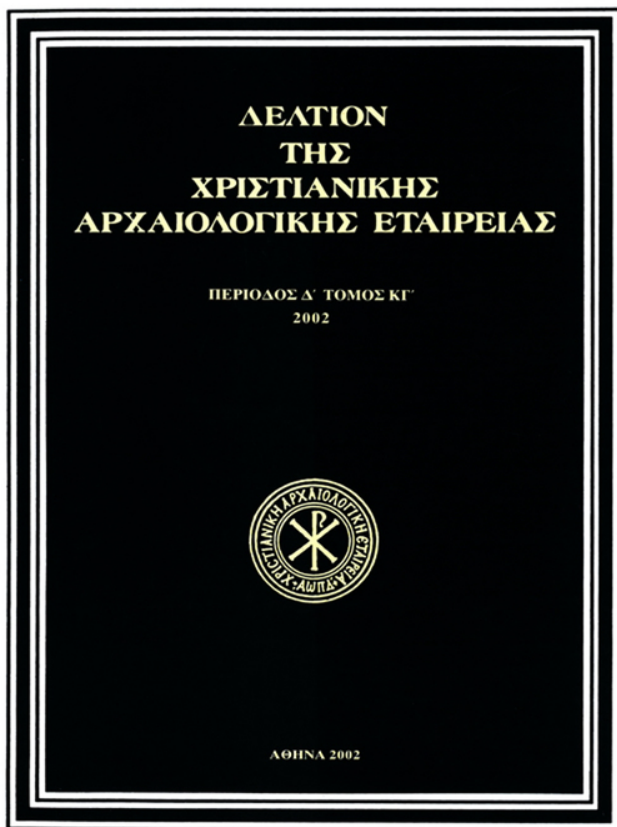


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 23 (2002)

Δελτίον ΧΑΕ 23 (2002), Περίοδος Δ'



Μετανοια: το πρόσωπο, το αίσθημα, το σχήμα

Έλιος ANTONOPOULOS

doi: [10.12681/dchae.340](https://doi.org/10.12681/dchae.340)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ANTONOPOULOS, Έλιος. (2011). Μετανοια: το πρόσωπο, το αίσθημα, το σχήμα. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 23, 11–30. <https://doi.org/10.12681/dchae.340>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Métanoia: La personne, le sentiment et le geste

Élias ANTONOPOULOS

Τόμος ΚΓ' (2002) • Σελ. 11-30

ΑΘΗΝΑ 2002

MÉTANOIA : LA PERSONNE, LE SENTIMENT ET LE GESTE

καταβάντες τῶν ἵππων καὶ τὰ ξίφη κλάσαντες, τοῖς ποσὶν
Μαξιμίνου ἐγκυλινδούμενοι σωτηρίας τυχεῖν ἰκέτεον.
(*Parastaseis syntomoi chronikai* 54)

Un des témoins emblématiques de la dite renaissance macédonienne¹, le fameux psautier grec de Paris (*Paris. gr.* 139), est marqué par l'irruption de personnages fictifs, qui participent au déroulement des événements figurés, en pleine page, dans ce codex du Xe siècle². Une récente approche, en plusieurs volets consécutifs, d'une suite d'images concernant, de près ou de loin, le *Kairos* antique dans son évolution de longue durée³, ainsi que la fréquence du recours au repentir

en cette fin de siècle, m'incitent à revenir à un examen rapide, qui avait eu lieu dans le cadre plus ample d'une enquête sur les abstractions personnifiées en iconographie médiévale. Cet examen concerne principalement l'apparition du repentir personnifié (*Métanoia*) dans l'une des illustrations (fol. 136v) du codex conservé à la Bibliothèque nationale de France (Fig. 1)⁴ : celle qui réunit – en deux temps, mais dans le même cadre – David (après sa liaison adultère avec Beth-

1. À ne pas égarer, s'entend, ou confondre avec l'ampleur et la créativité radicale de la Renaissance, dans un monde qui rénove ses fondements, déployant une vigueur constructive toujours plus accrue ; un monde tourné vers le futur, tout en étant ébloui, sans remords, du passé gréco-romain. Pour une présentation critique du mot et du concept cf. J.R. Hale (s.l.d.), *Encyclopaedia of the Italian Renaissance*, Londres 1981, p. 278-279, s.v. Renaissance (J.R.H.). Voir également E. Panofsky, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Londres 1965. Sur les mouvements humanistes et les sensibilités rétrospectives en Occident, du Ve au XVIe siècle, cf. D. Zakythinos, *Ἀναγέννησις καὶ ἀναγεννήσεις, Ἑλληνικαὶ ἀνακεφαλαιώσεις*, Athènes 1978. Sur l'oubli et la réapparition, les copies ou les avatars, les temps et les modalités de domination de l'antique dans l'Histoire du goût, cf. le catalogue de l'exposition Paris (Musée du Louvre) 2000, *D'après l'antique*. Pour des œuvres sculptées, copiées ou imitées du XVIe au XIXe siècle, cf. F. Haskell - N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven - Londres 1982.

À ne pas oublier non plus, que le millénaire byzantin se déroula dans un courant d'hellénisme continu (*perennial Hellenism*, selon Ernst Kitzinger) – avec toutes les nuances, cependant, que cette qualification impose. Cf. à ce propos *Byzantium and the Classical Tradition*, University of Birmingham, *Thirteenth Spring Symposium of Byzantine Studies*, 1979, s.l.d. M. Mullet - R. Scott, Birmingham 1981 ; voir surtout la contribution de Cyril Mango, *Discontinuity with the Classical Past in Byzantium*, p. 48-57, *ibid.* Pour le domaine byzantin et plus particulièrement sur la renaissance du temps des empereurs Macédoniens voir K. Weitzmann, *Geistige Grundlagen und Wesen der makedonischen Renaissance*, Cologne - Opladen 1963 (= *The Character and Intellectual Origins of*

the Macedonian Renaissance, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago - Londres 1971, p. 176-223). *Id.*, *The Classical Mode in the Period of the Macedonian Emperors : Continuity or Revival ?*, *Byzantina kai Metabyzantina I. The 'Past' in Medieval and Modern Greek Culture*, Malibu Calif. 1978, p. 71-85 (= *Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art*, Londres 1981, X). H. Belting, *Problemi vecchi e nuovi sull'arte della cosiddetta 'Rinascenza Macedone' a Bisanzio*, *CorsiRav* 29 (1982), p. 31-57. Cf. la notice critique d'Alexander Kazhdan, dans *ODB* III, 1991, p. 1783-1784, s.v. Renaissance. *Id.*, *Bisanzio e la sua civiltà*, Rome - Bari 1983, p. 161-181.

2. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale, du VIIe au XIVe siècle*, Paris 1929, p. 4-10, pl. 1-14 bis. K. Weitzmann, *Der Pariser Psalter MS. Grec. 139 und die mittelbyzantinische Renaissance*, *JbKw* 6 (1929), p. 178-194. Cf. *id.*, 1971 (n. 1, *supra*), p. 176-184. H. Buchthal, *The Miniatures of the Paris Psalter. A Study in Middle Byzantine Painting*, Londres 1938. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin 1967, p. 138-139, 172 n. 47. Paris (Musée du Louvre) 1992, *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, n° 261, p. 350-351. New York (The Metropolitan Museum of Art) 1997, *The Glory of Byzantium. Art and Culture in the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, n° 163, p. 240-242 (I. Kalavrezou). Pour la classe de psautiers inaugurée avec le 139, voir A. Cutler, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984.

3. Cf. surtout É. Antonopoulos, *Kairos et Bios : le choix chrétien entre l'occasion et le salut*, *ADelt* 48-49 (1994-95), *Meletai*, 1998, p. 250 n. 12, 255-256, pl. 55c, 60a, 61a.

4. Cf. É. Antonopoulos, *Contribution à l'étude des abstractions personnifiées dans l'art médiéval byzantin*, thèse dactylographiée, Université Paris-

sabée et la disparition d'Urie, son mari, qu'il avait expédié à une mort certaine), le prophète Nathan et *Métanoia*.

Dans la miniature en question figure une séquence iconographique, consistant en deux phases consécutives, juxtaposées dans le même cadre, d'un épisode de la vie de David (2 Rois 12, 1 sq.).

Dépendant à l'origine du Livre des Rois (cf. Fig. 17), cette illustration se rattache également au psaume 50 : *Aie pitié de moi, ô Dieu, selon ta grande miséricorde, et dans ton immense compassion, efface mon péché. / Lave-moi de plus en plus de mon iniquité, et de mon péché purifie-moi. / Car je connais mon iniquité, et mon péché est constamment devant moi. / Contre toi seul, j'ai péché, et j'ai fait le mal sous tes yeux* (v. 3-6 ; etc.)⁵. On remarquera, dans ce psaume, la fréquence de l'emploi des mots *anomia* - *anomèma* - *anomos* (six fois), et *hamartia* (cinq fois), se rattachant au repentir du pécheur ; ainsi que la présence du verbe *épistrophein* (une fois), figurant la conversion des impies : *J'enseignerai tes voies aux pécheurs, et les impies reviendront vers toi* (v. 15)⁶ ; par contre, le vocable *métanoia* n'est aucunement employé dans ce contexte. Rappelons qu'il est question de la même *épistrophe* – des ténèbres à la lumière de Dieu – dans les *Actes* 26, 18⁷. Signalons d'autre part que plusieurs versets de ce psaume ont été illustrés dans les psautiers à illustrations marginales⁸.

Chacune des phases en question est déterminée par l'attitu-

de différente qu'emprunte l'acteur principal. Durant la première (à gauche), le prophète Nathan (ΝΑΘΑΝ), nimbé, se tenant debout, blâme le roi fautif (ΔΑΥΙΔ) qui, également nimbé, assis sur un trône, s'apprête à enlever sa couronne. Ou, plus simplement, porte-t-il la main gauche sur la tête, en signe (temporaire) de désespoir. L'un geste ou l'autre (se superposant l'un à l'autre) traduisent – séparément ou simultanément – la peine morale du roi trônant sur la partie gauche de la composition. Par ailleurs, le mouvement de sa main droite, répondant au mouvement identique de la main droite de Nathan, traduit en image leur dialogue, rapporté dans le récit biblique. Toutefois, et sans doute en signe de respect, la main gauche de Nathan est couverte d'un pan de son manteau.

Ce couple iconographique évoque, dans sa typologie, un ensemble pictural qui le précède ; celui du poète (ou de l'auteur d'un texte) assis, accompagné de la Muse⁹ (ou d'un personnage allégorique, d'un agent transcendantal ou même d'une personne historique) qui l'inspire (qui sont censés attester ou autoriser sa création), se tenant debout, devant lui ; comme, par exemple, dans l'image du fol. 4v du Dioscoride de Vienne, où l'on voit l'auteur assisté par la Découverte (ΕΥΡΕΤΙΚΗ), qui lui montre une racine de mandragore (Fig. 2)¹⁰.

Dans la seconde phase du récit pictural (à droite), David, figuré quasiment de profil, est représenté prosterné et repen-

Sorbonne / Paris IV, 1984, p. 132-137. Je reprends ici la thématique de ce texte, recomposé et élargi à la lumière d'une approche ultérieure. Pour la miniature du fol. 136v voir Buchthal, *ibid.* (n. 2, *supra*), p. 27-30, fig. 8 ; Omont, *ibid.* (n. 2, *supra*), p. 8, pl. 8 ; Cutler 1984 (n. 2, *supra*), p. 66-67, fig. 252. Je rappelle par ailleurs que, récemment encore, les mass media ont dramatisé à souhait les phases du repentir médiatique du président des États-Unis, qui ont suivi son aventure extraconjugale ; ceci pour le « sentiment ». En ce qui concerne le « geste », on se souviendra de la preuve publique de la responsabilité d'un homme d'État face à l'Histoire, en temps moins ingrat : le chancelier Willy Brandt, ancien résistant, agenouillé devant le monument aux victimes du ghetto de Varsovie. Pour une documentation visuelle sur les diverses repentances de fin de siècle, voir le film des B. Matron et J.-Ch. Deniau « La repentance et le pardon » (1998, 52 min.). Je rappelle enfin l'interrogation menée à ce sujet, depuis quelques années, par Jacques Derrida, liant à la Shoah ce qu'il avait naguère appelé, lors d'un colloque, « la théâtralisation mondiale de l'aveu et du repentir » ; cf. *Le Monde*, 12 déc. 1998, p. 15 (D. Dhombres). Cf., du même, le tout récent *Foi et savoir. Le siècle et le pardon*, Paris 2001, p. 101-133.

5. Ἐλέησόν με, ὁ θεός, κατὰ τὸ μέγα ἔλεός σου, καὶ κατὰ τὸ πλῆθος τῶν οἰκτιρῶν σου ἐξάλειψον τὸ ἀνόμημά μου / ἐπὶ πλεῖον πλῦνόν με ἀπὸ τῆς ἀνομίας μου, καὶ ἀπὸ τῆς ἁμαρτίας μου καθάρισόν με. / ὅτι τὴν ἀνομίαν μου ἐγὼ γινώσκω, καὶ ἡ ἁμαρτία μου ἐνώπιόν μου ἔστιν διὰ παντός. / σοὶ μόνῳ ἤμαρτον, καὶ τὸ πονηρὸν ἐνώπιόν σου ἐποίησα (...). Ici et plus loin j'emprunte la traduction française de P.

Deseille, *Les psaumes, prières de l'Église. Le Psautier des Septante*, Paris 1979.

6. διδάξω ἀνόμους τὰς ὁδοὺς σου, καὶ ἀσεβεῖς ἐπὶ σὲ ἐπιστρέψουσιν.

7. Voir *Actes* 26, 16-18 : ... ἀνάστηθι καὶ στήθι ἐπὶ τοὺς πόδας σου· εἰς τοῦτο γὰρ ὤφθην σοι, προχειρίσασθαι σε ὑπέρτην καὶ μάρτυρα ὧν τε εἶδές με ὧν τε ὀφθήσομαί σοι, ἐξαίρουμένός σε ἐκ τοῦ λαοῦ καὶ ἐκ τῶν ἔθνων, εἰς οὓς ἐγὼ ἀποστέλλω σε, ἀνοίξαι ὀφθαλμούς αὐτῶν, τοῦ ἐπιστρέψαι ἀπὸ σκότους εἰς φῶς καὶ τῆς ἐξουσίας τοῦ σατανᾶ ἐπὶ τὸν θεόν, τοῦ λαβεῖν αὐτοὺς ἄφεσιν ἁμαρτιῶν καὶ κληρὸν ἐν τοῖς ἡγιασμένοις πίστει τῇ εἰς ἐμέ. Cf. les paroles de Paul, qui suivent (*ibid.*, 20) : ... τοῖς ἐν Δαμασκῶ πρώτον τε καὶ Ἱεροσολύμοις, πᾶσάν τε τὴν χώραν τῆς Ἰουδαίας καὶ τοῖς ἔθνεσιν ἀπήγγελλον μετανοεῖν καὶ ἐπιστρέφειν ἐπὶ τὸν θεόν, ἄξια τῆς μετανοίας ἔργα πράσσοντας. Cf. également *infra* et n. 11-12, 18.

