

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 29 (2008)

Δελτίον ΧΑΕ 29 (2008), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της Άννας Μαραβά-Χατζηνικολάου (1911-2005)



Η εκκλησία του αρχαγγέλου στο Cemil: η διακοσμηση του νοτιου κλιτους και η ανανεωση της βυζαντινής ζωγραφικής στην Καππαδοκία στις αρχές του 13ου αιώνα

Tolga B. UYAR

doi: [10.12681/dchae.613](https://doi.org/10.12681/dchae.613)

Βιβλιογραφική αναφορά:

UYAR, T. B. (2011). Η εκκλησία του αρχαγγέλου στο Cemil: η διακοσμηση του νοτιου κλιτους και η ανανεωση της βυζαντινής ζωγραφικής στην Καππαδοκία στις αρχές του 13ου αιώνα. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 29, 119–130. <https://doi.org/10.12681/dchae.613>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

L'église de l'Archangélos à Cemil: le décor de la nef sud
et le renouveau de la peinture byzantine en Cappadoce
au début du XIIIe siècle

Tolga UYAR

Περίοδος Δ', Τόμος ΚΘ' (2008) • Σελ. 119-130

ΑΘΗΝΑ 2008

B. Tolga Uyar

L'ÉGLISE DE L'ARCHANGÉLOS À CEMIL : LE DÉCOR DE LA NEF SUD ET LE RENOUVEAU DE LA PEINTURE BYZANTINE EN CAPPADOCE AU DÉBUT DU XIII^e SIÈCLE

Nous nous proposons de présenter ici une nouvelle lecture de l'église cappadoçienne de l'Archangélos. Située près du village de Cemil, à 15 km au sud d'Ürgüp, elle présente deux nefs parallèles voûtées en berceau, communiquant entre elles par un large passage – surmonté d'un haut tambour – et précédées d'un narthex commun à l'ouest (Fig. 1)¹. Cette église est bien connue par les travaux de Guillaume de Jerphanion, d'abord, de Catherine Jolivet-Lévy, ensuite et, enfin, de Hanna Wiemer-Enis. G. de Jerphanion distingue deux phases du décor, la première pouvant remonter à la fin du IX^e ou au début du Xe siècle, la deuxième n'étant pas postérieure au XIV^e siècle². C. Jolivet-Lévy penche pour une datation du XIII^e siècle pour l'ensemble, relevant cependant qu'il est difficile de distinguer les différentes étapes de production³. H. Wiemer-Enis, quant à elle, revient à l'hypothèse de Jerphanion, selon laquelle il y aurait deux campagnes : la première, autour de l'an 1300, qui s'étend à la nef sud, et la seconde, qu'elle attribue au début du XIV^e siècle, dans le reste de l'église⁴.

Pour notre part, le travail de prospection effectué à l'Archangélos depuis 2005 nous a permis de relever une inscrip-

tion dédicatoire et, à partir de là, de proposer une datation irréfutable pour le décor. L'inscription dédicatoire, peinte dans l'abside, nous livre les noms des donateurs – le hiéromoine Bartholomée et son frère Léon, diacre, fils de Michel de Sampso –, de l'empereur régnant – Théodore Ier Laskaris –, la date – l'année du monde 6726, 6^e indiction (1217/1218) –, et nous fournit aussi une information très précieuse, à savoir le nom du peintre, Archigétas⁵.

L'homogénéité stylistique que nous avons observée dans l'ensemble des peintures de la nef sud (*bêma*, naos), auxquelles se rapporte la dédicace datée de 1217/1218, et la cohérence de l'épigraphie montrent que ce décor fut réalisé en une seule fois. Par ailleurs, dans ce même vaisseau, certaines fresques mutilées lors des travaux d'agrandissement, à l'évidence après 1217/1218, fournissent un *terminus post quem* pour le reste du décor (tambour, nef nord, narthex) qui forme une unité stylistique et iconographique distincte⁶.

Les murs de l'église, dans leur état actuel, étant très enfumés, le décor et les inscriptions ne sont apparus qu'à l'aide d'un éclairage puissant et d'un minutieux travail de relevé sur échafaudage, mené durant nos campagnes de 2005 et

¹ Voir en dernier lieu : C. Jolivet-Lévy et N. Lemaigre Demesnil, « Recherches récentes sur le monastère rupestre de l'Archangélos, près de Cemil (Cappadoce) », in *Desert Monasticism. Gareja and the Christian East*, Papers from the International Symposium, Tbilisi University, September 2000 (éd. Z. Skhirtladze), Tbilisi 2001, 167-189, avec la bibliographie antérieure.

² G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925-1942, t. II, 143-145.

³ C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, 157-160 (au suivant : *Églises byzantines*). Ead., « Culte et iconographie de l'archange Michel dans l'Orient byzantin : le témoignage de quelques monuments de Cappadoce », *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa* 28 (1997) 188-189,

repr. dans *Études Cappadoçiennes*, Londres 2002, XIV.

⁴ H. Wiemer-Enis, *Spätbyzantinische Wandmalerei in den Höhlenkirchen Kappadokiens in der Türkei*, Pétersbourg 2000, 13-28, 47-66. Ead., « Die Archangeloskirche bei Cemil - eine bisher kaum beachtete spätbyzantinische Wandmalerei in Kappadokien », *Byzantinische Malerei. Bildprogramme, Ikonographie, Stil*. Symposium in Marburg vom 25.-29. 6. 1997 (éd. G. Koch), Wiesbaden 2000, 421-430.

⁵ L'inscription a été lue, traduite et commentée par Georges Kiourtzian, « Une nouvelle inscription de Cappadoce du règne de Théodore Ier Laskaris », dans ce même volume.

⁶ Nous nous proposons d'étudier l'ensemble de cette seconde phase du décor dans une publication ultérieure.

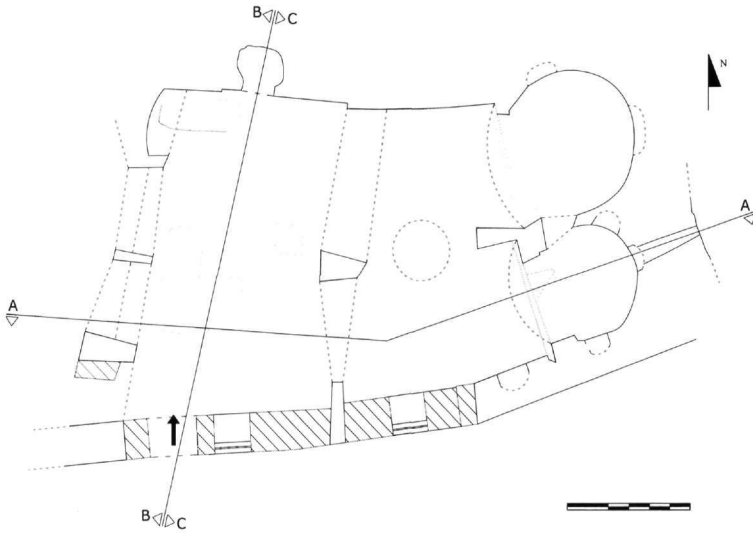


Fig. 1. Plan de l'église de l'Archangélos à Cemil (M. Alaboz et T. Uyar).

2006. Cela explique que l'inscription dédicatoire n'ait pas été repérée jusqu'ici et rend nécessaire une description précise du décor, jusqu'à présent très partiellement édité. Cette description permet de dégager un style, celui du peintre Archigétas, et de postuler, par comparaison avec d'autres églises cappado-ciennes, l'existence d'un atelier en Cappadoce au début du XIIIe siècle.

La présentation du programme iconographique (Fig. 2)

Bien que très noircies, les peintures de la nef sud, contrairement à celles qui ornent le reste de l'église (nef nord, narthex), sont dans l'ensemble bien conservées. Les détériorations concernent surtout la partie inférieure des parois et les parties entamées lors des travaux d'agrandissement.

Bêma

Dans l'abside, dont le décor est déjà connu, nombreuses sont les images et les inscriptions qui ont échappé aux descriptions antérieures⁷. Dans la scène de la Déisis, de part et d'autre du Christ, on distingue deux roues ocellées et enlacées, ἡ τροχὶ καὶ τὸ πήρ, représentées dans les flammes rouges.

⁷ Jolivet-Lévy, *Églises byzantines*, 158.

