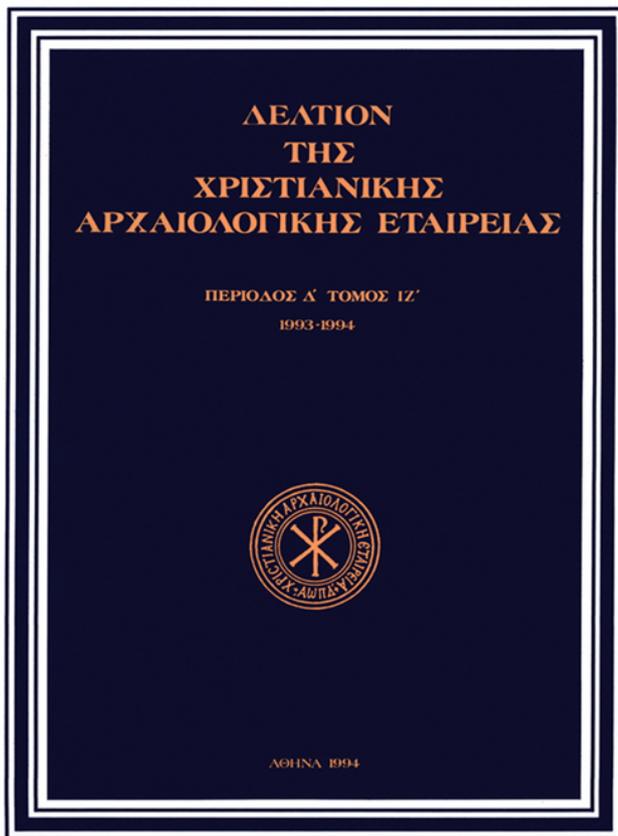


## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 17 (1994)

Δελτίον ΧΑΕ 17 (1993-1994), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη (1934-1991)



Το θέμα της εις Άδου Καθόδου στην Καππαδοκία

*Nicole THIERRY*

doi: [10.12681/dchae.1091](https://doi.org/10.12681/dchae.1091)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

THIERRY, N. (1994). Το θέμα της εις Άδου Καθόδου στην Καππαδοκία. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 17, 59–66. <https://doi.org/10.12681/dchae.1091>



# ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Le thème de la Descente du Christ aux Enfers en  
Cappadoce

Nicole THIERRY

Δελτίον ΧΑΕ 17 (1993-1994), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της  
Ντούλας Μουρίκη (1934-1991) • Σελ. 59-66

ΑΘΗΝΑ 1994

## LE THÈME DE LA DESCENTE DU CHRIST AUX ENFERS EN CAPPADOCE

Il n'est pas question de traiter en quelques pages des multiples images de l'Anastasis conservées en Cappadoce. Cependant, leur nombre, l'originalité et la précocité de certaines d'entre elles méritent d'attirer l'attention. Sur ce point de l'iconographie byzantine, comme sur bien d'autres, la Cappadoce ne doit plus être ignorée. Nous nous contenterons donc de citer les plus remarquables à l'intérieur des séries successives.

Une rapide introduction est destinée à rappeler la complexité des sources de ce thème primordial qui apparaît pour la première fois dans le *credo* en 359, sous l'influence de *credo* syriens plus anciens<sup>1</sup>.

On sait d'autre part que l'Asie mineure antique était le lieu de multiples cultes gréco-romains organisés autour de villes saintes et que le syncrétisme religieux s'appliquait également aux apports iraniens et juifs, en raison du long passé perse de la péninsule et de la présence active de nombreuses colonies juives<sup>2</sup>.

Le thème du Christ aux Enfers, qui terrasse Hadès et Satan, ressuscite et délivre Adam et Eve, apparaît très tôt dans la tradition chrétienne orientale. C'était jadis par facilité qu'on le rattachait à l'«Évangile de Nicodème», ce texte apocryphe n'étant que le développement le plus populaire de traditions issues d'un tréfonds apocryphe et liturgique complexe dont l'imagerie est également l'expression<sup>3</sup>.

Le thème n'a pas de support canonique précis mais on en trouve des éléments dans les deux Testaments<sup>4</sup>. Les promesses de la Bible alimentèrent très précocement les prières des défunts et les homélies pascales et c'est dans un langage imagé que s'exprime cette littérature religieuse. D'autre part, le problème majeur du devenir *post mortem* et l'angoisse du monde infernal sont à l'origine de toute une apocalyptique de caractère semi-magique dont les écrits ne témoignent sans doute que partiellement. Dans le monde hellénistique perduraient encore les légendes gréco-romaines du héros qui descend chez les morts pour en tirer l'un d'eux, et les dieux païens des royaumes inférieurs ont été transformés en êtres infernaux, c'est ainsi que Pluton et Poséidon sont devenus Satan et Hadès<sup>5</sup>.

Élément capital de la théologie judéo-chrétienne, le thème du Christ aux Enfers inspira donc précocement hypothèses, commentaires et discussions. Les «Carmina Nisibena» d'Ephrem comptent parmi les plus anciens témoignages qui nous en soient parvenus<sup>6</sup>, développés ultérieurement par des variantes géorgiennes et arabes<sup>7</sup>.

Parallèlement, on connaît les sermons d'Eusèbe d'Alexandrie et des textes arméniens apparentés<sup>8</sup>.

Dans tous ces textes l'on trouve des points communs avec l'«Évangile de Nicodème» ou «Acta Pilati» vraisemblablement parce que tous sont issus d'une même fonds de traditions orales qui tournaient dans le bassin méditerranéen oriental. On retrouve dans l'Apocryphe les mêmes termes que dans les textes homéliques et liturgiques appropriés<sup>9</sup>, termes attestés depuis le IV<sup>e</sup> siècle; or l'on sait depuis peu que des «Actes de Pilate»

1. Homélies pascales, éd. Aubineau 1972, commentaires, p. 150-151; bibliographie très vaste sur le sujet, p. 99, 150-152, à propos des homélies d'Hésychius de Jérusalem, p. 66-69, 124-125. Cependant la croyance en cette descente est traditionnelle dans l'Église ancienne, cf. p. 334-335, à propos de l'homélie du Pseudo-Chrysostome, p. 322-323, et notamment, la citation d'Hippolyte (mort en 236) sur «Celui qui a tiré de l'Hadès très profond le premier homme formé à partir de la terre, perdu et prisonnier des liens de la mort» (Fragment sur la Grande Ode, Deut. 32).

