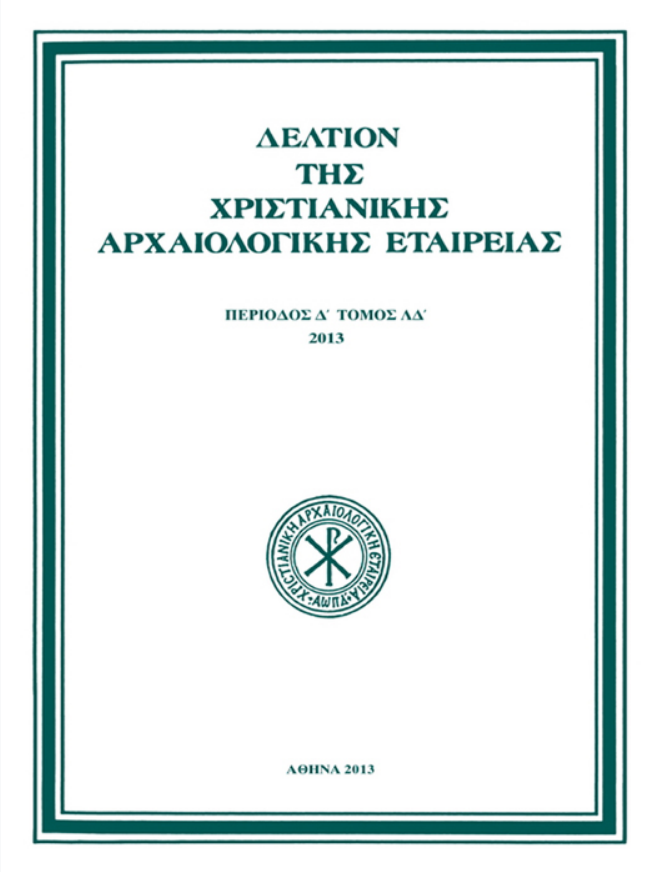
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 34 (2013)

Δελτίον ΧΑΕ 34 (2013), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Τίτου Παπαμαστοράκη (1961-2010)



Απεικόνιση του "πραγματικού αγίου Μανδηλίου στην Καππαδικία;

Antonis TSAKALOS

doi: 10.12681/dchae.1711

Βιβλιογραφική αναφορά:

TSAKALOS, A. (2013). Απεικόνιση του "πραγματικού αγίου Μανδηλίου στην Καππαδικία;. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, *34*, 107–116. https://doi.org/10.12681/dchae.1711

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 12/10/2024 08:08:11

Antonis Tsakalos

UNE REPRÉSENTATION DU « VRAI » *MANDYLION* EN CAPPADOCE ?

Η παράσταση του Μανδηλίου στην Karanlık kilise παρουσιάζει μια σειρά ιδιαίτερων χαρακτηριστικών. Εξετάζονται αφενός η πρωτότυπη εικονογραφία που εμπλουτίζεται με στοιχεία ρεαλισμού, αφετέρου η θέση απεικόνισης πάνω από την Αγία Τράπεζα της νότιας αψίδας του ναού. Διατυπώνεται η υπόθεση ότι σκοπός ήταν πιθανότατα να απεικονισθεί το «πραγματικό» Άγιο Μανδήλιο κατά την εποχή που αυτό φυλασσόταν στην Έδεσσα.

The representation of the Mandylion in Karanlık kilise displays a series of special characteristics. An examination is made of the original iconography, on the one hand, which is enriched by elements of realism, and of the position of the representation above the Holy Altar of the south apse of the church, on the other hand. It is proposed that its purpose was to depict the "true" Holy Mandylion *during the time it was kept in Edessa.*

Le *Mandylion*[1], l'image *acheiropoièto*s du Christ sur un linge, constitue un des divers portraits non faits de mains d'homme qui ont apparu en Orient dès la fin du VIe siècle, chacun d'eux étant considéré comme le seul original[2]. Dans les églises rupestres de Cappadoce, les plus anciennes représentations du *Mandylion* apparaissent assez précocement : cinq exemples sont conservés dans quatre églises datant du XIe siècle. Ces images présentent certaines similitudes iconographiques entres elles et, selon leur place dans l'église, elles peuvent être chargées d'un rôle prophylactique, quand elles sont rapprochées d'un passage ou d'une entrée, d'une valeur liturgique et sacrificielle, lorsqu'elles sont associées au sanctuaire, ou encore d'une signification doctrinale, comme preuve de l'Incarnation et de la double nature du Christ[3]. Parmi ces images, celle de Karanlık kilise (Göreme 23) attire l'attention par des traits exceptionnels en ce qui concerne son iconographie, sa place dans l'église et son insertion au sein du pro-

Λέξεις κλειδιά
Μέση βυζαντινή περίοδος, Καππαδοκία (Τουρκία), μνημειακή ζωγραφική, εικονογραφία, Άγιο Μανδήλιο.

Keywords
Middle Byzantine period, Cappadocia (Turkey), wall painting, iconography, *Holy Mandylion*.

[1] La bibliographie sur le *Mandylion* et la légende du roi Abgar concernant sa création, ainsi que sur son symbolisme et son emplacement dans les églises du monde chrétien d'Orient, est abondante : A. Grabar, *La Sainte Face de Laon. Le Mandylion dans l'art orthodoxe*, Prague 1931 (Seminarium Kandakovianum). K. Weitzmann, « The Mandylion and Constantine Porphyrogennetos », *CahArch* 11 (1960), 163 184 (réimprimé dans : Id., *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago 1971). Plus récemment, voir : H. L. Kessler G. Wolf (éd.), *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Bologne 1998. S. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle Londres 1999, 68 77, avec la bibliographie antérieure.

[2] Plusieurs images *acheiropoièto*i du Christ sont citées par Évagre et des chroniqueurs syriens : J. Leroy, *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*, Paris 1964, 40. Voir aussi E. Von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1899 1909, vol. I, 152, 156.

