

COLLÈGE DE FRANCE – CNRS
CENTRE DE RECHERCHE D'HISTOIRE
ET CIVILISATION DE BYZANCE

TRAVAUX ET MÉMOIRES
20/2

MÉLANGES
CATHERINE JOLIVET-LÉVY

édités par

Sulamith BRODBECK, Andréas NICOLAÏDÈS, Paule PAGÈS,
Brigitte PITARAKIS, Ioanna RAPTÌ et ÉLISABETH YOTA

*Ouvrage publié avec le concours
de l'École Pratique des Hautes Études*

Association des Amis du Centre d'Histoire et Civilisation de Byzance
52, rue du Cardinal-Lemoine – 75005 Paris
2016

ORIENT ET MÉDITERRANÉE (UMR 8167) / MONDE BYZANTIN
COLLÈGE DE FRANCE / INSTITUT D'ÉTUDES BYZANTINES

TRAVAUX ET MÉMOIRES

– publication annuelle paraissant en un ou deux fascicules –

Fondés par Paul LEMERLE
Continués par Gilbert DAGRON
Dirigés par Constantin ZUCKERMAN

Comité de rédaction :

Jean-Claude CHEYNET, Vincent DÉROCHE,
Denis FEISSEL, Bernard FLUSIN

Comité scientifique :

Wolfram BRANDES (Francfort)	Peter SCHREINER (Cologne – Munich)
Jean-Luc FOURNET (Paris)	Werner SEIBT (Vienne)
Marlia MANGO (Oxford)	Jean-Pierre SODINI (Paris)
Brigitte MONDRAIN (Paris)	



Aix-Marseille Université
CNRS UMR 7298



École Pratique
des Hautes Études



ISTANBUL
RESEARCH INSTITUTE

Révision des articles en anglais :

Robin O. SURRATT

Composition et infographie :

Artyom TER-MARKOSYAN VARDANYAN 

© Association des Amis du Centre d'Histoire et Civilisation de Byzance – 2016
ISBN 978-2-916716-62-6
ISSN 0577-1471

TROIS FIGURES DU CHRIST
AU MILIEU DE LA COMMUNION DES APÔTRES
NOUVELLES CONSIDÉRATIONS AUTOUR DU CAS DE CIMITILE
(XI^e SIÈCLE)

Simone PIAZZA

La présente étude propose une réflexion sur le thème de la Communion des Apôtres et en particulier sur une variante iconographique assez originale, caractérisée par la représentation inattendue de trois figures du Christ à proximité de l'autel, au lieu de deux, selon l'usage le plus courant¹, ou d'une seule, comme attesté dans un certain nombre de cas². L'image de Jésus donnant la communion à ses disciples, comme on le sait, naît de l'exigence de transférer symboliquement la Cène sur un plan liturgique afin de pouvoir établir une correspondance visuelle entre l'épisode évangélique et le rite eucharistique, à travers lequel se renouvelle selon les chrétiens le miracle de la transsubstantiation du pain et du vin en corps et sang du Christ³. Déjà dans les versions les plus anciennes, que l'on retrouve sur la vaisselle liturgique du VI^e siècle, comme les patènes de Riha et de Stuma, le Christ prend l'aspect du prêtre célébrant, la table du dernier repas devient l'autel et les apôtres s'appêtent à recevoir la communion à la manière des fidèles dans l'église (fig. 1)⁴. Plus tard, dès le milieu du XI^e siècle, le thème acquiert une dimension monumentale à l'intérieur de l'église, prenant

1. Sur l'iconographie de la Communion des Apôtres, voir E. LUCCHESI PALLI, *Apostelkommunion*, dans *LCI* 1, col. 174-175; C. WALTER, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Londres 1982, p. 184-198, 215-217; C. JOLIVET-LÉVY, Images des pratiques eucharistiques dans les monuments byzantins du Moyen Âge, dans *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, éd. N. Bériou, B. Caseau et D. Rigaux, Paris 2009, t. 1, p. 161-200, ici p. 162-174.

2. Voir *infra*, p. 417.

3. JOLIVET-LÉVY, Images des pratiques (cité n. 1), p. 163; A. GRABAR, Les peintures murales dans le chœur de Sainte-Sophie d'Ochrid, *Cah.Arch* 15, 1965, p. 257-265, ici p. 259.

4. W. C. LOERKE, The Monumental Miniature, dans *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton 1975, p. 78-96; J. L. SCHRADER, Antique and Early Christian Sources for the Riha and Stuma Patens, *Gesta* 18/1, 1979, p. 147-156.



Fig. 1 – Communion des Apôtres, patène de Riha
(photo : Washington DC, Dumbarton Oaks Collection)

place sur le registre médian de l'abside centrale, entre l'image de la Théotokos du cul-de-four et la théorie des saints, pour la plupart des évêques, de la zone inférieure de l'hémicycle⁵. C'est à ce moment-là que la scène s'enrichit des figures des anges⁶, référence aux diacres assistant le prêtre pendant la messe et allusion, en même temps, au passage définitif de l'eucharistie célébrée sur terre à la Divine Liturgie se déroulant dans l'au-delà⁷.

En ce qui concerne la composition, le schéma de la Communion des Apôtres reste presque toujours le même au fil des siècles : l'autel se trouve au centre tandis que les disciples figurent de part et d'autre, répartis en deux groupes symétriques de six, représentés sur le point de recevoir la communion sous les deux espèces, avec Pierre et Paul placés généralement en tête des deux cortèges⁸. Quant à l'image du célébrant, la solution la plus commune est celle qui prévoit la présence de deux figures du Christ tourné de trois quarts, en train d'administrer l'eucharistie sous les deux formes⁹. Il arrive parfois

5. Avant de faire son entrée, dès le milieu du XI^e siècle, dans l'abside centrale, la Communion des Apôtres apparaît dans l'absidiolite latérale nord, utilisée pour le service liturgique (*prothésis*), dans l'église de la Nativité de l'île de Naxos et dans celle de Kılıçlar-Göreme 29 en Cappadoce : S. PIAZZA, Une Communion des Apôtres en Occident. Le cycle pictural de la Grotta del Salvatore près de Vallerano, *Cah.Arch* 47, 1999, p. 137-158, ici p. 143 ; JOLIVET-LÉVY, Images des pratiques (cit. n. 1), p. 162.

6. WALTER, *Art and Ritual* (cit. n. 1), p. 215-216, 232.

7. Comme l'a dit André Grabar, l'introduction des anges-diacres dans la Communion des Apôtres signifie que le sujet de la scène n'est pas, ou n'est plus, « la fondation de l'eucharistie le jour de la Sainte Cène, mais la "Divine Liturgie" célébrée au ciel, depuis toujours et pour l'éternité » : GRABAR, *Les peintures murales* (cit. n. 3), p. 260.

8. À partir du milieu du XI^e siècle, moment où l'on voit apparaître la Communion des Apôtres au milieu de l'hémicycle de l'abside, la présence de Pierre et Paul à la tête des deux cortèges devient la règle, sauf quelques rares exceptions, comme dans le cas de la Panagia Phorbiotissa d'Asinou à Chypre (M. SACOPOULO, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie*, Bruxelles 1966) et de certaines églises de la Macédoine (S. GERSTEL, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle – Londres 1999, p. 50-51), où la figure de Paul recevant le vin des mains du Christ est remplacée par celle de Jean.