2. Sur ce point, Cumont 1929, Ramsay 1906, id. 1907, Robert 1962, id. 1963.

3. L'ouvrage très documenté d'Anna Kartsonis (1986) présente en parallèle le développement de l'imagerie et la littérature religieuse des VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècles, dans le cadre d'une recherche d'une exacte définition des deux natures parfaites du Christ. Cependant, des théologiens antérieurs avaient déjà utilisé le sujet à cette fin comme Hésychius de Jérusalem, actif dans la première moitié du Ve siècle: «Celui qui est descendu dans l'Hadès comme un mort, celui-là, comme un Dieu a libéré les morts», Hom. II, 3, 8-9 (Homélies pascales, éd. Aubineau 1972, p. 124-125, commentaires p. 108-109) Voir P. Nautin, Le dossier d'Hippolyte et de Méliton dans les florilèges dogmatiques, Patristica I, Paris 1953, p. 18-22, 31 (dans de florilège de Théodoret). Il s'agit, en fait, du thème de base de la sotériologie chrétienne.

4. Dans Job 25, p. 5-6; Osée 6, 1-2, et 13, 14; et surtout Isaïe 33, 9-11: «Maintenant je vais me lever lorsque je relèverai Adam qui avait été rejeté par sa transgression»: et dans saint Paul: Ep. aux Hébreux, 2, 14-16, Ep. aux Ephésiens, 4, 9-10, 2<sup>e</sup> ép. à Timothée, 1, 10, Ep. aux Hébreux, 2, 14-16; ainsi que dans saint Pierre, 1<sup>ère</sup> ép. 3, 19. Pour les psaumes, citation des nombreux passages dans Grabar 1980, p. 120-128.

5. Rosenstiehl 1986, p. 30, 44-47. A l'origine, il s'agissait de l'ange Tartarouchos, héritier de Pluton, et de l'ange Temelouchos, héritier de Poséidon. Importante bibliographie sur la littérature apocryphe (p. 53-56).

6. Ed. Bickell, Leipzig 1866; traduction allemande de H. G. Beck, Des heiligen Ephraem des Syrsers, Carmina Nisibena, II, CSCO 241, Syr. 103, Louvain 1963; cf. Teixidor 1961.

7. Garitte 1969.

8. PG 86A, col. 388-406; Der Nersessian 1954, étude très documentée.

9. Traduction avec renvois aux emprunts bibliques dans Amiot 1952.

dont la teneur est critiquée par Eusèbe de Césarée, contenaient déjà des éléments du manuscrit chrétien qui nous est parvenu<sup>10</sup>, et qu'au milieu du IV<sup>e</sup> siècle, une secte cappadocienne proche des montanistes s'appuyait sur ce texte pour fixer la date de Pâques<sup>11</sup>.

Quoi qu'il en soit, ce thème de la victoire sur la mort, est attesté à la fin du IV<sup>e</sup> siècle dans les prières des morts<sup>12</sup> et dès le V<sup>e</sup> dans de nombreuses homélies du Samedi saint. Ainsi lit-on dans Hésychius de Jérusalem: «Aujourd'hui, par ce Ressuscité, le paradis est ouvert, Adam est rendu à la vie, Eve est consolée, l'appel est entendu... Aujourd'hui, le Christ est adoré, après avoir foulé aux pieds la mort, fait prisonnier le tyran et dépouillé l'Hadès, il est monté aux cieux»<sup>13</sup>. La liturgie traditionnelle de l'Eglise orthodoxe n'ajoutera rien aux citations les plus anciennes mais reviendra sans cesse sur le thème et amplifiera les données des psaumes<sup>14</sup>.

Ces textes correspondent à des scènes de genre et notamment à celles reproduites sur les monnaies romaines où l'empereur piétinait son ennemi vaincu ou relevait une province qu'il libérait, scènes qu'André Grabar avait données comme schémas de base de la composition de l'Anastasis; on remarque d'ailleurs la fréquence de cette imagerie à la jonction des IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles<sup>15</sup>. Nous pensons que la tradition iconographique de l'Anastasis est ainsi née en parallèle avec ces prières et homélies de pratique courante.

On ne peut affirmer la date exacte de la création de la célèbre composition. Tout porte à croire cependant qu'elle s'est progressivement créée avec les cycles christologiques qui comprenaient la Crucifixion dont elle est la contre-partie, c'est à dire dans les décennies post-justiniennes et au VII<sup>e</sup> siècle. Les deux premiers exemples datés avec exactitude sont romains, de l'époque du pape Jean VII (705-707), celui de l'oratoire papal s'inscrivant dans un cycle<sup>16</sup>. Viennent ensuite la mosaïque de Sainte-Praxède, deux peintures de Saint-Clément de Rome, ainsi que les miniatures du Psautier Chludov<sup>17</sup>. A. Grabar insiste sur l'ordonnement étagé de l'Anastasis et de l'Ascension dans l'oratoire de Jean VII, ce qui traduisait l'enchaînement des faits<sup>18</sup>. La Descente aux Enfers comme élément courant des cycles christologiques préiconoclastes est d'ailleurs attestée par Jean de Jérusalem, c. 770<sup>19</sup>.

Le caractère dramatique de la Descente aux Enfers, et la densité de sa valeur symbolique, expliquent la diversité de son iconographie, à l'intérieur même d'une typologie initialement réduite à peu d'acteurs.