8. Cf. S. Dufrenne, *Tableaux synoptiques de 15 psautiers médiévaux à illustrations intégrales issues du texte*, Paris 1978.

9. Cf. Buchthal, *ibid.* (n. 2, *supra*), p. 27, fig. 56, qui renvoie à un fragment de sarcophage, du type de Sidamara, conservé au British Museum.

10. Je traduis εὕρησις par « découverte », réservant le mot « invention » pour *Épinoia*, qui figure sur le folio suivant (5v) du même codex. Selon une interprétation médiobyzantine, dont la trace est conservée sur la marge supérieure du fol. 4v (Fig. 2), l'assistante de Dioscoride figure la Sagesse (ἡ σοφία). Pour les portraits d'auteur du codex de Vienne voir H. Gerstinger, *Dioscurides, Codex Vindobonensis Med. Gr. 1 der Österreichischen Nationalbibliothek. Kommentarband zu der Faksimileausgabe*,

tant, les mains implorantes et la tête tournées vers la terre. Cependant sa tête, ceinte du diadème royal, est toujours cernée du nimbe de la sainteté ; ce qui est mieux concevable dans cette phase du repentir, qui lui confère la grâce du seigneur céleste. Parallèlement à lui (derrière lui par rapport au spectateur) se dresse le Repentir ou – pour s'accorder avec le genre de la figure allégorique – la Pénitence (la Repentance) en personne (METANOIA) ; nimbée de rose, la tête ceinte d'un ruban, vue à mi-corps derrière une sorte de pupitre massif (évoquant évasivement un autel antique), sur lequel elle s'appuie, elle contemple, gesticulant, les remords du roi biblique, qui ont conduit à son repentir et au pardon divin qui s'ensuivit. Vêtue d'un péplos agrafé sur l'épaule droite, qui laisse découvert son flanc droit, un manteau rouge, posé sur l'épaule gauche, lui couvrant les hanches, *Métanoia*, dans son apparition personnelle, se veut résolument rétrospective ; et surtout, bien entendu, fictive. Repentir et pénitence (dans leurs nuances respectives, acquises en pratique et projetées rétrospectivement en milieu biblique) se conjuguent en la figure de *Métanoia* ; imagée et nommément désignée dans la composition du 139 (Fig. 1), elle personifie le repentir de David. Parallèlement est manifestée la « conversion » de David, sa *métanoia*, traduite dans l'image par son attitude de prosternation, de pieuse humiliation.

Cette attitude peut revêtir plusieurs significations, dont celle qui se rapporte à l'image en question garde sa propre spécificité. Pour un exemple iconographique du même type, dans le sens de conversion, on se reportera à la Conversion de Paul sur le chemin de Damas, illustrant indirectement, par ce renvoi pictural à l'épisode des *Actes* (9, 3-5 ; 26, 12-16), le texte de la *Topographie chrétienne* (5, 215 sq.) de Cosmas Indicopleustès¹¹, dans les miniatures correspondantes du *Sinaiticus* 1186, fol. 126v, et du *Vaticanus* 699, fol. 83v¹². La deuxième phase de l'illustration du type du 139 semble



Fig. 1. Paris, Bibliothèque nationale de France. Cod. gr. 139 (Xe s.), fol. 136v.

trouver des résonances surtout en regard du verset 19 du psaume 50 : *Le sacrifice qui convient à Dieu, c'est un esprit brisé ; un cœur broyé et humilié, Dieu ne le méprise point*¹³. Or, dans certains psautiers à illustrations marginales, l'humiliation de David, survenant après les remontrances de Nathan (cf. le titre du psaume 50 : ... Quand Nathan le prophète vint le trouver, après qu'il eût péché avec Bethsabée, femme d'Urie), est attachée au verset 3 (le début de ce psaume, cité plus haut)¹⁴.

Graz 1970, p. 30 sq. Weitzmann 1971 (n. 1, *supra*), p. 135-136, fig. 110 ; p. 159, fig. 136. Cf. R.P. Hinks, *Myth and Allegory in Ancient Art*, Londres 1939, p. 105-106.

11. Éd. W. Wolska-Conus, II, 1970 ; cf. *ibid.*, p. 320 sq., n. 215.1.

12. *Ibid.*, I, 1968, fig. 33. Cf. A. Grabar, *La peinture byzantine*, Paris 1953, pl. in p. 165 ; Lazarev, *ibid.* (n. 2, *supra*), fig. 100. Cf. également H. Buchthal, *Some Representations from the Life of St. Paul in Byzantine and Carolingian Art, Tortulae. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten*, Rome - Freiburg - Vienne 1966, p. 43-48. On se reportera également à la miniature figurant le même épisode, dans le *Parisinus graecus* 510 (*Homélies* de Grégoire de Nazianze), fol. 264v. Dans ce célèbre codex de la Bibliothèque nationale (IXe s.), l'image en question, au milieu du registre supérieur, participe à un ensemble à plusieurs unités iconographiques, illustrant l'homélie de Grégoire sur le baptême. Cf. 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), p. 7, fig. 5. *Ead.*, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium. Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge 1999, p. 217-221, fig. 28. Cf. le retour à la lumière, dont il est question dans les *Actes* : *supra* et n. 7 ; cf. n. 18, *infra*.

13. θυσία τῷ θεῷ πνεῦμα συντετριμμένον, καρδίαν συντετριμμένην καὶ τεταπεινωμένην ὁ θεὸς οὐκ ἐξουθενώσει.

14. Cf. l'illustration du psautier Chludov, fol. 59 : M.V. Ščepkina - I. Dužčev, *Miniatury Chludovskoj Psaltyri. Grečeskij illjustrirovannyj kodeks IX veka*, Moscou 1977 (à peine discernable, sur la marge gauche). Cf. celle du psautier de Théodore (British Library, cod. Add. 19352), fol. 63v (explicitée par l'inscription : « David pleurant ») ; pour cette image et d'autres analogies cf. S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge, II. Londres Add. 19352*, Paris 1970, p. 32, 77-78, fig. 102.



Fig. 2. Vienne, Bibliothèque nationale d'Autriche. Cod. med. gr. 1 (déb. VIe s.), fol. 4v.

15. *Strom.* 4, 6 ; *PG* 8, 1249A (cité par Lampe *PGL*, s.v.) : Τοῦ μετανοοῦντος δὲ τρόποι δύο ὁ μὲν κοινότερος φόβος ἐπὶ τοῖς παραχθεῖσιν, ὁ δὲ ἰδιαίτερος ἢ δυσωπία ἢ πρὸς ἑαυτὴν τῆς ψυχῆς ἐκ συνειδήσεως.

16. Pour l'image en question voir Omont, *ibid.* (n. 2, *supra*), p. 7, pl. 4 ; Buchthal, *ibid.* (n. 2, *supra*), p. 21-23, fig. 4 ; Weitzmann, *ibid.* (n. 1, *supra*), p. 182, fig. 163. Pour l'attitude de *Métanoia* cf. Buchthal, *ibid.*, p. 29, fig. 32, 37. Cf. Weitzmann 1929 (n. 2, *supra*), p. 183. Cf. également A. Cutler, A Psalter from Mâr Saba and the Evolution of the Byzantine David Cycle, *JJA* 6 (1979), p. 53 (= *Imagery and Ideology in Byzantine Art*, Ashgate 1992, V) ; D. Maguire, The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art, *DOP* 31 (1977), p. 146-147, fig. 42-43.

17. A. Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art. From Early Christian Times to the Thirteenth Century*, Londres 1939, p. 12, 13 n. 1. J.M.C. Toynbee, Picture-Language in Roman Art and Coinage, *Essays in Roman Coinage, Presented to Harold Mattingly*, R.A.G. Carson - C.H.N. Sutherland (éd.), Oxford 1956, p. 214-216. J.R. Martin, *The Illustrations of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954, p. 32, fig. 43. Pour les gestes qui expriment la méditation ou l'incertitude, la tristesse ou le désespoir, la peur ou le repentir, cf. Ph. Koukoulès, *Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμός*, I.b, Athènes 1948, p. 95, 98-101, 102-103. Maguire, *ibid.*, p. 123-174. M. Barasch, *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York 1976. S. Settis,

*Pénitence figure en miroir de l'âme du sujet dont la conscience est mise à l'épreuve. Nous évoquons à ce propos les paroles de Clément d'Alexandrie, définissant métanoia comme exprimant la δυσωπία ἢ πρὸς ἑαυτὴν τῆς ψυχῆς ἐκ συνειδήσεως*¹⁵. Le geste de sa main gauche, marquant un temps de réflexion, rappelle celui de la Puissance (ΔΥΝΑΜΙC) du fol 4v dans le même codex, que l'on dirait contradictoire par rapport à son intervention active¹⁶. *Dynamis* (Puissance), soutenant David dans son combat contre Goliath (à la manière des divinités protectrices et combattantes), exprime de la sorte la densité de l'attention qu'elle porte, momentanément, sur l'adversaire – abandonné déjà par *Alazoneia* (Jactance), sa compagne ; ou même, elle trahit peut-être un sentiment d'inquiétude, concernant l'issue du combat ; tandis que *Métanoia* traduit les regrets du pécheur repentir, tout en préfigurant, en même temps, les effets bénéfiques du repentir. En tout état de cause, ce geste s'inscrit dans un répertoire diachronique, à plusieurs significations, qui correspondent à des nuances iconographiques¹⁷. S'appuyant sur le fait que la notion de *métanoia* était connue de la pensée hellénistique et déjà personnifiée dans l'antiquité, Hugo Buchthal fut porté à supposer que cette figure n'avait pas été introduite dans l'image durant la période médiobyzantine, mais qu'elle en constituait un élément traditionnel¹⁸. Dérivé selon lui d'une source antique, cet élément figuratif participait déjà à un paléotype de cette composi-

Images of Meditation, Uncertainty and Repentance in Ancient Art, History and Anthropology 1 (1984), p. 363-386.

18. Buchthal, *ibid.* (n. 2, *supra*), p. 29 ; cf. A.D. Nock, *Conversion. The Old and the New in Religion from Alexander the Great to Augustine of Hippo*, Oxford 1933, p. 179 sq., note in p. 296. Pour la *Métanoia* du Tableau de Cébès, dont parle Nock, cf. *Tableau* 10-11, éd. C. Praechter, 1893, p. 10.9 sq. Cf. J. Bompiaire, Quelques personifications littéraires chez Lucien et dans la littérature impériale, *Mythe et personification, Actes du Colloque du Grand Palais (Paris), 7-8 mai 1977*, publiés par J. Duchemin, Paris 1980, p. 80. *Métanoia* est par ailleurs l'une des personnes fictives qui participent à la composition picturale de la Calomnie d'Apelle (IVe s. av. J.-C.), décrite plus tard par Lucien (s'agit-il d'une œuvre qui a vraiment existé ou d'une invention tardive ?). Cf. H.A. Shapiro, *Personification of Abstract Concepts in Greek Art and Literature to the End of the Fifth Century B.C.*, Princeton University, Ph.D., 1977, p. 16. Hinks, *ibid.* (n. 10, *supra*), p. 115-117 ; voir *ibid.*, p. 119-121, pour le Tableau de Cébès. Sur la *métanoia* personnifiée cf. également *LIMC* VI.1, 1992, p. 561-562 ; *ODB* II, p. 1352. Sur l'*ekphrasis* de Lucien et sur des œuvres postérieures qui en dépendent, cf. *infra* et n. 67.

Sur les emplois du mot *épistrophè*, de Philon à la mort de Plotin (270), voir P. Aubin, *Le problème de la 'conversion'*, Paris 1963. Au sujet de la conversion cf. également H. Pinard de la Boullaye, *Conversion, DS* 2 (1953), col. 2224-2265 ; P. Hadot, *Épistrophè et Metanoia dans l'histoi-*

tion. Ainsi l'hypothèse initiale de Kurt Weitzmann, d'après laquelle *Métanoia* remplace l'ange figuré à l'origine à sa place, serait-elle réfutée¹⁹. Il est en outre évident qu'au Xe siècle, anges et personnifications ne sont pas des personnages interchangeables²⁰. Ceci vaut surtout pour le justicier par excellence, l'archange Michel, participant à la même composition dans d'autres exemples picturaux, qui introduit dans l'image une dynamique punitive : celle, justement, que repousse *Métanoia*. D'ailleurs l'ange qui – toujours selon le même savant – fut remplacé par la personnification, figurait très probablement dans la partie découpée de la miniature, derrière et au-dessus de David²¹. C'est presque certain ; il en est ainsi, par exemple, dans la copie du XIIIe siècle que nous fournit le psautier cod. *Taphou* 51, fol. 108v, du Patriarcat grec de Jérusalem (Fig. 3)²². Mais on évoque surtout l'« archistratège » Michel, qui domine le milieu de la miniature correspondante du cod. gr. 510 de la Bibliothèque nationale de France (fol. 143v), derrière le David repentant (Fig. 4)²³. Du fait qu'ils sont attachés à la bordure droite de la miniature, David et *Métanoia* ne disposent pas d'ouverture devant eux, et sont par conséquent privés d'espace où reposer leur regard. Ceci renforce – et à l'insu du peintre, qui voulait sans doute disposer ses personnages dans un espace confortable – l'impression de suffocation qui tache, en quelque sorte, la partie droite de l'image. Ce sentiment est tempéré, dans un esprit de communication avec la puissance céleste – manifestée par la main divine –, dans des exemples ultérieurs (Fig. 6, 17). La disposition des éléments figuratifs est plus équilibrée au sein de la miniature marginale correspondante du cod. Add.

