

BOJAN MILJKOVIĆ

L'ILLUSTRATION DE LA DEUXIEME HOMELIE PASCALE DE GREGOIRE LE THEOLOGIEN*

L'illustration de la Deuxième homélie pascale de Grégoire de Nazianze a trouvé place dans plusieurs manuscrits byzantins datés du IX^e au XIV^e siècle et sur une fresque datée de 1294/95 ornant la calotte du narthex de l'église de la Vierge Péribleptos à Ochrid. Le contenu iconographique complexe de cette vision trouve son explication dans le texte même de l'homélie de Grégoire le Théologien, ainsi que dans les commentaires dus à la plume d'écrivains tardifs : Jean Damscène, Basile Le Minime, Georges Mocénos, Michel Psellos et Nicétas d'Héraclée.

Dans la vaste oeuvre de Grégoire de Nazianze une place significative revient à ses homélies qui nous sont parvenues à travers leurs copies réunies dans un grand nombre de manuscrits réalisés tout au long du moyen âge. Parmi ceux-ci les plus remarquables par leur confection sont richement ornés de miniatures au nombre desquelles figure l'illustration de la Deuxième homélie pascale, et ce tant dans les recueils contenant les 45 homélies du célèbre auteur de Cappadoce et archevêque de Constantinople du IV^e siècle, que dans les manuscrits contenant un choix liturgique se réduisant à seize homélies ou dans ceux réunissant homélies accompagnées de leur commentaires par des auteurs tardifs.¹ L'illustration de cette homélie n'apparaît en revanche qu'une seule fois dans la peinture monumentale, en l'occurrence dans la calotte du narthex de la Vierge Péribleptos (aujourd'hui église Saint-Clément) à Ochrid, dans le cadre d'un programme iconographique complexe exécuté en 1294/95 à la demande du Grand Hétériarque Progonos Sgouros et de son épouse Eudocie,

* Ce travail est constitué, dans une certaine mesure, par le texte remanié et complété d'une communication présentée lors du 20^e Congrès International d'Etudes Byzantines s'étant tenu à Paris entre le 19 et le 25 août 2001.

¹ La décoration peinte des manuscrits contenant 16 homélies qui sont utilisées lors des offices a fait l'objet d'une étude qui a été publiée en tant que sixième tome de la célèbre série de Princeton — Studies in Manuscript Illumination sous la rédaction de Kurt Weitzmann: *G. Galavaris, The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969.

parents de la cour byzantine. Comme cela est bien connu, la réalisation des fresques de cette église est due à Michel Astrapas et Eutybios.²

Au centre de la calotte le Christ-ange, Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστός), est représenté dans une mandorle circulaire lumineuse que portent six anges volant. Le Christ-ange est peint la main droite levée, alors qu'il tient dans la gauche une croix et un rouleau déroulé sur lequel apparaît un texte. Sur ses mains et ses pieds on distingue clairement les plaies laissées par les clous utilisés pour le crucifier. Se rattachant directement à la vision précédente située dans la calotte, sur la paire ouest de pendentifs sont figurés les prophètes Habacuc — ὁ προφήτης Ἀμβακούμ et Ezéchiel — ὁ προφήτης [Ἰεζ]εκιήλ, tenant des textes inscrits sur des rouleaux.³ S'y ajoute un long texte servant de titre à l'ensemble de la composition.⁴

La première à avoir donné une lecture, déjà en 1962, des textes accompagnant la scène d'Ochrid est Sirarpie Der Nersessian qui a reconnu dans cette composition l'illustration de la Deuxième homélie pascale de Grégoire le Théologien, en la comparant avec les exemples connus des manuscrits enluminés offrant une solution iconographique quasiment identique.⁵ Les textes de la fresque ornant le narthex de la Vierge Péribleptos, à l'exception d'un seul, reprennent fidèlement divers passages de l'introduction de cette homélie, alors que la composition même en constitue une illustration fidèle.⁶

Ces mêmes textes accompagnent également les exemples d'illustrations relevés dans les manuscrits. Nous retrouvons ainsi le texte servant de titre à la scène d'Ochrid « *Je me tiendrai à mon poste* », dit l'admirable Habacuc sur le rouleau du prophète Habacuc dans un manuscrit du XIII^e siècle conservé à Oxford,⁷ alors que le

² R. Hamann-Mac Lean, H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Gießen 1963, 28–29, plan 20; П. Миљковиќ-Пејек, Делото на зографите Михаило и Евтихиј, Скопје 1967, 44, 50.