Les exemples cappadociens, dont certains sont précoces, apportent la preuve de cette diversité. On en dénombre plus de trente, tous s'inscrivant dans des programmes, soit des cycles narratifs plus ou moins courts, soit dans

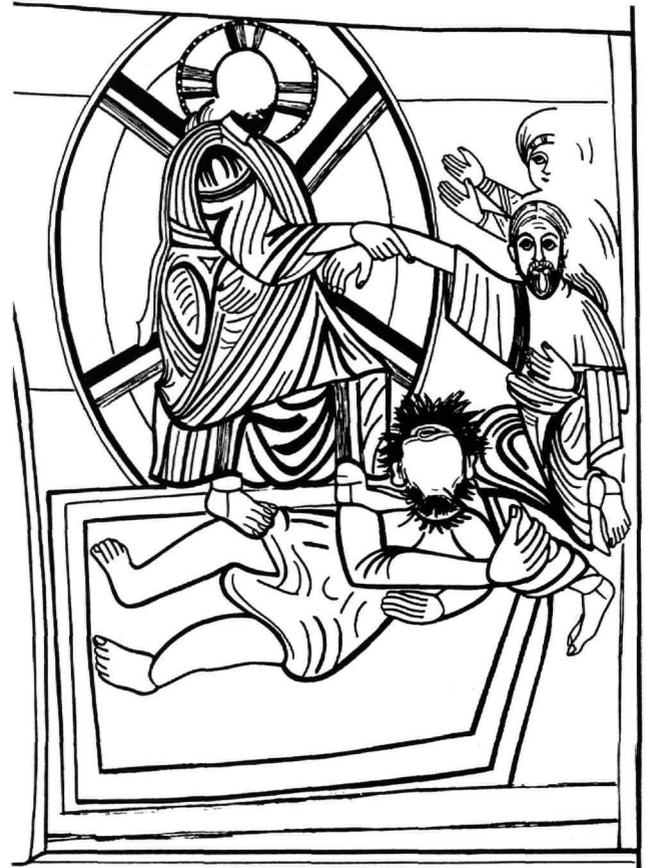


Fig. 1. Saint-Jean-Baptiste de Çavuşin. Schéma N. Thierry.

la série d'illustrations des grandes fêtes de l'année liturgique.

Nous ne présenterons que les plus originales.

Nous rappelons que nos datations s'appuient sur l'étude approfondie et critique des éléments constitutifs de l'église où se situe l'image considérée, tout en tenant compte de l'école auquel le monument appartient. Ceci vaut pour le Haut Moyen Age comme pour l'époque médiobyzantine bien connue depuis les publications du Père de Jerphanion.

#### HAUT MOYEN AGE

##### 1. St-Jean-Baptiste de Çavuşin (Fig. 1)<sup>20</sup>

La scène est située sous l'Ascension<sup>21</sup>, symétriquement à la Crucifixion par rapport à l'arc absidal. Elle est assez statique et se limite aux quatre figurants: le Christ dans l'auréole rayonnante vient d'entrer dans l'enfer; il relève Adam à la jambe duquel s'accroche Hadès. Eve est derrière Adam, les deux mains tendues. Le monstre pié-

tiné évoque un lutteur antique demi-nu; sa peau est rose vif et ses cheveux sont noirs et broussailleux; il est renversé en travers d'une sorte de fosse rectangulaire. Son aspect repoussant et volumineux n'a d'égal que dans le Chludov et la vigueur avec laquelle il retient Adam ne se voit que sur la peinture conservée à Sainte-Marie-l'Antique<sup>22</sup>. Le Christ a la main gauche ramenée devant lui sans qu'elle tienne le rouleau que le peintre a peut-être oublié<sup>23</sup>. En raison de l'ensemble des décors de l'église et de leur place dans la chronologie cappadoïcienne, nous datons cette scène de la fin du VI<sup>e</sup> siècle ou du VII<sup>e</sup>.

## 2. Açıkel ağa kilisesi (Fig. 2)<sup>24</sup>

L'Anastasis fait partie d'un cycle court et se trouve en continuité entre la Crucifixion et l'Apparition aux Maries. La succession à la scène de la mort des deux images de résurrection est fidèle à l'esprit de la page du Rabbula qui montre la Crucifixion au-dessus des Myrrhophores et de l'apparition aux Maries<sup>25</sup>.

La composition, statique également, se limite encore aux quatre protagonistes. Le Christ, très grand, est sans auréole. Tourné vers la droite, il relève Adam de la droite; sa main gauche n'apparaît pas. Eve lève les mains sous son voile. Hadès, vêtu d'un simple pagne est allongé sous les pieds du Christ et se retourne pour retenir le pied d'Adam<sup>26</sup>; on remarque la couleur bleu-tée de son corps et son abondante chevelure blanche<sup>27</sup>. En raison de son iconographie et de son programme qui associe un cycle court et une série de portraits de saints alternant avec de grandes croix entre des rideaux, nous considérons les décors de cette église comme pré-iconeclastes, ou de l'intermède de 787-813<sup>28</sup>. Depuis, nos re-

Nordhagen 1964, p. 60, pl. 30, 31; et mosaïque à programme de l'oratoire de Jean VII, Grüneisen 1911, pl. 66.

17. Jerphanion 1930, p. 235-237 comparant les exemples romains avec ceux de Cappadoce, en fait «un groupe cohérent dans le développement du type oriental»; il identifie Eve, sauf dans un cas (?). Pour le Psautier, dont les prototypes sont de l'époque préiconoclaste, Ščepkina 1977, p. 316-318; f<sup>os</sup> 63v, 82v (on sait que les Crucifixions y sont nombreuses). Reproductions avec celles du Psautier de Londres, dans Grabar 1980, p. 120-123. Encore Osborne 1981.