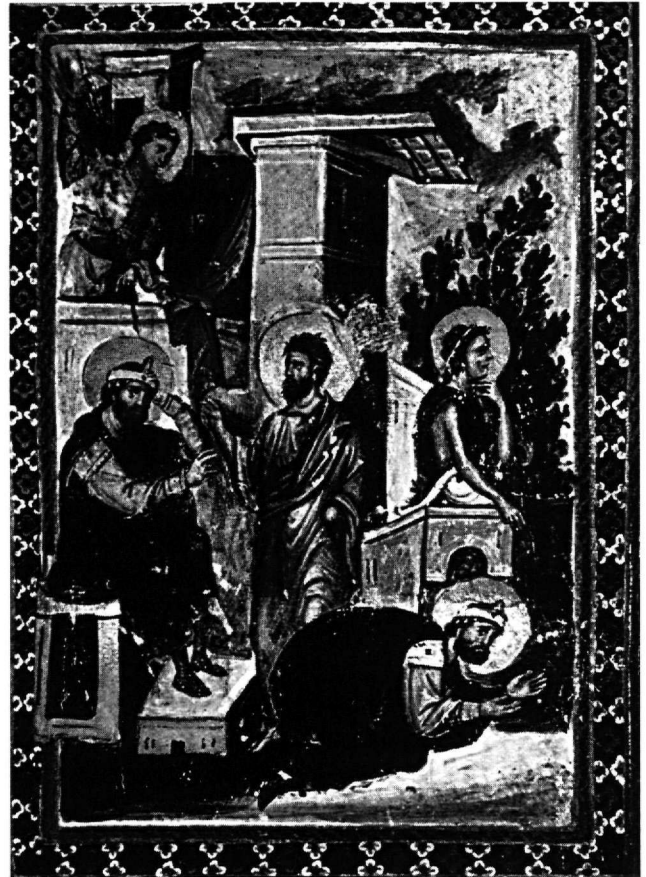


Fig. 3. Jérusalem, Patriarcat grec. Cod. *Taphou* 51 (XIIIe s.), fol. 108v.

re de la philosophie, *Actes du XIe Congrès international de philosophie, Bruxelles, 20-26 août 1953*, XII-4-213, p. 31-36 ; *id.*, *Conversio, Histor. Wörterb. d. Philos.* I (1971), col. 1033-1036. Pour les mouvements de conversion durant l'antiquité tardive, cf. G.W. Bowersock - P. Brown - O. Grabar, *Late Antiquity. A Guide to the Postclassical World*, Cambridge Mass. - Londres 1999, p. 393-394. Au sujet de la *métanoia*, cf. J. Guillet, *Metanoia, DS*, fasc. 68-69 (1979), col. 1093-1099. Pour les valeurs sémantiques de ce terme, les signes extérieurs qui l'expriment, ainsi que pour ses applications pratiques, cf. Lampe *PGL*, s.v. *métanoéō, métanoia*. Toujours sur la *métanoia* cf. encore, en dernier lieu, I. Angelopoulos, *Ἡ μετάνοια κατά τὴν Ὁρθόδοξον Καθολικὴν Ἐκκλησίαν*, Athènes 1998.

Au sujet du retour à la lumière et à dieu, dont il a été question plus haut (n. 7, *supra*), et plus spécifiquement pour le trajet de l'ignorance à la connaissance, cf. le songe rapporté par Artémidore de Dalde (IIe s.) dans son *Onirocritikon* 5, 18 (305-306 Pack) : Artémidore, *La clef des songes (Onirocritikon)*, trad. par A.J. Festugière, Paris 1975, p. 269 ; ainsi que – en milieu chrétien – celui de Jean l'Aumônier (VIe-VIIe s.), patriarche d'Alexandrie, relaté dans sa biographie rédigée vers 650 par Léonce de Néapolis (15-16 Gelzer) : Léontios de Néapolis, *Vie de Sy-*

méon le Fou et Vie de Jean de Chypre, éd. commentée par A.J. Festugière en coll. avec L. Rydén, Paris 1974, p. 351-352, 450. Cf. É. Antonopoulos, *Miséricorde, olivier : agents et attributs, Byzantion* 51 (1981), p. 361-365. 19. Weitzmann 1929 (n. 2, *supra*), p. 183. Cf., par la suite, *id.*, *Eine Pariser-Psalter-Kopie des 13. Jahrhunderts auf dem Sinai, JÖBG* 6 (1957), p. 136-137, fig. 7.

20. Cf. l'Ange de la Pénitence du *Pasteur d'Herma*, 25 sq. ; cf. *ibid.*, 30, 1 sq., éd. R. Joly, 1968, p. 156-158. Cependant, il n'est pas exclu qu'une arrière pensée y soit insinuée (cf. le ruban qui ordonne la coiffure de *Métanoia*, et qui renvoie à celui porté par les anges), poussant dans ce sens l'entendement du lecteur. L'image serait ainsi envahie par la tension dramatique qui se développe, temporairement, entre châtement et pardon. Cf. la tension comparable enregistrée picturalement (et simultanément) entre Justice et Miséricorde : *infra* et n. 42.

21. Pour le personnage qui figurait sur la partie découpée de la miniature cf. Buchthal, *ibid.* (n. 2, *supra*), p. 27 sq. Cf. Weitzmann 1957 (n. 19, *supra*).

22. Cf. *infra* et n. 27.

23. Cf. *infra* et n. 60. Notons toutefois que *Métanoia* en est absente.

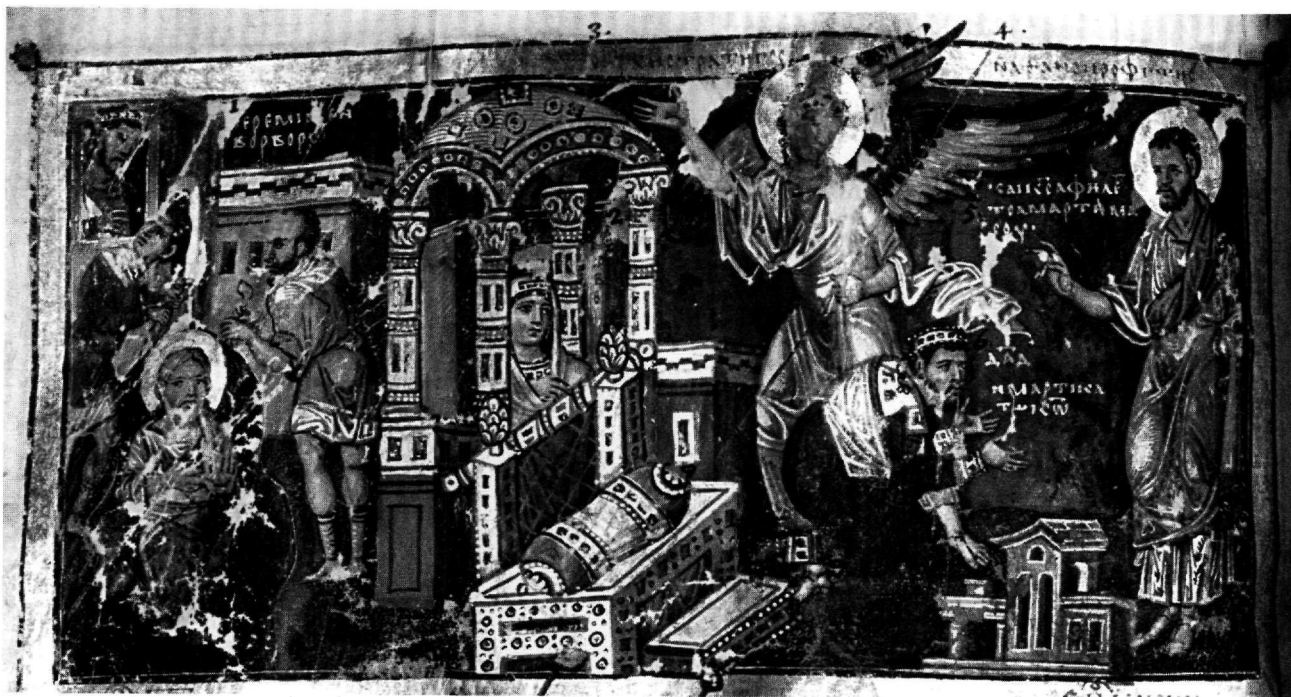


Fig. 4. Paris, Bibliothèque nationale de France. Cod. gr. 510 (IXe s.), fol. 143v.

40731 (début XIe s.) de la British Library (fol. 82v) (Fig. 5). La composition illustre ici directement le psaume 50 ; en effet elle figure en regard de celui-ci²⁴. L'image du psautier de la British Library n'est pas encadrée par une bordure et se développe en largeur. Or les deux phases de l'épisode sont ici fusées en une seule scène – qui pourrait, d'ailleurs, refléter la version complète de la seconde.

Sur la partie gauche de la miniature est situé un *oikos*, avec une ouverture sur le mur extérieur, face au spectateur, soutenue par une colonnette ; son toit est surmonté des arbres d'un jardin, vus en profondeur. Sur le mur attenant, qui forme l'extrémité de l'espace où se déroule le récit pictural, à l'intérieur d'une fenêtre arquée et protégée par une balustrade, une figure féminine (sans doute Bathsabée), vue à mi-corps, semble être vivement concernée par ce qui se passe à l'extérieur, sur la partie droite de l'image. Au milieu de la

composition, entre l'angle postérieur de l'édifice de gauche et une colonne dressée en plein air, enveloppant cette dernière, est tendu un voile ; devant ce voile est placé le trône royal, resté vide, avec un coussin posé sur le siège. L'image reflète une tradition nouvellement créée qui trouve ici son accomplissement.

Dépourvu maintenant de nimbe, David emprunte la même posture que dans le 139 (Fig. 1), avec la tête légèrement levée, pour répondre à Nathan, qui se tient debout, sur l'extrémité droite de la scène. Au fond (sur la gauche du roi prosterné), s'appuyant sur le même pupitre et portant le même vêtement, qui laisse ses épaules découvertes, apparaît *Meta-noia*, qui s'exprime par des gestes identiques à ceux de son homologue du 139 ; or le peintre, la figurant avec la tête légèrement tournée à gauche (par rapport au spectateur), la met en communication avec ce qui se passe plus bas, au de-

24. S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge, I. Pantocrator 61, Paris grec 20, British Museum Add. 40731*, Paris 1966, p. 58, pl. 52. Les légendes renvoient à *2 Rois* 12, 13 (cf. *infra* et Fig. 4 : les légendes de la miniature correspondante du *Paris. gr. 510*, fol. 143v). Cf. *ead.*, *Le Psautier Bristol et les autres psautiers byzantins*, *CahArch* 14 (1964), p. 175, fig. 30. D'après Suzy Dufrenne (*ibid.*), le 139, qui semble avoir réuni et comprimé deux images à la fois (Reproches de Nathan - Repentir

de David), suppose une coupure du modèle sur la droite ; d'autre part, la mise en scène du 40731 témoigne d'un goût pour l'antique plus accusé, et serait ainsi plus fidèle à un modèle ancien que celle du 139. Pour le psautier de la British Library, un manuscrit de très petit format (10,5×9 cm.), cf. Londres (British Library) 1994-95, *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, D. Buckton (éd.), Londres 1995, n° 167, p. 154 (J. Lowden).



Fig. 5. Londres, The British Library. Cod. Add. 40731 (déb. XIe s.), fol. 82v.

vant de la scène. Elle est de taille réduite ; est-ce pour désigner la profondeur de l'emplacement ? Ou pour rendre manifeste sa nature fictive ?

Les deux temps de l'épisode en question, inscrits de gauche à droite dans la miniature du 139, acquièrent leur autonomie dans la peinture à deux registres superposés du codex Add. 36928 (fol. 46), également de la British Library²⁵.

Sur le registre supérieur, le censeur (à droite), debout, s'adresse au roi qui, trônant (à gauche), nimbé, retire sa couronne (Fig. 6). L'image de David copie dans ce cas le type iconographique du 139, en l'adaptant au goût du XIe siècle. Or il est ici déplacé presque au milieu de la composition, et ainsi l'événement critique qui déclenche le processus « pénitentiel » (achevé sur le registre inférieur) se place entre le censeur (à droite) et l'ange (à gauche) que l'on voit derrière le trône. Sur le registre inférieur, à plafond abaissé, s'étend le roi prosterné, gardant son nimbe, avec, derrière lui, la figurine allégorique réduite de taille : juste en rappel discret de la signification de l'attitude de David.

Signalons enfin que dans le registre supérieur David est nimbé de bleu (une couleur sombre), tandis que la tête rayonnante de Nathan est nimbée d'or²⁶. Les couleurs



Fig. 6. Londres, The British Library. Cod. Add. 36928 (XIe s.), fol. 46.

contribuent de la sorte à l'intelligence de l'image.

Tous les éléments de la composition du 139 (Fig. 1), ainsi que l'ange « manquant » dans celle-ci – ayant été probablement figuré, rappelons-le, sur la partie découpée de la feuille –, reparaittent dans la miniature du fol. 108v du psautier cod. Taphou 51, du Patriarcat grec de Jérusalem (Fig. 3), seule image dans ce manuscrit du XIIIe siècle²⁷.

Par ailleurs, de la même façon qu'emprunte le David repentant prosterné devant Nathan (Fig. 4, 5), ou même devant le Christ (Fig. 8)²⁸, l'empereur est figuré en proskynèse devant trois martyrs²⁹, ou devant le Christ³⁰.

25. Cutler, *ibid.* (n. 16, *supra*), p. 44-45, 51-53, 55, fig. 9.

26. Cf. *ibid.*, p. 44. Pour la *metanoia* en tant que prosternation, cf. M. Anastos, *Pletho's Calendar and Liturgy*, *DOP* 4 (1948), p. 261, n. 403 ; cf. *ibid.*, p. 262, n. 406. Cf. N. Oikonomidès, *Leo VI and the Narthex Mosaic of Saint Sophia*, *DOP* 30 (1976), p. 156-157.

27. Weitzmann 1957 (n. 19, *supra*). Athènes (Palais du Zappeion) 1964, *L'art byzantin, art européen*, 9e exposition du Conseil de l'Europe, n° 283. Cf. Lazarev, *ibid.* (n. 2, *supra*), p. 283, 334 n. 54 ; J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, Harmondsworth, Middlesex 1979, p. 298, fig. 266 ; Cutler 1984 (n. 2, *supra*), p. 42, fig. 145.

28. Nous renvoyons à la miniature du codex Taphou 53, mais celle-ci dépend d'un autre contexte : celui du psaume 109. Pour ce codex (1053-

1054 ?), conservé à la bibliothèque du Patriarcat grec de Jérusalem, cf. Athènes 1964 (n. 27, *supra*), n° 281. Cf. Lazarev, *ibid.*, p. 142, 175 n. 68. Voir également *infra*, et n. 35. En rapport avec le trône de l'Hétimasie, évoqué picturalement sur la miniature en question (à droite), cf. B. Brenk, *The Imperial Heritage of Early Christian Art, Age of Spirituality : A Symposium*, K. Weitzmann (éd.), New York 1980, fig. 14-15. A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Strasbourg 1936, Index, p. 289, s.v. Trône du Seigneur.

29. Voir *infra* et n. 34.

30. Pour le repentir impérial, se conformant au modèle vétérotestamentaire (celui de David), cf. S. Spain Alexander, *Heraclius, Byzantine Imperial Ideology, and the David Plates*, *Speculum* 52 (1977), p. 227,



Fig. 7. Sainte Sophie de Constantinople, narthex. Mosaïque du tympan au-dessus des Portes royales (IXe-Xe s.).