[3] Deux images du *Mandylion* se trouvent à Saklı kilise (Göreme 2a) : la première dans la partie occidentale de la nef est associée à l'Annonciation, la seconde à l'extrémité orientale du mur nord de la nef est associée à la niche prothèse. A Karanlık kilise (Göreme 23) la relique est représentée au dessus de l'autel de l'absidiole sud, à Sainte Catherine (Göreme 21) dans le côté sud de l'unique abside et à Karabaş kilise au dessus de la porte d'entrée, sous l'inscription dédicatoire. Voir C. Jolivet Lévy, « Note sur la représentation du *Mandylion* dans les églises byzantines de Cappadoce », *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterrraneo (secoli XI-XIV)*, A. R. Calderoni Masetti C. Dufour Bozzo G. Wolf (éd.), Venise 2007, 137 144.

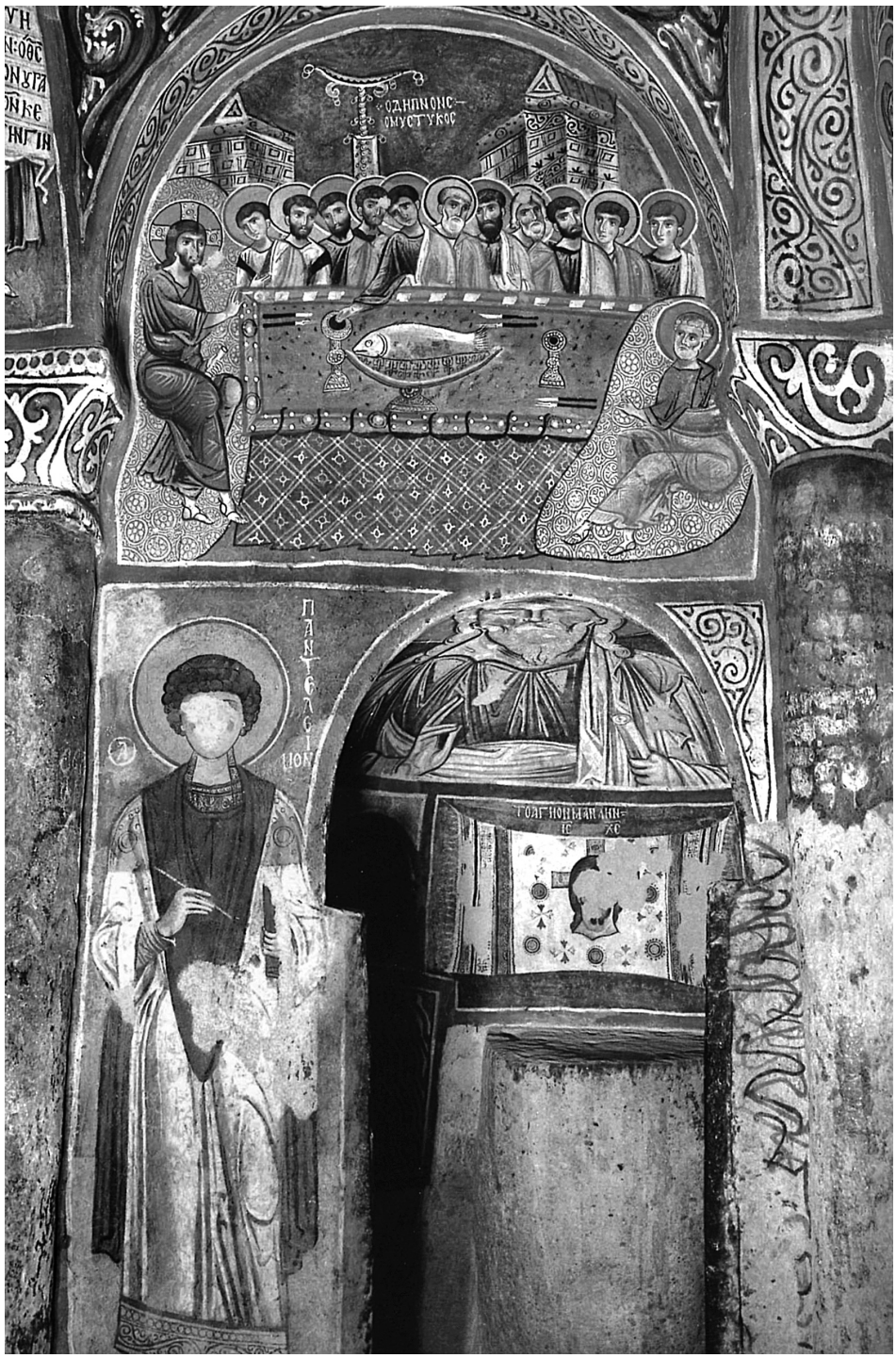


Fig. 1. Karanlık kilise, naos, *vue générale vers l'abside sud. Abraham,* Mandylion, *Cène, Pantéléimon (photo de l'auteur).*

gramme iconographique. Ce qui permet de formuler différentes hypothèses sur les intentions du peintre et/ou du concepteur du programme iconographique et de se demander si son but n'était que de représenter une image de la « vraie » relique, une image qui soit le plus possible « fidèle à l'original ».

Fig. 2. Karanlık kilise, abside sud, paroi. Mandylion *(photo de l'auteur).*

Une iconographie exceptionnelle qui renvoie à Edesse ?

Le *Mandylion* de Karanlık kilise est représenté au centre de l'hémicycle de l'abside sud[4], isolé et mis en valeur dans son propre encadrement en bande rouge, surmonté par le buste d'Abraham et juste au-dessus de l'autel rupestre (Fig. 1). Grâce à son emplacement, cette image est la mieux visible au sein du décor de l'absidiole, suivant l'habitude byzantine, attestée surtout par le témoignage dans certains textes, de mettre en valeur une icône particulièrement vénérée derrière l'autel, l'endroit le plus sacré de l'église, à la hauteur du regard des fidèles qui avaient ainsi la possibilité de lui adresser des prières[5].

