

LA SCENE DE LA CRUCIFIXION DANS CERTAINES VERSIONS DU CYCLE DE L'ACATHISTE ET L'IMPACT DES ICONES CRETOISES SUR L'ICONOGRAPHIE MOLDAVE

Athanasios Semoglou*

Abstract: The Scene of the Crucifixion in Certain Versions of the Cycle of the Akathist and the Impact of Cretan Icons on Moldavian Iconography

The illustration of the 18th stanza (*oikos*) of the Akathistos Hymn by the composition of the Crucifixion in some Moldavian monuments is an exceptional iconographic detail. The monuments are St. Nicolas of Probota monastery, St. George of St. John the New in Suceava and the Dormition of the Virgin in Humor. It is relevant to mention the Church of St. Onuphrio's Lavrov monastery in Western Ukraine as well. The composition of the Crucifixion as the stanza of the Akathistos Hymn is met only to illustrate the 13th stanza the *oikos* N, in some icons of the Cretan painters Georgios Klontzas and Theodoros Poulakis. These icons illustrate the Marian hymn composed by John Damaskenos "All of Creation rejoices in thee" (Επί σοί χαίρει) sung during the celebration of the Liturgy of Saint Basil. Its subject is the glorification of the Virgin and appears in several murals in the Balkans and Russia as well as in Cretan and Russian icons from the 15th c. The Crucifixion as an illustration of the 13th *oikos* is found in the Klontzas icon kept in the museum of the Hellenic Institute in Venice (second half of the 16th c) and in that of Poulakis in the Benaki Museum in Athens (second half of the 17th c). These works are combining the hymn of the Virgin with the Christological cycle enriched by the episodes of the Passion, the stanzas of the Akathistos Hymn and the assembly of archangels, apostles, saints hierarchs, monks and prophets. The scene of the Crucifixion with the three main persons, Christ, Virgin and St. John, is included in a dome crowning the central composition arranged in concentric circles. The contamination of the Moldavian examples by the iconography of the Cretan icons appears to be certain not only because of the specificity of the choice. The additional argument on the hypothesis is provided by the incorporation of the "All of Creation rejoices in thee" composition in the cycle of the Akathistos to the Moldavian monuments. The fixed presence of the composition "All of Creation rejoices in thee" reflects the popularity of the Marian hymn and the penetration of the iconography of

* Professeur d'archéologie et d'art byzantin, Département d'Histoire et d'Archéologie, Université Aristote de Thessalonique, Grèce, email: semoglou@hist.auth.gr.

Cretan icons in the Moldavian art. The common hymnographic field seems to have favored the intermingling of the two hymns that glorify the Virgin. It is only through this intersection of the two subjects that Crucifixion was paradoxically inserted into the image of the hymn "All of Creation rejoices in thee". Apart from the extraordinary illustration of the Crucifixion, the Moldavian examples share with the Cretan icons the same effort to merge the two hymns and build an illustrating story of a collective prayer to the Virgin in order to accomplish the eschatological prophecies and fulfill the visions and political ambitions.

Keywords: hymne Acathiste, hymnographie, iconographie mariale, Vierge, icônes crétoises, Crucifixion, En toi se réjouit, Moldavie

L'illustration de la 18^e stance de l'Hymne Acathiste par la composition de la Crucifixion dans certains monuments moldaves se révèle comme un détail iconographique exceptionnel et insolite qui fut déjà remarqué sans être pourtant ni commenté ni interprété. Les monuments connus jusqu'à aujourd'hui qui présentent cette particularité sont les églises de saint Nicolas du monastère Probota, de saint Georges du monastère de Saint-Jean le Nouveau de Suceava et du monastère de la Dormition de la Vierge de Humor (fig. 1). À ces monuments moldaves il convient d'ajouter l'église de saint Onuphre du monastère Lavrov en Ukraine Occidentale (fig. 2). L'Hymne Acathiste se développe sur le mur extérieur sud des trois églises moldaves et date de la période du premier règne de Petru Rareș (1527 – 1538), alors que dans le monastère ukrainien, le cycle de l'Acathiste se conserve en état fragmentaire dans le narthex et est une œuvre plus précoce qui date de la fin du XV^e ou début du XVI^e siècle d'après des analyses chimiques des échantillons des peintures¹.