Venons à un exemple célèbre. Dans le narthex de Sainte Sophie, sur le tympan qui surmonte les Portes royales, est placée la mosaïque figurant le Christ, « Lumière du monde » (Fig. 7), trônant sur un siège à dos largement étendu, en forme de lyre. L'inscription sur les pages ouvertes du codex des

Évangiles tenu par le Christ renvoie d'une part à *Luc* 24, 36 et à *Jean* 20, 19-21 et 26 ; et d'autre part à *Jean* 8, 12³¹. Occupant le centre de la composition, il est encadré, de part et d'autre, par deux médaillons portant les images, vues en buste, de la Théotocos et d'un archange non identifié³². Se-

228 n. 54 (Théodose Ier), 230 (Héraclius), 234 (Héraclius), 236. Voir maintenant le récent ouvrage de Gilbert Dagron, *Empereur et prêtre. Étude sur le « Césaropapisme » byzantin*, Paris 1996, p. 120-122 (Théodose Ier), 122-124 (Léon VI), 124-125 (Jean Tzimiskès), 129-138 (Léon VI), 133-134 (Constantin le Grand), 134 (Théodose Ier), 134-136 (Basile Ier), 304. Sur le repentir impérial cf., d'autre part, V. Kepetzi, *Empereur, piété et rémission des péchés dans deux ekphraseis byzantines. Image et rhétorique*, *ΔΧΑΕ* 20 (1999), p. 231-244 (*passim*).

31. Cf. Grabar, *ibid.* (n. 28, *supra*), p. 102 sq.

32. Cf. les *clipei* avec les images de l'empereur et de l'*augusta*, sur le registre supérieur de certains diptyques consulaires. J'emprunte ici, en partie, l'argumentation exposée autrefois dans l'ouvrage cité plus haut : Antonopoulos, *ibid.* (n. 4, *supra*), p. 277 sq. Pour la mosaïque du narthex de Sainte Sophie voir Grabar, *ibid.*, p. 100-106, pl. 18. *Id.*, 1953 (n. 12, *supra*), p. 96-97, pl. in p. 91, 92. *Id.*, *L'iconoclisme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957, p. 211 n. 3, 239-241, fig. 120-121. Th. Whittemore, *The Narthex Mosaic of Sancta Sophia*, *SBN* 6 (1940) (= *Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini*, t. 2), p. 214-223. J. Meyen-

dorff, *L'iconographie de la Sagesse divine dans la tradition byzantine*, *CahArch* 10 (1959), p. 264. C. Mango, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Washington D.C. 1962, p. 24-25, 96-97, fig. 8. Lazarev, *ibid.* (n. 2, *supra*), p. 144-146, fig. 152-154 (cf. la bibliographie citée *ibid.*, p. 177 n. 73). E.J.W. Hawkins, *Further Observations on the Narthex Mosaic in St. Sophia at Istanbul*, *DOP* 22 (1968), p. 151-166. A. Cutler, *Transfigurations. Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography*, Penn State, Pennsylvania 1975, p. 5 sq., 53 sq., fig. 1. Oikonomidès, *ibid.* (n. 26, *supra*), p. 151-172. Beckwith, *ibid.* (n. 27, *supra*), p. 190-191, fig. 158. J. Breckenridge, *Christ on the Lyre-Backed Throne*, *DOP* 34-35 (1980-1981), p. 247 sq. J. Faetherstone, *A Note on the Dream of Bardas Caesar in the Life of Ignatius and the Archangel in the Mosaic over the Imperial Doors of St. Sophia*, *BZ* 74 (1981), p. 42-43. R. Cormack, *Interpreting the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, *Art History* 4 (1981), p. 138-141 (= *The Byzantine Eye. Studies in Art and Patronage*, Londres 1989, VIII). *Id.*, *Painting the Soul. Icons, Death Masks and Shrouds*, Londres 1997, p. 133-136, fig. 48-49. A. Schminck, « Rota tu volubilis ». *Kaisermacht und Patriarchenmacht in Mosaiken*, *Cupido legum*, L.

rait-il le Gabriel de l'Annonciation (messager et initiateur de l'incarnation) ou du Couronnement, le Christ-ange de l'Ancien Testament (préfiguration vétérotestamentaire du Christ), ou l'archange Michel du Jugement dernier³³ ? Devenue quasiment énigmatique pour un lecteur d'aujourd'hui, la composition, et surtout l'identité incertaine de l'empereur prosterné aux pieds du Christ, ont hanté, depuis la découverte de cette mosaïque, la réflexion des savants. Cependant, le sujet est encore loin d'être épuisé.

L'attitude du souverain figuré, probablement Léon VI (886-912), qui rappelle de très près celle de son homologue du codex 211 de la Bibliothèque nationale d'Athènes (Xe s.), sans fournir obligatoirement la preuve d'une quelconque culpabilité, évoque pourtant le Repentir de David, fréquemment figuré, nous l'avons déjà constaté, dans les psautiers illustrés³⁴. On se reportera notamment à la miniature du fol. 128

Burgmann *et al.* (éd.), Francfort-sur-le-Main 1985, p. 211-234. Dagron, *ibid.* (n. 30, *supra*), p. 122, 129-138, fig. 2-3. En dernier lieu cf. Athènes (Musée Benaki) 2000, *Μήτηρ Θεοῦ. Ἀπεικονίσεις τῆς Παναγίας στὴ βυζαντινὴ τέχνη*, M. Vassilaki (éd.), Athènes - Milan 2000, p. 114, 116, fig. 64-65 (R. Cormack) (= *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*). Pour des photographies plus récentes de la mosaïque du narthex (fig. 7), cf. Cormack 1997 ; Dagron, *ibid.* ; Athènes 2000 (cités plus haut).

33. Au sujet de la typologie des anges cf. D. Pallas, Himmelsmächte, Erzengel und Engel, *RBK* 13, col. 13-119. Pour le thème du Christ-Angel, cf. S. Der Nersessian, Note sur quelques images se rattachant au thème du Christ-Angel, *CahArch* 13 (1962), p. 209-216. Cf. l'archange Gabriel couronnant l'empereur Basile Ier sur le fol. Cv du *Parisinus* 510 : Dagron, *ibid.*, p. 203-205, 218, pl. 7. Cf. H. Maguire, A Murderer among the Angels : The Frontispiece Miniatures of the Paris. Gr. 510 and the Iconography of the Archangels in Byzantine Art, *The Sacred Image, East and West*, R. Ousterhout - L. Brubaker (éd.), Chicago - Urbana 1995, p. 63-71. Cf. l'archange Michel, intercédant en faveur d'un suppliant auprès de l'empereur, dans la miniature du fol. 2v du cod. Coislin gr. 79 de la Bibliothèque nationale de France : Omont, *ibid.* (n. 2, *supra*), pl. 64 ; Grabar 1953 (n. 12, *supra*), pl. in p. 179 ; Lazarev, *ibid.* (n. 2, *supra*), fig. 233 ; I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leyde 1976, p. 111-112, 118, fig. 72 ; Beckwith, *ibid.* (n. 27, *supra*), p. 241-243, fig. 205. Sur le codex cf., en dernier lieu, Paris 1992 (n. 2, *supra*), n° 271, p. 360-361 (fol. 2v : fig. in p. 361) ; New York 1997 (n. 2, *supra*), n° 143, p. 207-209. La présence simultanée de l'archange et de la Mère de Dieu, rappelle le couronnement d'un empereur nommé Léon (probablement Léon VI), figuré sur l'une des deux faces de la partie conservée d'un objet en ivoire (Berlin, Staatliche Museen) ; l'acte symbolique a lieu devant un décor évoquant l'abside est d'une église. Voir A. Goldschmidt - K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, vol. 2, *Reliefs*, Berlin 1934, n° 88 ; Grabar, *ibid.* (n. 28, *supra*), p. 116, pl. 24.1 ; Beckwith, *ibid.* (n. 27, *supra*), p. 197, fig. 163b. Cf. K. Weitzmann, Ivory Sculpture of the Macedonian Renaissance, *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur*, II,



Fig. 8. Jérusalem, Patriarcat grec. Cod. Taphou 53 (XIe s.), fol. 162v.



Fig. 9. Venise, Bibliothèque Marcienne. Cod. gr. 17 (XIe s.), fol. III (détail).

V. Miložić (éd.), Mainz am Rein 1970, p. 10-11, pl. 14.1-2, proposant une nouvelle identification pour l'empereur figuré sur cette œuvre : Léon V, couronné en 813. Voir également A. Cutler, *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory and Society in Byzantium (9th-11th Centuries)*, Princeton 1994, p. 200-201 et *passim*, fig. 158. New York 1997 (n. 2, *supra*), n° 138, p. 201-202. Cf. Athènes 2000 (n. 32, *supra*), p. 169-170, fig. 106, 111 (A. Cutler).

34. Pour le codex d'Athènes, fol. 63, cf. A. Grabar, *Miniatures gréco-orientales II. Un manuscrit des homélies de saint Jean Chrysostome à la Bibliothèque nationale d'Athènes (Atheniensis 211)*, *SemKond* 5 (1932), p. 279-281, pl. 21.2. *Id.*, *ibid.* (n. 28, *supra*), p. 101 n. 3 : ... l'empereur Arcadius en proskynèse devant deux [= trois] saints martyrs ; l'image représente l'empereur priant auprès du tombeau de ces saints. K. Weitzmann, The Selection of Texts for Cyclic Illustration in Byzantine Manuscripts, *Byzantine Books and Bookmen*, A Dumbarton Oaks Collo-

du codex gr. 752 de la Vaticane, où l'on voit David prosterné devant les portes d'une église, dont la lunette porte l'image du Pantocrator en buste ; cette miniature illustre le psaume 37, 4 : *Il n'y a plus rien de sain dans ma chair à cause de ta colère, il n'y a plus de paix dans mes os, à cause de mes péchés*³⁵. Le basileus vétérotestamentaire figure par ailleurs aux pieds du Christ trônant, sur le fol. 162v du psautier *Taphou* 53 de Jérusalem (Fig. 8) ; à droite, dans l'arrière-plan de la même image, figure d'autre part, comme suspendu sur le fond d'or, le trône « récapitulatif » de l'Hétimasie³⁶. Suivant un élargissement plus poussé de l'optique de notre recherche, on se reportera également, à titre d'exemple, à des images que génère et diffuse le pouvoir impérial : sur les reliefs théodosiens de la base de marbre que surmonte l'obelisque de l'Hippodrome, à Constantinople ; ou, après l'Iconoclasme, dans la miniature du fol. III du psautier de Basile II, conservé à la bibliothèque Marcienne (cod. gr. 17)³⁷. En évocation de la victoire de 1018, figurent dans cette image les captifs Bulgares, se jetant aux pieds de l'empereur (Fig.

9). Au moins l'un des « barbares » soumis tourne ses yeux vers le spectateur³⁸.

Après la marquante interprétation d'André Grabar³⁹, Nicolas Oikonomidès a su tirer le meilleur parti de son champ de recherches, pour projeter, par une brillante enquête de détection historique, de nouvelles lumières sur cette image monumentale, ou, plus exactement, sur la société byzantine du Xe siècle, par le moyen de la composition du tympan des Portes royales. Rappelons que cette œuvre a été rattachée à l'affaire de la tétragamie de Léon VI. L'empereur figuré serait Léon VI repentant, et la mosaïque aurait été confectionnée après sa mort, probablement après qu'une absolution lui eut été accordée par le Concile de 920⁴⁰.

Il semble, certes, singulièrement réanimateur de restaurer l'actualité des images, en leur restituant leur fondement historique supposé, qui peut ne pas être contemporain ou (*stricto sensu*) événementiel ; celui-ci, même quand il ne se situe pas exactement au point de départ des œuvres concernées, sert sans doute de support – au moins s'il ne dévie pas

quium, Washington D.C. 1975, p. 97, fig. 44. Voir maintenant A. Marava-Chatzinicolaou - Chr. Toufexi-Paschou, *Katálogoz mikρογραφιών βυζαντινών χειρογράφων τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος*, III, Athènes 1997, p. 31-32, fig. 18. Au sujet de la *proskynésis*, cf. I. Spatharakis, *The Proskynesis in Byzantine Art*, *BABesch* 49 (1974), p. 190-205. Cf., sur la genuflexion, J.-Cl. Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris 1990, *passim*.

35. Voir E.T. DeWald, *The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint, III. Psalms and Odes*, Part 2 : *Vaticanus Graecus 752*, Princeton 1942. David y est fréquemment représenté aux pieds du Christ. Cf. dans ce psautier, datant du milieu du XIe siècle (*ibid.*, p. xi), les miniatures des fol. 20 (ps. 2 ; nous y retrouvons l'archange Michel, le Christ trônant, et David, préfigurant l'empereur byzantin, prosterné devant le Roi céleste), 44 (ps. 12), 45, 104v (ps. 34, 1), 163v (ps. 50 ; cf. le texte cité plus haut, n. 5, 6, 13), 197v (ps. 64), 255v, 423v (ps. 140). Pour ce codex, et en rapport avec l'objet de notre enquête (la mise en parallèle des personnes et des conduites du roi biblique, d'une part, et d'autre part, de l'empereur, à travers laquelle, des événements contemporains sont évoqués, relevant des tensions existant entre l'État et l'Église), voir maintenant I. Kalavrezou - N. Trahoulia - Sh. Sabar, *Critique of the Emperor in the Vatican Psalter gr. 752*, *DOP* 47 (1993), p. 195-219. Sur le repentir de David cf. p. 201 sq., *ibid.* Pour la présence simultanée du Christ et de David dans plusieurs miniatures de ce psautier, cf. *ibid.*, p. 207 sq. Enfin, sur ce codex, cf. New York 1997 (n. 2, *supra*), n° 142, p. 206-207 (I. Kalavrezou).

36. Cf. n. 28, *supra*.

37. Au sujet du relief théodosien (côté nord-ouest) voir B. Kiilerich, *The Obelisk Base in Constantinople : Court Art and Imperial Ideology*, Rome 1998, p. (34 sq.) 38-39, 132-135, fig. 5, 8, 63-64. Pour le geste de soumission et d'adoration cf. p. 134-135, *ibid.* Sur le codex de la Marcienne et l'image de Basile II cf. Grabar, *ibid.* (n. 28, *supra*), p. 86-87, pl. 23.1 ; Lazarev, *ibid.* (n. 2, *supra*), fig. 130. I. Ševčenko, *The Illuminators*

of the Menologium of Basil II, *DOP* 16 (1962), p. 243-276. I. Furlan, *Codici greci illustrati della Biblioteca Marciana*, IV, Milan 1981, p. 46-47. Cf. A. Cutler, *The Psalter of Basil II, Imagery and Ideology in Byzantine Art*, Ashgate 1992, III, p. 18-25.

