée par tous les saints (repeints ?). Narthex est : Arbre de Jessé.

DUFRENNE, S., *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Klincksieck, Paris, 1970, pl.22.

NAXOS, Saint Georges Diassoritis, XI^e siècle.

Déisis au-dessus de l'entrée, du côté de la nef (ouest) et du narthex (est) ; Annonciation près de l'abside de l'autel.

Naxos, Melissa, Athènes 1989, p.66-79 (ACHEIMASTOU-POTAMIANOU, M.)

NICÉE, Dormition, après 1065 (église détruite en 1922).

Lunette au-dessus de la porte centrale du narthex : Vierge orante, seule. Inscription mentionnant le fondateur. Mosaïque au-dessus de la porte sud du narthex, vers la galerie : Vierge à l'Enfant, entre le fondateur et un empereur (scène identifiée par l'inscription conservée).

MANGO, C., « The Date of the narthex mosaics of the Church of the Dormition at Niceea », in *Dumbarton Oaks Papers* XIII, 1959, p.245-246.

OHRID, Sainte Sophie, XI^e siècle.

Nef ouest : Mandylion au-dessus de l'entrée, avec les archanges Michel et Gabriel latéralement. Narthex est : Pantocrator entre anges, au-dessus de l'entrée ; narthex ouest : Vierge buste entre anges, au-dessus de l'entrée.

HAMMAN MACLEAN, R. et HALLENSLEBEN, H., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Wilhelm Schmitz, Giessen 1963, pl. 1-5.

OHRID, Vierge Péribleptos, 1295 (aujourd'hui Saint Clément).

Mur est du narthex : Stichère de Noël ; mur ouest, tympan surmontant l'entrée : Moïse et le Buisson ardent.

HAMMAN MACLEAN, R. et HALLENSLEBEN, H., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Wilhelm Schmitz, Giessen 1963, pl.20-22; BABIĆ, G., « L'image symbolique de la 'Porte fermée' à Saint Clément d'Ohrid », in *Synthronon*, Paris 1968, p. 145-151.

PEĆ, Métropole, exonarthex commun des églises de la Vierge et Saint Démétrios, 1334.

Lunette au-dessus de l'entrée dans l'église de la Vierge : Vierge Hodigitria. Intrados de l'arc voisinant le portail : prophètes avec symboles.

BABIĆ, G., « L'image symbolique de la 'Porte fermée' à Saint Clément d'Ohrid », in *Synthronon*, Paris 1968, p. 150.

PHOCIDE, Hosios Lukas, XI^e siècle.

Tympan est du narthex : le Christ en buste, bénissant (sur le Livre : Jn. 8,12). Arc à l'entrée de la crypte : le Christ bénissant saint Luc et le fondateur de l'église.

LAZARIDES, P.A., *The Monastery of Hosios Lukas*, Hannibal, Athens, s.a.

PRIZREN, Bogorodica Ljeviška, 1306-1309.

Nef ouest : Emmanuel bénissant. Narthex est : le Christ bénissant les fondateurs. Exonarthex est : Vierge et le Christ en buste au-dessus de l'entrée, entre deux archanges. Narthex ouest : Siméon Nemanja (moine) en buste, orant, au-dessus de l'entrée ; latéralement : Sava I et Stefan Premier Couronné, le roi Milutin.

HAMMAN MACLEAN, R. et HALLENSLEBEN, H., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Wilhelm Schmitz, Giessen 1963, pl.23-25.

RAVANICA, Ascension, post 1389.

Narthex est, tympan : Vierge Blachernitissa (inscription « Source de Vie »).

BELOVIĆ, M., *Ravanica*, Zavet, Belgrad 1999, pl.37.

SOGHANLÉ, Sainte Barbe (Cappadoce), 1006-1021.

Tympan est du porche précédant la nef : Vierge de Tendresse entre deux archanges (inscription « Reine des anges »).

THIERRY, N., « La Vierge de Tendresse à l'époque macédonienne », in *Zograf*, 10, 1979, p.59-70.

SOPOČANI, Trinité, vers 1265 ; exonarthex : milieu du XIV^e siècle.

Tympan est du narthex : le Christ en buste, bénissant des deux mains.

Latéralement : le Christ en trône et Vierge à l'Enfant avec les fondateurs.

Tympan ouest : trois Jeunes Hébreux dans la fournaise. Exonarthex est : Pentecôte ; latéralement : le Christ et Glykophilousa.

HAMMAN MACLEAN, R. et HALLENSLEBEN, H., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Wilhelm Schmitz, Giessen 1963, pl.17b.