Dans l'ensemble des monuments ci-dessus, la 18^e stance est interprétée visuellement par l'image d'une Crucifixion simple, limitée aux trois personnages principaux, le Christ, la Vierge et saint Jean le Théologien, représentés devant un mur à créneaux (fig. 3). C'est par la scène du sacrifice salutaire du Christ Rédempteur que l'inspirateur du schéma a voulu illustrer le contexte de la stance en question (Σῶσαι θέλων τὸν κόσμον; Voulant sauver le monde) au lieu du schéma classique qui s'inspire de la Descente aux

¹ Constantin I. Ciobanu, « L'iconographie de l'Hymne Acathiste dans les fresques de l'église St. Onuphre du monastère Lavrov et dans la peinture extérieure moldave au temps du premier règne de Petru Rareș », *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Beaux-Arts, XLVII, 2010, p. 3-24. Voir aussi la thèse de doctorat inédite, soutenue sous ma direction, de Mme Cristina Ruxanda Dogaru, *Οι εικονογραφικοί τύποι της Θεοτόκου στον Ακάθιστο Ύμνο κατά την ύστερη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή περίοδο*, thèse dactylographiée et soutenue à l'Université Aristote de Thessalonique, Thessalonique 2015, p. 177-180; 189-200. Signalons qu'à Probota, la Crucifixion n'est pas conservée en bon état, alors qu'à Suceava elle est en partie détruite.

enfers, se rattache à la production artistique crétoise et tire très vraisemblablement son origine de la tradition paléologue².

La composition de la Crucifixion en tant que stance de l'Hymne Acatliste n'est rencontrée que pour illustrer la 13^e stance dans l'iconographie post-byzantine, l'*oikos* N, dans certaines icônes des célèbres peintres crétois Georgios Klontzas et Théodoros Poulakis. Il s'agit des icônes qui illustrent l'hymne marial composé par Jean Damascène «En toi se réjouit» (Ἐπί σοί χαίρει) et chanté lors de la célébration de la liturgie de saint Basile. Le thème en question constitue le sujet de la glorification de la Vierge par excellence³ et apparaît dans plusieurs peintures murales aux Balkans et en Russie ainsi que dans les icônes crétoises et russes à partir du XV^e siècle⁴.

La Crucifixion comme illustration de la 13^e stance se retrouve dans l'icône de Klontzas qui est conservée dans le musée de l'Institut Hellénique à Venise et date de la seconde moitié du XVI^e siècle (fig. 4) ainsi que dans celle de Poulakis au musée Benaki à Athènes qui remonte à la seconde moitié du XVII^e siècle (fig. 5)⁵. Ces œuvres font combiner l'hymne de la Vierge avec le cycle christologique élargi par les épisodes de la Passion, les stances de l'Hymne Acatliste et une assemblée d'archanges, apôtres, saints hiérarques, moines et prophètes. La scène de la Crucifixion avec les trois personnages principaux, le Christ, la Vierge et saint Jean, est incluse dans un ciborium qui couronne la composition centrale aménagée en cercles concentriques. Le cercle intérieur est dominé par la Vierge assise sur un trône qui tient dans ses bras le Christ enfant, faisant ainsi le noyau de l'iconographie

² C'est très probable que le schéma de la Descente aux Enfers en tant qu'illustration de la 18^e stance de l'Acatliste est une inspiration personnelle du peintre crétois Théophanes, selon la formule iconographique choisie pour le réfectoire du monastère de Megisti Lavra historié entre 1527 et 1535 (G. Millet, *Monuments de l'Athos. I, Les peintures*, Paris 1927, pl. 146.2). Théophanes pour la 18^e stance optera pour une iconographie précise dont les origines sont à rechercher dans la tradition paléologue du décor monumental du catholicon de Dečani à Kossovo (1327-1335) (Vl. Petković, *Dečani. II. Živopis*, Beograd 1941, pl. CCXCVII. Il est à noter que cette formule de la Descente aux Enfers sera largement diffusée pour illustrer la stance en question parmi les artistes crétois du XVI^e siècle (N. Chatzidakis, *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζης*, Athènes 1997, p. 163).

