
Athanassios Semoglou

**NOTES SUR LA DOUBLE DÉISIS
ET SES IMPLICATIONS DOCTRINALES SUR LA CROIX
– RELIQUAIRE PECTORALE
DU MUSÉE DE LA BIBLIOTHÈQUE APOSTOLIQUE
AU VATICAN (M.S.1387)**

A la mémoire d'Alexei Komech

Si le sujet de la *Déisis* est courant dans les programmes iconographiques de l'art mural désignant leur fonction et identifiant leur usage éventuel funéraire, toutefois celui-ci ne semble pas être répandu dans le répertoire des croix - reliquaires pectorales¹. Bien que la composition de la *Déisis* visualise l'acte d'intercession dont le contenu symbolique fut l'objet de défense de la part des iconophiles², il est vraiment étonnant que celle-ci n'a pas été exprimée dans le décor des croix - reliquaires, objets de piété privée par excellence.

Personnage central de la composition, le Christ *Pantocrator* figuré en pied ou en buste, est introduit dans le décor de ces objets par un nombre fort restreint de croix précieuses au décor niellé ou émaillé. Cette hypothèse fut soutenue par Brigitte Pitarakis qui a étudié et récemment publié un ensemble considérable des 671 croix pectorales reliquaires byzantines en bronze pendant la période qui a succédé à la crise iconoclaste et dura jusqu'au XIIe siècle³. Le prototype possible pour le schéma de la *Déisis* avec le Christ *Pantocrator* en buste au centre, flanqué de la Vierge et de saint Jean le Prodrome, les deux également en buste, pourrait être, selon la chercheuse, la croix reliquaire émaillée de la reine Dagnar datée du XIIe siècle, où la scène de la *Déisis* fait pendant à l'image du Crucifié⁴.

Parmi les exemples étudiés, une croix émaillée reliquaire pectorale en bronze conservée dans le musée de la Bibliothèque Apostolique du Vatican

¹ Sur les exemples de la *Déisis* des croix reliquaires, voir Br. Pitarakis, *Les croix-reliquaires pectorales byzantines en bronze*, Paris 2006, p. 81-83.

² Pour un aperçu des thèses sur ce sujet y compris la bibliographie antérieure, voir A. G. Mantas, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843-1204)*, Athènes 2001, p. 60-61 et 98.

³ Br. Pitarakis, *Les croix-reliquaires...*, op. cit. (n° 1), p. 81.

⁴ *Ibidem*, fig. 58.

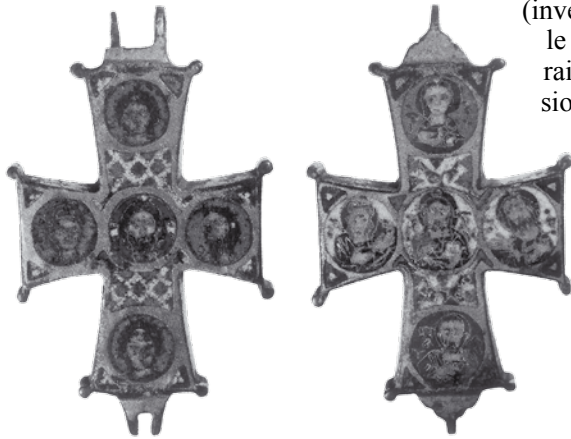


Fig. 1. Les deux faces de la croix du Musée de la Bibliothèque Apostolique au Vatican (M.S. 1387), (selon Br. Pitarakis)

Сл. 1. Две стране крста музеја апостолске библиотеке у Вагикану (М.С. 1387), (по Бр. Питаракису)