18. Grabar 1980, p. 11-18, fig. 11.

19. PG 95, col. 313-316. Sur l'auteur, Beck 1959, p. 479, 488.

20. Thierry 1983, p. 59-104 (p. 83-84, fig. 32, pl. 24).

21. *Ibid.*, fig. 24. Même disposition que dans l'oratoire de Jean VII (705-707) et elle correspond à celle des myrrhophores au saint sépulcre (autre image de la Résurrection du Christ) sur l'ivoire de Trivulce; sur ce lien chronologique Grabar 1980, p. 106-107, 118-120, fig. 11, 12.

22. Ščepkina 1977, f<sup>o</sup> 63v; Grabar 1980, p. 120, 126-127, fig. 13. Romanelli-Nordhagen 1964, pl. 30.

23. On sait que dans le Manuscrit de Rabbula, dans les scènes des miracles, la main gauche du Christ, tantôt tient le rouleau, tantôt est légèrement levée sans rien tenir, tantôt encore, est dissimulée sous le manteau, Leroy 1964, pl. 24; 26; 27.1; 29.1.

24. Thierry 1968, p. 33-69 (p. 55-57, fig. 17).

25. F<sup>o</sup> 13, Leroy 1964, pl. 32.

26. C'est par erreur que nous avons décrit Hadès les bras liés dans le dos, Thierry 1968, p. 55.

27. Dans cette église, les chairs sont blanches si bien que la couleur d'Hadès ne frappe pas au premier abord. Sur l'ange de couleur bleue, comme ange du mal, déjà à Saint-Apollinaire le neuf, G. Bovini, *La Vita di Cristo nei mosaici di S. Apollinare Nuovo, Faenza* 1959, p. 52-54; dans le Ménologe de Basile II, f<sup>o</sup> 168, dans Th. M. Provatikis, 'Ο διάβολος εις τήν βυζαντινήν τέχνην, Thessaloniki 1980, pl. en couleurs B'.

28. Thierry 1968, p. 64-69.

10. Dubois 1991. Jean-Baptiste y était cité également cf. p. 90, 93.

11. Dubois 1991, p. 94-98. Cf. encore F. Floeri - P. Nautin, *A propos d'une homélie anatolienne de 387, Homélie pascales, III, SC* 48, 125, 17.

12. Exemple de la dernière prière de Macrine dans Grégoire de Nysse, éd. Maraval, chap. 24, p. 218-221 «Toi qui a brisé les têtes du dragon... brisé les portes de l'enfer... réduit à l'impuissance celui qui régnait sur la mort»; commentaires p. 76-77.

13. *Homélie pascales*, éd. Aubineau 1972, p. 66-69, commentaires p. 46, bibliographie patristique, p. 97-99, cf. *Homélie*, éd. Nautin 1950, p. 188-191.

14. Cf. les textes réunis dans Grabar 1980, p. 134-141 et les commentaires p. 125-128.

15. Grabar 1936, p. 245-249; noter les monnaies d'Honorius Flavius, 393-423, de Valentinien III, 425-455, et en Orient, d'Arcadius, 383-408. En sculpture, le sujet était moins fréquent, mais bien connu, cf. G. Mendel, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines, II, Constantinople* 1914, p. 316-320.

16. Peinture de la rampe de Sainte-Marie-l'Antique: Romanelli-



Fig. 2. Açıkel ağa kilisesi.

cherches sur l'Iconoclasme en Cappadoce nous ont amenée à penser que les deux types de décors, aniconiques et iconiques, ont vraisemblablement cohabité et, par conséquent, nous datons simplement cette église à la fin du VIIe siècle ou au VIIIe ce qui répond d'ailleurs aux ressemblances avec l'art gréco-syrien de Rome du VIIIe siècle<sup>29</sup>.

ÉPOQUE MÉDIOBYZANTINE, IXe-Xe SIÈCLES

Nous avons un grand nombre de témoins de ce temps qui est celui des églises «archaïques» dont les cycles narratifs ont été définis par Jerphanion<sup>30</sup>. L'Anastasis vient généralement après les Myrrhophores, les deux scènes de résurrection contre-balançant la Passion, mort et ensevelissement, plus ou moins détaillés. Ainsi, les cycles «archaïques» de Cappadoce restent dans la tradition ancienne illustrée par la page du folio 13r du Rabbula citée plus haut.

La scène est dynamique et représente Jésus, dans l'auréole lumineuse, marchant rapidement vers la droite, et entrant en Enfer. Sa main gauche est levée, la droite, saisissant le poignet d'Adam, le relève. Eve est derrière, les mains tendues. David et Salomon sont en buste, isolés sur le côté. Hadès vaincu n'est pas toujours représenté; il est petit, vêtu d'un pagne; écrasé sous les pieds du Christ, il retient à peine le bout du pied d'Adam<sup>31</sup>.

3. Pürenli seki kilisesi (Fig. 3)<sup>32</sup>

Dans cette église du Hasan daği que nous attribuons à la fin du IXe siècle ou au tout début du Xe, l'image est particulière. Le schéma est du type «archaïque», mais Hadès est encore assez grand et s'accroche énergiquement à la cheville d'Adam. Dans l'angle supérieur gauche, ne figure que le petit buste nimbé de Salomon, identifié par son nom. En revanche, derrière Adam et Eve, le peintre a ajouté deux longues silhouettes de morts ressuscitant, encore serrées dans leurs linceuls, et deux petites figures nues effrayées, les gardiens des portes de l'Enfer. L'inscription nous renseigne sur eux mais non sur les deux morts qui sont sans doute ceux de la prophétie d'Isaïe 26, 19: «...ceux qui sont dans les tombeaux se lèveront».

Les peintures de cette église font partie d'une école orientale locale d'iconographie très particulière<sup>33</sup> et la présence des gardiens illustre une remarquable survivance de ce thème judéo-chrétien<sup>34</sup>.