³ G. Galavaris, «Majestas Mariae in Late Greek and Russian Icons», in *Icons and East Christian Works of Art*, Amsterdam 1980, p. 12-14.

⁴ L. V. Nersessian, К вопросу о происхождении в символическом содержании иконографии «О Тебе радуется», in *Древне русское искусство: Византия и Древняя Русь, К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896-1990)*, Saint Petersburg 1999, p. 380-397; voir aussi G. Gerov, «О Тебе радуется» в балканска таживописод XV-XVIII век, in *Древне русское искусство: Балканы. Русь*, Saint Petersburg 1995, p. 220-227.

⁵ Th. Chr. Aliprantis, *Ο λειτουργικός ύμνος «Ἐπί σοί χαίρει Κεχαριτωμένη πάσα η κτίσις...» σε φορητές εικόνες κρητικής τέχνης*, Thessalonique 2005, p. 26 et 58, n^{os} 4 et 13.

hymnographique mariale triomphante élaborée probablement dans l'île de Crète pendant les XV^e - XVI^e siècles⁶.

La scène de la Crucifixion est accompagnée de l'inscription «NEAN ΕΔΕΙΞΕΝ/ΚΤΙCIN» (Dieu renouvelle son œuvre), qui la rattache immédiatement à la 13^e strophe de l'Acathiste. La même formule sera reprise et répétée maintes fois dans l'iconographie de l'hymne «En toi se réjouit» faisant référence à la 13^e strophe de l'Acathiste, selon l'original, même si le contexte n'est pas toujours désigné par une inscription. La Crucifixion sera incluse dans le ciborium d'une église, apparemment symbole de son sanctuaire, dans plusieurs icônes de Théodoros Poulakis, comme celle de l'église de la Dormition de la Vierge de la ville d'Ioannina en Grèce (1654), ainsi que dans celle qui fait partie d'une collection privée à Madrid et l'autre du monastère Chrysoleontissi dans l'île d'Aigina en Grèce, œuvres de la seconde moitié du XVII^e siècle⁷.

Il est à noter que cette particularité iconographique qui consiste à représenter la 13^e strophe par l'épisode de la Crucifixion, bien qu'inspirée par Klontzas, n'a toutefois pas été adoptée dans les autres icônes qu'il a peintes avec le même sujet. À part l'icône de l'Institut Hellénique de Venise, la

⁶ Bien que la discussion sur le lieu et la date de la création de cette image reste encore ouverte, la thèse de Manolis Chatzidakis sur le caractère crétois de l'icône du Musée Byzantin d'Athènes, le premier exemple connu jusqu'à aujourd'hui qui présente cette composition mariale, semble toutefois être la plus valable (M. Chatzidakis, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, Mont Athos, 1986, p. 64-45). En outre, le fait que cette imagerie est principalement, pour ne pas dire exclusivement, diffusée parmi les icônes crétoises du XVI^e et du XVII^e siècle s'ajoute comme un argument supplémentaire à ceux qui soutiennent l'origine crétoise de l'icône. Le regretté professeur Dimitrios Pallas se prononce en faveur de l'origine constantino-politaine de l'iconographie en question du fait du caractère et du style savants de l'icône (D. Pallas, *Η ζωγραφική στην Κωνσταντινούπολη μετά την Άλωση*, in *Αρχαιολογικό Δελτίο* 26, 1971, Partie A'-Μελέται, p. 252-253), fait qui ne contredit guère la thèse qui soutient les liens de l'image avec la Crète. En tous cas, la diaspora des peintres de la capitale en Crète et les multiples relations entre Constantinople et Crète pendant le XV^e siècle rendent absolument évidente et compréhensible une telle hypothèse (M Vassilaki, « Byzantine Icon-Painting around 1400: Constantinople or Crete? », in *Byzantine Images and their Afterlives. Essays in Honor of Annemarie Weyl Carr*, ed. L. Jones, Farnham & Burlington 2014, p. 169-179). Myrtili Acheimastou-Potamianou a récemment localisé le centre de la production de l'icône à Candie en Crète (M. Acheimastou-Potamianou, « Η εικόνα «Επί σοι χαίρει» του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών και η κρητική εικονογραφία », in *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, pér. Δ, 36, 2015, p. 157-172). De son côté, le professeur Aliprantis suppose que l'Asie Mineure serait le lieu d'origine de l'icône du Musée Byzantin d'Athènes et la rattache au mouvement hésychaste du XIV^e siècle (Th. Chr. Aliprantis, *Ο λειτουργικός ύμνος*, op. cit., note n^o 5, p. 115-123).