³ Dans les textes des inscriptions et les citations tirées des anciens manuscrits la résolution des abréviations est donnée entre parenthèse () et les parties endommagées indiquées à l'intérieur de crochets [].

⁴ V. R. Petković, La peinture serbe du Moyen Âge, II, Beograd 1934, pl. CXXI; G. Millet, A. Frolow, La peinture du moyen âge en Yougoslavie, III, Paris 1962, pl. 15.1, 15.3.

⁵ S. Der Nersessian, Note sur quelques images se rattachant au thème du Christ-Ange, CA 13 (1962) 209–216.

⁶ Nous donnons ici le début de cette homélie dans lequel sont indiqués en cursives les textes avec abréviations d'Ochrid: Ἐπὶ τῆς φυλακῆς μου [στ]ήσομαι, φησὶν ὁ θαυμαστός Ἀμβακούμ (texte servant de titre à la scène). Κἀγὼ μετ' αὐτοῦ σήμερον, τῆς δεδομένης μοι παρὰ τοῦ πνεύματος ἐξουσίας καὶ θεωρίας, καὶ ἀποσκοπεύσω καὶ γνώσομαι, τί ὀφθῆσεται, καὶ τί λαληθήσεται μοι. Καὶ ἔστην, κ(αι) ἀπεσκόπευσα· κ(αι) ἰδοὺ ἀνὴρ ἐπιβεβηκὼς ἐπὶ τ(ῶν) νεφελ(ῶν) τοῦ (οὐρανοῦ) (texte du rouleau d'Habacuc), καὶ οὗτος ὑψηλὸς σφόδρα· καὶ ἡ ὄρασις αὐτοῦ, ὡς ὄρασις ἀγγέλου· καὶ ἡ στολὴ αὐτοῦ, ὡς φέγγος ἀστραπῆς διερχομένης· καὶ ἐπῆρε τὴν χεῖρα αὐτοῦ κατ' ἀνατολάς, καὶ ἐβόησε φωνῇ μεγάλῃ. Φωνὴ αὐτοῦ, ὡς φωνὴ σάλπιγγος· καὶ κύκλω αὐτοῦ, ὡς πλῆθος οὐρανοῦ στρατιᾶς, καὶ εἶπε· Σήμερον σ(ωτη)ρία τῷ κόσμῳ, ὅσος τε ὄρατός, καὶ ὅσος ἀόρατος (rouleau du Christ-ange). Χριστὸς ἐκ νεκρῶν, συνεγείρεσθε· Χριστὸς εἰς ἑαυτὸν, ἐπανέρχεσθε· Χριστὸς ἐκ τάφων, ἐλευθερώθητε τῶν δεσμῶν τῆς ἁμαρτίας. Πύλαι ἄδου ἀνοίγονται, καὶ θάνατος καταλύεται, καὶ ὁ παλαιὸς Ἀδὰμ ἀποτίθεται, καὶ ὁ νέος συμπληροῦται... — S. Gregorii Theologi, Oratio XLV — In Sanctum Pascha, PG 36, 624 AB.

⁷ Manuscrit de la Bodleian Library, Cod. Roe 6, fol. 4r, cf. I. Hutter, Corpus der Byzantinischen Miniaturenhandschriften, I, Oxford Bodleian Library, I, Stuttgart 1977, 86 (Nr. 53); Galavaris, The Illustrations, 233, fig. 437.

début du texte inscrit sur le rouleau du Christ-ange à Ochrid *Aujourd'hui c'est la salut du monde* sert de titre à la plus ancienne illustration connue de la Deuxième homélie pascale figurant dans le célèbre manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris, Cod. gr. 510, dont la réalisation est datée entre 880 et 883.⁸

Dans les manuscrits l'illustration de cette homélie trouve place sur des frontispices, des miniatures marginale ou des initiales, situés au début de son texte même, à l'exception du manuscrit n° 24 du monastère athonite Karakallou où les représentations de l'ange et de saint Grégoire de Nazianze ont été ultérieurement ajoutées à la fin de la Première homélie pascale.⁹ La représentation, traitée sous une forme développée, faisant l'objet de ce travail, comprend la vision de Grégoire le Théologien¹⁰ complétée des figures de ce saint et du prophète Habacuc.