(inventorié MS 1387) et portant le N° 217 dans le catalogue raisonné de Pitarakis impressionne par l'originalité de son décor et le caractère particulièrement savant de son programme (fig. 1)⁵. La croix qui a été trouvée dans un coffret déposé sous l'autel de la chapelle du *Sancta Sanctorum* à Rome est de 10,6 cm de hauteur et de 6,2 cm de largeur. Sur les deux faces de la croix se répète le même sujet de la *Déisis* mais sous des traits, je crois, distincts. Le centre de l'avert et du revers est réservé à la figure frontale et centripète

du Christ *Pantocrator* en buste, à laquelle s'adressent et se réfèrent les personnages du bras horizontal ainsi que ceux du bras vertical de la croix. Sur le bras horizontal des deux faces de l'objet, la Vierge, appelée Mère de Dieu et saint Jean le Prodrome en buste et en prière constituent le *Trimorphon* classique. La différenciation du programme iconographique parmi les deux faces de la croix se fait au niveau des détails grâce aux personnages qui sont portraiturés aux extrémités du bras vertical. Ainsi, à l'avert et en haut prend place probablement saint Pierre, identification attribuée à Pitarakis qui est parvenue à distinguer les lettres Π et Ρ, alors qu'en bas la figure de saint Paul est plus aisément reconnaissable aussi bien à la suite de traits de son visage que des lettres de son nom qui sont mieux conservées.

Au revers de la croix du Vatican, les bustes des deux figures ne sont pas accompagnés d'inscriptions. Nous ne pouvons pas nous accorder avec l'opinion de Pitarakis qui voit sur les deux faces un décor quasiment similaire laissant entendre que les figures du revers s'identifient avec celles de l'avert⁶. En effet, le ruban, la *ταυρία*, qui retient la chevelure des deux figures constitue un indice assez solide de leur identité. Ce ruban est un accessoire indispensable et constant, presque banal de l'iconographie des archanges, telle qu'elle est rencontrée dans plusieurs exemples⁷.

⁵ *Ibidem*, fig. 59

⁶ *Ibidem*, p. 255. Selon Mme Pitarakis, „la composition du revers est quasiment identique à celle de l'avert à l'exception du buste du Christ, qui est coupé au niveau du cou, et du décor du champ, qui est fait de losanges imbriqués“.

⁷ À titre d'exemple, voir le cod. Par. Gr. 510, fol. Cv, les mosaïques du chœur de l'église de la Dormition à Nicée, l'ivoire de Berlin (C. Jolivet, „Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine“, *Cah. Arch.* 46, 1998, réimprimé

Si, à première vue, le programme iconographique paraît identique, un examen plus attentif révèle des différences essentielles et des particularités intéressantes témoignant d'une élaboration artistique de „haute définition“, issue de réflexions profondes sur des questions théologiques complexes.

Remarquons d'abord que le phénomène du dédoublement du Christ *Pantocrator* et de la répétition du sujet de la *Déisis* sur les deux faces de la croix est rarissime contrairement à ce qui pourrait se passer dans le programme iconographique d'une église⁸. Il est seulement détecté sur notre exemple ainsi que sur une croix – copie qui se trouve, selon toute probabilité, au musée historique de Kiev⁹. L'attribution de ce deux objets à un atelier de Kiev, selon l'opinion de Pitarakis, a été faite à partir seulement des analogies du décor ornemental constatées avec celui d'une autre croix reliquaire aniconique émaillée conservée également à Kiev¹⁰. Mais est-ce que la forme du décor aniconique est-elle suffisante à elle-même, pour se prononcer en faveur d'une production locale aussi bien du point de vue de fabrication de l'objet que de conception de son programme iconographique¹¹ ?