⁷ Th. Chr. Aliprantis, *Ο λειτουργικός ύμνος*, op. cit., note n^o 5, n^{os} 10-12.

formule de la Crucifixion apparaît également mais apparemment variée dans l'icône du catholicon de sainte Catherine à Sinaï qui date de 1604⁸. Dans l'icône sinaïte, le Crucifié est représenté seul sur le fronton d'une église à trois coupes, et non dans un ciborium, au-dessus du sujet central de la Vierge à l'Enfant.

Le choix de la Crucifixion semble être en rapport direct avec le message de la nouveauté proclamé dans la 13^e stance⁹. L'insertion, d'ailleurs, du motif de la personnification du Nouveau Testament dans la scène de la Crucifixion qui accueille le sang du Christ sacrifié est plus qu'une interprétation allégorique d'une notion liturgique¹⁰; elle est l'image de la Nouvelle Église fondée par le sacrifice du Christ, l'établissement d'une nouvelle alliance face à l'ancienne loi représentée avec éloquence dans les peintures murales et les icônes à travers la personnification de la Synagogue qui s'éloigne du corps du Seigneur souvent avec l'aide d'un ange. Cette notion du renouvellement qui est rattachée à la proclamation du salut se valorise encore plus dans l'art religieux grec du XVI^e siècle à la suite des conditions historiques qui exigeaient l'inauguration d'un nouveau temps parousiaque et la suppression du présent obscur et difficile¹¹. C'est alors dans ce nouveau contexte de l'évocation du salut et de la Rédemption que la personnification du Nouveau Testament prendra aussi part dans la composition de la Descente aux Enfers de certains monuments du XVI^e siècle en Grèce continentale. À ce propos, notons les exemples du *catholicon* du monastère Molydoskepastos en Epire (1521-1537), des *catholica* du monastère Diliou à Ioannina (1543) et des monastères Zavorda à Grevena (1542-1548), et Varlaam aux Météores (1548) ainsi que l'église de la Vierge Rassiotissa à Kastoria (1553)¹².

Il serait ainsi logique d'appréhender les raisons de l'interprétation de la 13^e stance de l'Acathiste des icônes crétoises par le biais de la composition de la Crucifixion. Il en est de même pour la 18^e stance des exemples moldaves qui préfèrent le même schéma de la Crucifixion pour visualiser la notion du salut. Notons à ce propos que dans le monastère de Moldovița, la 18^e stance est illustrée avec une composition analogue qui est celle du Chemin de croix, solution inspirée sans doute de l'iconographie de l'icône n°

⁸*Ibidem*, n° 7.

⁹ Voir à ce propos M. Aspra-Vardavaki, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου στον Κώδικα Garrett 13*, Princeton, Athènes, 1992, p. 74.

¹⁰ Sur cette interprétation et la bibliographie précédente, voir G. Galavaris, *The Illustration of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton (N. J.) 1969, p. 95-98.

¹¹ A. Semoglou, Η προσωποποίηση της Καινής Διαθήκης στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Μία νέα εικαστική διατύπωση του σωτηριολογικού χρόνου, in *Χρυσάνθος Χρήστου αφιέρωμα*, Thessalonique, 2006, p. 135-143.

¹²*Ibidem*, p. 139.

1065 du Musée de Kremlin¹³, alors que dans l'ensemble des églises en Valachie, les peintres préfèrent la scène de l'Anapeson, image du sommeil de l'enfant Jésus¹⁴.