Du point de vue iconographique cette composition apparaît très tôt, dès la seconde moitié du IX^e siècle comme nous l'avons déjà vu, dans sa forme générale, mais les peintres byzantins semblent avoir hésité quand à la nature du personnage central de cette vision. Dans le manuscrit de Paris déjà mentionné on trouve au centre de la mandorle un ange levant la main droite et tenant un sceptre dans la gauche, sur un fond de ciel étoilé peuplé d'anges, l'ange central ne différant de ces derniers

⁸ Cette miniature se trouve sur le fol. 285r, cf. *H. Omont*, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du VI^e au XIV^e siècle, Paris 1929, 25, pl. XLIII; *Der Nersessian*, Note, 212; *eadem*, The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus Paris Gr. 510, DOP 16 (1962) 201–202. Pour les différentes datations au 879, respectivement entre 880–883, cf. *I. Spatharakis*, The Portraits and the date of the Codex Par. Gr. 510, CA 23 (1974) 97–105; *I. Kalavrezou-Maxeiner*, The Portraits of Basil I in Paris gr. 510, JÖB 27 (1978) 19–24. Récemment est parue une étude complète sur la décoration peinte de cet important manuscrit *L. Brubaker*, Vision and meaning in ninth century. Image as exegesis in the homilies of Gregory of Nazianzus, Cambridge 1999.

⁹ *Galavaris*, The Illustrations, 208, fig. 453.

¹⁰ Dans la monographie de Georges Galavaris, cette vision qui constitue le cœur de la composition a été à tort appelée Vision d'Habacuc, *ibidem*, 120–125; plus tard cette appellation a également été reprise dans les ouvrages d'autres auteurs : *Οἱ Θεσσαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρουσίου. Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα*, I, Athènes 1973, 104, 416; II, Athènes 1975, 172, 355; *Hutter*, Corpus, I, 86; *L. Brubaker*, Politics, Patronage, and Art in Ninth-Century Byzantium: The Homilies of Gregory of Nazianzus in Paris (B. N. Gr. 510), DOP 39 (1985) 10; *K. Weitzmann*, *G. Galavaris*, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts, I, Princeton 1990, 142.

L'adverbe chronologique *σήμερον* figurant au début de la partie du texte citée plus haut dans la note 5, se rapporte à la fête même de Pâques, alors que les verbes à la première personne du singulier : *ἀποσκοπεύσω, γνώσομαι, ἀπεσκοπεύσα*, suggèrent indéniablement au fait que l'auteur du texte, Grégoire le Théologien, décrit sa propre vision. Pour une identification correcte de l'auteur de la vision cf. *Z. Gavrilović*, Observations on the Iconography of St. Kyriake, Principally in Cyprus, Studies in Byzantine and Serbian Medieval Art, London 2001, 223.

Le premier verset du deuxième chapitre est la seule citation tirée du livre du prophète Habacuc dans l'homélie qui fait l'objet de ce travail. Ce verset a en fait uniquement servi d'inspiration initiale au célèbre écrivain cappadocien lors de la composition de ce discours particulièrement inspiré du point de vue rhétorique, alors que les artistes médiévaux y ont trouvé une raison de représenter le prophète Habacuc comme un pendant de Grégoire le Théologien. S'agissant de la vision de la venue du Messie qu'a eue l'auteur vétérotestamentaire elle ne se trouve pas dans ce chapitre, mais dans le chapitre suivant, le troisième et dernier de son livre, et ne correspond pas par son contenu à ce qui constitue l'illustration de la Deuxième homélie pascale dans les manuscrits et sur la fresque d'Ochrid, et qui, comme nous l'avons déjà dit, s'en tient fidèlement au texte de Grégoire le Théologien. Pour les passages mentionnés du livre du prophète Habacuc cf. Septuaginta, II, ed. A. Rahlfs, Stuttgart 1935, 534, 535–537 (Habacuc, 2.1, 3.3–17).