L'image de la Sainte Face est accompagnée des sigles *IC XC, Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς*, et de l'inscription *ΤΟ ΑΓΗΟΝ ΜΑΝΛΗΝ, τὸ ἅγιον Μαν<δή>λην* (Fig. 2). Sur le fond blanc du tissu, au centre, la tête du Christ est représentée jusqu'à la base du cou, suivant la tradition iconographique la plus ancienne de la relique[6]. Le nimbe est rendu tout simplement par les trois bras gemmés de la croix, détail assez exceptionnel que présente également le *Mandylion* tenu par le roi Abgar sur une icône du Sinaï, datée de la deuxième moitié du Xe siècle (Fig. 3)[7]. Dans la majorité des représentations de l'image *acheiropoiètos*, au contraire, le nimbe crucifère dessine un cercle parfait qui, étant fermé dans sa partie inférieure, coupe le cou et sert ainsi

[4] Sur la représentation du *Mandylion* dans les annexes du sanctuaire : M. Altripp, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands*, Frankfurt am Main 1998, 102 103.

[5] Plusieurs exemples sont cités dans T. Velmans, « Rayonnement de l'icône au XIIe et au début du XIIIe siècle », *Actes du XVe CIEB*, Athènes 1979, vol. I, 375 419, en particulier 406 409.

[6] Voir A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957, 19 21, fig. 67 68, ainsi qu'une liste étendue d'exemples dans S. Papadaki Oekland, « Το Άγιο Μανδήλιο ως το νέο σύμβολο σε ένα αρχαίο εικονογραφικό σχήμα », *ΔΧΑΕ* ΙΔ΄ (1987 1988), 283 296, en particulier 284, note 5.

[7] G. M. Sotiriou, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, vol. I (album), Athènes 1956, fig. 34. K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons*, Princeton 1981, 94, 98, pl. XXXVI XXXVII : B 58. H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the*

Fig. 3. Sinaï, monastère de Sainte-Catherine. Volets d'un triptyque (partie supérieure) : l'apôtre Thaddée et le roi Abgar avec le Mandylion *(milieu du Xe siècle) (P. Vocotopoulos,* Βυζαντινές εικόνες, *Athènes 1995, 35, fig. 7).*

de médaillon contenant le visage du Christ[8]. À l'opposé de ces nombreux exemples où le cou est coupé par la ligne courbe du nimbe, la découpure du cou à Karanlık suit, de façon réaliste, la ligne irrégulière du col d'une tunique qui n'est pourtant pas représentée, exactement comme dans l'icône du Sinaï qui vient d'être mentionnée et qui présente de similitudes considérables avec l'image cappadocienne[9].

La tête de Jésus est entourée de deux sortes de motifs décoratifs en alternance : médaillons ornés et croisillons à fleurons blancs et rouges. Les extrémités gauche et droite de la serviette sont occupées, comme d'habitude, par des bandes décoratives verticales, celles du milieu portant des dessins qui rappellent les lettres coufiques. Par ces motifs décoratifs, rencontrés aussi dans l'image de la chapelle Göreme 21 (seconde moitié du XIe siècle) (Fig. 4), le *Mandylion* de Karanlık est très proche de celui figuré dans le manuscrit géorgien d'Alaverdi (Fig. 5), daté de 1054 et rattaché à une tradition iconographique née probablement, selon A. Grabar, à Édesse même[10].

Sur les côtés étroits de la serviette, des franges nouées et minutieusement rendues accentuent l'aspect réaliste de la représentation. Il semble qu'un élément iconographique exceptionnel atteste une insistance équivalente au réalisme, dans le but probable de souligner la fidélité de l'image à la relique originale et, plus particulièrement, à l'aspect qu'elle présentait pendant une certaine période de son histoire. Il s'agit du contour du *Mandylion* qui ne forme pas un rectangle régulier, comme de coutume. Tout exceptionnellement, de fils fins sont attachés à ses coins et sont tendus de façon à ce que les extrémités de la serviette soient étirées en raison de l'élasticité du tissu[11]. À notre connaissance, ce détail visant à la représentation réaliste d'un tissu tendu ne se rencontre nulle part ailleurs en Cappadoce ou dans le reste du monde chrétien d'Orient.

Image before the Era of Art, Chicago Londres 1994, 210, fig. 125. P. Vocotopoulos, *Βυζαντινές εικόνες*, Athènes 1995, 35, fig. 7.

[8] Voir, à titre indicatif : Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, op.cit. (n. 6), fig. 67 68. Jolivet Lévy, op.cit. (n. 3), fig. 2, 3, 6. A. Nicolaïdès, « L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre : Étude iconographique des fresques de 1192 », *DOP* 50 (1996), 37, fig. 34.

[9] La représentation de la tunique du Christ et de la découpure irrégulière du cou qui en émerge caractérise un nombre restreint de représentations du *Mandylion*, dans lesquelles, cependant, le nimbe est dessiné comme un cercle parfait, contrairement aux images de Karanlık et du Sinaï. Voir, par exemple, la miniature du Rossinensis 251, fol. 12v (Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, op.cit. (n. 6), 19 20, fig. 67) et l'image de la Panagia Arakiotissa (Nicolaïdès, op.cit., 37, fig. 34).

[10] Tetraévangile géorgien dit d'Alaverdi, copié dans un monastère géorgien de la Montagne Noire, près d'Antioche (Tbilisi, Institut de Manuscrits, Cod. A 484), fol. 318r : Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, op.cit. (n. 6), 20 21, fig. 68 (erronément cité comme fol. 320v). Z. Skhirtladze, « Canonizing the Apocrypha: the Abgar Cycle in the Alaverdi and Gelati Gospels », dans H. L. Kessler G. Wolf (éd.), *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Bologne 1998, 69 93, en particulier 77 80, fig. 5. Les deux motifs indépendants dans l'image de Karanlık, croisillons à fleurons et disques brodés, semblent correspondre au motif combiné de petites croix enfermées dans des cercles, dans la miniature géorgienne. Quant à l'inscription pseudo coufique, rencontrée dans les exemples de Géorgie et de Cappadoce qui viennent d'être cités, elle n'apparaît pas, à notre connaissance, comme décor du *Mandylion* à Byzance.

[11] Par le traitement général de l'image de Karanlık, il est évident que le peintre avait prévu, à l'origine, de représenter le *Mandylion* attaché par tous les quatre coins ; l'absence d'attachement à son extrémité inférieure gauche doit sans doute être expliquée par le manque d'espace suffisant dans cette partie du cadre.