En ce qui concerne cette solution originale, nous croyons que la contamination des exemples moldaves par l'iconographie des icônes crétoises semble être certaine non seulement à cause de la spécificité du choix. L'argument supplémentaire qui pèse sur l'hypothèse de l'impact des icônes crétoises nous est fourni par les programmes même des cycles de l'Acatliste des églises moldaves. L'incorporation de la composition «En toi se réjouit» dans le cycle de l'Acatliste à Probota, Humor et Saint-Georges de Suceava¹⁵ constitue la clef d'interprétation de la solution tout en trahissant les sources de cette inspiration.

Si à Probota et à Suceava, la scène ne fait pas partie du cycle de l'Acatliste mais s'intercale simplement entre la 17^e et la 18^e stance, par contre, à Humor il est probable qu'elle illustre la 20^e stance (Ἦμνος ἀπας ἡττᾶται; toute hymne est impuissante) (fig. 6)¹⁶. Néanmoins, la composition avec la figure du Christ représenté comme roi des rois et grand archevêque intronisé parmi les évêques et les saints sur le registre inférieur du même mur s'avère être une illustration typique de la 20^e stance (fig. 7), comme celle qui a été suivie par les peintres de Probota et de saint Démétrius de Suceava. Je crois que la thèse de Cristina Dogaru qui voit un dédoublement de la 20^e stance à Humor avec la mise en relief de l'image de la Vierge par l'illustration de l'hymne «En toi se réjouit» et puis de la représentation du Christ roi, selon le contexte de l'hymne Acatliste, n'est pas privée de fondement. Selon la chercheur, la taille de la composition, la structure de l'image ainsi que la séquence narrative rendent plausible une telle hypothèse.

Cependant, nous pensons que l'intercalation de l'hymne «En toi se réjouit» à Humor peut également fonctionner comme une composition indépendante tout en s'alignant avec celle du siège de Constantinople qui prend place juste en dessous sur le registre inférieur du mur sud (fig. 8)¹⁷. Par cette juxtaposition, le peintre illustrerait la chute et la fin historique de Constantinople, ville capitale symbolique des Chrétiens orthodoxes mais, en

¹³ C. R. Dogaru, *Οι εικονογραφικοί τύποι*, op cit. n° 1, p. 191.

¹⁴ Constantin I Ciobnau, «L'iconographie orthodoxe du sommeil de l'Enfant-Jésus, endormi comme un lion et ses variantes roumaines», in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux Arts*, t. XLIX, 2012, p. 57-58.

¹⁵ T. Sinigalia, O. Boldura, *Monumente medievale din Bucovina*, Bucarest 2010, p. 50.

¹⁶ P. Henry, «Quelques notes sur la représentation de l'Hymne Acatliste dans la peinture murale extérieure de Bukovine», in *Extrait de la Bibliothèque de l'Institut Français de Hautes-Etudes en Roumanie, II. Melanges* 1928, Bucarest, 1929, p. 43. C. R. Dogaru, *Οι εικονογραφικοί τύποι*, note n° 1, p. 196-198.

¹⁷ Pour une belle vue de l'ensemble, voir le Catalogue, *Monastères et églises de Roumanie*, Noi Media Print, Bucarest, 2008, p. 29.

même temps, il prédirait l'établissement de la nouvelle création et la restitution du nouvel ordre selon le contexte de l'hymne¹⁸, les prophéties eschatologiques et selon la politique et les ambitions de Petru Rareș¹⁹.

En outre, juste à côté de la composition «En toi se réjouit», à droite, une petite scène clôt le cycle de l'Acathiste sans faire pourtant partie de celui-ci. Il s'agit de la Vierge à l'Enfant dans une gloire en forme ovale et rayonnante qui reçoit les prières de six moines, trois de chaque côté. La composition énigmatique semble se conjuguer parfaitement avec la louange de la Vierge de l'hymne tout en illustrant la demande constante du voïvode aux moines du mont Athos à ne pas cesser d'adresser des prières à la Mère de Dieu en vue d'implorer son intercession pour l'accomplissement des prophéties sur la libération de Constantinople²⁰. C'est peut-être sous le poids de ces tendances eschatologiques que des prières collectives ont pris place, sous la forme de ces hymnes dédiées à la Vierge (l'Acathiste, «En toi se réjouit» et la prière des moines), sur le mur extérieur sud du monument moldave²¹.