que par sa chevelure plus courte. Dans le manuscrit de Moscou, daté vers l'an 1000, on trouve de même, dans la marge, un ange dans une mandorle sous laquelle se tient saint Grégoire de Nazianze, alors qu'au-dessus apparaît, représenté en buste, le Christ ou le prophète Habacuc.¹¹ Dans deux manuscrits de la seconde moitié du XI^e siècle, de la Bibliothèque du Patriarcat grec à Jérusalem¹² et du monastère athonite russe de Saint-Pantéléimôn,¹³ une mandorle lumineuse entourée d'anges accueille un figure d'homme aux cheveux et à la barbe foncés, faisant le geste de bénir. On suppose qu'il s'agit ici d'une image du Christ bien qu'il ne soit pas coiffé d'un nimbe crucifère, ni accompagné de sa signature.¹⁴ Dans d'autres manuscrits quasiment contemporains, à savoir de la fin du XI^e siècle ou d'époque postérieure, l'introduction d'un nimbe crucifère désigne clairement le personnage central de la vision comme étant le Christ, soit Emmanuel soit du type habituel du Pantocrator, comme dans les exemples apparaissant dans deux manuscrits de la Bibliothèque nationale de Paris.¹⁵ Dans un manuscrit daté vers la fin du XI^e ou dans les deux premières décennie du siècle suivant, aujourd'hui conservé dans le monastère athonite Dionysiou, ainsi que sur la fresque de la Vierge Péribleptos à Ochrid, nous trouvons dans la mandorle un ange coiffé d'un nimbe crucifère et accompagné de la signature Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστός).¹⁶ A cette même époque d'autres artistes continuent de peindre un ange dans le cadre de la vision de Grégoire le Théologien, comme dans les manuscrits suivants: Paris, Bibliothèque nationale, Cod. gr. 533 (fol. 7^r) — dernier quart du XI^e siècle, Milan, Bibliothèque Ambrosienne, Cod. G 88 sup. (fol. 7^r) — première moitié du XII^e siècle, Paris, Bibliothèque nationale, Cod. gr. 543 (fol. 27^v) — troisième quart du XIV^e siècle.¹⁷ Enfin, dans un manuscrit du Mont Sinai daté du deuxième quart du XII^e siècle, un frontispice situé au début du texte de la vision de Grégoire le Théologien offre une composition traitée de façon identique à celle de la vision des quatre animaux du prophète Ezéchiel, telle l'image offerte par le célèbre exemple de la mosaïque absidal d'Hosios David à Thessalonique.¹⁸ Alors que le frontispice accueille un visage du Christ jeune coiffé d'un nimbe crucifère et accompagné de sa signature, on trouve dans la marge un ange en habit blanc bénissant dans une mandorle, entouré d'une multitude d'anges vêtus de dalmatiques impériales et portant loros et sceptre.¹⁹

¹¹ Ce manuscrit est conservé au Musée d'Etat sous la signature Cod. vlad. 146 (sabba 61), fol. 4^v, *Der Nersessian*, Note, 212; *Galavaris*, The Illustrations, 229, fig. 2.

¹² Cod. Taphou 14, fol. 6^r.

¹³ Manuscrit n° 6, fol. 5^v.

¹⁴ *Ibidem*, 209, 222–223, figs. 100, 138. Pour la miniature du manuscrit du monastère russe cf. également Οἱ Θεσσαυοὶ, II, 173, 355.

¹⁵ Cod. Coislin 239 –XI^e siècle tardif, fol. 6^r, et Cod. gr. 550 – XII^e siècle, fol. 8^v, cf. *Der Nersessian*, Note, 214; *Galavaris*, The Illustrations, 242–243, 246, figs. 181, 182, 402.

¹⁶ Codex n° 61, fol. 4^r, *ibidem*, 205, fig. 357; Οἱ Θεσσαυοὶ, I, 104, 415–416.

¹⁷ *Galavaris*, The Illustrations, 228, 236–237, 240, figs. 236, 301, 455. Pour les miniatures des manuscrits de Paris cf. également *Der Nersessian*, Note, 212, 214.

¹⁸ Pour cette mosaïque du V^e siècle cf. *W. F. Volbach*, *Frühchristliche Kunst*, München 1958, 70, avec bibliographie.

¹⁹ Cod. gr. 339, fol. 9^v, *Der Nersessian*, Note, 212; *Galavaris*, The Illustrations, 255, fig. 379; *Weitzmann*, *Galavaris*, Saint Catherine, 140, 142, pl. XXI, fig. 474.

Il n'est pas surprenant que les peintres byzantins aient hésité quand à la nature de l'être qui est apparu à Grégoire de Nazianze: un ange, un homme, le Christ ou le Christ-ange.²⁰ S'agissant des trois premières figures mentionnées leur représentation respective, comme nous le verrons dans la suite de ce travail, s'appuie assurément sur les textes théologiques, alors que la quatrième doit être considérée comme une création autonome d'artistes byzantins résultant précisément de diverses interprétations d'exégètes érudits, ou plus précisément d'une compilation de celles-ci.