En revenant à l'iconographie de la croix, nous devons souligner la différence de représentation du *Trimorphon* parmi les deux faces. L'avert présente le Christ en buste tenant un Evangile et bénissant de sa main droite, alors que pour le revers est choisie l'effigie du *Pantocrator* coupée jusqu'au cou. Sur la seconde variante de l'image, Pitarakis reconnaît une représentation du *Mandyllion* qui se trouve être soulignée par le motif en damier qui l'entoure. Toutefois, cette interprétation inspirée, qui peut d'ailleurs trouver des fondements même dans l'iconographie byzantine, selon l'exemple éloquent d'une miniature d'un manuscrit de Jean Climaque au Vatican, le codex Rossaniensis Gr. 251, fol. 12v, datée du XIe siècle, s'avère lacunaire¹². En effet, l'identification de la figure du Christ jusqu'au cou pose des questions ainsi que des problèmes d'interprétation pour les portraits des autres personnages du revers, également figurées de la même façon. S'agirait-il d'une contamination de la forme des autres figures de la *Déisis* par celle du médaillon central ? Et pourquoi y avait-il une telle différenciation iconographique de la composition parmi les deux faces de la croix ?

dans *Etudes Cappadociennes*, London 2002, fig. 1-4), la Pala d'Oro de Saint-Marc de Venise ainsi que les mosaïques de la cathédrale de Torcello [C. Lamy-Lassalle, «Les archanges en costume impérial dans la peinture murale italienne», *Synthronon, Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Paris 1968, fig. 4 (p. 192) et 5 (p. 193)]. En outre, il est à signaler l'emplacement déjà établi des archanges aux deux extrémités du bras vertical des croix processionnelles médiobyzantins combinés avec le sujet de la *Déisis* sur les bras horizontaux (J. A. Cotsonis, *Byzantine figural processional crosses*, Washington 1994, fig. 3a, 20a).

⁸ Remarquons que la répétition de la scène de la *Déisis* dans le programme d'une église est assez courante. Pour une longue liste d'exemples, voir l'étude de M. I. Kazamia – Tsernou, *Ιστορόντας τη „Δέση“ στις Βυζαντινές εκκλησίες της Ελλάδος*, Thessalonique 2003, p. 154-159. Il serait pourtant intéressant de rechercher dans tous les cas les raisons, la fonction différente ainsi que l'apparat dont chaque *Déisis* est investie.

⁹ Br. Pitarakis, *Les croix-reliquaires...*, op. cit. (n° 1), cat. n° 218 (p. 255).

¹⁰ *Ibidem*, cat. n° 220 (p. 256).

¹¹ Il est à propos de signaler que le motif en damier fait défaut sur la croix similaire de Kiev (*ibidem*, cat n° 218).

¹² Sur cette interprétation, *ibidem*, p. 82 et fig. 60.

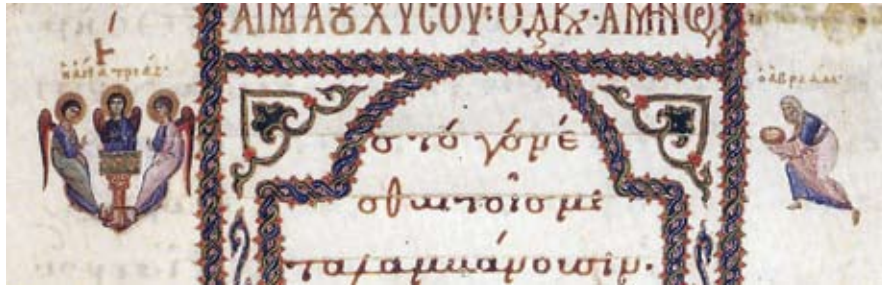


Fig. 2. Stavrou 109, Bibliothèque du patriarcat de Jérusalem, la Philoxénie d'Abraham, (selon P. L. Vocotopoulos)

Сл. 2. Ставру 109, Библиотека Јерусалимске патријаршије, Аврамова Филоксенија (по П. Л. Вокотопулосу)

Néanmoins, sans pouvoir exclure une influence éventuelle de la fameuse relique du *Mandylion* sur le schéma en question, nous considérons qu'il faut rechercher les raisons de cette originalité ailleurs. Toute proposition serait insuffisante si elle ne savait prendre en considération la composition dans son ensemble et en rapport avec celle sur l'autre face de la croix du Vatican.