⁸ Nous proposons de corriger le nom (peint sur la paroi) de Ἀμφιλόχιοις, en Ἀμφιλόχιος. La graphie considérée comme fautive a pu être le résultat de différents phénomènes. Le remplacement du μ par un ν est déjà connu en grec mais, celui de ι par un αι est peut-être en rapport avec la prononciation locale. Quant à l'usage du ν à la place de χ, il est difficile à expliquer (inattention du peintre ?). Quoi qu'il en soit, il est

Sur le bandeau séparant la voûte de la paroi de l'abside, on lit: « Ἐκαλιεργίθουν μετὰ πολλοῦ κόπου καὶ πόθου διὰ σηδρομῶν τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Βαρθολομαίου ἱερομονάχου καὶ τοῦ αὐτοῦ ἀδελφοῦ Λέοντος διακόνου, ἦοι δὲ Μιχαῖλ τοῦ Σαμψό· διὰ χειρὸς ἐμοῦ Ἀρχιγέτα ζωγράφου ἐν ἔτους ςψκς ἐνδ(ικτιῶνος) ς ἐπὶ βασιλείας Θεοδώρου Λάσκαρη. » ; « [L'église] a été décorée au prix de beaucoup d'efforts et de ferveur, grâce au concours du serviteur de Dieu, le hiéromoine Bartholomée et de son frère, le diacre Léon, fils de Michel de Sampso ; de ma main à moi, Archigetas, le peintre... année 6726 (=1217/1218), indiction 6, sous l'empereur Théodore Laskaris ».

Sur la paroi, nous avons pu identifier chacun des évêques, jusqu'à présent restés anonymes, et distinguer certaines particularités iconographiques. De part et d'autre de la niche centrale, aux places d'honneur traditionnelles, sont représentés saint Basile, ὁ ἄ(γιος) Βασίλειος, et saint Jean Chrysostome, ὁ ἄ(γιος) [Ἰωάννης] ὁ Χρησόστομο[ς]. Ils sont encadrés, au sud, par saint Nicolas, ὁ ἄ(γιος) Νικόλαος, et Blaise, ὁ ἄ(γιος) Βλάσιος, et au nord, par Amphiloque, [ὁ ἄγιος] Ἀμφιλόχιοις⁸, et Grégoire de Nysse, ὁ ἄ(γιος) Γρηγορίου ὁ Νίσσης. De ces figures de prélats frontales, aux visages mutilés, on distingue l'*omophorion*, l'*épitraché-lion*, l'*encheirion*, les *épimanikia* et l'évangile qu'elles tiennent à la main. Par ailleurs, Jean Chrysostome est vêtu d'un *polystavrion* et tient de la main droite une petite croix devant le buste. En Cappadoce, dans les décors du XIIIe siècle, il est souvent le seul évêque à porter le *polystavrion*⁹.

Aux deux extrémités de la série d'évêques, à un emplacement inhabituel, figurent deux stylites, jusqu'ici non identifiés. Séparés par un cadre rouge, ils sont tous les deux représentés sous un édicule rouge à toit pointu, aménagé au sommet d'une colonne. Leur type iconographique est identique. Ils ont des traits de vieillards au visage émacié, cerné d'un collier de barbe grise et portent un *koukoulion* noir. Celui du nord, Syméon le stylite (l'Ancien), Σημεόν στ[υ]λίτης, a les mains ouvertes devant la poitrine dans un geste de prière et fait face à Daniel le stylite [Δαν]ιήλ ὁ στηλίτης, figuré en buste. Si, en Cappadoce, l'association des deux stylites à l'intérieur de l'abside n'est attestée qu'à Sainte-Barbe de

certain qu'il s'agit bien ici de saint Amphiloque, l'évêque d'Iconium.

⁹ Il en est ainsi à Saint-Georges d'Ortaköy (Jolivet-Lévy, *Églises byzantines*, pl. 141, fig. 2), dans l'église de Gökteoprak (infra n. 18) et à Eski Gümüş (XIe ou XIIIe siècle ?) (ibid., pl. 151, fig. 2). Dans l'église n° 2 de Yüksesli (ibid., pl. 138) Basile le porte aussi, de même que saint Nicolas sur la paroi ouest de l'église Saint-Georges d'Ortaköy (image inédite, obs. pers.).

Soğanlı (1006 ou 1021), au XIII^e siècle, la disposition symétrique de Daniel et de Syméon est, elle, fréquente¹⁰.

Bien que leur rôle d'intercesseur privilégié leur vaille de compter parmi les saints représentés aux abords du sanctuaire, l'inclusion des stylites au sein du programme absidal reste assez rare. Dans notre église, ce choix relève sans doute des préférences personnelles des donateurs, le hiéromoine Bartholomée et son frère, Léon le diacre, dont nous n'avons pas trouvé de portraits.

L'image du Christ de type Emmanuel, Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστός), peinte dans la niche nord, bien qu'elle soit déjà connue, est intéressante par son iconographie caractéristique du XIII^e siècle. En effet, le visage est marqué comme d'habitude par la vieillesse : haut front dégarni, chevelure bouclée dégageant les oreilles, grands yeux en amande, nez fort¹¹. La présence du Christ Emmanuel dans la niche nord, très fréquente dans la peinture cappadoçienne du XIII^e siècle, est liée à la fonction de cette niche comme *prothésis*¹².

Le décor de l'espace en forme de lunule qui surmonte l'ouverture absidale est plus original et abrite une composition qui n'avait pas été identifiée jusqu'à présent. Elle associe la représentation du *mandylion* (Fig. 3) au sommet à celle des deux anges, figurés sur les retombées, volant horizontalement, les mains voilées, tendues dans un geste d'adoration¹³.

¹⁰ Saint-Georges d'Ortaköy (image inédite, obs. pers.), Karşı kilise (C. Jolivet-Lévy, « Images et espace culturel à Byzance : l'exemple d'une église de Cappadoce (Karşı kilise, 1212) », *Le Sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident*, sous la dir. M. Kaplan, Paris 2001, 171, repr. dans *Études Cappadoçiennes*, Londres 2002, XIV) et vraisemblablement aussi dans l'église de Gökçetoprak. Sur la représentation symétrique des deux stylites : E. C. Constantinidis, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, Athènes 1992, vol. I, 207-208.

¹¹ Comme en témoignent les exemples de Karaca kilise à Tatlarin, Güzelöz n° 4 (Mavrucan), Saint-Eusthate d'Erdemli, Bezirana kilisesi (Jolivet-Lévy, *Églises byzantines*, 233, 249, 274, 317), Saint-Nicolas de Başköy (C. Jolivet-Lévy et T. Uyar, « Peintures du XIII^e siècle en Cappadoce : Saint-Nicolas de Başköy », *ΔΧΑΕ* 26 (2005), 150, fig. 4), Tatlarin n° 1 (*Sacred Art of Cappadocia : Byzantine Murals from the 6th to 13th Centuries*, text by C. Jolivet-Lévy ; photographs by A. Ertuğ, Istanbul 2006, fig. 137). Sur ce type iconographique du Christ Emmanuel et ses significations dogmatiques voir : A. Weyl Carr, « Gospel Frontispieces from the Comnenian Period », *Gesta* 21/1 (1982), 12-14 et en particulier n. 48, repr. dans *Cyprus and the Devotional Arts of Byzantium in the Era of the Crusades*, Ashgate 2005, III.

¹² Jolivet-Lévy, *Églises byzantines*, 158. M. Altripp, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands*, Francfort 1998, 94-96.