La lecture même du texte de Grégoire le Théologien laisse la place à une double interprétation de la comparaison de l'aspect de l'homme apparu dans les cieux à celui d'un ange: ἡ ὄρασις αὐτοῦ, ὡς ὄρασις ἀγγέλου. D'où les divergences entre les auteurs médiévaux, dans leurs interprétations de la Deuxième homélie pascale de Grégoire le Théologien, quand à savoir qui lui est apparu dans sa vision. Pour Jean Damascène, qui a utilisé cette homélie lors de la composition du Canon pascal, il s'agit d'un ange.²¹ Michel Psellos, s'en tenant au texte même de l'homélie, a par contre considéré qu'il était question d'un ἀνὴρ.²² Basile le Minime et Georges Mocénos, auteurs du X^e siècle, ont reconnu dans cette vision le Christ, sauveur du monde. Enfin, figurant assurément comme l'interprète le plus souvent recopié s'agissant des textes de Grégoire de Nazianze, Nicéas, métropolitaine d'Héraclée, décédé après 1117, dont les commentaires étaient populaires y compris en dehors du monde grec, tout particulièrement parmi les Slaves, nous dit explicitement ἄγγελος δὲ οὗτος ἐστὶν, ἀλλ' οὐχ ὁ Χ(ριστὸς), ὡς τινες ὑπέλαβον.²³

²⁰ Dans la littérature spécialisée le personnage central de la vision est parfois désigné, sans fondement réel, comme le Christ — ange du Grand conseil, *ibidem*, 142; A. Grabar, Sur les sources des peintres byzantins des XIII^e et XIV^e siècles, CA 12 (1962) 378 (= L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age, II, Paris 1968, 878); Hamann-Mac Lean, *Hallenleben*, Die Monumentalmalerei, 29, plan 20; *Миљковиќ-Пейќ*, Дело, 50; *Οἱ Ἐπιστολῶν*, I, Athènes 1973, 416. Il est question d'une citation qui se rapporte à une prophétie messianique — Esaie, 9.5, Septuaginta, II, 578 — et qui apparaît plus tard avec ce type iconographique dans la peinture byzantine, mais jamais dans l'illustration de la Deuxième homélie pascale, de sorte que nous avons ici opté pour l'appellation Christ-ange. Sur le Christ en tant qu'ange cf. également J. Barbel, *Christos-Angelos*, Bonn 1941.

²¹ R. P. E. Mercenier, La prière des églises de rite byzantin, II/II, Chevetogne s. d., 271; certains avis ont avancé que la composition de la calotte du narthex de la Vierge Péribleptos à Ochrid a été inspirée par le Canon pascal, *Grabar*, Sur les sources, 378.

²² Michaelis Psellii *theologica*, I, ed. P. Gautier, Leipzig 1989, 409–410, n° 103.92–98. Les lignes citées font partie d'une brève interprétation de Psellos ayant pour titre Ἐξηγήσεις εἰς τὸν θεολογικὸν δεῦτερον λόγον, οὗ ἡ ἀρχὴ ἐπὶ τῆς φυλακῆς μου στήσομαι'.

²³ Il s'agit de trois auteurs byzantins moins connus dont les textes restent encore partiellement édités, de sorte que pour leurs commentaires de la partie initiale de la Deuxième homélie pascale nous avons utilisé les manuscrits et microfilms des collections des Bibliothèques nationales d'Athènes et de Paris.

Pour les données générales sur les deux plus anciens de ces auteurs cf. K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur*, München 1897, 137, 138; H.-G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München 1959, 597, 606; ODB, I, 263. Sur Nicéas d'Héraclée, cf. *ibidem*, III, 1481. Sur ses commentaires dans la littérature slave cf. В. Трифуновић, *Словенски превод слова Григорија Богослова са тумачењима Никите Ираклијског*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор 35/1–2 (Београд 1969) 81–91.