Mais au-delà de la reconnaissance de la suite des stances et de l'identification de chaque partie, la présence fixe de la composition «En toi se réjouit» témoigne d'abord de la popularité dont jouissait l'hymne marial et de la pénétration de la formule iconographique diffusée sans doute par les icônes crétoises dans l'art moldave. Le champ hymnographique commun semble avoir favorisé l'entremêlement des deux hymnes qui glorifient la Vierge comme la Mère de Dieu. C'est exclusivement grâce à cet entrecroisement des deux sujets que le schéma de la Crucifixion fut inséré paradoxalement dans l'image de l'hymne «En toi se réjouit». Il serait à ce point intéressant de

¹⁸ Th. Chr. Aliprantis, *Ο λειτουργικός ύμνος*, *op. cit.*, note n° 5, p. 158.

¹⁹ Sur les interprétations multiples de la chute de Constantinople à Humor et les rapports sémantiques avec la politique de Petru Rareș, voir la thèse de doctorat d'A. Balaban Bara, *The Political and Artistic Program of Prince Petru Rareș (1527-1538 and 1541-1546) and the Fresco Series Depicting the "Life of the Mother of God" in the Church of Humor Monastery*, thèse soutenue à la Faculté de Théologie et de Sciences des Religions, Université de Montreal, Montreal 2012, p. 49-68.

²⁰ *Ibidem*, p. 59.

²¹ Alexandre Preobrazhensky attribue la présence du grand nombre d'images qui représentent la prière collective dans le programme iconographique de l'église de la Nativité du monastère Ferapontov (1502) aux croyances eschatologiques répandues avant 1492. Selon le chercheur russe, cette préférence des images de la dévotion collective à celle de la piété individuelle n'est pas typique de la tradition iconographique byzantine et correspond plutôt aux exigences de la société russe (A. Preobrazhensky, «Тема коллективной молитвы в росписях собора Рождества Богородицы Ферапонтова Монастыря», in *Medieval Russian and Post-Byzantine Art. The Second Half of the 15th -Beginning of the 16th Century. 500 years of the Mural Painting of the Cathedral of Nativity of Holy Virgin in Ferapontov Monastery*, Moscou, 2005, p. 229-245).

signaler que, selon nos connaissances, le détail fait totalement défaut de toutes les compositions murales qui illustrent simplement l'hymne sans la combinaison avec l'Acathiste²².

Il s'en ensuit que l'épisode de la Crucifixion participe de l'illustration de l'hymne de Damascène dans les icônes de Klontzas et de Poulakis comme une partie de l'Acathiste et non comme un élément lié organiquement à l'image «En toi se réjouit». La fusion des deux sujets a vraisemblablement permis la sélection et l'emplacement de la Crucifixion dans la composition des icônes.

La remarque servirait à expliquer, de son côté, le choix spécifique de la Crucifixion pour illustrer la 18^e stance de l'Acathiste dans les exemples moldaves. L'adoption de cette solution ne saurait avoir été dicté que par la composition voisine, celle de «En toi se réjouit», qui, dans l'iconographie des icônes, appliquait le même schéma iconographique, mais pour interpréter la 13^e stance qui louait le dogme de l'Incarnation. Il est alors légitime de supposer que la présence dominante de la Crucifixion comme illustration d'une stance de l'Acathiste qui se combinait judicieusement avec l'hymne de Damascène dans les icônes crétoises semble avoir laissé son empreinte sur l'iconographie du cycle de l'Acathiste de certaines églises moldaves. Bien que le matériel actuel des icônes soit légèrement plus tardif par rapport aux monuments moldaves, la grande diffusion des icônes crétoises en combinaison avec la fusion des deux hymnes dans celles-ci trahissent toutefois, à mon avis, la voie de transmission de cette interprétation extraordinaire pour l'une des stances de l'Acathiste²³. En tout cas, l'implication directe même des peintres grecs qui semble être certaine pour les cas de Probota et de Saint Georges à Suceava, selon la thèse d'Emil Dragnev formée à propos de la présence des inscriptions grecques sur le tambour de la coupole ainsi que sur les rouleaux des prophètes²⁴, illumine