9. Voir, par exemple, les patènes de Riha et de Stuma (cf. *supra*, n. 4), les peintures datant du X^e siècle de Kılıçlar Kilise en Cappadoce (C. JOLIVET-LÉVY, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1991, p. 140 et bibliographie en note) et de l'église de la Nativité à Naxos (M. PANAYOTIDI, *L'église rupestre de la Nativité*

qu'il soit aussi représenté en une seule et unique figure, derrière l'autel, de face¹⁰ ou tourné vers ses disciples¹¹, dans l'acte d'élargir la communion au pain aux apôtres disposés sur le côté gauche, solution qui n'a rien d'étonnant, car elle peut être interprétée tout simplement comme une version abrégée. La décision de reproduire une troisième figure du Christ derrière l'autel entre la communion au pain et au vin est, en revanche, sans doute bien plus difficile à expliquer.

C'est ce que l'on voit apparaître dans une peinture murale conservée à Cimitile, important complexe basilical situé à une trentaine de kilomètres au nord-est de Naples, érigé autour du tombeau du martyr Félix à l'époque paléochrétienne, mais en activité tout au long du haut Moyen Âge et même encore au-delà¹². La scène en question a été signalée et brièvement

dans l'île de Naxos, *CahArch* 23, 1974, p. 107-120, ici p. 112, fig. 6), ainsi que les deux plus anciennes versions en mosaïque, celle de Sainte-Sophie de Kiev, du milieu du XI^e siècle (V. N. LAZAREV, *Мозаики Софии Киевской*, Moscou 1960, p. 102-110, fig. 31-47) et celle de l'église des Saints-Théodore à Serrès, fin XI^e-début XII^e siècle, détruite pendant la guerre en 1913 à l'exception d'un fragment de l'apôtre André, mais documentée dans son ensemble par d'anciennes photos en noir et blanc (P. PERDRIZET et L. CHESNAY, La métropole de Serrès, *Mon Piot* 10, 1903, p. 123-144, fig. 4; T. F. MATHEWS, Saint Andrew from the Communion of the Apostles, dans *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, cat. exp., éd. H. C. Evans et W. D. Wixom, New York 1997, p. 47-49). Dans les versions successives de la Communion des Apôtres, la double figure du Christ représenté dans la pose de trois quarts devient systématique.

10. Cf. l'image du psautier du IX^e siècle, Athos, monastère du Pantocrator 61, fol. 37r; S. DUFRENNE, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge*, 1, *Pantocrator 61*, Paris grec 20, *British Museum* 40731, Paris 1966, p. 24, pl. 5.

11. C'est le cas des illustrations contenues dans le psautier de Chludov (Moscou, Musée historique, gr. 129, fol. 115r), du IX^e siècle, cf. M. V. ŠČEPKINA, *Миниатюры хлудовской псалтыри: греческий иллюстрированный кодекс IX века*, Moscou 1977, pl. 115; dans le psautier de Londres (British Library, Add. 19 352, fol. 152r), datant de 1066, cf. S. DER NERSESSIAN, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge*, 2, *Londres, Add. 19 352*, Paris 1970, p. 52, fig. 244; JOLIVET-LÉVY, Images des pratiques (cité n. 1), p. 171, n. 18; et dans le Psautier Barberini (Vatican Barb. gr. 372, fol. 188r), remontant à la fin du XI^e siècle, cf. J. C. ANDERSON, The Date and Purpose of the Barberini Psalter, *CahArch* 31, 1983, p. 35-67; voir la reproduction en microfiche de la miniature dans *The Barberini Psalter: Codex Vaticanus Barberinianus Graecus 372*, éd. J. C. Anderson, P. Canart et C. Walter, Zurich - New York 1989.

12. En ce qui concerne le complexe basilical de Cimitile, de sa fondation paléochrétienne jusqu'au haut Moyen Âge, voir C. EBANISTA, Cimitile in età longobarda, dans *Società multiculturali nei secoli V-IX: scontri, convivenza, integrazione nel mediterraneo occidentale. Atti delle VII giornate di studio sull'età romanobarbarica*, Benevento, 31 maggio-2 giugno 1999, Naples 2001, p. 287-320; ID., Dinamiche insediative nel territorio di Cimitile tra tarda antichità e medioevo, dans *Cimitile e Paolino di Nola, la tomba di s. Felice e il centro di pellegrinaggio. Trent'anni di ricerche. Atti della Giornata tematica dei seminari di archeologia cristiana, École française de Rome*, 9 mars 2000, éd. H. Brandenburg et L. Pani Ermini, Cité du Vatican 2003, p. 43-86; ID., *Et manet in mediis quasi gemma intersita tectis. La Basilica di S. Felice a Cimitile. Storia degli scavi, fasi edilizie, reperti*, Naples 2003, ici p. 17-29; ID., Interventi edilizi d'età medievale nella basilica di S. Felice a Cimitile, dans *Il complesso basilicale di Cimitile. Patrimonio culturale dell'umanità? Convegno internazionale di Studi, Cimitile, 23-24 ottobre 2004*, éd. M. de Matteis et C. Ebanista, Naples 2008, p. 147-186, pl. 6.

décrite dans un ouvrage de la fin du XVIII^e siècle¹³, mais elle a attiré l'attention des chercheurs seulement au cours des dernières décennies¹⁴, à la suite d'une restauration menée dans les années 1995-1996¹⁵, qui l'a rendue bien plus lisible (fig. 2). L'œuvre est conservée dans la *basilica vetus*¹⁶ – ainsi nommée pour la différencier de la *basilica nova*, bâtie à l'initiative de saint Paulin de Nole au tout début du V^e siècle¹⁷ –, à l'intérieur de l'une des deux niches en forme d'arc creusées aux extrémités de l'abside ouest, celle qui se trouve sur la droite¹⁸. Une analyse stratigraphique des couches d'enduit dans ces deux petits espaces a permis d'associer l'image eucharistique à la quatrième et dernière phase picturale¹⁹, qui a été datée de la seconde moitié ou de la fin du X^e siècle²⁰, même si, comme on le verra, nous disposons d'arguments permettant de proposer une attribution au XI^e siècle avancé.

La Communion occupe la paroi de droite de la niche et elle demeure assez compréhensible nonobstant son état fragmentaire. Mise à part la surprenante triple présence du Christ à proximité de l'autel, la scène est conforme au schéma byzantin traditionnel. De la série

13. A. AMBROSINI, *Delle memorie storico-critiche del Cimitero di Nola*, Naples 1792, p. 88. Cf. EBANISTA, *Et manet in mediis quasi gemma intersita tectis* (cité n. 12), p. 225.

14. M. FALLA CASTELFRANCHI, La teologia trinitaria: aspetti iconologici e iconografici. Le origini e il suo sviluppo in area bizantina, dans *Il Concilio di Bari del 1098. Atti del convegno storico internazionale e celebrazioni del IX centenario del Concilio*, Bari 1999, p. 285-315, ici p. 302-305, fig. 6; EAD., La decorazione pittorica medioevale nel complesso monumentale, dans *Cimitile e Paolino di Nola* (cité n. 12), p. 295-331, ici p. 305-310; EBANISTA, *Et manet in mediis quasi gemma intersita tectis* (cité n. 12), p. 228-230, fig. 138; M. FALLA CASTELFRANCHI, La pittura bizantina in Italia meridionale e in Sicilia (secoli IX-XI), dans *Histoire et culture dans l'Italie byzantine*, éd. A. Jacob, J.-M. Martin et G. Noyé (CEFR 363), Rome 2006, p. 205-235, ici p. 218-220, pl. VIII; EBANISTA, Interventi edilizi d'età medievale (cité n. 12), p. 165-166; S. PIAZZA, La pittura di area beneventano-cassinense e l'orbita bizantina, dans *L'héritage byzantin en Italie (VIII^e-XII^e siècle)*, 3, *Décor monumental, objets, tradition textuelle*, éd. S. Brodbeck et al. (CEFR 510), Rome 2015, p. 107-122, ici p. 117-118.