Fig. 4. Cappadoce, Sainte-Catherine, Göreme 21 (seconde moitié du XIe siècle). Le Mandylion *sur la paroi de l'abside (C. Jolivet-Lévy, « Note sur la représentation du* Mandylion *dans les églises byzantines de Cappadoce »,* Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterrraneo (secoli XI XIV)*, A. R. Calderoni Masetti - C. Dufour Bozzo - G. Wolf (éd.), Venise 2007, 142, fig. 6).*

Quel pouvait donc être le prototype que le peintre de Karanlık kilise essayait d'imiter à travers cette image exceptionnelle ?

La représentation du *Mandylion* à travers les siècles suit deux types iconographiques qui se succèdent, plus ou moins, dans le temps. Pendant une première période, il présente l'aspect d'une serviette rectangulaire étendue sur une surface, tandis que plus tard, à partir de la fin du XIIe siècle, il est représenté suspendu par les coins supérieurs soulevés ou à l'aide d'anneaux cousus sur le bord supérieur, ou encore, par les extrémités latérales qui sont nouées de manière à ce que la partie centrale forme un ovale couché[12]. À la suite d'A. Grabar, selon qui le premier type imite vraisemblablement la serviette étendue et clouée sur une planche par le roi Abgar d'Édesse[13], on pourrait supposer que le deuxième schéma iconographique suggère la façon dont la relique était accrochée du plafond de l'église du Pharos, dans le Grand Palais[14], après sa translation et sa réception solennelle à Constantinople en 944[15]. L'image de Karanlık semble se rapprocher moins de la deuxième variante – où le *Mandylion* est attaché par ses parties supérieures uniquement, les parties inférieures du tissu tombant librement – et beaucoup plus du premier type qui présente le tissu étendu sur une surface, en tant que renvoi probable à la façon dont la relique était exposée à Édesse.

Il est regrettable que les descriptions textuelles ne soient pas très explicites à ce propos. D'après une homélie rédigée par Constantin VII Porphyrogénète ou par un membre du clergé présent à sa cour, à l'occasion de la translation de la relique d'Édesse à Constantinople, le roi Abgar avait fait « coller » le *Mandylion* sur une planche et par la suite ajouter un revêtement doré muni d'une inscription. Le

[12] Plusieurs exemples correspondant aux différentes variantes des deux types sont présentés dans Grabar, *La Sainte Face de Laon,* op.cit. (n. 1), 16 et pl. I VII. Depuis, un grand nombre de monuments ont été publiés, permettant la considération de nouvelles données : Gerstel, op.cit. (n. 1), 71 72, 126, notes 16 19.

[13] Grabar, *La Sainte Face de Laon,* op.cit. (n. 1), 16 et note 3.

[14] Selon le récit, en 1204, du chroniqueur Français Robers de Clari, le *Mandylion* et le *Kéramion* (sa copie miraculeuse sur tuile) étaient accrochés au milieu de l'église, à l'aide de chaînes d'argent : Dobschütz, op.cit. (n. 2), vol. I, 178, note 91, vol. II, 232. *The Conquest of Constantinople*, E. H. McNeal (trad.), New York 1969, 103. *Historiens et chroniques du Moyen Âge* (éd. A. Panphilet), Paris 1979, 63.

[15] Sur cet événement, cf. *Ioannis Scylitzae Synopsis Historiarum*, I. Thurn (éd.), Berlin 1973, 231 232.58 62. Le *Mandylion* a été conservé à Constantinople jusqu'au pillage de la ville par les Croisés, en 1204, quand ils l'enlevèrent du palais impérial et l'emportèrent avec eux en Occident, probablement à Paris. Son sort ultérieur est inconnu.

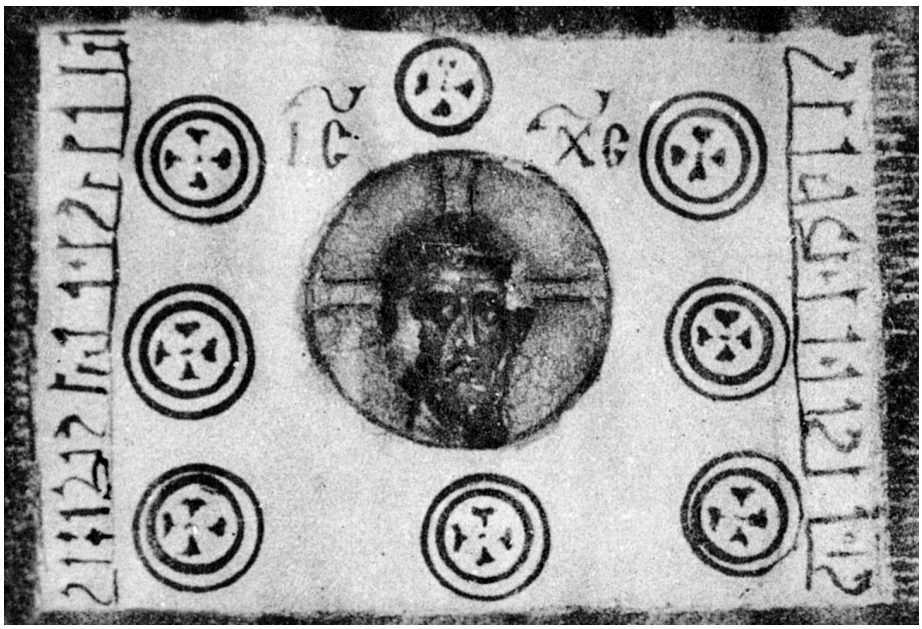


Fig. 5. Tetraévangile géorgien dit d'Alaverdi, Tbilisi, Institut de Manuscrits, Cod. A-484, fol. 318r (1054). Mandylion *(A. Grabar,* L'Iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957, fig. 68).*