STARO NAGORIČINO, Saint Georges, 1316-1317.

Annonciation sur les piliers est de la nef.

HAMMAN MACLEAN, R. et HALLENSLEBEN, H., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Wilhelm Schmitz, Giessen 1963, pl.31-33.

STUDENICA, église de la Vierge, première couche de peinture ~1209.

Tympan est esonarthex : Vierge orante. Tympan ouest : le Christ enseignant dans le Temple.

HAMMAN MACLEAN, R. et HALLENSLEBEN, H., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Wilhelm Schmitz, Giessen 1963, pl.8C,D – 11.

THESSALONIQUE, Panagia Halkeon, 1028.

Déisis du Jugement Dernier au-dessus la porte est du narthex.

PAPADOPOULOS, K., *Die Wandmalereien des XI Jahrhunderts in der Kirche Παναγία τῶν Χαλκείων in Thessaloniki*, Graz-Cologne, 1966.

THESSALONIQUE, Saints Apôtres, commencement du XIV^e siècle.

Face ouest des piliers est de la nef : Annonciation. Esonarthex, tympan ouest : « Les âmes des droits dans la main de Dieu... » ; tympan est : Vierge à l'Enfant, trônant, entre les archanges Michel et Gabriel, avec le deuxième fondateur et l'inscription votive. Latéralement : 40 Martyres (sud) et martyre de saint Démétrios, protecteur de la cité.

XYNGOPOULOS, A., « Les fresques de l'église de Saints Apôtres à Thessalonique », in *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Venise 1971, p. 85-89 ; NIKONANOS, N., *The Church of the Holy Apostles in Thessaloniki*, Institute for Balkan Studies, Thessaloniki, 1986.

TORCELLO, Santa Maria Assunta, fin du XIIe – commencement du XIII^e siècle.

Lunette du portail ouest de la nef : Vierge seule, orante (inscription : « Vierge, prie l'Enfant divin, purifie du péché »). Au-dessus : Jugement Dernier.

LAZAREV, V., *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, p.242, 271.

TREBIZONDE, Sainte Sophie, vers 1260.

Mur est du narthex: Déisis ; au dessus de l'entrée principale de l'église : Annonciation.

RICE, D.T., « The Paintings of Hagia Sophia, Trebizond », in *L'art byzantin du XIII^e siècle. Symposium de Sopoćani*, Belgrade 1967, p.83-90.

VATOPEDI, Annonciation, première couche de peinture 1312.

Lunette de l'entrée de l'exonarthex: Jésus dormant.

ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, Ε., « Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Βατοπεδίου », in *Byzantium and Serbia in the 14th century*, Athènes 1996, p.401-425.

VENISE, Saint Marc, XIII^e siècle.

Lunette au-dessus du portail nord : *translatio* à Venise, avec l'image de l'église Saint Marc, dont le tympan au-dessus de la porte principale est décoré de l'icône du Christ bénissant (icône remplacée aujourd'hui). Lunette au-dessus de l'entrée dans la nef : Déisis avec saint Marc à la place du Précurseur. Autour de l'entrée principale dans la nef : niches avec les quatre évangélistes, désignés par l'inscription comme les « quatre sentinelles de l'église du Christ » (fin du XI^e siècle).

DA VILLA URBANI, M., *La basilique de Saint Marc*, Kinallalia, Milano, s.a., pl.2, 31, 29.

ŽIČA; Sauveur, première couche de peinture XIII^e siècle, deuxième couche fin du XIIIe – commencement du XIV^e siècle, troisième couche XIV^e siècle (exonarthex et porche).

Arc de triomphe : Annonciation. Porche sous la tour, lunette ouest : « Si vous n'êtes pas comme cet enfant ... » ; lunette est : Stichère de Noël et fondateurs .

SUBOTIĆ, G., ZIVKOVIĆ, B., *Žiža. Les dessins des fresques*, Belgrade 1985.

ZRZE, Transfiguration, 1368-1369.

Mur ouest du narthex, au-dessus de l'entrée : inscription votive. Latéralement : sainte Marie l'Égyptienne et Zosime, Pacôme et l'ange. Lunette au-dessus la porte : Transfiguration, Vierge à l'Enfant sur l'arc. Tympan d'en haut : Philoxénie d'Abraham. La peinture du mur est ne se conserve plus.

IVKOVIĆ, Z., « La peinture du XIV^e siècle dans le monastère de Zrze », in *Zograf*, 11, 1980, p. 68-81 (en serbe) et rés. fr. p.82.