15. C. EBANISTA, Il complesso basilicale di Cimitile tra XVIII e XX secolo. Restauri e scavi in S. Felice, dans *Nola e il suo territorio dal secolo XVII al XIX secolo. Momenti di storia culturale e artistica, Atti del III Corso di formazione per docenti in servizio "Didattica e Territorio", 10 febbraio-28 maggio 1994*, éd. T. R. Toscano, Castellammare di Stabia 1998, p. 259-406, ici p. 358, 360.

16. Pour une analyse approfondie de la *basilica vetus* de Cimitile, nous renvoyons à la monographie de Carlo Ebanista: EBANISTA, *Et manet in mediis quasi gemma intersita tectis* (cité n. 12).

17. ID., La basilica nova di Cimitile/Nola: gli scavi del 1931-36, dans *Rivista di Archeologia Cristiana* 76/1-2, 2000, p. 477-541; T. LEHMANN, *Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile, Nola: Studien zu einem zentralen Denkmal der spätantik-frühchristlichen Architektur*, Wiesbaden 2004, ici p. 53-119.

18. Dans la numérotation adoptée par Carlo Ebanista pour la lecture des différentes phases archéologiques de la *basilica vetus*, l'arc en question est associé au n° 102: EBANISTA, *Et manet in mediis quasi gemma intersita tectis* (cité n. 12), p. 216, 221, 224, 228 et fig. 17.

19. *Ibid.*

20. FALLA CASTELFRANCHI, La teologia trinitaria (cité n. 14), p. 303; EAD., La pittura bizantina (cité n. 14), p. 219. La datation de Marina Falla Castelfranchi a été acceptée par Carlo Ebanista: EBANISTA, *Et manet in mediis quasi gemma intersita tectis* (cité n. 12), p. 229-230; ID., Interventi edilizi (cité n. 12), p. 165.



Fig. 2 – Communion des Apôtres, abside ouest de la *basilica vetus*, Nola, Cimitile
(photo : S. Piazza)

des apôtres, qui à l'origine devait être complète et séparée en deux groupes égaux, on ne distingue désormais que quelques traces : la figure de Paul, premier du groupe de droite, ainsi qu'une partie des deux disciples qui le suivaient, et deux nimbes ayant appartenu à d'autres personnages du cortège. Au milieu de la scène, l'autel recouvert d'une nappe blanche est encore assez bien lisible. Il est bordé d'une bande pourpre et enrichi des *gammulae* rouges²¹

21. Les *gammulae* sont des ornements brodés imitant la forme de la lettre grecque *gamma* (G), très répandus dans l'iconographie paléochrétienne et du haut Moyen Âge, figurant sur les nappes d'autel (A. BERTINI CALOSSO, Gli affreschi della Grotta del Salvatore presso Vallerano, *Archivio della Società Romana di Storia Patria* 30, 1907, p. 189-241, ici p. 208, 220) et sur les vêtements des saints (J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Fribourg-en-Brisgau 1916, t. 1, p. 86).

qui encadraient une croix de la même couleur, dont il ne reste que l'extrémité du bras droit. Sur la table, seule une partie du calice est conservée à droite, mais il est assez probable que de l'autre côté, à gauche, se trouvait la patène.

Derrière l'autel, le Christ prêtre, vêtu d'un *bimation* bleu et d'un *chiton* pourpre, apparaît trois fois : en pose frontale, au centre, dans l'acte de bénir « à la grecque »²² et de montrer le livre des saintes Écritures ; de trois quarts de part et d'autre, en train d'administrer la communion au vin à Paul, à droite, et de distribuer le pain à la série de personnages de l'autre côté. Même si le groupe de gauche est complètement perdu, une longue et solide tradition figurative permet d'affirmer que le premier de la file, dans ce cas, était Pierre²³. Selon une formule iconographique très récurrente dès l'époque paléochrétienne, Paul, en tunique blanche et manteau ocre clair, reçoit la communion au vin de ses mains voilées. Comme le prouvent les quelques traces qui subsistent des deux côtés du ciborium surmontant l'autel, les apôtres n'étaient pas les seuls participant à la messe : celle-ci était célébrée en présence de deux anges-diacres soutenant des *rhipidia*²⁴. La raison d'être de ces objets tient à l'exigence liturgique de préserver la table eucharistique de tout risque d'impureté transmissible par l'intrusion accidentelle de mouches et d'autres insectes²⁵. En ce qui concerne l'ordre général des figures, le fait qu'en l'état actuel l'autel se trouve à gauche et non pas au centre de la composition, et que la place réservée aux apôtres de la rangée de droite apparaît bien plus ample que celle de la partie opposée, est dû vraisemblablement non pas au manque d'espace²⁶, mais à la perte d'une portion d'enduit du côté gauche du panneau, survenue au début du XIX^e siècle, lorsque l'on décida de démolir la paroi du fond de la niche en forme d'arc pour rétablir le passage primitif d'un côté à l'autre du mur de l'abside²⁷.

Comme on a eu l'occasion de le remarquer ailleurs²⁸, du point de vue du style, l'image eucharistique de la *basilica vetus* coïncide parfaitement avec la deuxième couche picturale de la chapelle des Saints-Martyrs²⁹, située à l'intérieur du même complexe monumental de Cimitile, au point de pouvoir attribuer les deux décors au même artiste. Nous nous référons au

22. M. KIRIGIN, *La mano divina nell'iconografia cristiana*, Cité du Vatican 1976, p. 213.

23. FALLA CASTELFRANCHI, *La teologia trinitaria* (cité n. 14), p. 303.

24. Un fragment de peinture juste au-dessus du nimbe de saint Paul laisse apercevoir l'extrémité inférieure de la hampe de l'éventail de l'ange de droite.

25. L. BRÉHIER, *La civilisation byzantine*, Paris 1950, p. 241.

26. FALLA CASTELFRANCHI, *La teologia trinitaria* (cité n. 14), p. 305.

27. EBANISTA, *Et manet in mediis quasi gemma intersita tectis* (cité n. 12), p. 229. Selon les calculs effectués par Carlo Ebanista, la largeur primitive du panneau de la Communion des Apôtres était d'environ 1,60 m : *ibid.*

28. PIAZZA, *La pittura di area beneventano-cassinese* (cité n. 14), p. 118, n. 52.

29. H. BELTING, *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus*, Wiesbaden 1962 ; L. MELILLO et F. DE FRANCESCO, *Il restauro degli affreschi paleocristiani dei mausolei 13 e 14 e del ciclo pittorico altomedievale della cappella dei Ss. Martiri a Cimitile*, dans *Il complesso basilicale di Cimitile* (cité n. 12), p. 187-208, ici p. 200.