Si l'axe horizontal illustre la *Désis* avec ses trois protagonistes, l'axe vertical avec les deux anges sur les extrémités du bras pourrait s'offrir comme une visualisation parfaite de la Trinité. Le fait que les anges sont représentés jusqu'au cou comme la figure du Christ au centre, celui-ci garantit une ressemblance en assurant une équivalence des trois personnages, condition nécessaire et règle principal de la représentation de la Trinité. Le schéma des trois archanges comme une image de la sainte Trinité est bien connu par la composition de la *Philoxénie d'Abraham*, considérée comme une préfiguration de l'Eucharistie. Tel est son sens par exemple dans le rouleau liturgique, le fameux *Stavrou 109* de la Bibliothèque du Patriarcat de Jérusalem, daté de la seconde moitié du XI siècle (fig. 2)¹³. Le détachement de la scène de la trame narrative de l'Ancien Testament et son autonomisation en tant que le sujet dogmatique de la Trinité se réalise juste après la période iconoclaste¹⁴ et se voit de manière claire dans la miniature du rouleau constantinopolitain dont le contenu est précisément désigné par l'inscription : Η ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΔΑ (La sainte Trinité). C'est dans ce contexte eucharistique que la scène sera incorporée dans le programme iconographique du sanctuaire de plusieurs églises médiobyzantines, telle que la Nouvelle Eglise de Tokali en Cappadoce (950-960)¹⁵ ou de Sainte-Sophie d'Ohrid (1037-1056)¹⁶.

¹³ P. L. Vocotopoulos, *Μικρογραφίες των Βυζαντινών χειρογράφων του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων*, Athènes - Jérusalem 2002, pl. 54, p. 115.

¹⁴ Sur ce sujet, voir l'étude d'archimandrite S. Koukias, *Τα θαύματα – Εμφανίσεις των Αγγέλων και Αρχαγγέλων στη Βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων*, Athènes 1989, p. 107-108.

¹⁵ C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, pl. 67, fig. 1.

¹⁶ R. Hamann-Mac Lean - H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen 1963, pl. 19 ; A. Grabar, « Les peintures murales dans le chœur de Sainte-Sophie d'Ohrid », *Cah. Arch.* 15, 1965, p. 260.



Fig. 3. Saqqara, chapelle B, fresque, La Vierge parmi les deux anges, détail de l'Ascension, (selon N. Gioles)

Сл. 3. Сакара, Капела Б, фреска, Богородица међу анђелима, детаљ Успења (по Н. Жиолу)

De même, l'insertion de la sainte Trinité dans le décor d'une croix traduirait parfaitement les discussions dogmatiques à propos de la question de l'Incarnation du Logos et de l'unité des trois hypostases en Trinité. Ces débats christologiques animés à partir de la seconde moitié du XI^e siècle furent enfin résolus au cours des synodes de Constantinople en 1156-1157. Par la confirmation que le sacrifice du Fils sur la croix fut offert à la Sainte Trinité, l'Eglise parvenait à prouver par analogie que le sacrifice eucharistique ne pourrait être offert qu'à la Trinité inséparable. Rappelons à ce propos que la professeure regrettée Gordana Babić a prudemment démontré comment toutes ces théories dogmatiques avaient provoqué des changements et déclenché des innovations dans les programmes iconographiques des absides des églises¹⁷.

Ainsi, l'image trinitaire développée sur le bras vertical de la croix du Vatican se présente-elle comme une adaptation artistique sophistiquée de la logique argumentaire de l'Eglise sur l'union hypostatique du Verbe et son sacrifice.

De l'autre côté, les médiateurs sur le bras horizontal, la Vierge et saint Jean Baptiste, portraiturés avec le Christ jusqu'au cou, confèrent à la composition un caractère proprement visionnaire. Ces portraits en *imago clipeata*, suggestifs seulement de leur présence spirituelle¹⁸, puisqu'il ne font présenter que leurs têtes, rappellent les schémas pré-iconoclastes de la chapelle B de Saqqara en Egypte (fig. 3)¹⁹ et de Drossiani à l'île de Naxos en Grèce²⁰. La Vierge ainsi que les deux

¹⁷ G. Babić, „Les discussions christologiques du XII^e siècle et l'apparition de nouvelles scènes dans le décor absidal des églises byzantines. Les évêques officiant devant l'Hélimasie et devant l'Amnos“, *Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster* 2, 1968, p. 368-386.