38. Cette image ouvre de très intéressantes perspectives d'analyse. Par ailleurs, et en rapport avec ce détail, cf. le pape Jean VII (705-707), figurant aux pieds de la Théotocos à l'Enfant (sur l'angle droit inférieur de l'image), la tête tournée vers le spectateur, sur l'icône de la « Vierge de clémence », vénérée au sanctuaire de Sainte Marie de Trastevere, à Rome. Voir C. Bertelli, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere*, Rome 1961. Cf. K. Weitzmann, *The Icon : Holy Images, Sixth to Fourteenth Century*, Londres 1978, p. 50, pl. 6. Cf., d'autre part, l'épisode dont il est question dans les *Parastaseis* 54, éd. Th. Preger, I, 1901, p. 55.14-15 : *τοῖς ποσὶν Μαξιμίνου ἐγκυλινδοῦμενοι σωτηρίας τυχεῖν ἱκέτεον*. Cf. l'éd. Averil Cameron - J. Herrin, p. 128.14-15. Enfin, cf. Josué se prosternant devant l'archange Michel, figuré dans le cod. *Palat. gr.* 431 de la Vaticane (Xe s.) : K. Weitzmann, *The Joshua Roll. A Work of the Macedonian Renaissance*, Princeton 1948, p. 14 ; Lazarev, *ibid.* (n. 2, *supra*), fig. 105.

39. Grabar, *ibid.* (n. 28, *supra*), p. 100-106. Cf. la nouvelle lecture du même auteur, 1957 (n. 32, *supra*), p. 211 n. 3, 239-241.

40. Oikonomidès, *ibid.* (n. 26, *supra*), p. 151-172. Plus récemment, Gilbert Dagron, *ibid.* (n. 30, *supra*), p. 122-124, 129-138, admet l'argumentation de Nicolas Oikonomidès et la prolonge, dans l'optique de son ouvrage : *l'étude d'un pouvoir impérial dont on peut comprendre qu'il se reconnaisse inférieur à la majesté divine, mais dont on s'étonne qu'il se proclame coupable avec autant d'ostentation* (p. 131, *ibid.*). Il nuance toutefois son exposé par de remarques pointant vers la polysémie de la composition : *À cet emplacement, lieu de mémoire par excellence, la représentation a valeur de rappel ; le message qu'elle délivre s'adresse aux empereurs présents et à venir qui vont franchir le seuil ; sa portée est générale, ce qui n'exclut pas qu'elle ait été obtenue par une superposition d'allusions historiques, de modèles et de sens* (p. 130, *ibid.*).

pour monopoliser l'interprétation par des vraisemblances trompeuses – à des approches toujours plus ajustées aux objets de nos études⁴¹.

Dans une image postérieure (3e décennie du XIIe siècle) à la mosaïque des Portes royales, contenue dans un codex ayant appartenu à un membre de la famille impériale (*Vaticanus Urbinas gr. 2*, fol. 19v), le Christ trônant, qui couronne les *basileis* Jean II Comnène et son fils Alexis, figure entre *Elémosynè* (la Miséricorde) et *Dikaiosynè* (la Justice), qui – placées légèrement derrière le dos du *basileus* céleste – lui servent, en quelque sorte, de « souffleurs »⁴². Évidemment, la mosaïque de Sainte Sophie ne mobilise pas, dans sa démonstration, de moyens fictifs. Or ceci n'exclut pas qu'une équivalence analogique – et ontologiquement sûre, dans toutes ces composantes – y soit impliquée ; à travers, justement, les personnes de la Théotocos, d'une part, matrice humaine de la miséricorde, et d'autre part de l'archange, exécuteur des ordres du *Pambasileus*.

Aussi – et malgré ce que je suggère par la suite – il semble que la fonction du ministre céleste dans cette composition n'est pas celle de l'intercession. Certes, sa présence ne doit pas manquer de signification ; or celle-ci est en quelque sorte atténuée – sinon neutralisée – par la position frontale de l'archange (atténuée dans tel sens, et notamment en celui de l'intercession, ou renforcée dans tel autre, s'entend). Ce qui se veut effectivement opératoire est l'intercession de la Mère de Dieu. Notons cependant que l'on peut considérer que la frontalité de l'archange a l'intention de préserver, justement, la signification de sa présence, rappelant l'intégrité de la justice eschatologique. La question qui se pose ne se limite pas à une volonté de restauration plus ou moins catégorique d'une identité supposée intégrale, mais également, et surtout, elle vise à une reconstitution plausible du réseau de références que le spectateur byzantin – spectateur averti ou moyen, « suffisant » ou pas, contemporain ou postérieur au moment de l'inauguration de cette œuvre – aurait pu établir face à une telle composition. Peut-on par conséquent soutenir l'hypothèse que la mosaïque en question exprime le souhait d'une interces-

sion, que l'on sollicite *hic et nunc*, ou que l'on visualise en activité pendant toute la durée de l'Empire chrétien⁴³ ? S'agit-il plus précisément d'une intercession, voulue permanente, de la Théotocos et de l'archange Michel, auprès du Pantocrator, et en faveur de l'autocrator ? L'apparition du souverain anonyme sur la mosaïque des Portes royales visait peut-être à régler les comptes de celui-ci avec l'au-delà ; ou ceux de ses successeurs avec l'Église ; ou, encore, à partir d'une donnée concernant une personne concrète, elle visait peut-être à rétablir à perpétuité l'ordre des pouvoirs, entre le ciel et la terre. Pourtant, même dans cette perspective, il est également probable que le programmeur de l'iconographie de cette œuvre voulut entraîner le cas concret dans le domaine de la généralité, et par conséquent ne pas dater l'image. De surcroît, s'adressant au public des fidèles, cette image fixait en permanence le rituel exemplaire d'un rapport fondamental d'adoration (= de subordination) à imiter. Or, l'empereur figurant sur la mosaïque n'ose pas lever la tête vers le Pantocrator ; ce sont les intervenants qui se tiennent, en buste, sur à peu près la même hauteur que le Christ. Il en est autrement avec la figure de David dans le codex de Jérusalem (Fig. 8), qui, tout en ayant courbé le dos, dirige son regard et ses mains implorantes vers le Christ.

Il peut sembler que nous avons quelque peu forcé l'interprétation pour la faire rentrer dans la perspective de notre enquête. Or, le rapprochement que nous avons tenté d'établir entre la mosaïque du tympan et une œuvre postérieure, et portable – qui n'était pas exposée à la vue de tous –, ne manque pas de tracer une nouvelle possibilité de lecture, parmi les autres suggérées jusqu'ici.

Faut-il encore rappeler qu'on se trouve devant le seuil du ciel ; la « chute » (*ptôsis*) volontaire du candidat à la traversée, située en deçà de ce seuil, présage sa résurrection (*anastasis*), qui aura lieu au delà du *limes* temporel⁴⁴. Le scénario, se tenant constamment sur la même ligne optique, change toutefois de registre si l'on déplace l'acte, le situant désormais dans le palais impérial. Nous allons rappeler dans ce contexte l'« apélatique, ton premier », que les factions chan-

41. Cependant, cf. la réaction d'un lecteur d'images, qui est en même temps ouvert aux subtilités théologiques : Z. Gavrilović, *The Humiliation of Leon VI the Wise (The Mosaic of the Narthex at Saint Sophia, Istanbul)*, *CahArch* 28 (1979), p. 87-94.

42. Cf. Grabar, *ibid.* (n. 28, *supra*), p. 119-120. Pour ce codex des Évangiles, ainsi que pour la miniature du fol. 19v cf., en dernier lieu, New York 1997 (n. 2, *supra*), n° 144, p. 209-210 (avec planche en couleurs) (J.C. Anderson). Pour une interprétation détaillée de l'image en question, cf. Antonopoulos, *ibid.* (n. 4, *supra*), p. 261 sq.

43. L'intercession en question est figurée au-dessus des Portes royales de la Grande Église. Rappelons que selon l'Apocalypse de la Vie de saint André le Fou, Sainte Sophie est destinée à être engloutie par les eaux à la fin des temps ; cf. L. Rydén, *The Andreas Salos Apocalypse. Greek Text, Translation and Commentary*, *DOP* 28 (1974), p. 211.243-248.

44. Pour ce geste « liturgique » et en rapport avec la *philanthropia* divine, cf. D.J. Constantelos, *Byzantine Philanthropy and Social Welfare*, New Brunswick N.J. 1968, p. 33, n. 26. Cf. Cutler 1975 (n. 32, *supra*), particulièrement p. 100 sq.

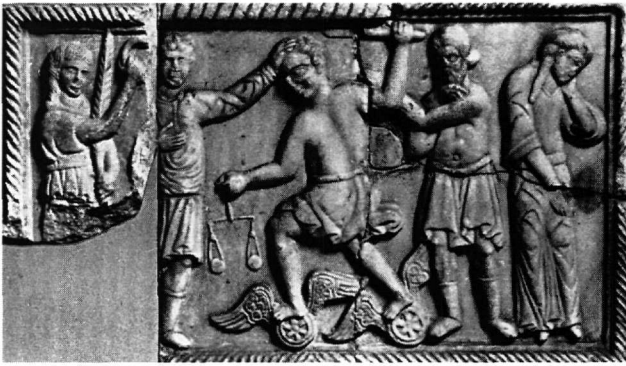


Fig. 10. Cathédrale de Torcello, escalier de l'ambon. Plaque de marbre (XIIe s. ?), encastrée sur la paroi de l'escalier ; la partie gauche, conservée à la sacristie de la cathédrale.

taient lors du dîner de fête de l'empereur (anniversaire de son accession au trône)⁴⁵ :

En vos mains, aujourd'hui, ayant remis la puissance, Dieu vous a confirmé autocrator souverain et le grand archistratège étant descendu du ciel a ouvert devant votre face les portes de l'Empire. C'est pourquoi le monde tombe à genoux devant le sceptre de votre droite, rendant grâce au Seigneur qui a eu pour vous cette bienveillance. Il a désiré vous avoir, le pieux empereur, comme souverain et pasteur, un tel autocrator.

45. Constantin Porphyrogénète, *Livre des cérémonies* 1, 74, éd. Vogt, II, 1939, p. 102.17-23 ; cf. le commentaire de Vogt, II, 1940, p. 107 sq. Cf. A. Pertusi, *Insegna del potere sovrano e delegato a Bisanzio e nei paesi di influenza bizantina, Simboli e simbologia nell'alto medioevo, SettSAM* 23 (1975), Spolète 1976, p. 481, n. 2, qui identifie le « grand archistratège » avec le Christ, tout en notant que par le même terme militaire sont également désignés les archanges Michel et Raphaël.

46. Cf. plus haut et n. 16-17. Au sujet de la Prière, apparaissant dans la miniature du fol. 446v, qui illustre le cantique d'Ézéchias, voir Omont, *ibid.* (n. 2, *supra*), p. 9-10, pl. 14 ; Buchthal, *ibid.* (n. 2, *supra*), p. 43-45, fig. 14. Cf. K. Weitzmann, *The Ode Pictures of the Aristocratic Psalter Recension, DOP* 30 (1976), p. 80-81, fig. 36. Cf. la reproduction en couleurs dans Grabar 1953 (n. 12, *supra*), p. 148-149, pl. in p. 168.

47. La main, maintenant, sert de support à la tête. Pour le relief de Torcello (Fig. 10), voir *infra* et n. 51. D'autre part, la même identité est attribuée à une figure féminine qui « commente », par sa présence, l'apparition redoutable de Némésis sur un relief de l'antiquité tardive, conservé au Musée Égyptien du Caire ; assise, occupant un espace exigu sur l'angle inférieur gauche de l'image, elle soutient la tête de sa main gauche. Sur ce relief de calcaire et la figure en question voir J. Strzygowski, *Koptische Kunst* (Catal. gén. des antiquités égypt. du Musée du Caire, n° 7001-7394, 8742-9200), Vienne 1904, n° 8757, p. 103-104, fig. 159. P. Perdrizet, *Némésis, BCH* 36 (1912), p. 263-267, fig. 1. Grabar,

Dans le cas de la mosaïque de Sainte Sophie, ce sont les Portes de la Maison de Dieu qui sont ouvertes par le « grand archistratège » (*archistratègos ho mégas*), et c'est l'empereur qui « tombe à genoux » (*prospiptei*) devant le *skèptron* du Seigneur céleste.

De retour aux figures allégoriques, on remarquera que le geste fait par la *Métanoia* du type du 139 (Fig. 1) – qui se recoupe d'ailleurs, mais vu sous un angle différent, avec celui de *Proseuchè* (Prière) dans le même codex –, tendant l'index de la main gauche vers son menton, rappelle celui de la Puissance du fol. 4v⁴⁶. Ce geste a été rapporté à une typologie figurative exprimant divers états de peine morale. Dans cette optique, un équivalent circonstanciel de la *Métanoia*, entendue dans le sens de regret, est reconnu en la figure féminine qui parachève l'allégorie du *Kairos* (Occasion) dans des images qui véhiculent des modes iconographiques antiques (Fig. 10)⁴⁷.

En littérature latine tardive, l'identité précise en est donnée par Ausone (IVe s. ap. J.-C.) dans son épigramme *In simulacrum Occasionis et Paenitentiae*⁴⁸. S'inscrivant dans le courant d'une tradition vieille déjà de plusieurs siècles, dont le plus ancien témoignage plastique remonte à la fameuse statue de Lysippe (IVe s. av. J.-C.), décrite, un peu plus tard (IIIe s. av. J.-C.), dans l'épigramme de Posidippe de Pella⁴⁹, Ausone opère un élargissement du « personnel » allégorique, en introduisant *Metanoea* aux côtés d'*Occasio*. *Metanoea* explique son apparition de ses propres paroles (v. 10-12, cités ci-dessous) :

ibid. (n. 28, *supra*), p. 127 n. 2. Maguire 1977 (n. 16, *supra*), p. 146-147, fig. 42. *LIMC* VI.1, 1992, n° 165, p. 748-749 (P. Karanastassi) ; cf. également *ibid.*, p. 561, n° 3. Cf. Antonopoulos 1998 (n. 3, *supra*), p. 250-251, pl. 55c. Au sujet du *Kairos* cf. *ibid.*, p. 247 sq.

48. Ausonius, *Opuscula*, éd. R. Peiper, Leipzig 1886, p. 323-324. E.H. Gombrich, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, Oxford 1972, p. 133-134. Sur la réactivation de l'image ausonienne aux XVe-XVIe siècles, dans certaines de ces composantes ou dans son ensemble, cf. R. Whittkower, *Allegory and the Migration of Symbols*, Londres 1977, p. 103 sq., 208 n. 35, fig. 149 (Mantoue, palais ducal : fresque de l'école d'Andrea Mantegna) ; p. 110-111, fig. 156, 160. Pour la fresque exécutée par un peintre de l'école de Mantegna, transmise sur toile et conservée au palais ducal de Mantoue (autrefois sur le baldaquin d'une cheminée au palais Biondi), cf. R. van Marle, *Iconographie de l'art profane au moyen-âge et à la renaissance*, II, La Haye, 1932, p. 185, fig. 211. N. Bätzner, *Andrea Mantegna, 1430/31-1506*, Cologne 1998, p. 106, fig. 113.