Fig. 3 – Communion des Apôtres, détail de l'ange de gauche, abside, chapelle des Saints-Martyrs, Nola, Cimitile
(photo : S. Piazza)

panneau absidial, daté du XI^e siècle, figurant une Vierge orante flanquée de deux archanges en adoration³⁰. La confrontation des deux œuvres se révèle particulièrement significative lorsque l'on compare les têtes représentées dans la même position, celle du Christ de la communion au vin dans la basilique paléochrétienne et celle de l'archange de gauche de l'oratoire contigu (fig. 3). Les contours et les traits des deux visages, l'ovale des grands yeux, légèrement levés, la ligne des sourcils, du nez et du menton, sont presque identiques. En ce qui concerne la palette des couleurs, la figure ailée de la chapelle des Saints-Martyrs présente les mêmes carnations verdâtres que les trois visages du Christ de la basilique adjacente, avec les joues rehaussées de rouge. La bordure du nimbe de l'archange, caractérisée par une simple ligne blanche, correspond exactement à celle du nimbe de saint Paul. Du point de vue stylistique, les deux œuvres sont à attribuer à la production picturale bénéventano-cassinienne, comme l'attestent, entre autres, les affinités formelles avec les portraits d'abbés de l'église du monastère bénédictin Saint-Magne à Fondi, qui ont été datés du dernier quart du XI^e siècle ou de la première moitié du XII^e siècle³¹.

30. BELTING, *Die Basilica dei SS. Martiri* (cité n. 29), p. 31-43, fig. 15, 17-20.

31. B. COPPOLA, Gli affreschi dell'abbazia di S. Magno a Fondi, *Bollettino della Unione Storia ed Arte* 105, 2013, p. 149-158, ici p. 153-155, fig. 9.

Notre proposition de reporter l'exécution de la Communion de Cimitile à environ un siècle plus tard, par rapport à la chronologie indiquée dans les études précédentes, est confortée par l'analyse iconographique, puisque l'image des anges avec les *rhipidia* n'apparaît dans la Communion des Apôtres qu'à partir du milieu du XI^e siècle³². Les premiers témoignages attestés sont ceux des églises Sainte-Sophie d'Ochrid³³, en Macédoine, et Sainte-Sophie de Kiev³⁴, toutes deux de cette époque. Le seul précédent connu se trouve dans une peinture du X^e siècle à la Grotta del Salvatore à Vallerano, petit ermitage rupestre près de Viterbe³⁵, mais dans ce cas-là, la scène eucharistique accueille une seule figure ailée, qui a pour rôle de soutenir la patène contenant le pain liturgique et non d'agiter l'éventail³⁶.

Le constat que la Communion des Apôtres de Cimitile appartient à la même campagne picturale que la Vierge entre deux archanges de l'oratoire des Saints-Martyrs permet de mieux comprendre les raisons de l'insertion de la scène eucharistique dans le chœur de la *basilica vetus*. Dans la chapelle voisine, l'image mariale constitue le nouveau sujet absidial d'un lieu de culte créé et décoré à l'initiative de l'évêque de Nole, Léon III³⁷, entre la fin du IX^e siècle et le début du X^e, réutilisant une ancienne chambre funéraire³⁸. C'est au même commanditaire que l'on doit aussi attribuer, vraisemblablement, le réaménagement du chœur de la *basilica vetus*, qui subit la transformation des deux passages aux extrémités de l'abside ouest en espaces fermés sur trois côtés – revêtus à l'occasion d'un enduit peint dont il ne reste que quelques traces –, servant à ranger les objets de la liturgie, à la manière de la *prothésis* et du *diakonikon* des églises byzantines³⁹. Près d'un siècle plus tard, comme dans le cas de l'abside de l'oratoire voisin, les deux niches absidiales reçurent une nouvelle couche picturale, dont la Communion des Apôtres est le seul sujet conservé dans un état de lisibilité satisfaisante⁴⁰. Que ce soit à l'intérieur de la *basilica vetus* ou dans la chapelle des Saints-Martyrs, ces nouvelles

32. Cf. *supra*, p. 420, et n. 23.

33. GRABAR, Les peintures murales (cit. n. 3), p. 259-260.

34. LAZAREV, *Мозаика Софии Киевской* (cit. n. 9), fig. 33-34.

35. PIAZZA, Une Communion des Apôtres (cit. n. 5), p. 141-142.

36. *Ibid.*, p. 140, 144.

37. Léon III, élu évêque de Nole par le pape Formose (891-896), apparaît encore en charge en 911: BELTING, *Die Basilica dei SS. Martiri* (cit. n. 29), p. 134, 153.

38. *Ibid.*, p. 9-16 ; M. FALLA CASTELFRANCHI, Il programma iconografico del ciclo leonino della cappella detta dei Ss. Martiri a Cimitile e un'ipotesi sulla sua funzione, *Kronos* 13/1 (= *Scritti in onore di Francesco Abbate*, éd. L. Gaeta et M. Franca), 2009, p. 1-4 ; MELILLO et DE FRANCESCO, Il restauro degli affreschi paleocristiani (cit. n. 29), p. 187-194.

39. *Ibid.*

40. Selon Carlo Ebanista, qui a mené une lecture stratigraphique méticuleuse des couches d'enduit de l'abside ouest de la *basilica vetus*, seuls les restes d'une scène figurant – peut-être – saint Pierre en prison se réfèrent sûrement à la quatrième phase, comme la Communion des Apôtres: EBANISTA, *Et manet in mediis quasi gemma intersita tectis* (cit. n. 12), p. 228. Il n'est pas exclu que l'épisode de la Mise au Tombeau du Christ, image qui a complètement disparu aujourd'hui, mais qui a été signalée au XVIII^e siècle, puisse faire partie de la même intervention picturale: *ibid.*, p. 230.

interventions picturales, réalisées dans le courant du XI^e siècle, peuvent être interprétées comme une sorte de mise à jour de programmes figuratifs préexistants limités à la zone du chœur.

Au sein du complexe basilical de Saint-Félix, la décision de représenter la Communion des Apôtres à la place de l'épisode évangélique traditionnel de la Cène, de coutume occidentale, ne peut s'expliquer que par une contamination de la culture byzantine, aisément justifiable dans une aire géographique comme la Campanie, ouverte aux apports artistiques de l'Orient chrétien, comme l'attestent plusieurs témoignages picturaux des XI^e-XII^e siècles conservés dans cette région⁴¹. Il faut aussi tenir compte du fait qu'à Cimitile l'espace abritant la Communion des Apôtres était de toute évidence réservé au service liturgique et donc non accessible aux fidèles. La non-visibilité de l'œuvre, partielle ou totale, permet de justifier la présence d'un thème eucharistique sans doute insolite en terre latine, tributaire d'une pensée théologique complexe qui aurait pu attirer des critiques et soulever des débats doctrinaux si elle avait été exposée au public. Quant à l'insertion d'une troisième image de célébrant au centre de la composition, on ne peut pas exclure, à notre avis, que cette solution ait été adoptée afin d'éviter la juxtaposition de deux figures symétriques du Christ, selon le modèle le plus répandu à Byzance, peut-être par crainte qu'une représentation de ce type n'apparaisse, aux yeux des chrétiens d'Occident, comme un défi aux principes d'unicité et d'indivisibilité du Corps eucharistique⁴².

Jusqu'à présent, la représentation des trois célébrants à proximité de l'autel a été interprétée comme l'expression de la volonté d'introduire une Trinité au milieu de la Communion des Apôtres, au point de définir la scène comme une « Trinité eucharistique »⁴³. S'il est vrai qu'il existe en Occident un véritable thème figuratif associant l'image trinitaire à l'autel liturgique – traditionnellement appelé « Trinité eucharistique » et récemment « Trinité à l'autel »⁴⁴ –, il est également certain qu'il s'agit de témoignages bien plus tardifs,

41. V. PACE, *Le maniere greche: modelli e ricezione*, dans *Medioevo: i modelli. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 27 settembre-1 ottobre 1999*, éd. A. C. Quintavalle, Milan 2002, p. 237-250, ici p. 238; PIAZZA, *La pittura di area beneventano-cassinese* (cité n. 14), p. 107-122.