L'idée de ce travail nous a précisément été suggérée par le texte grec, cité plus haut, d'un commentaire de Nicéas d'Héraclée dans sa traduction serbo-slave ΑΓΓ(Ε)Λ Η ΖΕ Σ ΗΣ(ΤΥ) ΙΑΝΝΙΝΙ ΣΕ Α ΝΕ

Ces divergences apparaissant dans les interprétations des exégètes érudits ont inévitablement conduit à différentes solutions iconographiques chez les artistes byzantins, bien que toute influence directe ne puisse que difficilement être établie en raison du faible nombre conservé de manuscrits enluminés complétés de commentaires, et également du fait que diverses solutions apparaissent parallèlement durant toute la période de l'art médiobyzantin et byzantin tardif, du IX^e au XIV^e siècle. Le cadre chronologique de l'apparition de ce thème dans l'art byzantin est constitué par les deux manuscrits de Paris déjà mentionnés, Cod. gr. 510 et 543, offrant tous deux, au centre de la vision, des représentations d'ange dont on ne peut dire qu'il s'agit du Christ-ange, bien que comme dans les autres manuscrits sa figure soit tout particulièrement mise en valeur par l'image et diffère des autres anges qui, selon les paroles du célèbre auteur cappadocien, constituent *πλήθος οὐρανόυ στρατιᾶς*. Dans ce même cadre chronologique, comme nous l'avons vu, apparaissent également les autres variantes de la figure centrale de la vision. Celle du Christ-ange dans le manuscrit du monastère Dionysiou daté de la fin du XI^e ou du début du XII^e siècle — si nous faisons abstraction de l'ange coiffé d'un nimbe crucifère apparaissant dans la composition de la Philoxénie d'Abraham comme sur l'exemple du milieu du XI^e siècle conservé dans le sanctuaire de Sainte-Sophie à Ochrid²⁴ — est le plus ancien exemple connu de ce type iconographique, ce qui peut s'avérer d'une certaine importance s'agissant de sa création même, mais une telle considération sortirait du cadre de notre thème.

Nous nous arrêterons brièvement à présent sur les personnages qui, d'ordinaire, n'apparaissent pas dans l'illustration de la Deuxième homélie pascale. Observé du point de vue chronologique, il s'agit tout d'abord des figures de sainte Parascève tenant les instruments de la Passion et de sainte Hélène portant le tombeau du Christ représentées dans le manuscrit de Paris Cod. gr. 510 — *ἡ Ἁγία Παρασκευή καὶ Ἑλένη*. La représentation de ces deux personnages a trouvé son inspiration dans le texte même de l'Homélie, et ce dans sa partie finale rhétoriquement inspirée qui se rapporte à la Passion du Christ et à la résurrection du tombeau.²⁵ Bien qu'elles n'y soient pas explicitement mentionnées, ces deux saintes, avec leurs attributs en main, visualisent ici assurément, et ce de façon très concise, le texte de Grégoire.²⁶

Sur la fresque de la Vierge Péribleptos à Ochrid un personnage faisant partie intégrante de la scène est le prophète Ezéchiel dont le rouleau porte, à présent endommagée, une citation tirée du premier chapitre de son livre, verset quatre: *[καὶ εἶδον καὶ ἰ]δοῦ π[νεῦμα ἐ]ξαῖρον ἦρχετο ἀπὸ Βορρᾶ κ(αὶ) [ν]εφέλη*

Χ(ριστο)ς ἰκοιζε κ(αὶ) ἰν ἡραογ(α)μ(α)τ(α)ι figurant dans le manuscrit n° 119 de la collection du Musée de l'Église orthodoxe serbe, fol. 17^v, début du XV^e siècle. Pour la traduction en latin de cette citation cf. Nicetæ Serronii, heracleensis metropolitæ, Expositio in orationes S. Gregorii Nazianzeni. In orationem XLV, olim XLII, PG 127, 1304 A.

²⁴ Millet, Frolow, *La peinture*, I, Paris 1954, pl. 2.4, 3.2.

²⁵ PG 36, 656 B, 657 A, 661 D–664 A.

²⁶ Gavrilović, *Observations*, 223–224. Le représentation de ces deux saintes sur cette miniature a été interprétée sans argument précis comme une influence directe et une réponse à un désir du patriarche Photius, auquel, entre autre y compris sur la base de ce détail, est attribuée la réalisation de ce manuscrit, cf. Brubaker, *The Homilies*, 10–11.