texte grec se présente comme suit : « τὴν ἀχειροποίητον ταύτην εἰκόνα τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ ἐπὶ σανίδος κολλήσας, καὶ διὰ τοῦ νῦν φαινομένου χρυσοῦ καλλωπίσας, ἀνέστησεν, ἐπιγράψας ἐν τῷ χρυσῷ ταῦτα τὰ ῥήματα... »[16]. Il est étonnant que la majorité des chercheurs qui font appel à ce passage se réfèrent à la relique qui est « clouée » sur une planche. D'une part, la fixation directe par des clous paraît déconseillée pour une relique tellement vénérée. D'autre part, cela ne correspond pas à la traduction exacte de l'expression « ἐπὶ σανίδος κολλήσας » : au lieu de « coller » ou « clouer », les verbes « fixer » ou « attacher » nous semblent plus correctes et appropriés. Par le témoignage relativement sommaire qui vient d'être cité, on peut déduire que la Sainte Face était étendue sur une planche, sans pourtant pouvoir comprendre si c'était la serviette-même qui y était collée, clouée, nouée ou fixée d'une autre façon, ou s'il s'agissait plutôt de fils qui, partant des coins de la serviette, étaient tendus et attachés aux extrémités de la planche, à l'exemple de l'image de Karanlık qui semble offrir une solution beaucoup plus appropriée et probable. En prenant en considération la confusion de la nature-même du *Mandylion* (empreinte sur toile ou icône peinte sur bois ?)[17], il est ici question d'essayer de saisir l'intention du peintre de Karanlık, qui désirait, vraisemblablement, représenter la Sainte Face d'une façon qui était censée reproduire son

[16] Cf. *Narratio de Imagine Edessena*, *PG* 113, col. 423 454, en particulier col. 437A. Dobschütz, op.cit. (n. 2), vol. II, 38 et suiv., en particulier 59.

[17] La confusion repose sur les informations contradictoires fournies par les textes relatifs à la création du *Mandylion*. Selon la version finale de la *Doctrina Addaï*, la source syrienne la plus ancienne qui mentionne un portrait du Christ (première moitié du Ve siècle), le roi Abgar d'Édesse a envoyé le *tabularius* Hannan remettre une lettre à Jésus. Après avoir reçu la réponse orale et la bénédiction du Christ, Hannan a peint son portrait coloré, puisqu'il était le peintre royal, et l'a apporté à Abgar qui l'a honoré et l'a conservé dans son palais (H. J. W. Drijvers, « The Image of Edessa in the Syriac Tradition », *The Holy Face*, op.cit. (n. 1), 13 31, en particulier 15 et note 9, avec la bibliographie antérieure). L'histoire est considérablement modifiée dans les *Actes de Thaddée* (Addaï), texte grec du VI VIIe siècle : le Christ demande une serviette, se lave le visage avec de l'eau et, pendant qu'il l'essuie, son image est miraculeusement imprimée sur le linge, le fameux *Mandylion*. Pour les versions textuelles différentes, qui témoignent de la rivalité entre les orthodoxes et les monophysites d'Édesse, cf. A. Cameron, « The History of the Image of Edessa: The Telling of a Story », *Okeanos. Essays Presented to Ihor Ševčenko on His Sixtieth Birthday* (éd. C. Mango O. Pritsak), Cambridge, Mass. 1983, 83 86, 88 90 (réimp. dans : Ead., *Changing Cultures in Early Byzantium*, Aldershot 1996 (Variorum Reprints), no. XI).

aspect réel, d'après les informations – écrites, orales, peintes, réelles ou imaginaires – qui étaient disponibles à l'époque. S'agit-il donc d'une allusion à la fameuse relique pendant qu'elle était conservée à Édesse ? E. von Dobschütz signale d'ailleurs que les différentes images du *Mandylion* diffèrent considérablement entre elles car elles ne sont pas basées sur la contemplation de l'original, la relique n'ayant apparemment été dépourvue de son revêtement de protection que très rarement[18].

Une place dans l'église qui fait allusion aux rituels d'Edesse

Il est intéressant de noter que le *Mandylion* de Karanlık kilise n'est pas figuré dans une des parties hautes de l'édifice (entre les pendentifs orientaux, au sommet de l'abside centrale ou au-dessus de la porte d'entrée[19]), places qui lui sont traditionnellement réservées dans les églises de l'Orient chrétien en raison des fortes connotations théologiques dont il est chargé[20], mais qui ont aussi été associées par différents chercheurs aux lieux consécutifs d'exposition de la relique : au-dessus de l'entrée d'Édesse, à partir de 544, afin de protéger la ville des ennemies[21], ou accrochée du plafond de l'église du Pharos depuis sa translation à Constantinople, en 944[22]. La représentation du *Mandylion* au centre de la paroi de l'abside sud de Karanlık, juste au-dessus de l'autel, est en relation étroite avec la fonction liturgique de cette absidiole qui n'était pas un *diaconicon* mais un sanctuaire secondaire, servant, entre autres, à des offices particuliers, plus spécialement funéraires et commémoratifs pour les défunts[23]. Comme il a déjà été démontré, la représentation de la Sainte Face au-dessus de l'autel est chargée d'une signification plus ou moins équivalente de celle de l'*Amnos*, le Christ enfant figuré en victime du sacrifice non sanglant de l'Eucharistie, puisque l'image de la relique avec l'empreinte du visage du Christ peut se substituer à la représentation du Christ lui-même[24]. Le sens sacrificiel de la Sainte Face à travers son rapprochement du sanctuaire est attesté dans d'autres églises également, aussi bien en Cappadoce[25] que dans le reste du monde chrétien d'Orient. Notamment en Géorgie, le plus ancien exemple connu du *Mandylion* (fin VIIIe – début IXe siècle) est conservé dans l'église de Telovani, situé au-dessus de la fenêtre absidale qui surmonte l'autel et accompagné de l'inscription « Sainte Face de Dieu » en géorgien ancien[26]. De même, l'image de la relique occupe un emplacement strictement fixe au-dessus de l'autel dans un nombre considérable d'églises géorgiennes dont les datations varient entre la fin du XIe et le XIVe siècle[27]. Dans le reste du monde byzantin, le *Mandylion* est intégré dans

[18] Dobschütz, op.cit. (n. 2), vol. I, 169.

[19] Comme, par exemple, à Karabaş kilise. Cf. Jolivet Lévy, op.cit. (n. 3), 142, 144 et note 26 pour une série d'exemples où le *Mandylion* est localisé à l'entrée de l'église.