¹³ Un schéma similaire s'observe à Monreale (1170-1180) (E. Kitzinger, « The Mandylion at Monreale », *Arte Profana et arte sacra a Bizansio* [Million 3] Rome, 1995, 575-584, fig. 2-4, repr. dans *Studies in Late*

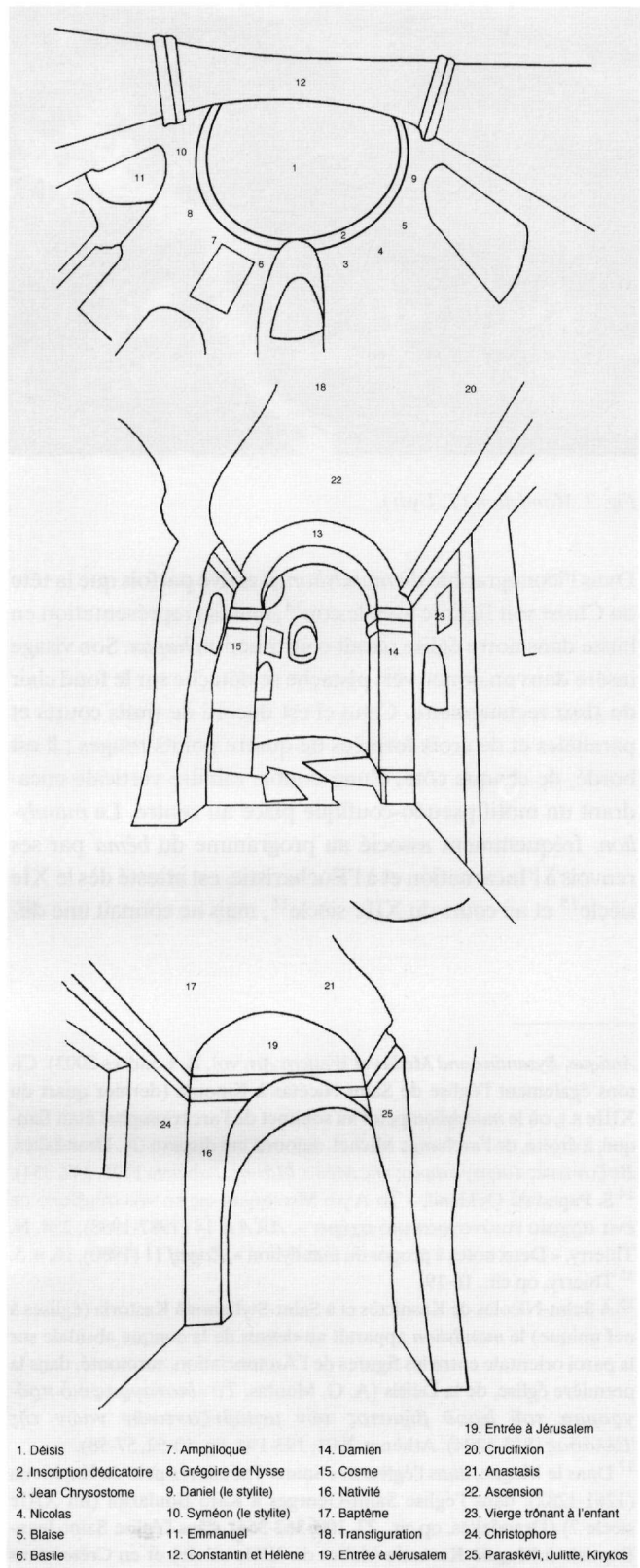


Fig. 2. Aperçus du programme iconographique de la nef sud.

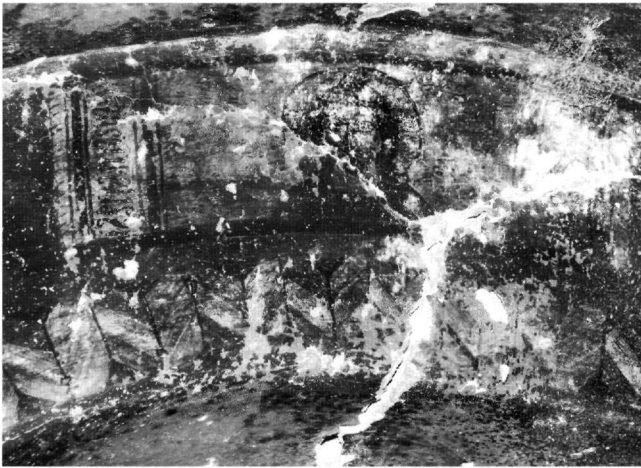


Fig. 3. *Mandyllion* (T. Uyar).

Dans l'iconographie du *mandyllion*, il arrive parfois que la tête du Christ soit figurée avec le cou¹⁴, mais sa représentation en buste dans notre église paraît constituer un *hapax*. Son visage inséré dans un nimbe vert pistache se détache sur le fond clair du tissu rectangulaire. Celui-ci est décoré de traits courts et parallèles et de croix formées de quatre points rouges ; il est bordé, de chaque côté, d'une double rainure verticale encadrant un motif pseudo-coufique placé au centre. Le *mandyllion*, fréquemment associé au programme du *bêma* par ses renvois à l'Incarnation et à l'Eucharistie, est attesté dès le XI^e siècle¹⁵ et au cours du XII^e siècle¹⁶, mais ne connaît une dif-

fusion importante qu'à partir du début du XIII^e siècle¹⁷. Si l'image de la sainte relique figure dans plusieurs monuments cappadociens, sa représentation sur l'arc triomphal de l'abside (situation attestée ailleurs) se rencontre pour la première fois au XIII^e siècle dans l'église de l'Archangélos de Cemil et celle de Gökçetoprak¹⁸. Le succès grandissant du *mandyllion* à partir du début du XIII^e siècle peut avoir une double explication. D'une part, cette période de confrontation de l'Église orthodoxe avec l'Islam est animée par de nombreux débats théologiques, centrés notamment sur les dogmes de l'Incarnation et de la divinité du Christ, comme en témoignent des traités rédigés à cette période¹⁹. D'autre part, la prise de Constantinople par les Croisés en 1204 et la confiscation de nombreuses reliques, parmi lesquelles celle de la « sainte face », paraît avoir favorisé le culte de celle-ci²⁰.

Par ailleurs, l'image de l'Archangélos de Cemil rappelle d'emblée, mais de manière surprenante, l'iconographie paléochrétienne du Christ en médaillon (adoré par deux anges aux mains voilées) parfois maintenue dans les décors provinciaux (Cappadoce et ailleurs)²¹. Dans notre église, la composition du tympan oriental exalte ainsi l'image du Logos incarné imprimée sur le tissu d'Abgar comme une preuve tangible de la nature humaine du Christ.

Au-dessous du *mandyllion*, une large frise de rubans plissés où alternent le rouge, le jaune, le blanc et le vert borde l'arc vers le naos (Fig. 3). Notons qu'un ornement de chevrons similaire, peint dans les mêmes teintes, borde l'arc absidal de l'église d'İçeribağ à Taşkınpaşa²².

Antique, Byzantine and Medieval Western Art. vol. II, Londres 2003). Citons également l'église de Saint Nicétas à Kipoula (dernier quart du XIII^e s.), où le *mandyllion* peint au sommet de l'arc triomphal était flanqué, à droite, de l'archange Michel, aujourd'hui disparu (N. Drandakès, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Athènes 1995, 347, 354).

¹⁴ S. Papadaki-Oekland, « Το Άγιο Μανδήλιο ως το νέο σύμβολο σε ένα αρχαίο εικονογραφικό σχήμα », *ΔΧΑΕ* 14 (1987-1988), 284. N. Thierry, « Deux notes à propos du *mandyllion* », *Zograf* 11 (1980), 16, n. 5.

¹⁵ Thierry, op.cit., 16-19.

¹⁶ À Saint-Nicolas de Kasnitzès et à Saint-Stylianios à Kastoria (églises à nef unique) le *mandyllion* apparaît au-dessus de la conque absidale sur la paroi orientale entre les figures de l'Annonciation, surmonté, dans la première église, de la Déisis (A. G. Mantas, *Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ἱεροῦ βήματος τῶν μεσοβυζαντινῶν ναῶν τῆς Ἑλλάδας* (843-1204), Athènes 2001, 193-194, fig. 50-52, 57-58).

¹⁷ Dans le Magne, dans l'église des Saints Théodores près de Kaphiona (1261-1282), dans l'église Saint-Georges à Kato Boularioi (fin XIII^e siècle ?) (Drandakès, op.cit., 77, 100, 362-364), dans l'église Saint-Jean-Baptiste à Megalè Kastania (début du XIII^e siècle) et en Crète, dans l'église Saint-Georges Kavousiotis à Kritsa (fin XIII^e-début XIV^e s.) (S. E. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine*

Sanctuary, University of Washington Press 1999, 70, n. 14).

¹⁸ Il s'agit d'une église inédite à trois nefs située près du village de Gökçetoprak (ancien Sivasa), à l'ouest de Nevşehir : peintures du XIII^e siècle en cours d'étude dans le cadre de notre thèse de doctorat.

¹⁹ *Le Trésor de la foi orthodoxe* de Nicétas Choniates, rédigé au début du XIII^e siècle probablement à Nicée ; la *Controverse sur la foi* d'Euthyme composée dans la région de Méliène (cf. A. Th. Khoury, *Les théologiens byzantins et l'Islam. Textes et auteurs (VIII^e-XIII^e siècle)*, Louvain-Paris 1969, 259-293, 294-309).

²⁰ N. Gkiolès, *Ὁ βυζαντινὸς τροῦλλος καὶ τὸ εἰκονογραφικὸ του πρόγραμμα*, Athènes 1990, 181-186.