ÉPOQUE MÉDIOBYZANTINE, XIe SIÈCLE

La typologie a quelque peu changé, et a été définie à partir du schéma reproduit dans les trois églises à co-



Fig. 3. Pürenli seki kilisesi.

lonnes de Göreme<sup>35</sup>. Nous en avons relevé une huitaine<sup>36</sup>. Jésus n'entre plus en Enfer, il en sort de façon très dynamique, face au spectateur, en entraînant Adam et en brandissant une longue croix qui s'appuie parfois sur Hadès. Eve suit Adam, parfois derrière elle, on voit des silhouettes indistinctes de ressuscités. David et Salomon participent à la scène, les mains tendues, parfois en tête d'une foule évoquée par des nimbes. Hadès, écrasé au sol sous les pieds du Christ, est un monstre grisâtre demi-nu et assez grand; il est entouré des débris des ferrures et des battants des portes de l'enfer.

4. Sainte-Barbe de Soganli (Fig. 4)<sup>37</sup>

Dans cette église datée de 1006 plutôt que 1021, la composition traduit une exégèse très personnelle du commanditaire ou du peintre. Elle est d'ailleurs isolée du cycle, en belle place sur la paroi nord, à égalité avec la Nativité. Ainsi s'expriment les deux natures du Christ, la divine et l'humaine.

Le Christ dans l'auréole rayonnante relevant Adam et Eve et piétinant Hadès est conforme à l'iconographie ancienne. Le style est curieusement hellénistique et rappelle en moins dynamique la scène peinte dans la rampe de Sainte-Marie-l'Antique; la figure brune d'Hadès qui retient le pied d'Adam évoque particulièrement celui de l'œuvre romaine<sup>38</sup>.

Les deux rois sur le côté gauche tiennent des deux typologies du Xe siècle et du XIe. L'originalité de l'image vient de la présence dans l'angle inférieur droit, des morts sortant de leur tombeau (ce que l'inscription précise), deux couples qui se dressent hors de leur sarcophage. L'Anastasis prend ainsi un sens universel: «Ils



Fig. 4. Sainte-Barbe de Soganli.

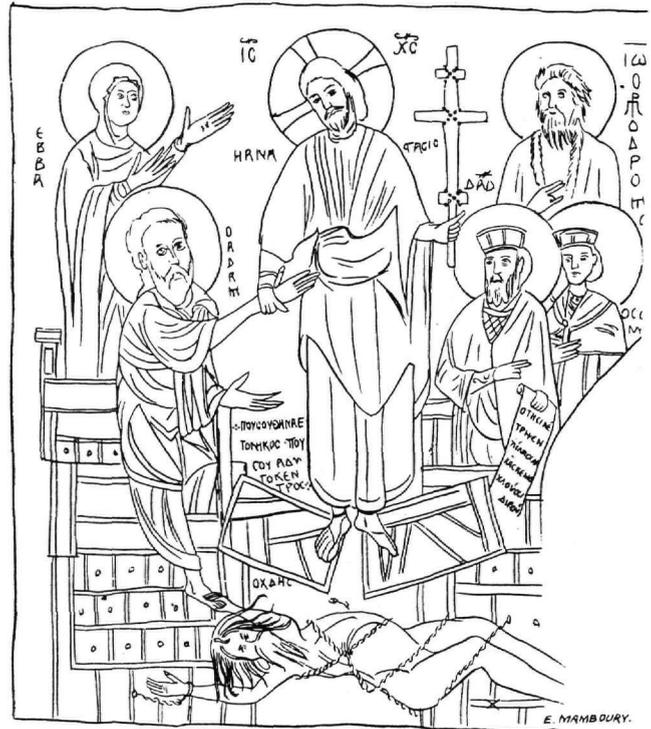


Fig. 5. L'Archangelos de Cemil (schéma dans Jerphanion, pl. 157.1).

sortirent des tombeaux après sa résurrection» (Matthieu 27, 53).

La valeur de cette résurrection est encore renforcée par la présence des portraits des Sept dormants d'Ephèse au berceau de la voûte, entre la Nativité et la Descente aux Limbes. Les bustes des saints étaient peints en trompe-l'œil dans des tableaux accrochés au mur<sup>39</sup>. Ils ne sont pas nimbés et leur nom n'est pas précédé du titre de saint, si bien que Jerphanion pensait qu'ils étaient là à titre de thaumaturges efficaces plutôt que comme garants de la résurrection.

#### BAS-MOYEN AGE, XIIIe-XIVe SIÈCLE

Sous l'occupation turque, les peintres en partie coupés des centres de production byzantine, reproduisaient les schémas anciens d'assez médiocre façon, tout en laissant apparaître des courants d'inspiration populaire. Ainsi, la scène de l'Anastasis perd de son dynamisme et se diversifie, se ramassant et s'appauvrissant<sup>40</sup> ou s'enrichissant de détails. Ce dernier cas se présente trois fois, les compositions ayant en commun le caractère statique du Christ.

29. Déjà constatées, tant pour l'iconographie que pour la palette des peintres (exemple de la chapelle de Teodoto, Romanelli-Nordhagen 1964, pl. VII; et de St-Sabas, B. Brenk, Fresques proto-byzantines de Rome, Palette 26 (1967), p. 12-21, fig. 6, 7).

30. Treize exemples: St-Jean de Güllü dere, 2e couche: Thierry 1983, p. 148. Göreme n° 1, n° 6, n° 7 (Tokali ancienne et nouvelle), n° 8, n° 9 (Théotokos), n° 29 (Kiliclar). Pigeonnier de Çavuşin: Jerphanion, I, p. 190, 102, 284 et 349, 118, 132, 225, 541. Pürenli seki kilisesi, Bahattin samanligi kilisesi: Thierry 1963, p. 150, 168-169. Monofnef archaïque d'Erdemli, N. Thierry, Erdemli. Une vallée monastique en Cappadoce, Zograf 20 (1989), p. 5-21 (18). Akköy n° 3 (inédate).

31. Jerphanion, I, p. 91-92; exemple de Tokali I, p. 284. Variante à En Nazar, le Christ se dresse devant l'arc de la porte de l'enfer, Jerphanion, I, p. 190, pl. 41.4.