49. *Anthologie grecque* XVI, 275, éd. R. Aubreton - F. Buffière, Paris 1980, p. 183-184. Cf. M. Trédé, *Kairos : L'à propos et l'occasion (le mot et la notion, d'Homère à la fin du IVe siècle avant J.-C.)*, Paris 1992, p. 77-78. Pour le *Kairos* de Lysippe cf. *LIMC* V.1-2, 1990, p. 920 sq., pl. 597 (P. Moreno). Rome (Palazzo delle Esposizioni) 1995, Lisippo. *L'arte e la fortuna*, p. 190-195 (P. Moreno), p. 395-397 (S. Ensoli).



Fig. 11. Cathédrale de Torcello, mur ouest de la nef. Mosaique du Jugement dernier (détail) : les compartiments de l'enfer (fin XIe-déb. XIIe s.).

*Cuius opus ? – Phidiae : qui signum Pallados, ejus
 Quique Iouem fecit ; tertia palma ego sum.
 Sum dea quae rara et paucis Occasio nota. –
 Quid rotulae insistas ? – Stare loco nequeo. –*

- 5 *Quid talaria habes ? – Volucris sum. Mercurius quae
 Fortunare solet, trado ego, cum uolui. –
 Crine tegis faciem. – Cognosci nolo. – Sed heus tu
 Occipiti caluo es ? – Ne teneat fugiens. –
 Quae tibi iuncta comes ? – Dicat tibi. Dic rogo, quae sis. –*
- 10 *Sum dea, cui nomen nec Cicero ipse dedit.
 Sum dea, quae factique et non facti exigo poenas,
 Nempe ut paeniteat. sic Metanoëa uocor. –
 Tu modo dic, quid agat tecum. – Quandoque uolauit,
 Haec manet ; hanc retinent, quos ego praeterii.*
- 15 *Tu quoque dum rogitas, dum percontando moraris,
 Elapsam dices me tibi de manibus.*

Développant le même sujet en milieu constantinopolitain au XIIe siècle, dans une lettre adressée à l'higoumène du monastère du Pantocrator, Jean Tzetzes engage également un deuxième personnage, pour figurer, maintenant, celui qui n'a pas su saisir par les cheveux le Temps (*Chronos*) fugitif⁵⁰. Enfin, sur le relief médiobyzantin de Torcello (Fig. 10), placé sur la paroi nord (donnant sur le bas-côté nord) de l'escalier de l'ambon, et complété (à gauche) par le fragment conservé à la sacristie de la cathédrale, la composition réunit un ensemble de cinq acteurs⁵¹. Outre *Kairos*⁵² et le couple antithèse

du « vainqueur » et du « vaincu », s'engagent également dans cette composition, sur la droite du premier, une figure féminine aptère, qui le couronne ; tandis que sur la gauche du deuxième, au pied du mur de l'extrémité droite, se détournant de lui, se tient, debout, celle qui personnifie la défaite. Par sa tête inclinée vers le sol, qui pèse lourdement sur la

50. *Ioannis Tzetzae Epistulae*, éd. P.A. Leone, Leipzig 1972, p. 99-100.

51. A. Grabar, *Sculptures byzantines du moyen âge, II (XIe-XIVe siècle)*, Paris 1976, n° 112, p. 115, pl. 91a. Dans cette approche, et dans d'autres, certains éléments de lecture sont étrangement erronés. Cf. R. Polacco, *La cattedrale di Torcello*, Venise 1984, p. 35-37, fig. 37-38. P. Fortini Brown, *Venice and Antiquity. The Venetian Sense of the Past*, New Haven - Londres 1996, p. 2-6, fig. 1-3. Cf. Antonopoulos 1998 (n. 3, *supra*), p. 255-259, pl. 60a. Quel était précisément le sens de l'image lors de sa création ? Restait-il le même après l'encastrement fragmentaire de la plaque sur la paroi de l'ambon ? Est-ce une œuvre créée en milieu hellénophone ? (Ceci du moins est indiqué par le genre de la figure fictive.) Sur quel monument figurait-elle initialement ?

52. Le bras levé tendu en arrière, *Kairos* brandit un couteau pour figurer, semble-t-il, les coups qu'il va porter contre ceux qui ne l'ont pas saisi à temps ; ce détail correspond à la description de *Chronos* par Jean Tzetzes, *ibid.* : μάχαιραν δὲ ὀρέγει πρὸς τὸ κατόπιν ἐπανατείνων τὴν χεῖρα, κατακαρδίους πληγὰς αἰνιττόμενος, αἴπερ ἐγγίνονται τοῖς χρόνον καθυστεροῦσιν. Cf. *l'ekphrasis* du *Kairos* de Lysippe par Himerios (IVe s.) : *Himerii Declamationes et orationes cum deperditarum fragmentis*, éd. A. Colonna, Rome 1951, p. 100 ; Trédé, *ibid.* (n. 49, *supra*), p. 78.

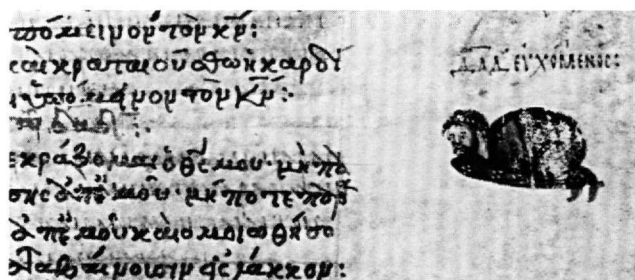


Fig. 12. Moscou, Musée historique. Cod. gr. 129 / psautier Chludov (IXe s.), fol. 25.

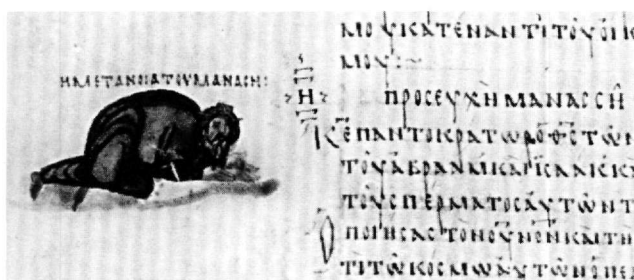


Fig. 13. Moscou, Musée historique. Cod. gr. 129 / psautier Chludov (IXe s.), fol. 158v.

paume gauche, elle exprime la douleur, le repentir (sans lendemain, semble-t-il) de celui qui a laissé le *Kairos* s'enfuir ; s'agissait-il du *kairos* qui ouvre la voie du ciel ? Plus agé que son pendant antithétique, portant sa main droite sur le menton, celui-ci trahit son état de damné : par le torse nu, la barbe, l'âge avancé et les gestes. Des gestes semblables caractérisent d'ailleurs la mimique des damnés, figurant sur la mosaïque monumentale de la paroi ouest de la nef (Fig. 11)⁵³.

Or, la spécificité de la *metanoia* chrétienne, du repentir manifesté devant Dieu, est démontrée picturalement par l'inflexion de l'ensemble du corps humain, par la prostration ; ainsi le geste incorpore le sentiment. Toutefois, cette position n'implique pas obligatoirement la culpabilité du sujet infléchi ; elle peut simplement figurer (reproduisant des pratiques en vigueur) une « mise en situation » par rapport à un être transcendant – qu'il soit de nature humaine ou divine.

Ainsi, par exemple, la Reconnaissance des arts (*Eucharistia téchnôn*), personnage pourtant fictif, qui apparaît dans la

composition de dédicace du Dioscoride de Vienne (Bibliothèque nationale, cod. *Med. gr. 1*, fol. 6v), se prosterne devant une dame impériale, la patricienne Juliana Anicia, pour lui exprimer de la sorte la gratitude des arts qui ont bénéficié de la largesse de la donatrice (début. VIe s.)⁵⁴.

Dans maints exemples iconographiques, cette position subalterne figure d'ailleurs la prière du personnage que l'on dépeint (Fig. 12-13), ou que l'on reproduit pour véhiculer picturalement la dynamique du texte « illustré » – ou plutôt de la situation que celui-ci implique⁵⁵.

Sans être impliquée dans un scénario quelconque, *Metanoia*, voilée de rouge et tenant une palme, se juxtapose à d'autres vertus chrétiennes sur les Tables de canons de deux Évangiles, dont l'illustration nous procure simultanément l'une des rares recensions d'abstractions personnifiées que l'on peut voir sur des documents picturaux byzantins⁵⁶.

Bien entendu, *Metanoia* ne figure pas prosternée. Cela n'était pas concevable dans un contexte où les figurantes

53. Sur le mur ouest de la nef, au registre inférieur de la composition du Jugement dernier (à droite de la porte d'entrée, vue de l'intérieur), figurent les compartiments de l'enfer, où sont placés les damnés en question. Cf. Grabar 1953 (n. 12, *supra*), p. 119-121, pl. in p. 120. Lazarev, *ibid.* (n. 2, *supra*), p. 242, fig. 370. Polacco 1984 (n. 51, *supra*), p. 110 sq., fig. 70. I. Andreescu, Torcello, I. Le Christ inconnu, II. Anastasis et Jugement dernier : têtes vraies, têtes fausses, *DOP* 26 (1972), p. 195 sq., fig. 15, 36. *Ead.*, Torcello, III. La chronologie relative des mosaïques pariétales, *DOP* 30 (1976), p. 245-341, fig. 1, 8, 13. Y. Christe, *Jugements derniers*, La Pierre-qui-Vire 1999, fig. 11.

54. Gerstinger, *ibid.* (n. 10, *supra*), p. 33 sq. Weitzmann 1971 (n. 1, *supra*), p. 154-155, fig. 132. Spatharakis 1976 (n. 33, *supra*), p. 145-148, fig. 95. Cf. Cutler 1975 (n. 32, *supra*), p. 64.

55. Pour les miniatures du psautier Chludov, fol. 25, 158v (Fig. 12-13), cf. Ščepkina - Dujčev, *ibid.* (n. 14, *supra*). Sur l'usage et le sens spirituel de l'inclination, de la genuflexion ou de la prostration, cf. É. Bertaud, Gé-

nuflexions et métanies, *DS* 6 (1965), col. 213-226. Cf. les moines se prosternant : οἱ μοναχοὶ βάλλοντες μετάνοιαν, symétriquement disposés de part et d'autre de leur père supérieur : ὁ ἀγιώτατος π(α)τήρ ἡμ(ῶ)ν, au moment même où celui-ci reçoit, *ex alto*, son investiture ; voir la miniature du fol. 192, dans le psautier Add. 19352 de la British Library. Cf. A. Cutler - J.-M. Spieser, *Byzance médiévale, 700-1204*, Paris 1996, fig. 255.

56. Ces deux codices sont respectivement conservés à Melbourne et à Venise. Voir H. Buchthal, An Illuminated Byzantine Gospel Book of about 1100 A.D., *Special Bulletin of the National Gallery of Victoria, Centenary Year 1961*, Melbourne 1961, p. 1-12 ; cf. Athènes 1964 (n. 27, *supra*), n° 311. M. Manion - V. Vines, *Medieval and Renaissance Illuminated Manuscripts in Australian Collections*, Melbourne - Londres - New York 1984, p. 23-26. I. Furlan, *ibid.* (n. 37, *supra*), II, 1979, p. 13-18 ; cf. Athènes 1964 (*ibid.*), n° 316.

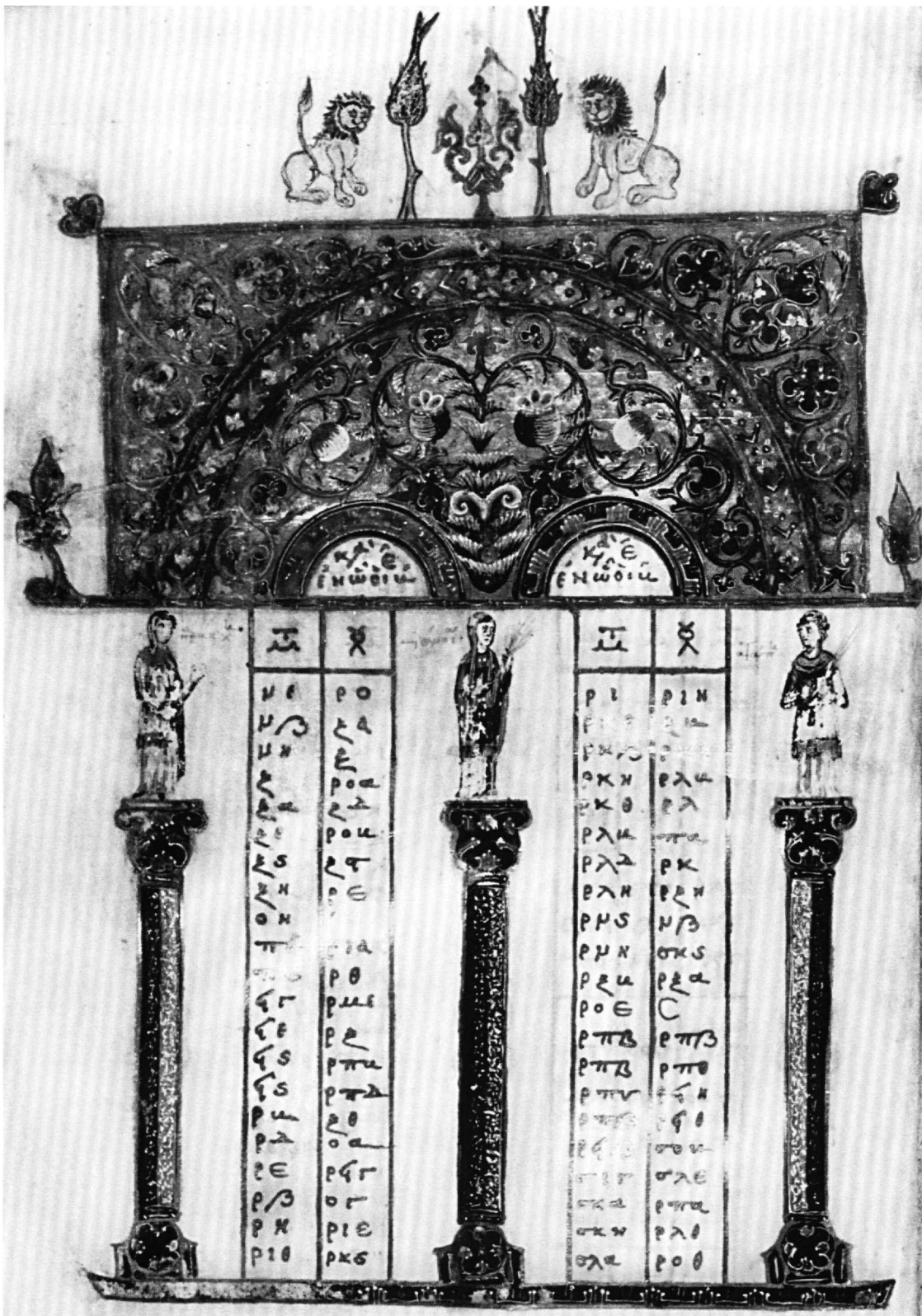


Fig. 14. Melbourne, National Gallery. Cod. 710/5 (XIIIe s.), fol. 5v.

doivent se tenir debout. Mais surtout, il n'était pas souhaitable ; puisque *Métanoia* n'est pas elle-même pénitente⁵⁷. D'ailleurs, aucun témoin type ne l'accompagne, pour appliquer la gestuelle convenable. Elle ne déclare pas non plus un état de conscience par un geste qui désignerait une réflexion autocritique. Poursuivant sa mission dans un ensemble composé de vingt-quatre figures, elle est en revanche transformée en sainte femme, placée sur la colonne médiane de l'arc bilobé qui encadre l'une des Tables de canons dans ces deux codices ressemblants (Fig. 14), conservés respectivement à Melbourne (National Gallery of Victoria, cod. 710/5, fol. 5v ; v. 1100) et à Venise (Bibliothèque Marcienne, cod. gr. Z 540, fol. 6 ; déb. XIIe s.)⁵⁸.