²¹ Pour la Cappadoce, citons Göreme 29, Karabaş kilise à Soğanlı et Direkli kilise près de Belisırma dans la vallée d'Ihlara. (Jolivet-Lévy, *Églises byzantines*, 139, pl. 86, 268, pl. 148, fig. 1, 325). Ailleurs, un exemple analogue se rencontre au XII^e siècle dans l'église des Saints Archanges de Cvirmi en Géorgie (T. Velmans, « L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles des autres régions du monde byzantin », *CahArch* 29 (1980-1981), 60-64.

²² Sur cet ornement, L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII^e siècle*, Bruxelles 1975, 296-197, cite de nombreux exemples de la fin du XII^e et du XIII^e siècle.

Le programme de l'ouverture absidale est complété par les figures des saints Anargyres, non remarquées jusqu'à maintenant. Cosme, [ὁ ἅγιος] Κοσμ[ᾶς], et Damien, [ὁ ἅγιος] [Δαμια]νός, sont représentés respectivement sur la partie supérieure des piédroits nord et sud. Cet emplacement fréquent en Cappadoce, particulièrement au XIIIe, traduit l'importance des saints médecins dans les prières d'intercession et de leur culte très vivant à l'époque qui nous concerne.

Naos

Le Baptême, déployé sur le revers sud de la voûte, à l'extrémité ouest, est connu pour son schéma iconographique commun aux compositions contemporaines en Cappadoce (Fig. 4), encore que certains détails semblent originaux. Ainsi, la représentation de Jésus, buste frontal et visage légèrement tourné vers la gauche, jambes rapprochées et vues de trois quarts, la main droite près du corps bénissant les eaux, le bras gauche, légèrement écarté, dessinant un angle droit au niveau du coude²³. Cette pose qui peut être considérée comme une transition entre la frontalité et le mouvement pris sur le vif, est attestée dès la deuxième moitié du XIe siècle mais est surtout fréquente au XIIe siècle dans les manuscrits²⁴.

Le fleuve aux rives évasées est peuplé de nombreuses espèces aquatiques comme dans d'autres églises cappado-ciennes du XIIIe siècle, Karşı kilise, İçeribağ kilisesi, Saint-Nicolas de Başköy et Karaca kilise près de Tatlarin²⁵. Signalons, à gauche, saint Jean Baptiste revêtu de la mélote, qui pose sa main droite sur la tête du Christ, la gauche levée en reconnaissance de la théophanie, en un geste identique à celui que l'on trouve dans la même scène – inédite – dans l'église d'İçeribağ à Taşkınpaşa.

L'Entrée à Jérusalem (Fig. 5), déjà identifiée sur le tympan ouest, n'avait pas été décrite jusqu'à ce jour. La scène adopte un schéma statique et sans profondeur, qui se distingue avant tout par le nombre restreint de personnages et leur représentation presque frontale. Le Christ, assis sur l'ânon de face, le visage tourné vers les Juifs qui l'accueillent, se dirige vers la droite, suivi seulement de deux disciples : André,



Fig. 4. Le Baptême (dessin M. Xenaki).

Ἀνδ(ρέας) et Thomas, Θωμ(ᾶς). Le premier, aux cheveux gris, dans une pose statique et vu de face, bénit de la main droite et de l'autre, désigne le Seigneur ; le second, jeune et imberbe, les mains tendues, avance d'un pas ferme. L'ânon blanc baisse la tête vers le sol, où un enfant étend une tunique. Dans la partie droite de la composition, le tronc d'un palmier auquel s'agrippe un enfant, s'incline vers la gauche, tandis qu'un deuxième enfant, plus haut, est perché dans le feuillage abondant, au-dessus de la tête de l'animal. Plus à droite, le groupe des Juifs devant une petite porte est constitué d'un homme barbu coiffé d'un turban et de son enfant qu'il tient par l'épaule, chacun tenant un petit rameau à la main. La ville de Jérusalem, Ἱεροσολήμη, est représentée par une enceinte rouge appareillée et surmontée d'une tour ronde crénelée où sont figurées deux femmes en buste, drapées de voiles rouges et bruns. La représentation des témoins dans la cité, bien que relativement rare dans l'iconographie médiévale, reste fréquente dans la peinture provin-

²³ La position des jambes de Jésus se retrouve dans l'église de Karşı kilise et probablement aussi dans celle d'İçeribağ kilisesi à Taşkınpaşa (image inédite, obs. pers.).

²⁴ Lesbos 9, fol. 13v (P. Vocotopoulos, « L'évangile illustré de Mytilène », *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200*, Belgrade 1988, fig. 9) ; Leningrad gr. 105, fol. 15r, Patmos 274, fol. 93v (A. Weyl-Carr, « A Group of Provincial Manuscripts from the Twelfth Century », *DOP*

36 (1982), fig. 23 et 24, repr. dans *Cyprus and the Devotional Arts* (n. 11), I) ; Oxford Codex Ebernerianus fol. 80v (I. Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturen Handschriften. Band I, Oxford Bodleian Library, Stuttgart 1977*, n° 39, fig. 237).

²⁵ Pour ce détail iconographique : S. Boyd, « The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus and its Wallpaintings », *DOP* 28 (1974), 298, n. 77.

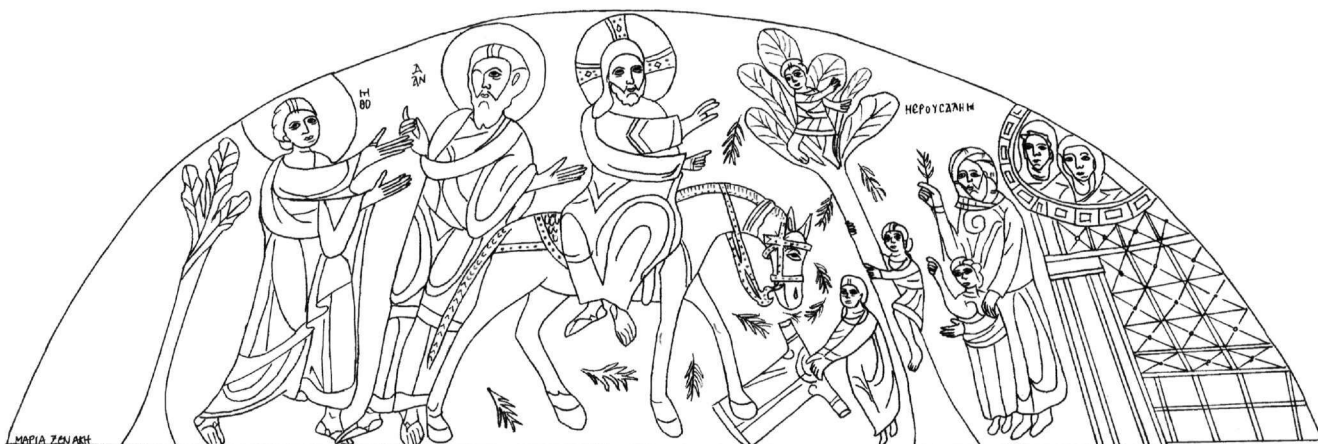


Fig. 5. L'Entrée à Jérusalem (dessin M. Xenaki).

ciale du XIII^e siècle. Le schéma de l'ensemble est proche de celui que nous avons relevé dans l'église Karaca kilise près de Tatlarin²⁶.

La Crucifixion, au centre du revers sud de la voûte est également connue, mais de nombreux éléments iconographiques, ignorés jusqu'à présent, permettent de réévaluer la formule adoptée. Rappelons que le schéma, attesté dès le XI^e siècle, mais qui devient courant aux XII^e-XIII^e siècle, réunit autour du Christ en croix, Jean et le centurion (à droite), Marie suivie de deux femmes (à gauche), le porte-éponge et le porte-lance ainsi que, dans le ciel, deux anges éplorés (Fig. 6). La mort se fait sentir sur le corps du Christ : la tête tombe sur le côté, les bras dessinent une ligne brisée au niveau des coudes, les jambes sont fléchies et le corps s'affaisse, faisant saillir le ventre vers la gauche. Une représentation assez proche du Christ en croix se rencontre à l'église n° 1 de Tatlarin, à Karaca kilise de Tatlarin, à Saint-Georges d'Ortaköy ainsi qu'à Saint-Nicolas de Başköy²⁷.