32. Thierry 1963, p. 137-153 (150, pl. 68b).

33. *Ibid.*, p. 218-220. N. Thierry, L'illustration des apocryphes dans les églises de Cappadoce, Apocrypha, La fable apocryphe, II, Brepols 1991, p. 232-244.

34. Note à propos de la mention d'Hésychius: «C'est comme un Dieu que les portiers de l'Hadès l'ont vu avec stupeur». Les portiers de l'Hadès figurent déjà dans Job 38, 17, cf. Homélie pascale, éd. Aubineau 1972, p. 137-138.

35. Jerphanion, I, p. 391.

36. Karanlık kilise, Elmali et Chapelle voisine, Çarikli: Jerphanion, I, p. 415, 447, 146, 465 et 607 (sans Hadès). Gorgoli, Ste-Barbe de Soganli, Karabaş kilise: Jerphanion, II, p. 122, 327, 347. Ala kilise: Thierry 1963, p. 196.

37. Jerphanion, II, p. 307-332 (p. 327, pl. 190.2). Compléments, Catherine Jolivet-Lévy, Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords, Paris 1991, p. 258-262.

38. Romanelli-Nordhagen 1964, pl. 30.

39. Jerphanion, II, p. 315-321.

40. Nous comptons sept exemples de cette période, dont quatre s'appauvrissant: St-Georges d'Orta köy (inédate), à Karşı kilise et Damsa (type du XIe s. mais rétréci), Djanavar kilise (Hadès disparaît et ne figure qu'un prophète): Jerphanion, II, p. 11, 179, 366.

### 5. Archangelos de Cemil (Fig. 5)

A l'Archangelos de Cemil<sup>41</sup> la scène fait encore partie d'un cycle christologique. Le Christ est au centre de la composition, debout sur les portes brisées, tenant la croix à double traverse. Adam et Eve sortent de sarcophages, comme les rois auxquels s'ajoute cette fois Jean-Baptiste.

Hadès nu et enchaîné est étendu sur le sol, tenant encore le pied d'Adam. Les inscriptions commentent le tableau, sur le rouleau de David on lit le Ps. 106, 16 (« Car il brisa les portes d'airain, les barres de fer, il les fracassa ») et dans le champ gauche, le rappel du texte d'Osée 13, 14 (« Où est ta peste, ô mort? Shéol, où sont tes fléaux? »); d'après Paul I Cor. 15, 15: Où est-elle, ô mort, ta victoire? Où est-t-il, ô Hadès, ton aiguillon? ». La datation de l'ensemble des peintures de l'Archangelos est difficile mais après les avoir situées au XIe siècle, nous pensons devoir placer une partie d'entre elles plutôt au XIIIe, notamment l'Anastasis, compte tenu de sa typologie. Celle-ci a été renouvelée pour la Cappadoce par les deux découvertes récentes de Yüksekli et de Tatlarin.

### 6. Yüksekli

A Yüksekli<sup>42</sup>, le tableau, également inclus dans un cycle, est d'un bien meilleur peintre et titrée *La sainte Anastasis*. La composition est très comparable à la précédente bien qu'on note quelques différences : le Christ est directement debout sur Hadès garrotté et recroquevillé sur les portes brisées, et, derrière les rois et le Baptiste se groupaient encore deux autres prophètes. L'analyse de l'ensemble de ces belles peintures a amené Catherine Jolivet à les dater du troisième quart du XIIIe siècle.

### 7. Les peintures de Tatlarin<sup>43</sup>

L'église à double nef est accolée à une chapelle-mausolée. Les peintures de la nef Nord correspondent à un programme funéraire. Iconographie et style permettent de les attribuer plutôt au XIIIe siècle qu'à la fin du XIe, distinction qui reste souvent délicate, et ici aléatoire. L'Anastasis est sur le versant Nord de la voûte, située entre la Crucifixion, qui couvrait le tympan Ouest, et la Transfiguration suivie du tableau de Constantin et Hélène encadrant la croix<sup>44</sup>.

L'art du peintre est brutal et expressif mais ne manque pas d'habileté (Fig. 6 et 7). D'emblée on est frappé par l'autorité qui se dégage du Christ présenté de face, brandissant la croix au centre de la composition. La composition n'est pas très éloignée de celle de l'Archangelos mais le caractère dogmatique du sujet est nettement accentué. Le Christ est planté de face, comme sur

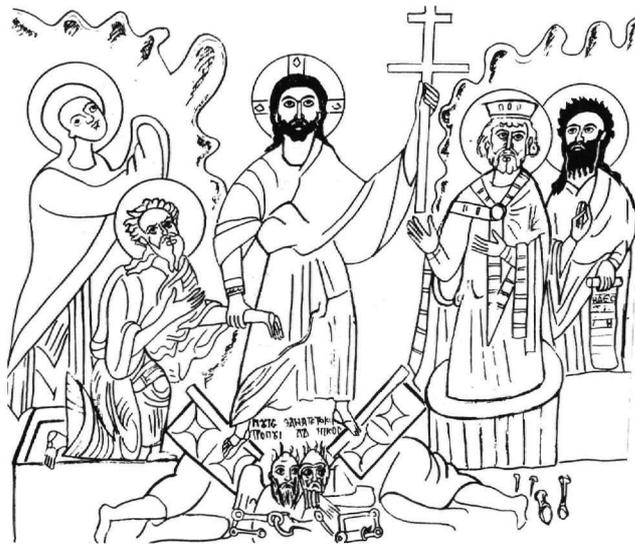


Fig. 6. Tatlarin. Schéma N. Thierry.

Fig. 7. Tatlarin. Partie centrale de la composition.



les anciennes images ou il piétine l'aspic et le basilique<sup>45</sup>. L'analogie est d'autant plus sensible que par l'intermédiaire des deux battants de porte, il terrasse deux entités infernales individualisées par leur couleur: la figure de gauche est noire et celle de droite bleu très pâle<sup>46</sup>. L'attitude triomphale du Christ est également celle de l'archange vainqueur des démons sur le f° 168 du Ménologe de Basile II<sup>47</sup>.