42. La même raison pourrait être à l'origine du choix de composition, tout à fait particulier, dans le cas de la Communion des Apôtres de la Grotta del Salvatore à Vallerano (près de Viterbe), où la scène, commanditée par un abbé bénédictin vers la fin du X^e siècle et donc née dans un contexte culturel pleinement occidental, présente une seule figure du Christ, placée à l'extrémité droite de la paroi, et une seule théorie d'apôtres qui avancent vers lui du côté gauche pour recevoir l'eucharistie sous l'espèce du vin: PIAZZA, *Une Communion des Apôtres* (cité n. 5), p. 144. Plus généralement, il n'est pas impossible, à notre avis, que le manque de fortune du thème de la Communion des Apôtres en Occident soit dû à la double image du Christ, propre au schéma byzantin le plus récurrent, peut-être considérée trop audacieuse et déstabilisante pour les fidèles de l'Église latine.

43. FALLA CASTELFRANCHI, *La teologia trinitaria* (cité n. 14), p. 302; EAD., *La decorazione pittorica* (cité n. 14), p. 305; EAD., *La pittura bizantina in Italia* (cité n. 14), p. 220.

44. F. BOESPFLUG, *Eucharistie et Trinité dans l'art médiéval d'Occident (XII^e-XV^e siècle)*, dans *Pratiques de l'eucharistie* (cité n. 1), t. 2, p. 1111-1167, ici p. 1153-1159.

datant principalement des XIV^e-XVI^e siècles, répandus surtout dans le nord de l'Italie⁴⁵, sans aucun lien iconographique avec la représentation de la Communion des Apôtres et interprétés comme sujets dévotionnels adressés à la foi populaire⁴⁶. Le panneau de la Collegiata de Castell'Arquato (XIV^e siècle)⁴⁷ ou celui de l'église Saint-Léonard à Lisignano (vers 1450)⁴⁸ ont pour caractéristique commune, dans cette typologie d'images, la présence de trois figures identiques du Christ frontal et bénissant, alignées horizontalement derrière l'autel. Il s'agit, dans ces cas-là, d'une variante « eucharistique » de l'iconographie de la Trinité triandrique⁴⁹, sujet presque exclusivement occidental⁵⁰, répandu surtout à partir du XII^e siècle et qui dérive vraisemblablement de l'image des « trois hommes du Seigneur » de la scène de l'Hospitalité d'Abraham (ou « Philoxénie »), le plus souvent représentés comme des anges⁵¹.

Pour ce qui est du cas de Cimitile, la triple présence du Christ semble faire référence à différents moments du rite eucharistique, évoqués par les gestes, les actions et les postures spécifiques des trois images du célébrant, plutôt qu'au dogme trinitaire. Selon un procédé formel typique de l'art figuratif du Moyen Âge, plusieurs unités temporelles du même récit se retrouvent l'une à côté de l'autre dans un même et unique espace visuel⁵². La version du milieu, rigide et frontale, la seule à être encadrée par un ciborium conférant à l'action

45. D. RIGAUX, *À la Table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens 1250-1497*, Paris 1989, p. 185-190; P. IACOBONE, *Mysterium Trinitatis. Dogma e iconografia nell'Italia medievale*, Rome 1997, p. 175-179, 271-276; FALLA CASTELFRANCHI, *La teologia trinitaria* (cité n. 14), p. 302; BOESPFLUG, *Eucharistie et Trinité* (cité n. 44), p. 1153-1159.

46. « Pertanto, più che di manifesti antiereticali, gli affreschi in oggetto vanno considerati soprattutto come "manifesti pastorali", cioè opere volute dai Pastori, vescovi o sacerdoti, o dagli Ordini Religiosi, particolarmente attenti alle nuove devozioni, con intenti catechetici e pedagogici, per sostenere e incrementare la fede trinitaria ed eucaristica del popolo, rispondendo così anche, contemporaneamente, alle tendenze ereticali che cercavano di mettere radici nelle più antiche e vaste Diocesi dell'Italia Nord-Occidentale » : P. IACOBONE, *La "Trinità Eucaristica" del Sacro Monte di Ghiffa: spunti per una lettura teologico-iconografica*, dans *L'iconografia della SS. Trinità nel Sacro Monte di Ghiffa. Contesto e confronti*, éd. C. Silvestri, Ghiffa (VCO) 2008, p. 17-31, ici p. 27.

47. La Trinité eucharistique de Castell'Arquato, considérée comme l'une des versions les plus anciennes de la série, a été attribuée, de façon douteuse, à la fin du XIII^e-début du XIV^e siècle : RIGAUX, *À la Table du Seigneur* (cité n. 45), p. 186, fig. 71; BOESPFLUG, *Eucharistie et Trinité* (cité n. 44), p. 1157, fig. 19. Son style, pourtant, ferait plutôt penser à une datation au XIV^e siècle bien avancé.

48. RIGAUX, *À la Table du Seigneur* (cité n. 45), p. 187, fig. 70.

49. A. M. D'ACHILLE, *Sull'iconografia trinitaria medievale: la Trinità del santuario sul Monte Autore presso Vallepietra*, *Arte medievale* 1, 1991, p. 49-73; FALLA CASTELFRANCHI, *La teologia trinitaria* (cité n. 14), p. 301-302.

50. Parmi les rares exemples byzantins connus, on peut citer celui du codex gr. 1162 de la Bibliothèque Vaticane (fol. 113v), datant du XII^e siècle : D'ACHILLE, *Sull'iconografia trinitaria* (cité n. 49), p. 55, fig. 8 p. 56.

51. *Ibid.*, p. 52-53; FALLA CASTELFRANCHI, *La teologia trinitaria* (cité n. 14), p. 308-315.

52. C'est le cas, par exemple, de la scène de la Nativité qui accueille à l'intérieur du même espace, à côté de l'image de la Vierge allongée avec Jésus nouveau-né, l'épisode du Bain de l'Enfant et parfois aussi l'Annonce aux bergers et le Voyage des Rois mages.

du personnage encore plus de solennité, peut être associée à l'épiclese (« invocation »), prière de l'anaphore coïncidant avec le moment culminant de la liturgie eucharistique, où le célébrant invoque le Saint-Esprit afin qu'il opère la transsubstantiation⁵³. Le geste accompli par le Christ de la main droite évoque non seulement le signe de bénédiction, mais aussi celui de l'*adlocutio*⁵⁴, faisant vraisemblablement allusion, dans ce cas spécifique, à la phrase de l'évangile que le célébrant prononce pour que le pain et le vin posés sur l'autel se transforment en corps et sang du Seigneur⁵⁵. Le moment crucial de la consécration eucharistique est suivi par deux actions en mouvement qui se succèdent pendant le déroulement de la liturgie : la communion au pain d'abord et celle au vin ensuite, selon l'ordre du récit évangélique. La figure du célébrant, qui était immobile et frontale au milieu de la scène, adopte désormais le dynamisme de l'action en se tournant de trois quarts. Dans ces deux cas, l'image du Christ s'adresse aux apôtres en s'éloignant du ciborium, de la même manière que le prêtre, franchissant l'iconostase par la porte royale, se rend dans le naos pour la communion des fidèles.