À droite, saint Jean le Théologien, Ἰω(άννης) ὁ Θεολόγος,

dans l'attitude traditionnelle de la douleur, esquisse un geste plus rare : la main droite soutient le visage légèrement incliné, l'auriculaire ramené devant la joue touchant la lèvre, variante qui se rencontre au XIII^e siècle en Cappadoce dans l'église n° 1 de Tatlarin et l'église n° 1 de Yükkekli²⁸. De l'autre main abaissée et couverte d'un pan de son *himation*, Jean tient un livre. Le porte-éponge (à gauche), coiffé d'un curieux bonnet évasé vers le haut, et le porte-lance sont représentés à petite échelle au pied de la croix. Un calice, suspendu dans l'air, recueille le sang qui jaillit du flanc de Jésus et un filet tombant verticalement s'échappe des mains et des pieds fixés par des clous²⁹. Deux anges hiératiques, ἄγγελοι, figurés à mi-corps, occupent les angles supérieurs de la composition. Ils ont les mains non voilées et écartées. Entre les anges et la croix, les symboles cosmiques, le Soleil et la Lune, constituent un élément archaïsant, mais attesté dans d'autres ensembles du XIII^e siècle, en Cappadoce comme ailleurs³⁰. Ici, le peintre a inversé les valeurs : le disque rouge est désigné comme la lune, ἡ σελήνη, le disque gris comme

²⁶ L'église est très partiellement publiée (Jolivet-Lévy, *Églises byzantines*, 233-234). Son étude est en cours dans le cadre de notre thèse de doctorat.

²⁷ Un *perizonium* clair transparent, rehaussé d'ornements pointillés et noué autour de la taille, descend jusqu'à ses genoux comme dans l'église n° 1 de Tatlarin (également orné de pointillés) (C. Jolivet-Lévy et N. Lemaigre Demesnil, « Nouvelles églises à Tatlarin, Cappadoce », *Mon Piot* 75 (1996), fig. 17, repr. dans *Études Cappadociennes*, Londres 2002, XIV), à Karaca kilise de Tatlarin dans l'église de n° 1 de Yükkekli. Sur le pagne transparent du Christ voir M. Chatzidakis, « Εἰκόνες ἐπιστυλίου ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὄρος », *ΔΧΑΕ* 4 (1964-1965), 390-391.

²⁸ Sur ce détail iconographique relativement rare et ses origines, voir

C. Jolivet-Lévy, « Nouvelle découverte en Cappadoce : les églises de Yükkekli », *CahArch* 35 (1987), 192, repr. dans *Études Cappadociennes*, Londres, 2002, IX.

²⁹ Comme à Karaca kilise de Tatlarin.

³⁰ Par exemple, à Karaca kilise de Tatlarin, dans l'église n° 1 de Yükkekli. Les anges et les astres sont fréquents dans les crucifixions arméniennes et syriennes du XIII^e siècle (S. Der Nersessian, *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Washington 1993, fig. 37, 126, 207, 375, 376, 377 ; J. Leroy, *Les manuscrits syriaques à peintures conservées dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*, Paris 1964, pl. 90.1-2, 100.2, 103, 1.132.1).

le soleil, ὁ ἥλιος. Le fond est dépouillé, sans paysage ni architecture, à l'exception de la bande du sol évoquant un curieux pavement comme dans la scène de la Crucifixion de Karaca kilise.

L'Ascension qui occupe la moitié ouest de la voûte était également très partiellement publiée (Fig. 7). La scène suit la formule habituelle, selon laquelle le Christ, Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστός), bénissant et tenant le rouleau, est assis sur un arc-en-ciel rouge, au centre de la voûte, tourné vers l'ouest. Sa gloire est portée par quatre anges : les deux du bas volent horizontalement ; ceux du haut n'apparaissent qu'à mi-corps. Sur les revers de la voûte, sont répartis en deux groupes de six les apôtres précédés, de chaque côté (à l'est), par un ange. Les gestes de témoignage des apôtres, comme leurs expressions, sont mesurés et l'on ne trouve pas ici les marques d'émotion souvent exprimées dans l'illustration du même récit. En revanche, la Vierge n'est pas représentée. Bien qu'inhabituelle, l'omission de la Vierge s'observe dans certains monuments de Cappadoce et ailleurs, à la fin du XIIe et au début du XIIIe siècle³¹. À l'arrière plan, trois arbres, de chaque côté, situent la scène sur le Mont des Oliviers. Les paroles des anges sont inscrites des deux côtés, entre la gloire et les apôtres (*Actes* 1, 11).

Une composition entièrement inédite figure sur la paroi sud de la nef, près de l'entrée de l'abside. En effet, nous y avons reconnu, sous une épaisse couche de suie, la représentation majestueuse d'une Vierge trônant à l'enfant, flanquée de deux archanges. Le riche décor du trône contribue à mettre en valeur les protagonistes de la composition. De la figure de la Théotokos, on ne distingue que la forme du visage légèrement incliné à gauche. Son corps, et celui du Christ qu'elle tient devant elle sur le côté droit, ont été en grande partie détruits par une niche postérieure. Le visage de l'enfant (haut front et chevelure frisée) est cerné d'un nimbe à fond vert pistache, rappelant, probablement à dessein, celui du Christ dans l'image du *mandylion*. Dans la partie supérieure, contre le cadre de la composition, la « Main de Dieu », symbole de Dieu le Père, sortant d'un segment de ciel, esquisse un geste de bénédiction en direction de la tête de l'enfant. Entre la main de Dieu et le nimbe du Christ, une



Fig. 6. La Crucifixion (dessin M. Xenaki).

inscription citant le Psaume 109, 3-4 est encore lisible : « ἐκ γαστροῦ πρὸ ἑοσφόρου ἐγένησά σε ὦμοσεν [κύριος καὶ] οὐ μετ[αμεληθή]σεται » (« du sein avant l'aurore je t'ai engendré, le seigneur l'a juré il ne s'en dédira point »). En dépit de son emplacement à l'extérieur de l'abside et malgré l'absence des figures des parents de la Vierge³², cette composition évoque celle qui a été peinte dans l'abside sud de l'église n° 2 de Tatlarin, datée de 1215³³. Le vaste contenu doctrinal de ces images (déjà étudié pour celle de Tatlarin), comme l'affirmation à la fois visuelle et écrite du mystère de l'Incarnation, semble également révéler des liens probables avec l'empire de Nicée³⁴.

L'œuvre et l'identité du peintre Archigétas

L'uniformité stylistique de la nef sud permet de reconnaître aisément la « main » d'un même peintre, en l'occurrence celle

³¹ Aux exemples cités par C. Jolivet-Lévy, « Yüksesli », op.cit. (n. 28), 117, n. 18, on peut rajouter, pour la Cappadoce, l'église d'İçeribağ à Taşkınpaşa. Sur la place de la Vierge dans l'iconographie de l'Ascension, voir : N. Gkiolès, *H'Anáληψις τοῦ Χριστοῦ βάσει τῶν μνημείων τῆς Ἀχλιδιτηρίδος*, Athènes 1981, 304-314.

³² En l'état actuel des peintures, il est impossible de savoir si les images de Joachim et Anne ont été omises ou détruites.

³³ C. Jolivet-Lévy, « Art chrétien en Anatolie turque : le témoignage de peintures inédites à Tatlarin », *Eastern Approches to Byzantium* (éd. A. Eastmond), Aldershot 2001, 136-138, fig. 9.3, repr. dans *Études Cappadociennes*, Londres 2002, XIV. Sur ce décor, voir la Dormition de Nicée (C. Mango, « The Chalkoprateria Annunciation and the Pre-eternal Logos », *ΔΧΑΕ* 17 (1994), 168-170).

³⁴ Jolivet-Lévy, op.cit., 133-142.