La disposition des vaincus est particulière; ils sont écrasés sur le sol symétriquement, leurs têtes relevées de



Fig. 8. Anastasis de Veljusa (Miljković-Peppek 1981, p. 186).

Fig. 9. Icône de Zarzma, détail (Javakhishvili - Abramishvili 1986, p. 149).



face, les yeux grand-ouverts, faces suggestives de la défaite. La figure de droite a ses deux mains remontées devant son menton(?). Autour d'eux sont dispersées les ferrures des portes très bien détaillées: clous, rivets, chaînes et cadenas.

Symétriquement, on voit, à gauche, Adam et Eve sortant d'une grande tombe et, à droite, David et Jean-Baptiste sortant d'une sorte de sarcophage<sup>48</sup>. Les prophètes sont reconnaissables à leur aspect physique et à leurs vêtements. Sur le rouleau tenu par le Prodrome, se trouvait un passage de l'Homélie du Pseudo-Chrysostome sur la Passion: «Voici celui dont je vous ai dit qu'il vient vous délivrer des liens de l'Hadès».

L'originalité de l'Anastasis de Tatlarin vient de la présence des deux figures infernales, la mort et Hadès nommés par l'inscription peu lisible sous les pieds du Christ: «Où est-il, ô mort, ton aiguillon? Où est-elle, ô Hadès, ta victoire?» (d'après I Cor. 15, 55). Les textes anciens distinguaient les deux entités, Hadès et Satan, cités aussi bien dans les «Actes de Pilate» que dans diverses narrations apocryphes de la Descente aux Enfers qui développent le discours qu'ils se tiennent dans la crainte du Christ<sup>49</sup>. On en connaît quelques rares représentations en tête desquelles se trouve la sculpture de la colonne antérieure-droite du ciborium de Saint-Marc de Venise: les deux bustes barbus des démons sont sous les pieds d'Adam que le Christ tire à lui; celui de gauche, appuyé sur les coudes ramène sa main droite devant sa bouche, geste qui rappelle approximativement celui de la figure bleu-clair, à droite sur le tableau de Tatlarin<sup>50</sup>. L'image la plus proche est celle de l'abside Nord de

Veljusa (1085-1093)<sup>51</sup>: le Christ, tourné vers Adam n'est pas strictement de face, mais il se tient au centre de la composition, les pieds sur les deux figures infernales semblablement individualisés par leur couleur (Fig. 8). Les deux groupes sortant des tombes, Adam et Eve à gauche, les prophètes à droite, sont analogues. La va-

41. Jerphanion, II, p. 142, pl. 157.1.

42. Jolivet-Lévy 1987, p. 124-125, fig. 16, 17.

43. Le site (= la grotte des étrangers, peut-être des Tartars?) est connu (F. Hild - M. Restle, Kappadokien, TIB 2, Wien 1981, p. 292) mais les décors sont inédits. La restauration récente a été assurée par Ridvan Isler pour le Beledye de la ville. Nous n'avons eu l'autorisation que de photographier la scène qui nous intéressait. Depuis, C. Jolivet-Lévy prépare une publication et nous la remercions de nous avoir communiqué les inscriptions (Présentation à l'E.P.H.E., 5<sup>e</sup> section, le 8-1-94).

44. Le cycle comprenait encore l'Entrée à Jérusalem (sous l'Anastasis); l'Annonciation et la Visitation sont encore visibles dans la nef sud. Dans l'abside, Vierge trônant entre deux anges surmontant une Vierge orante entre des évêques.

45. Brenk 1966, p. 231-232.

46. Sur notre photographie en noir et blanc, le technicien, faisant ressortir de démon sombre n'a plus laissé que la silhouette de l'autre.

47. Entre deux démons bleu-clair étendus à ses pieds: Th. M. Provatakis, cité note 26; encore, Brenk 1966, fig. 93.

48. La peinture est de lecture difficile en cet endroit.

49. Dans certaines versions, Jésus vainqueur ligote Satan (chap. VIII du type B), Tischendorf 1876, p. 395-402, 424-429 (429). Pour les autres textes notes 5 à 8.

50. Grabar 1936, p. 249. DACL, I, 2, fig. 848. W. F. Volbach - M. Hirmer, Frühchristliche Kunst, München 1958, p. 60, pl. 83 (reste évidemment à savoir s'il s'agit d'un original du Ve siècle ou d'une réplique vénitienne médiévale).

51. Miljković-Peppek 1981, p. 185-188, dessin 33, sch. III, fig. 50-52.

leur dogmatique de ce Christ vainqueur était renforcée par les deux figures qui l'encadraient : un prophète (non identifiable aujourd'hui) et saint Paul.

On rapproche de ces représentations l'icône géorgienne dite de Šemokmedi et qui provient de Zarzma (XIe-XIIe s.). Satan est une sorte d'adolescent ailé, nu et attaché à Hadès, lequel est d'aspect plus traditionnel, barbu et laid ; le Christ lui plante sa croix, comme une lance, dans la bouche (Fig. 9)<sup>52</sup>. Là encore, la composition est symétrique, les prophètes équilibrant le couple d'Adam et Eve.

D'autres rares images sont connues, d'inspiration comparable bien que différemment composées : en Géorgie, à Vardzia (1184-1186), sous le Christ arrachant les protoplastes, deux anges terrassent les deux entités infernales, et, en Serbie, l'Anastasis de Gračanica (1320), montre le Christ piétinant Hadès garrotté, et au fond des limbes Satan enchaîné par deux anges<sup>53</sup>. La peinture de Tattarin, s'inscrit donc dans un groupe d'images très dispersés et d'origine complexe.

Par ces exemples on pourra constater que la Descente aux Enfers a été abondamment représentée en Cappadoce et la variété des types donne à penser que les peintres de la région ont eu leur part, dès l'origine, dans le développement de son iconographie.