Par sa transformation vestimentaire, cette figure renoue avec une tradition iconographique préiconoclaste, notamment celle de la personnification de la sagesse, seule figure allégorique qui semble avoir été judicieusement admise dans le répertoire chrétien⁵⁹. Par ailleurs, dans ces deux codices du début du XIIe siècle, *Métanoia* se présente placée entre la Prière, plus spécifiquement nommée ici Supplication (*Paraklèsis*), à gauche, et la Charité (*Agapè*), à droite, vers laquelle justement elle se tourne. Le principe de personnification reste toujours opératoire ; le costume change – mais par là même celui-ci infléchit sur la notion personnifiée.

« Deux phases consécutives » avons-nous dit plus haut, du même épisode ; précisons que le temps de cet épisode, dans la Septante, est fixé entre l'entrée et la sortie du prophète Nathan – qui en est justement le promoteur. Or, dans le texte vétértestamentaire, où il ne s'agit que d'un dialogue, bien que résolument dramatique, entre le roi et le prophète, son visiteur, porte-parole du Seigneur (2 Rois 12, 1-15), ces

deux phases ne sont pas données en tant que telles ; l'évolution que l'on remarque dans l'image, de gauche à droite, n'est en effet que le produit de la démonstration picturale, dépendant elle-même, s'entend, de la « gestion » du texte.

Toutefois, ce qui n'est pas décrit dans le Livre des Rois, l'évolution des attitudes, est tout au moins puissamment suggéré par le mouvement qui, dans le texte, a lieu à partir du verset 13 : ἡμάρτηκα τῷ Κυρίῳ (*J'ai péché contre le Seigneur*), reconnaît David s'adressant à Nathan (v. 13) ; et Nathan de lui répondre : καὶ Κύριος παρεβίβασε τὸ ἡμάρτημά σου, οὐ μὴ ἀποθάνῃς (*Et le Seigneur pardonne ta faute, tu ne mourras pas*), tout en lui annonçant pourtant (v. 14) le châtement atroce que Dieu lui infligera par la mort de son premier enfant (v. 18), et ceci malgré la pénitence du repentant ; pénitence, doit-on dire d'autre part, consistant en jeûne, veilles, pleurs, ainsi qu'en des signes extérieurs de dépouillement et de contrition (v. 16, 21), mise en œuvre en vue de sauver l'enfant condamné par le verdict divin (v. 21-23). Rappelons qu'il s'agit du premier-né de l'union avec Bethsabée, leur second fils, Salomon, ayant survécu à l'épreuve.

C'est exactement le moment du récit (v. 13) qui a été figuré dans le codex grec 510 (fol. 143v) de la Bibliothèque nationale de France (Fig. 4)⁶⁰, où l'image devient parlante par l'introduction dans le champ pictural des paroles du roi (ΗΜΑΡΤΙΚΑ ΤΩ Κ[Υ]ΡΙΩ), confessant sa faute, et de la réponse du prophète (ΚΑΙ Κ[Υ]ΡΙΟ[Σ] ΑΦΗΛΕ[Ν] ΤΟ ΑΜΑΡΤΗΜΑ ΣΟΥ), mandataire de Dieu, qui par un anachronisme typologique évident pour le lecteur de nos jours – et tout à fait légitime pour le lecteur byzantin – tient ici lieu de *pneumatikos* (père spirituel). A la suite du même anachronisme, David emprunte l'attitude de la confession⁶¹. Signalons à cette occasion qu'ayant accédé à l'autonomie, l'image de la confession at-

57. Cf., *contra*, les attitudes des pénitents dans l'illustration de l'Échelle de Jean Climaque (visite de l'auteur à la « prison des pénitents ») : Martin, *ibid.* (n. 17, *supra*), p. 60 sq., fig. 83 sq.

58. Pour le fol. 5v du codex de Melbourne (Fig. 14) cf. Buchthal, *ibid.* (n. 56, *supra*), p. 4, fig. 3. Dans les Tables de canons de ce codex on retrouve dix-huit personnages sur l'ensemble initial de vingt-quatre (cf. *ibid.*). Pour les abstractions personnifiées du codex de Venise et leur environnement, cf. Furlan, *ibid.* (n. 56, *supra*), p. 13-15. Il serait tentant de reconnaître *Métanoia* en la figure qui est présente dans la scène de l'Expulsion des protoplastes du Paradis, de la Genèse de Vienne ; cf. Martin, *ibid.*, p. 84.

59. Cf. la figure anépigraphie, devant Marc, sur le fol. 121 des Évangiles de Rossano (VIe s.) : Weitzmann 1971 (n. 1, *supra*), p. 117, 202, fig. 95. G. Cavallo - J. Gribomont - W.C. Loerke, *Codex purpureus Rossanensis, Museo dell'Arcivescovado, Rossano calabro*, Rome - Graz 1987. Cf. également la figure voilée, derrière Salomon, du fol. 83v dans le codex de Copenhague (Xe s.), Gl. Kongl. Samml., 6 (Job, Prophètes) : Athènes

1964 (n. 27, *supra*), n° 288. H. Belting - G. Galvallo, *Die Bibel des Niketas*, Wiesbaden 1979, p. 33-34, 36, 38, 46-47, pl. 1. J. Lowden, *An Alternative Interpretation of the Manuscripts of Niketas, Byzantion* 53 (1983), p. 560, 571-573, p. 2.

60. Omont, *ibid.* (n. 2, *supra*), p. 20-21, pl. 33. Brubaker 1999 (n. 12, *supra*), p. 73-75, 193, 352-356, 413, fig. 19. Cf. les légendes de l'image correspondante du cod. Add. 40731 de la British Library : *supra*, n. 24.

61. Pour la puissance de la confession cf. la Vie de Basile le Jeune, éd. S. Vilinskij, 1911, p. 22.10 sq. Sur les pénitentiels byzantins voir A. Vauchez (s.l.d.), *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, Cambridge - Paris - Rome, II, 1997, p. 1191 (M.-H. Congourdeau). Sur les pénitents (Occident médiéval), cf. *ibid.* ; cf., sur la pénitence, *ibid.*, p. 1187-1188 (Occident) ; 1189-1190 (domaine byzantin). Cf. également *ibid.*, p. 1267, s.v. prostration (attitude de la prière). Sur le droit et les pratiques pénales, « le crime et le châtement » à Byzance, voir Sp. Troianos (éd.), *Ἐγκλημα καὶ τιμωρία στὸ Βυζάντιο*, Athènes 1997.

teint un degré paroxystique dans des icônes de la période postbyzantine tardive (XVIIIe-XIXe s.) (Fig. 15)⁶².

Certes, l'on ne saurait ainsi épuiser la raison de l'image, en écartant les conséquences implicites de l'instant imagé. Or la présence redoutée de l'archistratège céleste (O APXHCTPATHΓOC) ne laisse pas subsister de doute. Il y a plus précisément, dans l'ordre du récit, (a) dénonciation d'un *hamartèma* ; (b) la prophétie menaçant d'une rétribution d'ordre mosaïque (v. 10-12) ; (c) le repentir du pécheur et la rémission de son péché (v. 13) – sans oublier enfin le châtiement qui s'avéra inévitable (v. 18)⁶³.

On retrouve, également, la même composition, dans de versions picturales transposées, dorénavant, en art monumental⁶⁴. *Métanoia* apparaît de nouveau, assez tardivement, sur le mur d'entrée d'une chapelle postbyzantine, en Thessalie (Fig. 16)⁶⁵.

62. L'action se passe dans un décor qui engage le ciel, où siège la Trinité, entourée d'anges, qui s'appêtent à couronner le pécheur repentant ; tandis que sur le registre inférieur, captés dans les régions chthoniennes de l'Hadès, sont étalés les damnés, souffrant à perpétuité. À gauche s'étend en profondeur l'enceinte de l'Éden. Une séquence à trois temps occupe la partie médiane de la composition. À droite, un vieillard, rendu dans une nudité à peine voilée, figure le pécheur repentant, tombé à genoux devant le père spirituel qui reçoit sa confession ; des serpents sortent de sa bouche. À gauche, l'absolution est donnée au même pécheur, toujours à genoux, vêtu maintenant de blanc, les mains croisées sur la poitrine ; et plus à gauche, au fond, en échelle réduite, un ange le conduit vers les portes du Paradis.

Sur l'icône (n° inv. T754) du Musée Byzantin d'Athènes (fig. 15) et d'autres exemples, voir Athènes (Musée Byzantin et Chrétien) 1982, *Εἰδική ἔκθεση κειμηλίων προσφύγων*, n° 35, p. 35, fig. ; cf. *ibid.*, n° 37, p. 36-37. K.-Ph. Kalafati - A. Katselaki, Ἔργα τοῦ Δευτερευόντος Σαφνίου στό Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο, *Πρακτικά Ἀ Διεθνoῦς Σαφναϊκοῦ Συμποσίου* (Σίφνος, 25-28 Ἰουνίου 1998), II, Athènes 2001, p. 259-260, fig. 4-5. Pour un exemple plus ancien (déb. XVIIIe s.), conservé à Corfou, cf. P. Vocotopoulos, *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας*, Athènes 1990, n° 135, p. 166-167, fig. 309, 311.

63. La présence de l'ange dans la composition du Repentir de David correspond à 2 Rois 12, 10. Sur les sources qui ont appuyé son intervention, cf. S. Koukiaris, *Τὰ θαύματα-ἐμφανίσεις τῶν ἀγγέλων καὶ ἀρχαγγέλων στὴν βυζαντινὴ τέχνη τῶν Βαλκανίων*, Athènes - Jannina 1989, p. 36-37. Cf. Brubaker 1999 (n. 12, *supra*), p. 352. Il faut enfin rappeler la suite d'images qui illustrent ces épisodes de la vie de David dans le manuscrit illustré des *Hiéra*, de Jean Damascène : le cod. *Parisinus graecus* 923 ; voir K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela : Parisinus Gr. 923*, Princeton 1979, p. 83-85, fig. 131-136.

64. Cf. Th. Papazotos, *Ἡ Βέροια καὶ οἱ ναοὶ τῆς (11ος-18ος αἰ.)*. *Ἱστορικὴ καὶ ἀρχαιολογικὴ σπουδὴ τῶν μνημείων τῆς πόλης*, Athènes 1994, p. 244-245, pl. 35a (XIIIe s.). Koukiaris, *ibid.*, p. 135-138. Pour une

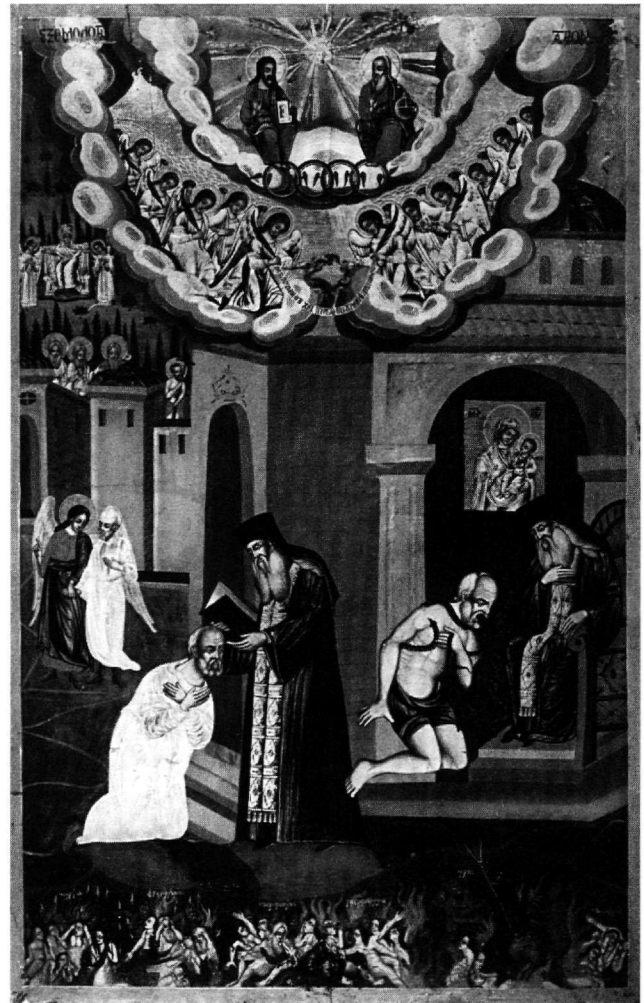


Fig. 15. Athènes, Musée Byzantin et Chrétien. Icône (116×76 cm.), figurant le sacrement de la confession (déb. XIXe s.).

réapparition tardive (1625) de *Métanoia* au sein de la même composition, cf. St. Sdrolia, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Πέτρας (1625) καὶ ἡ ζωγραφικὴ τῶν ναῶν τῶν Ἀγρᾶφων τὸν 17ο αἰώνα*, thèse de doctorat, Université de Jannina, 2000, I, p. 137-139 ; II, fig. 63.

65. Debout, dessinée en trichromie, elle figure seule, à gauche (surface nord). La tête découverte inclinée vers la terre, en signe de pieuse repentance, elle est vêtue d'une double tunique, serrée à la taille, surmontée d'un manteau agrafé sur la poitrine. Le bras gauche plié, elle porte la main vers la poitrine, tandis que de la droite elle tient un rouleau déplié, portant une citation scripturaire. Je dois cette photographie à l'amabilité de Mme Stavroula Sdrolia, notre collègue de Larissa (VIIe Éphorie des antiquités byzantines), que je remercie vivement. Au même moment et à l'intérieur du même espace, vers l'angle nord-ouest de la chapelle Saint-Georges, avait été dessinée, en termes identiques, la



Fig. 16. Tsaritsani (Thessalie), chapelle Saint-Georges, située au sud-est de l'église de Saint-Nicolas. Peinture murale, figurant Métañoia (XVIII^e s.).