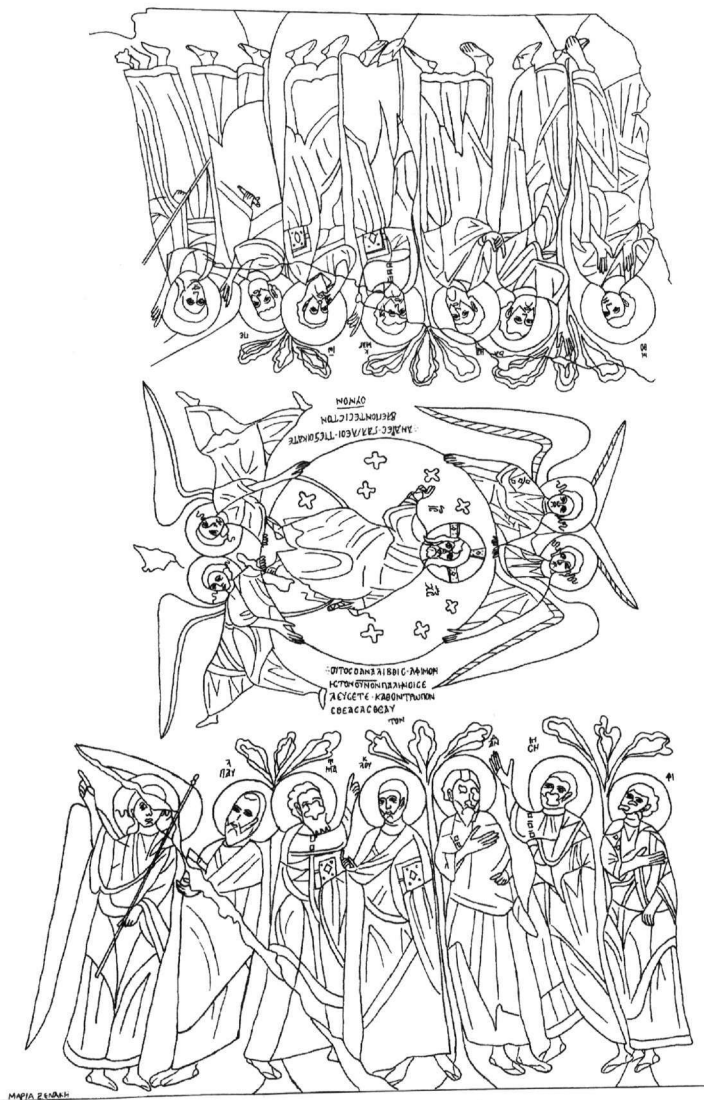


Fig. 7. L'Ascension (dessin M. Xenaki).

d'Archigétas, mentionné par l'inscription, qui a peut-être reçu l'aide d'un assistant. Quelques traits caractéristiques que nous avons pu relever sur les peintures révèlent un style cohérent et ses liens avec d'autres ensembles contemporains en Cappadoce.

Commençons par le rendu distinctif des yeux (Fig. 8). Ceux-ci, largement ouverts, abritent des iris très foncés souvent asymétriques. La courbe supérieure de l'œil, tracée en noir, se prolonge en un trait horizontal tandis que la courbe inférieure est teinte en ocre brun, de même que les tracés de la paupière (supérieure et inférieure). Lorsque le visage est vu de trois quarts, l'une des arcades sourcilières rejoint le nez dont la ligne droite s'élargit vers le bas. La bouche, typique

elle aussi, est assez large et charnue, stylisée mais bien dessinée. Lorsqu'elles ne sont pas cachées par la coiffure, les oreilles, schématiques et de grande taille, sont caractérisées par une forme ovoïde étirée avec, au centre, un « noyau » également ovoïde (Fig. 8).

Certains visages constituent des schémas « individualisés », qui se répètent dans diverses scènes. Le visage du Christ, (Fig. 3, 4, 5, 6 et 7) aux cheveux bruns qui se répandent en longues mèches sur les épaules et à la barbe mi-longue, ou celui de saint Jean Baptiste à la chevelure et à la barbe hirsutes (Déisis, Baptême, Anastasis), en offrent deux exemples. Les barbes grises et abondantes, rayées de blanc, qu'elles soient taillées en pointe (Adam dans l'Anastasis) ou bifides (Daniel le stylite, évêques), sont marquées par une ligne de séparation sinueuse au milieu, procédé distinctif que l'on retrouve dans l'église d'İçeribağ (Adam dans l'Anastasis, Paul dans l'Ascension), ce qui confirme l'intervention de la même « main » que celle qui a travaillé à Cemil. À l'Archangélos de Cemil, les visages féminins (Fig. 10), plus émaciés et expressifs que les autres, se distinguent par leur menton pointu (Vierge de la Déisis, Myrrhophores de la Crucifixion). Les visages juvéniles (les anges de la Nativité et du Baptême, les enfants dans l'Entrée à Jérusalem, saint Christophore, Thomas et Philippe dans l'Ascension) sont ronds et pleins ; souvent la ligne noire qui forme le contour n'est pas achevée mais remplacée, dans sa partie manquante, par une ombre ocre brun. Ce modelé qui caractérise, par exemple, le visage de Thomas dans l'Ascension se retrouve dans la figure du même apôtre dans la scène de l'Ascension de l'église d'İçeribağ à Taşkınpaşa (Fig. 9). D'autres indices permettent d'associer le décor d'İçeribağ à celui de Cemil : les formules iconographiques analogues (Baptême, Anastasis, Ascension), la gamme chromatique identique et l'épigraphie très proche.

La représentation des corps est dans l'ensemble convaincante, même si elle présente de nombreuses maladresses, comme le rendu très schématique et quelquefois irréal des mains et des pieds (les mains de Thomas dans l'Entrée à Jérusalem, les mains des Myrrhophores et celles de Jean dans la Crucifixion, etc.). L'anatomie des nus est très approximative (Baptême, Crucifixion) : épaules étroites, membres démesurément longs, pectoraux très exagérés et fortement stylisés ; côtes bien prononcées et abdomen rendu par une courbe très schématique (Fig. 4 et 6). Une stylisation semblable de l'anatomie du corps se rencontre dans la scène du Baptême de l'église d'İçeribağ de Taşkınpaşa, à Karşı kilise, ainsi que dans la Crucifixion de l'église n° 1 de Tatlarin. Les drapés, également schématiques, sont rendus d'une manière linéaire. Enfin, la riche palette se distingue par un large em-



Fig. 8. L'Ascension : Bartholomée, détail (T. Uyar).



Fig. 9. Taşkınpaşa, église d'İçeribağ, L'Ascension : Thomas, détail (T. Uyar).

ploi de teintes ocre jaune, ocre rouge, brun, bleu (aujourd'hui gris), ponctuées par des couleurs moins fréquentes mais uniformément étendues dans l'ensemble du décor : rouge cochenille (très caractéristique), jaune vif et vert pistache (parfois appliqué en rehauts).

Ces observations nous permettent d'identifier l'« atelier » du peintre Archigétas, à qui l'on peut attribuer très vraisemblablement la décoration de l'église de Taşkınpaşa³⁵. L'observation est d'autant plus intéressante que les deux monuments concernés sont très proches géographiquement³⁶. Un second atelier, qui a réalisé les décors très homogènes de Karşı kilise (1212) et des églises de Tatlarin (1215) dans la région de Gülşehir au début du XIIIe siècle, semble, lui aussi, apparenté à celui d'Archigétas. Le style archaïque de ce groupe se caractérise, avant tout, par la représentation hiératique des figures humaines, et la médiocrité de l'exécution. Le modelé, les traits des visages et les drapés sont mar-

qués par une stylisation linéaire et une schématisation très poussée³⁷. Les poses sont statiques et les gestes gauches. Les éléments du décor sont souvent omis ou traités de façon abstraite. Enfin, la gamme chromatique est dominée par les ocres, bruns et rouges. Ces caractéristiques sont proches de celles de l'œuvre du peintre Archigétas, bien que sa facture soit relativement plus habile³⁸.

L'intérêt de l'œuvre de l'Archigétas réside, par ailleurs, dans ses affinités stylistiques avec d'autres ensembles picturaux en dehors de la Cappadoce. En effet, si son art s'inscrit dans le contexte régional, il rappelle aussi celui des peintures contemporaines d'autres régions de la Méditerranée comme l'Italie du sud, la Grèce (notamment la région du Magne)³⁹, Chypre, certaines îles de la mer Égée (Cythère, Naxos, par ex.), la Syrie et le Liban.

En Cappadoce, la mention du nom d'un peintre dans une inscription dédicatoire n'avait pas été relevée jusqu'à ce

³⁵ Les similitudes entre les peintures de l'Archangélos et celles de Taşkınpaşa avaient déjà été remarquées par G. de Jerphanion, *Églises rupestres* (n. 2), II, 182.

³⁶ A propos des « ateliers » locaux dans les provinces au XIIIe siècle, on lira en dernier lieu : M. Panayotidi, « Village Painting and the Question of the Local 'Workshops' », in *Les villages dans l'empire byzantin, IVe-XVe siècle* (éd. J. Lefort, C. Morisson et J.-P. Sodini), Paris 2005, 193-212.

³⁷ Enrichies tout de même de quelques rehauts blancs soulignant la lumière.