En ce qui concerne le sujet central, une solution assez similaire se trouve dans des scènes eucharistiques byzantines à peu près contemporaines, celles de l'abside de Sainte-Sophie d'Ochrid (1037-1056) (fig. 4)⁵⁶, du psautier de Bristol (XI^e siècle)⁵⁷ et du rouleau Stavrou 109 (deuxième moitié du XI^e siècle)⁵⁸. Dans ces exemples, le Christ apparaît une seule fois, en pose frontale, derrière l'autel, entre deux groupes symétriques d'apôtres qui avancent vers lui latéralement. Sa main droite accomplit le geste de la bénédiction, tandis que la gauche tient soit un pain rond (Sainte-Sophie d'Ochrid et psautier de Bristol)⁵⁹, soit un *volumen*

53. BRÉHIER, *La civilisation byzantine* (cité n. 24), p. 249 ; R. F. TAFT, *Anaphora*, *ODB* 1, p. 85.

54. KIRIGIN, *La mano divina* (cité n. 22), p. 215, n. 9.

55. « Prenez et mangez, ceci est mon Corps qui est rompu pour vous en rémission des péchés » (Mt 26, 26) ; « Buvez en tous, ceci est mon Sang, le Sang de la Nouvelle Alliance, qui est répandu pour vous et pour un grand nombre en rémission des péchés » (Mt 26, 27-28).

56. GRABAR, *Les peintures murales* (cité n. 3), p. 259-260. Pour une lecture de l'ensemble du décor absidal de Sainte-Sophie d'Ochrid, comme exaltation du thème de la consécration de l'Église, avec une attention particulière à l'image de l'Enfant Jésus assis sur les genoux de la Vierge du cul-de-four, habillé avec des vêtements sacerdotaux, voir : A. LIDOV, *L'image du Christ-prélat dans le programme iconographique de Sainte-Sophie d'Ochrid*, *Arte cristiana* 79/745 1991, p. 245-250. Cf. aussi : B. CVETKOVIĆ, *Intentional Asymmetry in Byzantine Imagery: The Communion of the Apostles in St Sophia of Ohrid and Later Instances*, *Byz.* 76, 2006, p. 74-96.

57. Londres, British Library, Add gr. 40731, fol. 53r : L. BRUBAKER, *The Bristol Psalter*, dans *Through a Glass Brighly. Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology Presented to David Buckton*, éd. C. Entwistle, Oxford 2003, p. 127-141, ici p. 137 ; T. VELMANS, *Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi : une image unique de la Communion des Apôtres*, *CahArch* 27, 1978, p. 147-161, ici p. 153, fig. 9 ; JOLIVET-LÉVY, *Images des pratiques* (cité n. 1), p. 171.

58. Jérusalem, Bibliothèque du Patriarcat grec orthodoxe, Stavrou 109, section 9 : A. GRABAR, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, *DOP* 8, 1954, p. 161-199, ici p. 174.

59. Sur l'hypothèse que le pain rond représenté à Sainte-Sophie d'Ochrid puisse être considéré comme une allusion à la condamnation de l'usage latin du pain azyme, cf. JOLIVET-LÉVY, *Images des pratiques* (cité n. 1), p. 171.

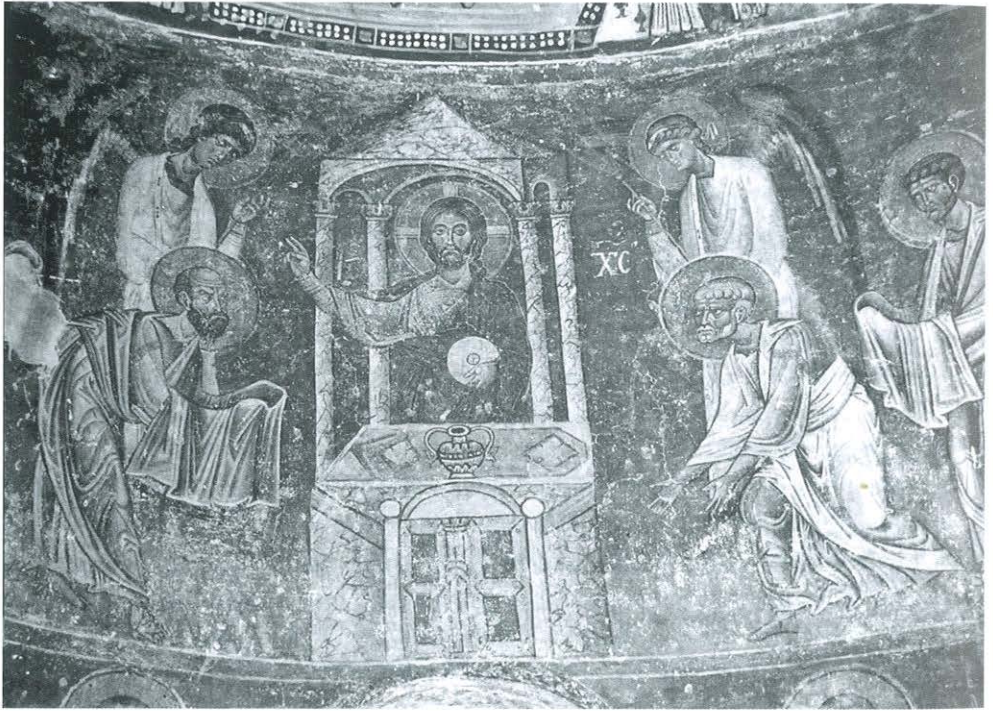


Fig. 4 – Communion des Apôtres, détail de la zone centrale, registre médian de l'abside, Ohrid, église Sainte-Sophie
(photo : Wikimedia Commons)

(Stavrou 109) évoquant le Verbe divin⁶⁰ (prenant la forme d'un livre fermé à Cimitile). Pour le reste, la seule différence consiste dans le fait qu'à Cimitile la main bénissant se trouve au niveau de la poitrine, tandis que dans les autres cas le bras du personnage est entièrement levé. Dans les trois versions byzantines, ni le Christ ni les apôtres n'accomplissent un geste se référant à l'acte même de la communion, raison pour laquelle la scène a été associée à la prière de la proscomidie (préparations des dons), prononcée par le célébrant après le transfert du pain et du vin à l'autel, mais avant que celui-ci ne les ait distribués aux fidèles⁶¹.

Il est difficile de déterminer si le choix opéré à Cimitile, celui d'introduire une version frontale du célébrant au milieu de la Communion des Apôtres, a été influencé par des modèles venus de Byzance, étant donné que l'image du Christ représenté de face derrière l'autel est attestée en Occident dès l'époque carolingienne : elle figure, en effet, sur le couvercle en argent doré de la staurothèque du trésor du Sancta Sanctorum au Latran, datant de

60. GRABAR, *Les peintures murales* (cité n. 3), p. 259.

61. *Ibid.*, p. 259 ; VELMANS, *Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi* (cité n. 57), p. 151-153, fig. 8-9 ; JOLIVET-LÉVY, *Images des pratiques* (cité n. 1), p. 170-171.



Fig. 5 – Communion des Apôtres, détail du compartiment central du couvercle, boîte-reliquaire de la staurothèque de Pascal I^{er}, Cité du Vatican, Trésor du Sancta Sanctorum (d'après PIAZZA, *Une Communion des Apôtres*)

l'époque du pape Pascal I^{er} (817-824) (fig. 5)⁶². Dans le compartiment central de l'objet cruciforme, le Christ apparaît derrière l'autel, sa main droite bénit « à la latine »⁶³ le calice et la patène, sa main gauche tient un *volumen*. L'allusion à l'accomplissement du miracle de la transsubstantiation est ici particulièrement évidente, car le Christ dirige sa main bénissant vers la vaisselle liturgique. Plusieurs figures de saints, féminines et masculines, ainsi que deux anges en adoration en arrière-plan, prennent place des deux côtés du Christ. L'apôtre Pierre à droite et la Vierge orante à gauche ouvrent les deux cortèges.