¹⁸ Sur la fonction de l'*imago clipeata* dans l'imagerie chrétienne, voir l'article d'A. Grabar, „L'imago clipeata chrétienne“, *L'art de la fin de l'Antiquité et du moyen Âge*, Paris 1968, 1^{er} vol., p. 607-613.

¹⁹ N. Gioles, *H Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α. χιλιετηρίδος*, Athènes 1981, pl. 17.

²⁰ N. V. Drandakis, *Οι παλαιοχριστιανικές τοιχογραφίες στη Δροσιανή της Νάξου*,

archanges qui l'accostent sur le registre inférieur de la chapelle égyptienne sont représentés jusqu'au cou, contrairement aux apôtres qui sont figurés en pied, faisant ainsi preuve de leur appartenance au monde céleste et de leur présence invisible mais permanente.

C'est précisément cette *Déisis* visionnaire et céleste qui est évoquée sur l'avert de la croix du Vatican, caractère qui est mis volontairement en relief par sa juxtaposition avec une *Déisis* au type classique sur l'autre face de l'objet. Si notre propos est valable, nous pourrions nuancer l'hypothèse de Pitarakis en supposant que la figure du Christ sur la croisée des bras évoquerait probablement, et certes non imiterait, le *Mandyliion*. En effet, l'image miraculeuse du *Mandyliion* est assez souvent associée avec la composition de la *Déisis* –vision dans plusieurs églises géorgiennes, comme c'est Saint-Georges de Cvirmi (XIIe siècle), Saints-Archanges dite Tanguil (XIIe ou XIIIe siècle), Sainte-Barbe à Khé (XIIIe siècle) et d'autres.

Dans les cas cités, le *Mandyliion* ne fonctionnerait pas seulement comme une valeur eucharistique évidente, preuve et signe de l'Incarnation par excellence²¹, mais il servirait, en principe, à mettre l'accent sur le symbolisme de la Seconde Venue du Seigneur, investissant la composition d'un appareil apocalyptique²².



Fig. 4. Ubissi (Iméretie), Saint-Georges, vue générale de l'abside, (selon T. Velmans)

Сл. 4. Ибиси (Имерети), Св. Ђорђе, општи поглед на апсиду (по Т. Велмансу)

Athènes 1988, p. 66.

²¹ T. Velmans, « L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin. Ière partie : La Déisis dans l'abside », *Cah. Arch.* 29, 1980-1981, réimprimé dans *L'art médiéval de l'Orient chrétien. Recueil d'études*, Sofia 2001, p. 64. Cf. aussi eadem, „L'église de Khé en Géorgie. Le Mandyliion au dessus de l'autel“, *Zograf* 10, 1979, réimprimé dans *L'art médiéval...*, op. cit., p. 119.

²² Ek. Gedevanishvili, « The representation of the Holy Face in Georgian Medieval Art », *Iconographica* V, 2006, p. 19.

Cette association originale de la Trinité et d'une *Déisis* – vision sur le revers de la croix du Vatican est également suggérée par le programme iconographique de la petite église de Saint-Georges à Ubissi en Imérétie en Géorgie datée de la fin du XIV^e siècle (fig. 4)²³. Dans la conque de l'abside est représentée une *Déisis*, dont le caractère visionnaire est affirmé par la participation des créatures célestes (les héxapteryges et les tetramorphes) qui accompagnent le Christ au-dessus duquel prend place un très grand *Mandylion*. Le décor de toute l'abside est relié aux trois médaillons qui occupent l'axe de la voûte et illustrent le dogme de la Trinité : l'Ancien des Jours, le Christ en buste et le saint Esprit qui descend du ciel ouvert par les anges. Ce qui est intéressant ici c'est exactement le rapport similaire de la Trinité avec la *Déisis* - vision dans l'abside, le premier prolongeant directement l'autre dans l'espace architectural de l'édifice. Ce croisement vertical de deux sujets, de la Trinité dans la voûte et de la *Déisis* dans la conque ne renvoie-t-il pas directement à l'aménagement du décor sur les deux bras de la croix reliquaire du Vatican ?