³⁸ Lors de notre prospection des monuments du XIIIe siècle en Cappadoce, nous avons relevé d'autres ensembles picturaux liés aux mêmes tendances stylistiques linéaires et schématiques de l'époque. Dans le nouveau corpus que nous avons constitué, très peu étudié jusqu'ici voire inconnu, nous avons distingué des « groupes » de peintures au sein

desquels on reconnaît souvent des « schémas stylistiques » très proches. Plus variés et complexes, mais également mal datés, ceux-ci ne peuvent pas être traités ici. Relevons, néanmoins, pour information, les peintures de la nef nord et du narthex de l'église de l'Archangélos de Cemil, de l'église n° 2 et 4 de Mavruca (Güzelöz), de Saint-Nicolas et de la Pagnagia de Başköy, de Saint-Georges d'Ortaköy (Başköy), de Karaca kilise près de Tatlarin et de l'église de Gökçetoprak.

³⁹ Voir, par exemple, l'étude comparative, entre les peintures de Cappadoce et celles d'Italie du Sud et du Magne, de Maria Panayotidi, « Un aspect de l'art provincial, témoignage des ateliers locaux dans la peinture monumentale », in *Drevnerusskoe iskusstvo : Vizantiâ i drevnââ Rus' : K 100-letiiu Andreâ Nikolaevica Grabara (1896-1990)* (éd. A. L. Batalov, E. N. Dobrynina, G. V. Popov et E. S. Smirnova), Saint-Pétersbourg 1999, 178-192.



Fig. 10. La Crucifixion, détail (T. Uyar).

jour, sauf dans l'église des Quarante Martyrs de Süveş, où la lecture reste controversée⁴⁰. D'une manière générale, très peu de peintres byzantins ont signé leurs œuvres⁴¹. Archigétas rejoint ainsi la très petite liste de peintres aux noms connus. Relevons, en premier lieu, Ephrem et Basile qui ont travaillé à l'église de la Nativité à Bethléem (1169), puis, Théodore Apsoudès, à qui l'on doit une partie du décor de Saint-Néophyte à Chypre (1183)⁴². Les autres peintres connus du XIIIe siècle sont tous du milieu ou de la deuxième moitié du siècle. Ainsi le peintre Jean l'Athénien dans l'église de Sainte-Trinité en Argolide (1244) et probablement aussi à Saint-Jean-Kalybites à Psachna en Eubée (1245), les frères Nicolas et Théodore dans l'église des Saints Anargyres à Kipoula dans le Magne (1265), le peintre Georges Constantinianos dans l'église de l'Archange Michel à Polemitas dans le

Magne (1278) et enfin Michel, peintre et donateur de l'église de la Panagia à Archatos sur l'île de Naxos⁴³.

Dans le milieu modeste de la société rurale de Cappadoce, la proximité sociale entre le commanditaire de ce décor, le hiéromoine Bartholomée, et son peintre, Archigétas, pourrait expliquer l'insertion de ce dernier dans l'inscription dédicatoire⁴⁴. Les exemples que l'on vient de mentionner suggèrent que ce phénomène est propre aux décors des régions périphériques.

Conclusion : le renouveau de la peinture cappadocienne au début du XIIIe siècle

L'œuvre du peintre Archigétas, de caractère archaisant et populaire, mais de conception savante (comme d'autres décors apparentés), illustre la présence, dans l'Anatolie sous domination seldjoukide, d'ateliers locaux maîtrisant les éléments communs à l'art chrétien de la « Méditerranée orientale » du début du XIIIe siècle. Les schémas iconographiques utilisés par notre peintre remontent pour la plupart à des formules anciennes (XIe-XIIe siècles), enrichies cependant de détails significatifs apparus à partir du XIIIe siècle. Quelques spécificités semblent occidentales, mais ne sont nullement étrangères à la peinture provinciale contemporaine. L'usage d'un vocabulaire iconographique commun à l'art de la Méditerranée orientale soulève plus particulièrement la question des contacts avec l'empire de Nicée, probablement à travers des échanges religieux et des débats théologiques. Dans notre église, ces liens sont révélés, semble-t-il, par la formule iconographique, rare et inhabituelle, adoptée pour la représentation de la Vierge à l'enfant.

Un autre aspect original de notre ensemble décoratif est la mention vraisemblable du lieu d'origine des deux donateurs : la ville de Sampso sur le site de l'antique cité de Priène, sur la côte ouest de l'Asie Mineure⁴⁵. La part d'incertitude qui subsiste dans l'interprétation de cette information

⁴⁰ Dans cette inscription, la lecture proposée pour le nom du peintre par Guillaume de Jerphanion avait été contestée par Marcel Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen 1967, I, 158, III, fig. 432. En dernier lieu, voir à ce propos : Kiourtzian, « Une nouvelle inscription », op.cit. (n. 5).

⁴¹ Sur ce sujet, voir : S. Kalopissi-Verti, « Painters in Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions », *CahArch* 32 (1994), 139-158 ; ead., « Οι ζωγράφοι στην ύστερη βυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών », *Το Πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο* (éd. M. Vassilaki), Héracleion 1997, 121-159.

⁴² J. Folda, *The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098-1187*, Cam-

bridge University Press 1995, 347-357. C. Mango et E. J. Hawkins, « The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings », *DOP* 20 (1966), 123-206 ; M. Panayotidi, « The Question of the Role of the Donor and of the Painter. A Rudimentary Approach », *ΔΧΑΕ* 17 (1993-1994), 143-156.

⁴³ S. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-century Churches of Greece* (TIB 5), Vienne 1992, 64-65, n° 16, fig. 28 ; 83, 84, n° 31, fig. 52 ; 67-69, fig. 34 ; 71-75, fig. 37-39 ; 87, n° 35a, fig. 58-59.

⁴⁴ Kalopissi-Verti, op.cit., 35-46.

⁴⁵ Comme le suggère la lecture de notre inscription proposée par G. Kiourtzian, « Une nouvelle inscription », op.cit. (n. 5).

tient en grande partie à l'ignorance des circonstances qui présidèrent à la donation. Pourquoi ces deux donateurs ont-ils voulu mentionner la ville d'origine de leur père ? Celui-ci y résidait-il lorsque la campagne décorative a été réalisée ? Faut-il y voir l'habitude consistant à évoquer le patronyme ou le souci de souligner leur attachement à cette contrée lointaine alors dépendante de l'empire de Nicée ? Quelle que soit la réponse, cette information atteste qu'au début du XIII^e siècle, la Cappadoce, où les chrétiens sont nettement majoritaires, n'est nullement isolée.

C'est ce que suggère, par ailleurs, la mention de Théodore Ier Laskaris en tant que seul souverain régnant. Cette référence fait de notre église un monument du plus haut intérêt, dont le décor s'ajoute à une série d'exemples témoignant non seulement de la vitalité et de la double identité politique des communautés grecques du sultanat de Rûm mais aussi

de l'interpénétration sociale, complément inévitable des échanges politiques, qui se renforce à travers l'axe Konya-Nicée à partir du début du XIII^e siècle⁴⁶. Quoiqu'il en soit, la découverte de notre inscription conforte l'idée d'un « renouveau artistique » dans la région de Cappadoce, renouveau que nous proposons de mettre en relation avec la paix signée entre les Laskarides et les Seldjoukides après la bataille de Méandre (1211)⁴⁷. Si les clauses officielles de ce traité nous sont inconnues, les incidences directes peuvent être décelées dans la réalité historique et artistique de cette région, où une série de décors datés par des inscriptions – Karşı kilise (1212) ; Tatlarin églises n^o 1 et 2 (1215) ; Quarante Martyrs de Süveş (1216/1217) ; l'Archangélos de Cemil (1217/1218)⁴⁸ – annonce le début d'une activité artistique intense.

B. Tolga Uyar

Η ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΤΟΥ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΥ ΣΤΟ CEMIL: Η ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ ΤΟΥ ΝΟΤΙΟΥ ΚΛΙΤΟΥΣ ΚΑΙ Η ΑΝΑΝΕΩΣΗ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΚΑΠΠΑΔΟΚΙΑ ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 13ου ΑΙΩΝΑ

Η καππαδοκική εκκλησία του Αρχαγγέλου έχει δύο παράλληλα κλίτη με κοινό νάρθηκα στα δυτικά. Το μνημείο είναι γνωστό από τις εργασίες των G. de Jerphanion, C. Jolivet-Lévy και H. Wiemer-Enis που προτείνουν χρονολογήσεις από τον 10ο έως τον 14ο αιώνα. Η έρευνα που πραγματοποιήσαμε στην εκκλησία του Αρχαγγέλου επέτρεψε την αποκατάσταση μιας κτητορικής επι-

γραφής, σύμφωνα με την οποία έχουμε την αδιαφιλονίκητη χρονολόγηση του διακόσμου.