Plus ou moins à l'époque de l'exécution de la scène de Cimitile, une image isolée du Christ-prêtre derrière l'autel prend place dans l'absidiole droite d'une église toujours située en Campanie, celle de Sant'Aniello à Quindici, près de Salerne

(fig. 6)⁶⁴. Dans ce cas, comme dans la basilique Saint-Félix, le Christ fait le signe de bénédiction « à la grecque », mais cette fois-ci son livre est ouvert et laisse apercevoir l'inscription « QVI CRE », référence au verset de l'évangile de Jean 6, 47, faisant allusion au sacrifice eucharistique⁶⁵. Sur la table de l'autel de l'image de Sant'Aniello sont posés le calice, la patène et d'autres objets plus petits difficilement identifiables. Dans la zone supérieure du décor, au lieu du ciborium apparaissent deux colonnes soutenant une architrave, qui encadrent le portrait du Christ et le séparent des deux figures de saints debout. Seul celui de droite est conservé, bien que partiellement. Sa coiffure féminine permet d'affirmer qu'il ne s'agissait ni de Pierre ni de Paul et on peut donc exclure tout lien avec l'image des apôtres participant au rite eucharistique.

62. R. FARIOLI CAMPANATI, La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo, dans *I Bizantini in Italia*, éd. G. Cavallo, Milan 1982, p. 139-426, n° 196, p. 407, fig. 268; PIAZZA, *Une Communion des Apôtres* (cité n. 5), p. 141, fig. 10.

63. KIRIGIN, *La mano divina* (cité n. 22), p. 214. Dans une autre scène figurant sur le même reliquaire, celle du Christ trônant, les clés portées par l'apôtre Pierre présentent la forme des lettres latines P, R et T, indice de l'origine occidentale de l'objet en question : FARIOLI CAMPANATI, La cultura artistica (cité n. 62), fig. 268; S. PIAZZA, La Grotta dei Santi e le sue pitture, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* 57, 2002, p. 169-208, ici p. 184 et n. 37.

64. D. CAMPANELLI, La chiesa di Sant'Aniello a Quindici e i suoi affreschi, *Campania sacra* 23, 1992, p. 73-98, ici p. 83-84, fig. 3, 5; PIAZZA, *Une Communion des Apôtres* (cité n. 5), p. 141, fig. 11.

65. « Qui credit in me habet vitam aeternam. Ego sum panis vitae », cf. CAMPANELLI, La chiesa di Sant'Aniello (cité n. 64), p. 84, 93.



Fig. 6 – Communion des Apôtres, détail du Christ-prêtre, abside, Salerne, Quindici, église Sant'Aniello
(d'après PIAZZA, *Une Communion des Apôtres*)

La décision d'introduire une troisième figure du Christ au milieu d'une Communion des Apôtres fait de la scène de Cimitile une variante iconographique très singulière, certes, mais pas totalement dépourvue d'analogies avec des peintures murales de l'Orient chrétien. On rencontre des cas en quelque sorte comparables, même si plus tardifs, dans la région du Caucase méridional, celui de la grande église du monastère de Kobayr (de datation discutée,

entre le dernier quart du XII^e siècle et la fin du XIII^e siècle)⁶⁶, dans le nord de l'Arménie, et celui de l'église de la Vierge de Kincvisi, en Géorgie centrale (attribué à la deuxième moitié du XIV^e siècle ou aux premières années du XV^e siècle⁶⁷). Au début de notre enquête, nous avons pensé pouvoir inclure aussi la version de l'abside du monastère de Ravanića (1387), en Serbie centrale, car une étude d'il y a plus de trente ans avait signalé la présence de trois images du Christ au centre du thème eucharistique, mais après avoir approfondi la question, nous avons pu constater que cette indication était due à une mauvaise lecture de la couche picturale⁶⁸.

66. La datation de la fin du XIII^e siècle, avancée par Irina Drampian (I. R. ДРАМПИАН, *Фрески Кобайра*, Erevan 1979, p. 6-17 [avec résumé en anglais, p. 20-21] ; EAD., К вопросу о датировке и интерпретации фресок Кобайра, *Кавказ и Византия* 4, 1984, p. 194-217) a été repoussée, sur la base de l'analyse stylistique et d'une inscription lapidaire *in situ* rédigée en géorgien, par N. THIERRY, Les peintures de la cathédrale de Kobayr (Tachir), *CahArch* 19, 1980/81, p. 102-121. L'auteure atteste que la grande église de Kobayr a été commanditée dans la deuxième moitié du XII^e siècle – assez vraisemblablement en 1171 – par Marie et Roussoudane, deux sœurs appartenant à la famille des Kourikian, princes arméniens de la région de Tachir qui tombe dans l'orbite du royaume géorgien des Zakarian dans les dernières décennies du XII^e siècle. Selon Nicole Thierry, le décor en question daterait de la phase de construction de l'édifice et il serait l'œuvre de peintres géorgiens : *ibid.*, p. 103-104, 117-120 ; EAD., À propos des peintures de la grande église de Kobayr, *Revue des études géorgiennes et caucasiennes* 2, 1986, p. 223-226. Dans une étude postérieure, Aleksej Lidov a daté la décoration de l'église principale du monastère arménien du second quart du XIII^e siècle : A. LIDOV, L'art des Arméniens chalcédoniens, dans *Atti del V Simposio Internazionale di Arte Armena, Venezia, Milano, Bologna, Firenze, 28 maggio-5 giugno 1988*, Venise 1992, p. 479-495, ici p. 481. Sur les peintures de Kobayr voir aussi : N. КОТАНДЖИАН, Les décors peints des églises d'Arménie, dans *Armenia sacra. Mémoire chrétienne des Arméniens (IV^e-XVIII^e siècle)*, cat. exp., éd. J. Durand, I. Rapti et D. Giovannoni, Paris 2007, p. 137-144, ici p. 141, 143, fig. 13. Tout récemment, l'ensemble du décor peint de la grande église de Kobayr a fait l'objet d'une restauration : N. LUDWIG, Scientific Analysis of the Mural Paintings of Aruch, Kobayr and Akhtalà, dans *The Politecnico di Milano in Armenia. An Italian Ministry of Foreign Affairs Project for Restoration Training and Support to Local Institution for the Preservation and Conservation of Armenian Heritage*, éd. G. Casnati, Venise 2014, p. 213-221.

67. VELMANS, Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi (cité n. 57), p. 151-153, fig. 8-9 ; EAD., Une image unique de la Communion des Apôtres, *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1978-1979, p. 44-45 ; M. РАДУЈКО, Чин узношења и раздробљења Агнецца у Причешћу апостола из Богородичине цркве у Кинцвиси, *ZRVI* 34, 1995, p. 203-223 (avec résumé en français p. 219-223).