[20] Sur la signification dogmatique et eucharistique du *Mandylion* représenté dans la coupole, voir : N. Gioles, *Ὁ Βυζαντινὸς τροῦλλος καὶ τὸ εἰκονογραφικό του πρόγραμμα (μέσα 6ου αἰ.-1204)*, Athènes 1990, 181 185. Cf. aussi : Gerstel, op.cit. (n. 1), 70, 126, note 14, pour plusieurs exemples de la Sainte Face représentée au dessus de l'abside et flanquée de Marie et Gabriel de l'Annonciation, étant ainsi symboliquement associée au dogme de l'Incarnation du Logos, grâce à laquelle la rédemption de l'humanité fut possible.

[21] Dobschütz, op. cit. (n. 2), vol. I, 169. Grabar, *La Sainte Face de Laon,* op.cit. (n. 1), 31. T. Velmans, « Les peintures de l'église dite "Tanghil" en Géorgie », *Byz* 52 (1982), 389 412, en particulier 392, notes 8 10.

[22] S. Dufrenne, « Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantin et postbyzantin », *L'Information d'histoire de l'art* 5 (novembre décembre 1965), 194.

[23] Voir, en dernier lieu : A. Tsakalos, « Art et donation en Cappadoce byzantine : l'église rupestre de Karanlık kilise », *Donation et donateurs dans le monde byzantin, Actes du colloque international tenu à l'Université de Fribourg* (Suisse, 11 14/3/2007), J. M. Spieser E. Yota (éd.), Paris 2012, 165 167.

[24] T. Velmans, « Interférences sémantiques entre l'*Amnos* et d'autres images apparentées dans la peinture murale byzantine », *Ἁρμός. Τιμητικὸς τόμος στὸν καθηγητή Ν. Κ. Μουτσόπουλο γιὰ τὰ 25 χρόνια πνευματικῆς του προσφορᾶς στὸ πανεπιστήμιο*, vol. III, Thessalonique 1991, en particulier 1905 1912. Ead., « Valeurs sémantiques du *Mandylion* selon son emplacement ou son association avec d'autres images », *Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte: Festschrift für Horst Hallensleben zum 65. Geburtstag*, Amsterdam 1995, 173 184. Une problématique équivalente est développée dans J. M. Spieser, « Variations dans les décors d'absides », *Byzantinorossica* 1 (1995), 107 113. L'auteur propose que les différentes images du Christ en buste au dessus de l'autel, parmi lesquelles le *Mandylion*, doivent être interprétées dans un contexte eucharistique. Voir aussi, plus récemment : Ch. Constantinidi, « Το Άγιο Μανδήλιο μεταξύ των Ιεραρχών: ένα ακόμα σύμβολο της Θείας Ευχαριστίας », *Λαμπηδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη* (éd. M. Aspra Vardavaki), vol. II, Athènes 2003, 483 498.

[25] Rappelons qu'à Sainte Catherine (Göreme 21) l'image du *Mandylion* est représentée à l'extrémité sud de la paroi absidale, à Saklı kilise (Göreme 2a) elle surmonte la niche de prothèse située à l'extrémité orientale de la paroi nord du *naos*, alors qu'à Karşı kilise elle figure au dessus de la niche qui contient l'autel. Voir plus haut n. 3.

[26] Z. Skhirtladze, « Under the Sign of the Triumph of Holy Cross: Telovani Church Original Decoration and its Iconographic Programme », *CahArch* 47 (1999), 103, 105, fig. 5, 8 9, avec la bibliographie antérieure.

[27] Pour les monuments géorgiens avec les références bibliographiques correspondantes : cf. Skhirtladze, op.cit., 105, notes 24 34.

un certain nombre de programmes d'abside, comme par exemple dans les églises du Saint-Sauveur de Géraki[28] et de Saint-Nicolas *tès Rhodias* près d'Arta (XIIIe siècle)[29], à Saint-Nicolas Orphanos de Thessalonique (début XIVe siècle)[30], ainsi que dans l'église plus tardive de Poganovo (vers 1500) qui présente un intérêt particulier pour la façon très explicite dont la Sainte Face est figurée dans la Communion des apôtres de l'hémicycle absidal, étendue sur l'autel derrière lequel se dresse le Christ officiant[31].

Le sens sacrificiel du *Mandylion* et sa représentation au-dessus de l'autel semblent correspondre à des pratiques liturgiques qui sont décrites dans les sources textuelles et qui renvoient pour encore une fois à Édesse. Un office en honneur de la relique avait lieu dans cette ville le dimanche précédant la première semaine de Carême, selon la description et l'interprétation fournies par un texte grec anonyme, probablement rédigé à Constantinople peu après la translation du *Mandylion* en 944[32]. Au cours de la cérémonie, la sainte image, placée sur un trône et précédée d'encens et de cierges, était transportée du *skévophylakion* au sanctuaire où elle était déposée du côté est de l'autel principal, sur une table moins large mais plus haute que celui-là, cette procession présentant des affinités avec le transfert des offrandes eucharistiques sur l'autel lors de la Grande Entrée. L'évêque, le seul à en avoir le droit, s'approchait de la Sainte Face juste après la Communion, l'adorait, l'embrassait et remplaçait le voile blanc qui la couvrait par un autre de couleur pourpre. Le texte continue avec la description d'un deuxième rituel, pendant lequel la relique était essuyée d'une éponge dont le liquide était aspergé sur les fidèles, et l'auteur termine en expliquant le sens de l'ensemble de cette cérémonie, qui était de faire allusion au sacrifice du Christ, à son acceptation de la Passion et de la mort pour notre salut[33]. Selon le même texte, pendant que le *Mandylion* était placé derrière l'autel, une prière d'intercéder auprès du Christ pour les hommes lui était adressée, ce qui est révélateur de la relation entre l'image de la relique et le thème de l'intercession[34]. Ce dernier symbolisme apparaît convenable pour le *Mandylion* de Karanlık, surmonté, dans la conque, par une image à fortes connotations eschatologiques, le buste d'Abraham qui évoque le « sein d'Abraham », c'est-à-dire le Paradis[35] (Fig. 1). Ainsi, les deux compositions sont parfaitement intégrées dans le contexte iconographique général de la partie sud de l'église qui est consacrée aux thèmes de la mort, de la résurrection et du salut[36].