Η κτητορική επιγραφή, που αποκαταστήσαμε στη νότια αψίδα, δίνει τα ονόματα των δωρητών (του ιερομονάχου Βαρθολομαίου και του αδελφού του Λέοντος, διακόνου, γιων του Μιχαήλ της Σαμψώ), του αυτοκράτορα (Θεοδώρου Α' Λασκάρεως), τη χρονολογία (6726 από

⁴⁶ À propos des relations entre l'empire de Nicée et le sultanat de Rûm, voir : M. Balivet, *Romanie byzantine et pays de Rûm turc. Histoire d'un espace d'imbrication gréco-turque*, Istanbul 1994, 85-89.

⁴⁷ Cette paix, conclue entre Théodore Ier Laskaris et Kay-Kâûs (1211-1220), sera quasi définitive : C. Cahen, *La Turquie Pré-Ottomane*, Istanbul - Paris 1988, 69, 70. Le théologien Ibn Arabî, dans une lettre qu'il envoie au Sultan Kay-Kâûs en 1212, blâme le souverain de la trop gran-

de liberté qu'il accorde à ses sujets chrétiens : «...Que désormais, les chrétiens ne puissent plus construire de nouvelles églises ni monastères ni ermitages et qu'ils ne réparent pas leurs lieux de culte tombés en ruine... ». Ibn Arabî, *Les soufis d'Andalousie* (trad. R. W. Austin), Paris 1979, 38.

⁴⁸ Sans compter les peintures qui leur sont apparentées et celles qui ont disparu.

κτήσεως κόσμου, ΣΤ' ινδικιτώνος = 1217/1218) και αποκαλύπτει το όνομα του ζωγράφου: Αρχηγέτας. Η στυλιστική ομοιογένεια στο σύνολο των τοιχογραφιών του νότιου κλίτους (βήμα, κυρίως ναός) στις οποίες αναφέρεται η αφιέρωση που χρονολογείται στο 1217/1218, και η συνοχή της επιγραφής δείχνουν ότι ο διάκοσμος ανήκει σε μία και μόνη φάση.

Ο διάκοσμος έχει δημοσιευθεί αποσπασματικά. Ορισμένες από τις αδημοσίευτες παραστάσεις είναι πρωτότυπες ως προς την εικονογραφία τους ή/και τη θέση τους στο εσωτερικό του ναού. Στην αψίδα, στην παράσταση του Ιωάννη του Χρυσοστόμου ζωγραφίζονται τα δύο, σχετικά σπάνια, διακριτικά του αγίου στην Καππαδοκία: το πολυσταύριον και ο μικρός σταυρός που κρατεί μπροστά στο στήθος του. Στην αψίδα, επίσης, τους ιεράρχες πλαισιώνουν οι δύο στυλίτες Συμεών ο Παλαιός και Δανιήλ, οι οποίοι απεικονίζονται εδώ μάλλον σύμφωνα με προσωπική επιλογή των κτητόρων. Στο μέτωπο της αψίδας επάνω από την αψίδα συνδυάζεται η παράσταση του Μανδηλίου, στην κορυφή, με τις μορφές δύο αγγέλων, που απεικονίζονται χαμηλότερα, επάνω από τις παραστάδες. Παρόλο που το άγιο λείψανο εμφανίζεται σε πολλά καππαδοκικά μνημεία, η απεικόνισή του στο θριαμβικό τόξο συναντάται για πρώτη φορά το 13ο αιώνα στους ναούς του Αρχαγγέλου και του Gökçetoprak (αδημοσίευτος).

Επίσης πρωτότυπη είναι, στο νότιο τοίχο, κοντά στην είσοδο της αψίδας, η παράσταση της Παναγίας ένθρονης με το Βρέφος, πλαισιωμένης από δύο αρχαγγέλους. Η εικονογραφία της σύνθεσης, εμπλουτισμένη με την απεικόνιση της χειρός του Θεού και του ψαλμού 109, 3-4, συγγενεύει στενά με την παράσταση στη νότια αψίδα του ναού αριθ. 2 του Tatlarin και παραπέμπει αναμφισβήτητα στο ψηφιδωτό της αψίδας στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Νίκαια. Πέρα από το ευρύ δογματικό περιεχόμενό της, η σύνθεση του Cemil, όπως και του Tatlarin, αποκαλύπτουν πιθανούς δεσμούς με τη Νίκαια.

Η μελέτη των άλλων σκηνών επιτρέπει να συμπληρώσουμε τις παλαιότερες περιγραφές και να επαναπροσδιορίσουμε τους δεσμούς της εκκλησίας του Αρχαγγέλου με άλλους σύγχρονους διακόσμους στην Καππαδοκία και αλλού. Τα εικονογραφικά σχήματα που έχουν χρησιμοποιηθεί ανάγονται στην πλειονότητά τους σε παλαιότερους τύπους (11ος-12ος αι.), που ενίοτε εμπλουτίζονται με πρωτότυπες λεπτομέρειες που εμφανίζονται από το 13ο αιώνα.

Ο διάκοσμος της εκκλησίας του Αρχαγγέλου, με τον αρχαϊζόντα και λαϊκό χαρακτήρα του, διακρίνεται για την ιερατική απόδοση των ανθρώπινων μορφών και για τη μετριότητα της εκτέλεσης. Η απόδοση των όγκων, τα χαρακτηριστικά των προσώπων και η πτυχολογία χαρακτηρίζονται από έντονη γραμμικότητα και σχηματοποίηση. Οι μορφές είναι στατικές, οι χειρονομίες αδέξιες, ενώ δεσπόζουν οι ώχρες, οι καστανές και οι κόκκινες αποχρώσεις. Οι παρατηρήσεις αυτές χαρακτηρίζουν το στυλ του ζωγράφου Αρχηγέτα και οδηγούν, σε σύγκριση με την εκκλησία του İzeribağ στο Taşkipraşa, στην ύπαρξη ενός εργαστηρίου στην Καππαδοκία στις αρχές του 13ου αιώνα.

Η τέχνη του Αρχηγέτα εντάσσεται στο καλλιτεχνικό πλαίσιο της περιοχής, αλλά ταυτόχρονα παραπέμπει και σε σύγχρονα ζωγραφικά έργα άλλων περιοχών της Μεσογείου, όπως της νότιας Ιταλίας, της Ελλάδας (ιδιαίτερα της περιοχής της Μάνης), της Κύπρου, ορισμένων νησιών του Αιγαίου (π.χ. Κύθηρα, Νάξος), της Συρίας και του Λιβάνου.

Το όνομα του ζωγράφου αναφέρεται εδώ για πρώτη φορά σε κτητορική επιγραφή στην περιοχή αυτή. Στο ταπεινό περιβάλλον της αγροτικής κοινωνίας της Καππαδοκίας, η σχέση μεταξύ του παραγγελιοδότη του διακόσμου, ιερομονάχου Βαρθολομαίου, και του ζωγράφου Αρχηγέτα, δικαιολογεί το φαινόμενο αυτό, που είναι σχετικά σπάνιο στη βυζαντινή τέχνη.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό του ζωγραφικού συνόλου μας είναι η συμβολική αναφορά στην αυτοκρατορία της Νίκαιας, όπως συνάγεται από την εικονογραφία (ένθρονη Παναγία βρεφοκρατούσα) και τις πληροφορίες της κτητορικής επιγραφής (αναφορά στον Θεόδωρο Α' Λάσκαρη και στην πόλη Σαμψώ).

Η επιγραφή ενισχύει την ιδέα μιας «καλλιτεχνικής ανανέωσης» στην περιοχή της Καππαδοκίας, η οποία θα πρέπει να συνδεθεί με την ειρήνη που υπογράφηκε μεταξύ των Λασκαριδών και των Σελτζουκιδών μετά τη μάχη του Μαιάνδρου (1211). Οι άμεσες συνέπειές της εντοπίζονται στην ιστορική και καλλιτεχνική πραγματικότητα της περιοχής, όπου μια σειρά εικονογραφικών συνόλων χρονολογημένων με βάση επιγραφές –Karşı kilise (1212), εκκλησίες αρ. 1 και 2 στο Tatlarin (1215), Σαράντα Μάρτυρες στο Süvey (1216/1217), ο Αρχάγγελος του Cemil (1217/1218)– αναγγέλλουν την έναρξη μιας έντονης καλλιτεχνικής δραστηριότητας.