[μεγάλη].²⁷ Il est question d'un passage que l'on retrouve dans la parémie qui est lue le lundi précédant Pâques²⁸ et représente le début de la vision d'Ezéchiel, de sorte que sa mise en relation avec la vision de Grégoire de Nazianze se réduit ici à son seul contenu.²⁹ L'apparition du prophète Ezéchiel en lieu et place de saint Grégoire le Théologien dans le cadre de cette composition reflète peut être également une influence de la thématique vétérotestamentaire qui prédomine sur les surfaces inférieures des murs du narthex, où elle constitue une série de préfigurations et d'anticipations des événements et personnages du Nouveau Testament.³⁰

Pour finir il n'apparaît pas superflu d'attirer l'attention sur le prophète à la barbe et à la chevelure grises, sans signature, apparaissant dans la miniature du manuscrit de Jérusalem mentionné plus haut (Cod. Taphou 14).³¹ Par son aspect, cette figure ne correspond pas à l'image habituelle du prophète Habacuc qui, dans l'art byzantin, est représenté soit comme un jeune homme imberbe soit comme un homme mûr à la barbe et à la chevelures noires.³² Il s'en suit que l'artiste qui a décoré ce manuscrit ne connaissait pas les caractéristiques iconographiques de la figure d'Habacuc, de sorte qu'il a représenté ce prophète vétérotestamentaire de la façon dont ce type de personnage était le plus souvent représenté, sous les traits d'un homme âgé, à la longue barbe et aux longs cheveux gris. Il est peu probable qu'il s'agisse ici d'un autre prophète.

²⁷ *Der Nersessian*, Note, 215.

²⁸ *Mercenier*, La prière, II/II, 107, 423–424; Le Typicon de la Grande Église, ed. *J. Mateos*, II. Le cycle des fêtes mobiles, Roma 1963, 68.

²⁹ Sur le frontispice situé au début du texte de l'homélie dans le manuscrit n° 339 du Mont Sinaï, mentionné plus haut, l'artiste a associé la vision de la Deuxième homélie pascale et la vision d'Ezéchiel de la venue du Messie.

³⁰ Pour la thématique et la disposition des fresques dans le narthex de cette église d'Ochrid cf. *Hamann-Mac Lean*, *Hallensleben*, Die Monumentalmalerei, plan 20; *Мильковик-Пейек*, Делото, 50–51.

Il convient de mentionner que l'on trouve dans certains codex manuscrits contenant les homélies de Grégoire le Théologien — comme par exemple le célèbre manuscrit de Paris Cod. gr. 510, cf. *Der Nersessian*, The Illustrations, 216–217 — un bref texte exégétique de cet auteur intitulé Σημασία εἰς τὸν Ἰεζεκιήλ, dans lequel ce célèbre écrivain expose brièvement son interprétation de la vision d'Ezéchiel des quatre animaux sur le fleuve Kebar, Septuaginta, II, 770–772, de sorte que ce texte pouvait être connu de celui qui a commandé l'exécution de la décoration peinte de la Vierge Péribleptos et a servi lors du choix de cette citation. Pour le texte même de cette interprétation de Grégoire le Théologien, cf. PG 36, 665–669.

³¹ In *Der Nersessian*, Note, 213–214, l'illustration a été reproduite avec une légende erronée qui l'identifie avec une miniature du manuscrit de Paris Cod. Coislin 239.

³² Ces deux types iconographiques apparaissent dans des exemples relevés dans des manuscrits illustrés, cf. la figure du prophète Habacuc de la miniature du manuscrit de Paris Cod. gr. 510 et celle du manuscrit du monastère Dionysiou (n° 61).

Бојан Миљковић

ИЛУСТРАЦИЈА ДРУГЕ УСКРШЊЕ ХОМИЛИЈЕ
ГРИГОРИЈА БОГОСЛОВА

Илустрацију Друге ускршње хомилије Григорија Назијанског налазимо у византијским рукописима настајалим од IX до XIV столећа, и једини пут у монументалном сликарству на фресци која краси калоту нартекса цркве Богородице Перивлепте (данас Светог Климента) у Охриду из 1294/5. Сложену иконографску садржину ове визије, највећим делом, објашњава сам текст Друге ускршње хомилије, како су то већ утврдили ранији истраживачи (Сирарпи Дер Нерсесиан, Јоргос Галаварис). Различите ликовне интерпретације централне личности визије: анђео, човек, Христос, Христос-анђео, настајале су услед различитих теолошких тумачења која налазимо у коментарима ове беседе из пера Јована Дамаскина, Василија Елахиста, Георгија Мокена, Михаила Псела и Никите Ираклијског.