L'examen du *Mandylion* de Karanlık kilise révèle qu'il ne s'agit pas d'une image à iconographie conventionnelle et que sa place dans l'abside sud ne devrait pas être due au hasard. À mon avis, le choix de représenter la Sainte Face au-dessus de l'autel constitue une allusion délibérée au rituel d'Édesse, alors que certaines similitudes iconographiques avec deux des représentations les plus anciennes de la relique – l'icône du Sinaï et la miniature géorgienne- ainsi que l'aspect étendu et non pas suspendu de la serviette, suggèrent que le *Mandylion* de Karanlık est doté d'un aspect fortement réaliste. Ce qui témoigne du désir du peintre et/ou du concepteur du programme iconographique de figurer la relique telle qu'elle se présentait (ou plutôt : telle qu'il *croyait* qu'elle se présentait) dans la réalité, pendant une certaine période de son histoire et, plus particulièrement, pendant qu'elle était exposée à Édesse. Bien qu'il soit impossible de le prouver, la possibilité qu'on soit devant une « vrai » représentation du *Mandylion* original semble être assez séduisante et ne devrait pas être exclue. L'importance dogmatique de l'image *acheiropoiètos* repose sur le fait qu'elle constitue la preuve la plus forte du mystère de l'Incarnation, ayant été produite par le Christ lui-même, par le contact immédiat avec son propre visage. Ainsi, les arguments offerts par le *Mandylion* ont

[28] N. Moutsopoulos G. Dimitrokalles, *Γεράκι: Οἱ ἐκκλησίες τοῦ οἰκισμοῦ*, Thessalonique 1981, 214 215, fig. 292, 338, 339.

[29] P. Miljković Pepek, *Veljusa : Manastir Sv. Bogorodica Milostiva vo seloto Veljusa kraj Strumica,* Skopje 1981, 171, schéma 5.

[30] A. Tsitouridou, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη: Συμβολή στη μελέτη της παλαιολόγειας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14ο αιώνα*, Thessalonique 1986, 72, 73, 75, pl. 11, 19. Ch. Bakirtzis, *Ayios Nikolaos Orphanos, The Wall Paintings*, Thessalonique 2003, Table I (αρ. 6), Fig. 3,11.

[31] Grabar, *La Sainte Face de Laon,* op.cit. (n. 1), 29, pl. VI.2.

[32] Cf. Dobschütz, op. cit. (n. 2), vol. III, 108 114. Sur ce texte anonyme, cf. aussi : H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im Byzantinischen Reich*, Munich 1959, 551 552.

[33] Dobschütz, op. cit. (n. 2), vol. III, 112 113. Grabar, *La Sainte Face de Laon,* op.cit. (n. 1), 29.

[34] Velmans, « Interférences sémantiques », op.cit. (n. 24), en particulier 1908 1911.

[35] Cf. B. Brenk, *Tradition und Neurung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends*, Vienne 1966, 101 102.

[36] Sur la partie sud de l'église de Karanlık et son caractère indépendant comme une sorte de « chapelle funéraire », destinée à des offices funéraires et commémoratifs pour les donateurs qui y étaient enterrés, voir Tsakalos, op.cit. (n. 23), 167.

abondamment été utilisés pendant la crise iconoclaste et, plus généralement, contre les hérétiques et les monophysites qui niaient la nature humaine du Christ[37]. L'importance de cette image dans le décor peint de Karanlık kilise et les arguments qu'elle pouvait offrir en faveur de la foi orthodoxe, surtout quand il s'agit d'une région frontalière comme la Cappadoce et d'une période troublée comme la deuxième moitié du XIe siècle, ne sont pas à négliger[38].

Αντώνης Τσάκαλος

ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΟΥ «ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΥ» ΑΓΙΟΥ ΜΑΝΔΗΛΙΟΥ ΣΤΗΝ ΚΑΠΠΑΔΟΚΙΑ;

Η απεικόνιση του Αγίου Μανδηλίου απαντά αρκετά νωρίς στην Καππαδοκία, καθώς έχουν καταγραφεί πέντε παραδείγματα σε τέσσερις λαξευτές εκκλησίες του 11ου αιώνα. Ανάμεσά τους, η παράσταση στην Karanlık kilise (Κόραμα 23) ξεχωρίζει σε περίοπτη θέση, στο κέντρο του ημικυκλίου της νότιας αψίδας του Ιερού Βήματος, ακριβώς πάνω από τη λαξευτή Αγία Τράπεζα και κάτω από την προτομή του Αβραάμ στην κόγχη (Εικ. 1-2). Το πλήθος και η σημασία των ιδιαιτεροτήτων που εντοπίζονται τόσο στην εικονογραφία όσο και στη θέση της παράστασης επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι υπήρχε πιθανότατα η πρόθεση να απεικονισθεί το «πραγματικό» Άγιο Μανδήλιο με όσο το δυνατόν πιο πιστό τρόπο, και μάλιστα σε μια συγκεκριμένη στιγμή της ιστορίας του, δηλαδή κατά την εποχή που αυτό φυλασσόταν στην Έδεσσα.

Από εικονογραφική άποψη κατ' αρχήν, η παράσταση στην Karanlık παρουσιάζει ομοιότητες με το Μανδήλιο που κρατεί ο βασιλιάς Αύγαρος σε φορητή εικόνα του β΄ μισού του 10ου αιώνα στη μονή Σινά (Εικ. 3). Και στα δύο παραδείγματα το φωτοστέφανο του Χριστού ορίζεται, κατ' εξαίρεση, μονάχα από τις τρεις κεραίες του σταυρού, ενώ το κάτω μέρος του λαιμού αποδίδεται ρεαλιστικά από την ασύμμετρη γραμμή του μη απεικονιζόμενου χιτώνα. Ακόμα, τα διακοσμητικά στοιχεία στον κάμπο του Μανδηλίου της Karanlık (δισκάρια και σταυροειδή μοτίβα, κάθετες ταινίες με ψευδοκουφικές επιγραφές), τα οποία εμφανίζονται, επίσης, στον καππαδοκικό ναό Κόραμα 21 (Εικ. 4), παρουσιάζουν έντονες αναλογίες με αυτά στη μικρογραφία του γεωργιανού χειρογράφου του Alaverdi, του 1054 (Εικ. 5), που σύμφωνα με τον A. Grabar, συνδέεται με την εικονογραφική παράδοση της Έδεσσας.