En effet, si le schéma complexe d'Ubissi constitue une réflexion sur la seconde Parousie, schéma d'inspiration, semble-t-il, constantinopolitaine, selon l'opinion de Tania Velmans²⁴, nous pourrions ainsi supposer que le décor analogue de la croix du Vatican offrirait l'archétype de cette conception originale, issu d'un milieu théologique de la capitale et inscrit dans un contexte religieux précis.

Pour conclure, nous nous proposons de distinguer une *Déisis* visionnaire, partie de la Seconde Venue et du Jugement Dernier aux connotations liturgiques, sur le revers, d'une autre *Déisis*, pur acte d'intercession développée sur l'avertissement de la croix reliquaire pectorale du Vatican. Les deux fonctions corrélatives et complémentaires mais bien distinctes du même sujet suffiraient d'expliquer ses deux variantes iconographiques, alternées sur les deux faces de la croix : la première allusive et salutaire destinée pour la fin du Temps, tandis que la seconde prophylactique, visualisation de la prière quotidienne, active au sein de l'Eglise pendant le temps historique.

Атанасиос Семоглу

БЕЛЕШКЕ О ДВОЈНОМ ДЕИСИУ И ЊЕГОВИМ ДОКТРИНАРНИМ
ИМПЛИКАЦИЈАМА НА КРСТУ–РЕЛИКВИЈИ МУЗЕЈА АПОСТОЛСКЕ
БИБЛИОТЕКЕ У ВАТИКАНУ (M.S. 1387)

У раду се разматра оригинална декорација реликвијарног крста - пекторале из Ватиканске апостолске библиотеке (кат. бр. 1387). Декорација се састоји од поновљене композиције Деизиса на обе стране крста и њена интерпретација отвара многа питања.

²³ T. Velmans, « L'image de la Déisis... », art. cit. (note n° 21), fig. 57 et p. 71-74.

²⁴ Eadem, “Deux décors de la fin du XIV^e siècle en Géorgie et les courants constantinopolitains. Les peintures d'Ubisi et de Sori. Considérations générales“, *Zograf* 26, 1997, réimprimé dans *L'art médiéval...*, op. cit. (n° 21), p. 230-232.

Након пажљивог проучавања детаља, мишљења смо да овај иконографски програм комбинује две варијације на тему Деизиса: визионарски Деизис, пун литургијских алузија, на полејини и класични профилактични Деизис на предњој страни. Разлика у карактеру ове две композиције је у различитом приказивању фигура у медаљонима, као и у идентитету особа приказаних на вертикалним осама крста са обе стране. На задњој страни, ликови у медаљонима су представљени као уоквирени портрети главе (*imagines clipeatae*), док су на предњој страни портрети целе бисте. Христ, представљен као Пантократор, држи јеванђеље и десном руком благосиља. Руке Богородице и светог Јована Крститеља приказане су у пози посредовања.

Вертикалне осовине крста употпуњавају значење програма. На предњој страни, апостоли Петар и Павле увеличавају Деизис током литургије. Насупрот томе, ликови два анђела на задњој страни можда са Христом формирају шему Тројства, што се поклапа са хриолошким и догматским расправама о природи Христа и о Светом Тројству током XI и XII века. Ова претпоставка отвара могућност да је дело направљено у главном граду средином XII века и успешно предочава прве напоре православне цркве да прикаже јединство људске и божанске природе у жртвованом Христу.