Foi (*Pistis*) ; vue de face et couronnée, elle présente un texte sur un rouleau déplié, tenu de sa main gauche, tandis que de la droite levée elle porte une croix, face au spectateur.

66. Cf. J. Lassus, *L'illustration byzantine du Livre des Rois* (Vat. gr. 333), Paris 1973, p. 75, fig. 92. Nous renvoyons à une miniature dépouillée de tout élément rhétorique superflu, qui illustre directement le texte du Livre des Rois, dont il a été question, dans un codex (*Vaticanus graecus*

Le coup d'envoi pour l'enquête déroulée jusqu'ici avait initialement été donné par l'iconographie davidique du repentir, datant de la période médiobyzantine (Fig. 4). Se rapportant à *2 Rois* 12 (Fig. 17)⁶⁶, mais illustrant surtout le psaume 50, l'image, engage parfois, dès ses débuts et à l'intérieur de la traduction picturale d'un événement historique – régi, toutefois, *ex alto* –, une figure féminine, *Métanoia*, qui substance le mouvement de l'âme de l'acteur principal (David, dans sa quête du pardon divin), insinuant en même temps les bienfaits reçus du ciel (Fig. 1, 3, 5, 6). Ce mouvement est secondé par l'attitude corporelle qu'emprunte le même protagoniste, ancrée dans la mémoire de la figuration et rendue en grec par le vocable *proskynésis* ; une attitude familière depuis la plus haute antiquité, et jusque dans l'Empire et la cité chrétienne – où la monarchie impériale était considérée comme reflétant l'ordre du ciel –, figurant tantôt l'adoration ou la reconnaissance (Fig. 7), tantôt la soumission ou la supplication (Fig. 9), la conversion ou le repentir (dont elle s'approprie le nom : *métanoia*) (Fig. 1) – et plus amplement et durablement, bien entendu, la prière (Fig. 12). Or, le personnage fictif se présente toujours debout (Fig. 1), employant des moyens deictiques retenus (Fig. 10) ou neutres (Fig. 14) ; tandis que les *sentiments* exaspérés – mimés par des patients incurables : les damnés de l'Enfer ; tous ceux qui n'ont pas su saisir à temps le *kairos* du salut – sont traduits et soulignés par la nudité des corps, et des *gestes* résolument et variablement expressifs (Fig. 10-11). D'autre part, on sait que l'image de David, dans divers monuments, emprunta parfois l'apparence contemporaine de l'empereur. L'identité de l'empereur anépigraphe, figurant sur la mosaïque de Sainte-Sophie (Fig. 7), oscille, ainsi, entre le roi vétérotestamentaire et le tenant actuel du pouvoir – à la fois, son « reproducteur » et son vérificateur. Le ciel s'impose dans tous les cas, et cet argument inébranlable de ses délégués sur terre est fixé, picturalement, en ce lieu de la plus haute importance. En même temps, le geste épouse le rituel en vigueur, au moment où l'empereur franchit le seuil de la Grande Église. Dans ce paysage, voulu inaltérable, s'inscri-

333) toutefois postérieur au Grégoire (Fig. 4) et au psautier de Paris (Fig. 1). On reconnaît, au milieu de la composition (Fig. 17), David et Nathan. L'archange, menaçant de sa lance, est placé à gauche ; tandis que sur la droite de la miniature, le repentir de David restaure la communication de celui-ci avec le ciel : la droite du Seigneur sort d'un segment du ciel (sur l'angle supérieur de l'image) pour le bénir.



Fig. 17. Rome, Bibliothèque apostolique Vaticane. Cod. Vat. gr. 333 (XIe s.), fol. 50v.

vent les conflits – actuels, ou d’une mémoire estompée, ou complètement effacée – entre les fonctions, et entre les personnes qui les exercent. En Occident, lors du renouveau des études et du retour des curiosités vers l’antiquité gréco-romaine, des sources grecques (Lucien de Samosate, IIe s.) ou latines (Ausone, IVe s.) servent de stimulant pour une réactivation de figures datant de l’antiquité et dépourvues de tradition iconographique intermédiaire⁶⁷.

Université Ionienne, 2000

67. Nous nous sommes plus haut reportés (n. 48) à des œuvres où l’on constate une réactivation, sûre ou hypothétique, de la *Metanoia* ausonienne, dans la peinture des XVe-XVIe siècles : Whittkower, *ibid.*, fig. 149 (école d’Andrea Mantegna : cf. Bätzner, *ibid.*, fig. 113), 156 (Girolamo da Carpi), 160 (d’après Giorgio Vasari). Or *Poenitentia*, synonyme latine de la *Metanoia* d’Ausone et – inversement – traduisant en latin le nom d’origine : la *metanoia* grecque, fut également introduite en peinture pour figurer, participant à une troupe de vices et de vertus, dans la reconstitution, au XVe siècle, d’une œuvre picturale antique, décrite par Lucien dans son traité *Sur la calomnie* (Περὶ τοῦ μὴ ἠγδιῶς πιστεύειν διαβολῆ); c’est la fameuse Calomnie d’Apelle (cf. n. 18, *supra*). Le texte de Lucien avait été traduit en latin par Guarino de Vérone, élève de Manuel Chrysoloras, qui avait longtemps séjourné à Constantinople. Paraphrasé par Leone Battista Alberti dans le *De pictura* – incitant les peintres de son temps à reconstituer matériellement des *ekphraseis* d’œuvres d’art (réelles ou imaginaires), léguées par des auteurs antiques : cf. Gombrich, *ibid.* (n. 48, *supra*), p. 53, fig. 35 –, ce texte servit par la suite à la mise en scène picturale de Sandro Botticelli (*ibid.* ; cf. F. Hartt, *History of Italian Renaissance Art. Painting, Sculpture, Architecture*, New York 41994, p. 338-339, fig. 353) ou d’Andrea Mantegna (S.

Boorsch et al., *Andrea Mantegna, peintre, dessinateur et graveur de la Renaissance italienne*, Paris - Milan 1992, n° 154, p. 478-479). Pour la traduction latine du texte de Lucien par Guarino cf. M. Baxandall, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, Paris 1989, p. 117, 189 n. 89, 219 (X). Sur la thématique en question cf. J.M. Massing, *Du texte à l’image : la Calomnie d’Apelle et son iconographie*, Strasbourg 1990. Par ailleurs, *Poenitentia* (= *Penitencia*) figure seule, dans un dessin, d’après Mantegna, conservé au Département des arts graphiques du Louvre : Boorsch, *ibid.*, n° 150, p. 470-471.

Crédits photographiques

Fig. 1, 4 : Bibliothèque nationale de France. Fig. 2 : Bibliothèque nationale d’Autriche. Fig. 3, 8 : Patriarcat grec de Jérusalem. Fig. 5, 6 : The British Library. Fig. 7 : d’après *Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul*, The Byzantine Institute, Boston 1950, pl. 5. Fig. 9 : Bibliothèque Marcienne, Venise. Fig. 10, 11, 12, 13 : Collection Gabriel Millet, Paris. Fig. 14 : National Gallery, Melbourne. Fig. 15 : Musée Byzantin et Chrétien, Athènes ; je remercie, pour ce document, M. D. Constantios, directeur du Musée Byzantin. Fig. 16 : Mme Stavroula Sdrolia (cf. n. 65). Fig. 17 : Bibliothèque apostolique Vaticane.

ΜΕΤΑΝΟΙΑ: ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ, ΤΟ ΑΙΣΘΗΜΑ, ΤΟ ΣΧΗΜΑ

Ἡ αὔξουσα κλίμακα τῶν συγκρούσεων καί ἡ ταυ-τόχρονη δημοσιότητα τῶν κατά τόπους συμβάντων, οἱ αἰρετικές συμπεριφορές ἀτόμων ἢ ομάδων ἀπέναντι σέ κυρίαρχες ἰδεολογίες ἢ, ἀντιστρόφως, ἡ καταναγκαστική ἄσκηση τῆς ἐξουσίας σέ βάρος ἀτόμων ἢ ομάδων, συντέλεσαν στήν ὄλο καί πιό ζωνηρή, ἀπό τό δεύτερο ἡμισυ τοῦ 20οῦ αἰώνα, ἀνάδυση τοῦ αἰσθήματος –ἢ/καί τοῦ θεάματος– τῆς μετάνοιας· ἀπότοκου, δῆθεν ἢ πράγματι, μιᾶς συνειδησιακῆς κρίσης. Σύγχρονά μας ἀκούσματα καί θεάματα, ἔννοιες καί σχήματα, ἀλλά καί μακρόσυρτες ἐπιβιώσεις λατρευτικῶν κινήσεων, παραπέμπουν σέ ἀνάλογες στάσεις τοῦ ἀνθρώπου, οἱ ὁποῖες ἀποτυπώνονται στήν ἀρχαιότερη καί, ἀκολούθως, στή μεσαιωνική τέχνη. Ἀναγόμενοι στή βιβλική ἐνδοχώρα καί τά μεσοβυζαντινά, κυρίως, σχήματα πού ἀπαντοῦν στήν εἰκονογραφία, ἐστιάζουμε τή ζήτησή μας, ἀπό τόν 9ο αἰώνα, στήν παράσταση τῆς μετάνοιας τοῦ Δαβίδ, βασιλέα καί προφήτη (Εἰκ. 4, δεξιά· Εἰκ. 17). Ἡ εἰκόνα παραπέμπει στά συμβάντα πού περιγράφονται στό *Β' Βασιλ.* 11, 2 κ.έ.· 12, 1 κ.έ., γιά τά ὁποῖα εὐθύνεται ὁ Δαβίδ: διάπραξη μοιχείας μέ τήν Βηρσαβέε καί φόνος τοῦ συζύγου της Οὐρία. Συνάπτεται ὁμως κατ' ἐξοχήν μέ τόν πεντηκοστό ψαλμό (ὑποσημ. 5, παραπάνω). Ἀνάλογη μέ τή στάση τοῦ βιβλικοῦ βασιλέα εἶναι ἐκεῖνη τοῦ Παύλου, ὅταν ἐπιστρέφει ἀπό τό σκοτάδι τῆς πλάνης στό φῶς τοῦ Θεοῦ (*Πράξεις* 26, 12 κ.έ. Βλ. παραπάνω καί ὑποσημ. 7, 11-12, 18). Τόν Δαβίδ, στήν ἴδια πάντοτε στάση, συνοδεύει ἐνίοτε ἡ Μετάνοια, μία πλασματική γυναικεία μορφή, πού ξεχωρίζει μέ τό ἀρχαῖο ἔνδυμα τό ὁποῖο φέρει (Εἰκ. 1, 3, 5-6). Στό ψηφιδωτό τοῦ τυμπάνου ἐπάνω ἀπό τή βασιλικο πύλη, στό νάρθηκα τῆς Ἁγίας Σοφίας (Εἰκ. 7), ὁ (ἐκάστοτε) αὐτοκράτωρ, μέ ἀφετηρία συγκεκριμένο ἱστορικό πρόσωπο, *προσπίπτει* ἐνώπιον τοῦ οὐράνιου βασιλέα. Ἡ στάση

παραπέμπει ἐμμέσως σέ ἐκεῖνη τοῦ μετανοοῦντος Δαβίδ, προβάλλοντας συνάμα ἕνα θεμελιώδες πρότυπο μετάνοιας καί προσευχῆς, ἀλλά καί ἀποτυπώνοντας τό ἐν ἰσχύει τελετουργικό στό συγκεκριμένο αὐτό σημεῖο τοῦ ναοῦ. Στήν ἐνδοχώρα τῆς παράστασης ἀπηχοῦνται καί ἐντάσεις πού εἶχαν, ἐνδεχομένως, χαρακτηρίσει τίς σχέσεις ἀνάμεσα στή βασιλική καί τήν ἐκκλησιαστική ἐξουσία. Διατυπώνεται ἐδῶ ἡ μεταξύ οὐρανοῦ καί γῆς *βασίλειος τάξις*· καί δηλώνονται οἱ σωτηριολογικές προσδοκίες τοῦ ἐπίγειου βασιλέα, καί ἡ ἐξ ὕψους πρὸς αὐτές ἀνταπόκριση. Ἐξάλλου, στήν εἰκαστική πρακτική γνώριμη εἶναι, ἀπό τήν ἀρχαιότητα, ἡ «ρεαλιστική» δήλωση, μέ σωματικούς ὄρους, μιᾶς ψυχικῆς κατάστασης πού μπορεῖ νά κινεῖται, κατά περίπτωση, ἀπό τήν ἀπλή μεταμέλεια ὡς τό πένθος, τή βίωση τῆς ἀπώλειας, περνώντας ἀπό τό στοχασμό ἢ τήν ἀπορία. Ὅπως εἶναι φυσικό, τοῦτο ἐμμένει καί στή μεσαιωνική τέχνη. Ὅταν, δ.χ., δηλώνεται ἡ μεταμέλεια γιά τή χαμένη εὐκαιρία, τόν Καιρό πού παρέρχεται ἀκαρπα· καί τονίζεται, ἡ ἐν λόγω δήλωση, μέ τό διπλασιασμό τῶν μορφῶν: πλάι στόν παθόντα ὀρθώνεται, σέ γυναικεία μορφή, ἡ προσωποποίηση τῆς ψυχικῆς του κατάστασης (Εἰκ. 10)· ἢ ὅταν ἀποτυπώνεται, μέ ποικιλία σχημάτων, ἡ ἀμετάστρεπτη ἐσχατολογική ἀπόγνωση (Εἰκ. 11). Τέλος, σημειώνουμε ὅτι σέ ὕστερη φάση τῆς ἀρχαιότητος, ἡ Μετάνοια ἐμφανίζεται σέ κείμενο τοῦ Λουκιανοῦ (*Περί τοῦ μὴ ῥαδίως πιστεύειν διαβολῆ*), ὅπου περιγράφεται ἕνας πίνακας τοῦ Ἀπελλῆ. Ἡ ὑποτιθέμενη σύνθεση τοῦ Ἀπελλῆ, μέσω τῆς πολύ μεταγενέστερης *ἐκφράσεως* τοῦ Λουκιανοῦ καί, στή συνέχεια, τῆς λατινικῆς καί ἰταλικῆς μετάφρασής της, εἰκονογραφεῖται χωρὶς ἐνδιάμεσα πρότυπα, ἀπό τόν 15ο αἰώνα (παραπάνω καί ὑποσημ. 18, 67).