*École Pratique des Hautes Études, Ve Section. Sorbonne*

52. Javakhishvili - Abramishvili 1986, fig. 135, 149. Dans l'Apocryphe, VII du type A, Hadès est fait maître de Satan par Jésus (Tischendorf 1876, p. 402).

53. G. Gaprindashvili, Vardzia, Leningrad (éd. Aurora), 1975, pl. 76 et photos personnelles. J. Radivanović, Les représentations rares de la Descente du Christ aux Limbes dans la peinture serbe du XIVe siècle, Zograf 8 (1977), p. 34-47, fig. 3 ; la composition est située au-dessus du sanctuaire et très-développée ; l'auteur la rattache à l'homélie d'Epiphane de Chypre pour le Samedi Saint : « Sur l'ensevelissement du corps de notre Seigneur ».

Le thème de l'Anastasis a sans doute été lié précocément à celui des démons vaincus par les anges puisqu'on les voit réunis sur un ivoire ottonien de 980, cf. J. Beckwith, The Basilewsky Situla, London 1963, p. 7, couverture et pl. XI.

## BIBLIOGRAPHIE

- Amiot 1952: F. Amiot, La Bible apocryphe. Evangiles Apocryphes, Paris, p. 148-154 (trad. écourtée des chap. I-X).
- Beck 1959: H. G. Beck, Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich, München.
- Brenk 1966: B. Brenk, Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes, Wien.
- Cumont 1929: F. Cumont, Les religions orientales dans le paganisme romain, Paris.
- Der Nersessian 1954: Sirarpie Der Nersessian, An Armenian Version of the Homilies on the Harrowing of Hell, DOP 8, p. 203-224.
- Dubois 1991: J. D. Dubois, Les Actes de Pilates au quatrième siècle, Apocrypha. Le champ des Apocryphes, II, Paris.
- Garitte 1969: G. Garitte, Homélie d'Ephrem sur la mort et le diable. Version géorgienne et version arabe, Muséon 82, p. 123-163.
- Grabar 1936: A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantin, Paris.
- Grabar 1980: A. Grabar, Essai sur les plus anciennes représentations de Résurrection du Christ, Mon Piot 73, p. 105-141.
- Grégoire de Nysse, éd. Maraval: Grégoire de Nysse, Vie de Sainte Macrine. Introduction, texte critique, traduction par P. Maraval, SC 178, Paris 1971.
- Grüneisen 1911: W. de Grüneisen, Sainte-Marie-l'Antique, Rome.
- Homélie, éd. Nautin 1950: Homélie pascales, I, Une homélie inspirée du traité sur le Pâques d'Hippolyte. Etude, édition et traduction par P. Nautin, SC 48, Paris.
- Homélie pascales, éd. Aubineau 1972: Homélie pascales (cinq homélie inédites). Introduction, texte critique et traduction par M. Aubineau, SC 187, Paris.
- Javakhishvili-Abramishvili 1986: A. Javakhishvili and G. Abramishvili, Jewellery and Metalwork in the Museums of Georgia, Leningrad.
- Jerphanion 1930: G. de Jerphanion, Le rôle de la Syrie et de l'Asie Mineure dans la formation de l'iconographie chrétienne, La voix des monuments, Paris, p. 201-249.
- Jerphanion: G. de Jerphanion, Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce, Paris 1925-1942.
- Jolivet-Lévy 1987: Catherine Jolivet-Lévy, Nouvelles découvertes en Cappadoce. Les églises de Yüsekli, CahArch 35, p. 113-141.
- Kartsonis 1986: Anna D. Kartsonis, Anastasis. The Making of an Image, Princeton.
- Leroy 1964: J. Leroy, Les manuscrits syriaques à peintures, Paris.
- Lucchesi Palli 1962: Elisabetta Lucchesi Palli, Der syrisch-palästinensische Darstellungstypus der Höllenfahrt Christi, RQ 57, p. 250-267.
- Miljković-Pepok 1981: P. Miljković-Pepok, Veljusa. Le monastère de la Vierge de Pitié au village Veljusa près de Strumica, Skopje (en serbe, résumé français).
- Osborne 1981: J. Osborne: The Painting of the Anastasis in the Lower Church of San Clemente, Rome: A Re-examination of the Evidence for the Location of the Tomb of St Cyril, Byzantion 51, p. 255-287.
- Ramsay 1906: W. M. Ramsay, Studies in the History and Art of the Eastern Provinces of the Roman Empire, London.
- Ramsay 1907: W. M. Ramsay, The Cities of St. Paul. Their Influence on his Life and Thought, London.
- Robert 1962: Louis Robert, Villes d'Asie Mineure, Paris.
- Robert 1932: Louis Robert, Noms indigènes dans l'Asie-Mineure gréco-romaine, Ie partie, Paris.
- Romanelli - Nordhagen 1964: P. Romanelli - Per J. Nordhagen, S. Maria Antiqua, Roma.
- Rosenstiehl 1986: J.-M. Rosenstiehl, Tartarouchos-Temelouchos. Contribution à l'étude de l'Apocalypse apocryphe de Paul, Cahiers de la Bibliothèque Copte 3, p. 29-56.
- Ščepkina 1977: M. V. Ščepkina, Miniatures du Psautier Chludov, Mockva.
- Teixidor 1961: J. Teixidor, Le thème de la Descente aux Enfers dans saint Ephrem, OrSyr 6, p. 25-40.
- Thierry 1963: N. et M. Thierry, Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan dagi, Paris.
- Thierry 1968: Nicole Thierry, Un décor pré-iconoclaste de Cappadoce. Açıkel Aga kilisesi (l'église de l'aga à la main ouverte), CahArch 18, p. 33-69.
- Thierry 1983: Nicole Thierry, Haut Moyen Age en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin, I, Paris.
- Tischendorf 1876: Evangelia Apocrypha, Leipzig, p. 323-331.