68. Sur la base d'une restitution graphique fautive, Nicole Thierry avait cru voir trois figures du Christ au milieu de la Communion des Apôtres de Ravanića, une fois au centre, dans la pose frontale, portant le *sakkos* et l'*omophorion* des évêques, et bénissant avec les deux mains, et deux fois latéralement, de trois quarts, en train d'administrer l'eucharistie au vin et au pain, respectivement à droite et à gauche : THIERRY, Les peintures de la cathédrale de Kobayr (cité n. 66), p. 117 et p. 116, schéma n° 5. Faisant confiance à sa lecture, initialement nous avons commis la même erreur : PIAZZA, La pittura di area beneventano-cassinense (cité n. 14), p. 118. L'étude monographique de Djurić, sortie plus ou moins en même temps que celle de Nicole Thierry (V. J. DJURIĆ, Раваначки живопис и литургија, dans *Манастир Раваница 1381—1981. Споменица о шестој стогодишњици*, Belgrade 1981, p. 45-68, ici p. 53-60, fig. 4-5), a pourtant donné un tout autre sens à la scène, à l'aide de photographies et d'un dessin bien plus précis : à Ravanića seule la figure centrale est, en réalité, identifiable au Christ, car le personnage dispensant la communion au pain a des ailes et il est donc associable à un ange, tandis que le célébrant de droite, qui ne présente pas ce détail iconographique, porte les traits d'un homme âgé et un nimbe non



Fig. 7 – Communion des Apôtres, registre médian de l'abside, Arménie, monastère de Kobayr, grande église
(d'après DRAMPIAN, *Фрески Кобайра*)

Conformément à un ordre de composition devenu habituel depuis le milieu du XI^e siècle dans tout l'Orient chrétien, la Communion des Apôtres de Kobayr occupe une place monumentale au milieu de l'abside, entre l'effigie à grande échelle de la Vierge trônant de la conque supérieure – très endommagée – et la série d'évêques le long du registre inférieur de l'hémicycle (fig. 7)⁶⁹. Le décor de l'église arménienne a été attribué à la main de peintres géorgiens, s'exprimant dans un style archaïque caractérisé par des traits savants, mais conventionnels et assez rigides, résultat de la fusion du langage byzantin tardo-comnène avec la tradition locale⁷⁰.

Tout comme à Cimitile, dans l'abside de Kobayr la troisième figure du Christ a été insérée au milieu de la représentation, mais cette fois-ci l'image centrale a des proportions beaucoup

crucifère, caractères faisant allusion à un saint, non identifiable de façon plus précise par manque d'autres détails. Un article plus récent confirme l'exactitude de l'interprétation de Djurić et approfondit la question iconographique, intrigante et encore loin d'être résolue : T. STARODUBCEV, Причешће апостола у Раваници, *Zograf* 24, 1995, p. 52-59. Je tiens à remercier vivement Dubravka Preradović pour son aide à la traduction des articles en serbe cités ci-dessus.

69. À Kobayr, une autre Communion des Apôtres, appartenant à la même phase picturale que celle de l'abside centrale, mais tout à fait conforme au schéma iconographique byzantin, sans l'ajout d'une troisième figure du Christ au milieu de la scène, se trouve sur le registre médian de l'abside de la chapelle nord : DRAMPIAN, *Фрески Кобайра* (cit. n. 66), p. 27, fig. 33.

70. THIERRY, Les peintures de la cathédrale de Kobayr (cit. n. 66), p. 117-119.

plus importantes que les deux versions latérales et son buste a été coupé à la hauteur de la poitrine, laissant ainsi apercevoir seulement la tête et les épaules. L'initiative d'interrompre les séquences symétriques de la communion sous les deux espèces avec une image frontale du Christ derrière l'autel a peut-être été suggérée par la présence de deux fenêtres au milieu de l'hémicycle, séparant la partie supérieure du registre en trois champs distincts. En dessous de chacune des deux baies, un *rhypidion*, posé verticalement comme un insigne sacré, semble vouloir exalter l'aspect symbolique du sujet central et marquer la différence entre celui-ci et les scènes des deux côtés, animées par le dynamisme des gestes.

Le choix d'introduire une troisième figure du Christ au milieu du schéma bipartite de la Communion des Apôtres se retrouve beaucoup plus tard dans un autre monument de la région transcaucasienne, l'église géorgienne en ruine de la Vierge de Kincvisi (fig. 8a-b)⁷¹. Le thème eucharistique apparaît, là aussi, au centre de l'abside – seule partie de l'édifice à être restée entièrement debout –, entre une Vierge Hodègètria en trône dominant le cul-de-four et la théorie des saints évêques en bas. L'image de la messe partage le registre médian de l'hémicycle avec deux scènes évangéliques prenant place dans des compartiments latéraux : la Pêche miraculeuse au lac de Tibériade, à gauche, et la Guérison de la fille de Jaïre à droite⁷². Exception faite de cette particularité, l'insertion, entre les épisodes de l'eucharistie sous les deux espèces, d'un autre sujet narratif ayant une place bien définie et distincte fait de la version iconographique de la Communion des Apôtres de Kincvisi un cas unique. La troisième figure du Christ est en effet représentée debout, tournée vers le centre de l'abside, devant l'autel où se trouvent le calice et la patène contenant quatre morceaux de pain, en train d'élever une petite croix des deux mains pour l'offrir à une paire de séraphins apparaissant en haut à droite, au-dessus d'une fenêtre qui sépare le registre médian de l'abside en deux secteurs.

Dans une première étude consacrée au décor de l'église de la Vierge de Kincvisi, l'image en question a été associée à la fête de « l'Universelle exaltation de la précieuse et vivifiante Croix », célébrée par l'Église orthodoxe du 14 au 21 septembre, et plus précisément au moment où le prêtre célébrait, debout devant la table de l'autel et tourné vers l'Orient, accomplit le geste de l'élévation de la croix⁷³. Successivement, la scène a été interprétée comme une synthèse de deux rites de la messe qui précèdent la distribution du pain et du vin, à savoir l'action d'élévation et le partage de l'agneau. Quoi qu'il en soit, il est clair qu'au centre du registre médian de l'abside de l'église géorgienne, le geste d'élever la croix ainsi que les quatre morceaux de pain posés sur la patène se réfèrent à deux moments liturgiques précédant le rite de l'eucharistie sous les deux espèces⁷⁴.

71. Voir *supra*, n. 68.

72. VELMANS, Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi (cité n. 57), p. 149.

73. *Ibid.*, p. 155.

74. RADUJKO, Чин узношења и раздробљења (cité n. 67), p. 220-223.



a



b

Fig. 8 – a) Communion au pain et Élévation de la croix, registre médian de l'abside, Géorgie, Kincvisi, église de la Vierge
 b) Communion au vin, registre médian de l'abside, Géorgie, Kincvisi, église de la Vierge
 (d'après VELMANS, *Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi*)

Bien que les scènes de Cimitile, de Kobayr et de Kincivisi partagent la particularité de présenter trois fois l'image du Christ, la manière de concevoir le sujet central apparaît comme le résultat de spéculations doctrinales indépendantes. Par son aspect iconique et démesuré, le Christ central de la scène de Kobayr semble se projeter dans une dimension atemporelle, transcendant l'action liturgique, comme pour affirmer le lien intime entre l'autel et le Christ, car ce dernier est considéré, dans la pensée théologique, à la fois comme le sacrificateur et le sacrifice. À Cimitile et à Kincivisi, en revanche, les séquences de l'eucharistie sous les deux espèces ont été interrompues pour introduire un moment du rite de la messe précédant la communion : celui de la prière de l'épiclese dans la version de la basilique Saint-Félix et celui de l'élévation de la croix (ou de l'agneau) dans l'église géorgienne⁷⁵.

Au-delà de leurs particularités iconographiques, l'originalité de ces versions semble trouver une explication dans la distance géographique et culturelle, plus ou moins marquée, avec la production byzantine, source d'inspiration évidente, dans les trois cas, pour le canon de base de l'image de la Communion des Apôtres.

75. Le choix de séparer la communion au pain et celle au vin en introduisant un autre sujet entre les deux séquences narratives est un phénomène assez répandu dans le monde byzantin, au point d'avoir donné lieu à la définition du genre iconographique de la « Communion des Apôtres interrompue » : THIERRY, Les peintures de la cathédrale de Kobayr (cité n. 66), p. 113-117.