Επιπλέον, η παράσταση της Karanlık αποτελεί εικονογραφικό unicum λόγω του εντελώς ασυνήθιστου και ρεαλιστικού τρόπου που το ύφασμα του Μανδηλίου είναι δεμένο και τεντωμένο στις γωνίες του από ισάριθμες κλωστές (Εικ. 2). Πρόκειται πιθανώς για προσπάθεια

[37] Dobschütz, op.cit. (n. 2), vol. I, 247 249. Grabar, *La Sainte Face de Laon*, op.cit. (n. 1), 26 et suiv. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, op.cit. (n. 6), 20, 31 et suiv. Cf. aussi, en dernier lieu : B. Flusin, « Didascalie de Constantin Stilbès sur le Mandylion et la Sainte Trinité (*BHG* 796 m) », *RÉB* 55 (1997), 53 79. Gerstel, op.cit. (n. 1), 69 71. Il est intéressant de noter à ce propos que sur la paroi de l'abside sud de Karanlık est figuré Théophylacte, évêque de Nicomédie et défenseur des images pendant l'Iconoclasme, le rapprochement de cet évêque à l'image du *Mandylion* étant probablement intentionnel.

[38] Pour une tentative d'interprétation du programme peint de Karanlık kilise et d'intégration de ce monument dans un contexte historique, politique et religieux plus élargi, cf. Tsakalos, op.cit. (n. 23), 162 187.

απεικόνισης του τρόπου στερέωσης του ιερού λειψάνου πάνω σε μια ξύλινη επιφάνεια, την εποχή που αυτό φυλασσόταν από τον Αύγαρο στην Έδεσσα (« τὴν ἀχειροποίητον ταύτην εἰκόνα τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ ἐπὶ σανίδος κολλήσας...»), σύμφωνα με κείμενο που συντάχθηκε από τον Κωνσταντίνο Ζ΄ Πορφυρογέννητο ή από μέλος της αυλής του με αφορμή τη μεταφορά του λειψάνου από την Έδεσσα στην Κωνσταντινούπολη το 944.

Όσον αφορά τη θέση του Μανδηλίου της Karanlık, αρκετά ιδιαίτερη είναι η απεικόνισή του ακριβώς πάνω από την Αγία Τράπεζα της νότιας αψίδας και όχι, όπως συνηθίζεται, σε κάποιο ψηλό σημείο του ναού. Όταν το Μανδήλιο βρίσκεται σε τέτοια θέση αποκτά σημασία ανάλογη με αυτή του Αμνού και έτσι, στο συγκεκριμένο παράδειγμα, σχετίζεται με τη χρήση της νότιας αψίδας όχι ως διακονικού αλλά ως δευτερεύοντος Ιερού Βήματος για την τέλεση, μεταξύ άλλων, επικήδειων ή επιμνημόσυνων ακολουθιών. Επιπλέον, η θέση αυτή παραπέμπει σε λειτουργικές πρακτικές που τεκμηριώνονται από τις γραπτές πηγές και σχετίζονται για ακόμα μια φορά με την Έδεσσα. Σε αυτήν την πόλη, σύμφωνα με ανώνυμο ελληνικό κείμενο που συντάχθηκε πιθανώς λίγο μετά τη μεταφορά του ιερού λειψάνου στην Κωνσταντινούπολη, μια τελετουργία προς τιμήν του Μανδηλίου λάμβανε χώρα την Κυριακή πριν από την έναρξη της Σαρακοστής. Κατά τη διάρκεια λιτανείας που παρουσίαζε αναλογίες με τη μεταφορά των Τιμίων Δώρων κατά τη Μεγάλη Είσοδο, το Μανδήλιο μεταφερόταν με επισημότητα από το σκευοφυλάκιο στο Ιερό Βήμα, όπου τοποθετούνταν σε ειδικό τραπέζι πίσω από την Αγία Τράπεζα. Μετά τη Θεία Ευχαριστία, ο επίσκοπος αντικαθιστούσε το λευκό ύφασμα που το κάλυπτε με ένα άλλο κόκκινου χρώματος και, σύμφωνα με το ίδιο κείμενο, το σύνολο της τελετής συμβόλιζε τη θυσία του Χριστού για τη σωτηρία της ανθρωπότητας. Στην περίπτωση της Karanlık, ο συμβολισμός αυτός ενισχύεται από τη γειτνίαση του Μανδηλίου με την προτομή του Αβραάμ στην κόγχη, λόγω των σωτηριολογικών εννοιών στις οποίες παραπέμπει η μορφή του πατριάρχη. Έτσι, οι δύο σκηνές εντάσσονται απόλυτα στο ομοιογενές εικονογραφικό περιβάλλον και στον ταφικό χαρακτήρα που παρουσιάζει ολόκληρη η νότια πλευρά της εκκλησίας.

Η μελέτη των ιδιαιτεροτήτων που παρουσιάζει η παράσταση του Αγίου Μανδηλίου της Karanlık kilise, τόσο ως προς την εικονογραφία της όσο και ως προς τη θέση της στην εκκλησία, καθιστά φανερό ότι δεν ήταν σε καμία περίπτωση αποτέλεσμα άγνοιας ή τυχαίων επιλογών. Αντίθετα, φαίνεται πως σκοπός του καλλιτέχνη ή/και του παραγγελιοδότη της εκκλησίας ήταν η όσο το δυνατό ρεαλιστικότερη απεικόνιση του «πραγματικού» Μανδηλίου κατά τη χρονική περίοδο που αυτό φυλασσόταν στην Έδεσσα. Καθώς η αχειροποίητη αυτή εικόνα αποτελούσε την πιο ισχυρή απόδειξη του μυστηρίου της Ενσάρκωσης, χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον κατά τη διάρκεια της Εικονομαχίας ως επιχείρημα ενάντια σε αιρετικούς και μονοφυσίτες που αμφισβητούσαν την ανθρώπινη φύση του Χριστού. Είναι συνεπώς πολύ πιθανόν να χρησιμοποιήθηκε σε ανάλογο πλαίσιο και σε μια συνοριακή περιοχή, όπως η Καππαδοκία, κατά τη διάρκεια μιας ταραγμένης και γεμάτης απειλές περιόδου, όπως το β΄ μισό του 11ου αιώνα.