²² Pour les exemples grecs dans les décors muraux, voir le mémoire de DEA de M. Moissidou, *Οι Θεομητορικοί ύμνοι 'Ανωθεν οι προφήται' και 'Επί σοι χαίρει' στην μνημειακή μεταβυζαντινή τέχνη της Ελλάδας*, Thessalonique, 2009, p. 57-82 (en ligne dans <http://ikee.lib.auth.gr/record/113811/files/mwysidou.pdf>).

²³ La question des échanges artistiques et des influences entre la peinture moldave et les peintres-fresquistes crétois athonites est assez compliquée. Sur un état de la question voir A. Balaban Bara, *The Political and Artistic Program*, *op. cit.*, note n° 19, p. 44-46.

²⁴E. Dragnev, « Registrele profetilor și apostolilor din tamburul turlei bisericii Sf. Gheorghe din Suceava și contextul artei post-bizantine », in *Tyragetia. Arheologie Istorie Antică*, vol. IX (XXIV), n° 1 2015, p. 51-78; cf. aussi idem, « Les registres des prophètes et des apôtres dans le tambour de la tour de l'église St-Georges de Suceava. Implications liturgiques et historiques », in *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art*, vol. II, N° 1/mai 2015, p. 51-98. Je tiens, à ce propos, l'occasion de remercier l'ami et collègue Emil Dragnev d'avoir eu la gentillesse de partager avec moi ses propres remarques et réflexions sur mon article.

d'avantage la question des influences tout en renforçant encore plus notre hypothèse.

Or, à part l'illustration hors du commun d'une strophe de l'Acathiste avec la Crucifixion, les exemples moldaves partagent avec les icônes crétoises le même effort de fusionner les deux hymnes et de construire la narration illustrée d'une prière collective complexe adressée à la Vierge pour l'accomplissement des prophéties eschatologiques et la réalisation des visions et des ambitions politiques des souverains.

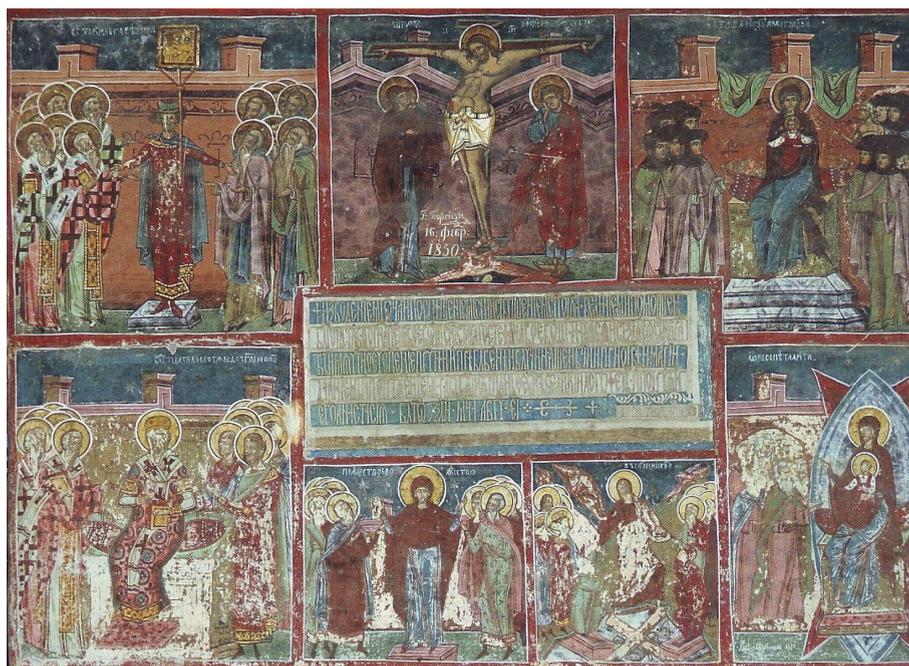


Fig. 1

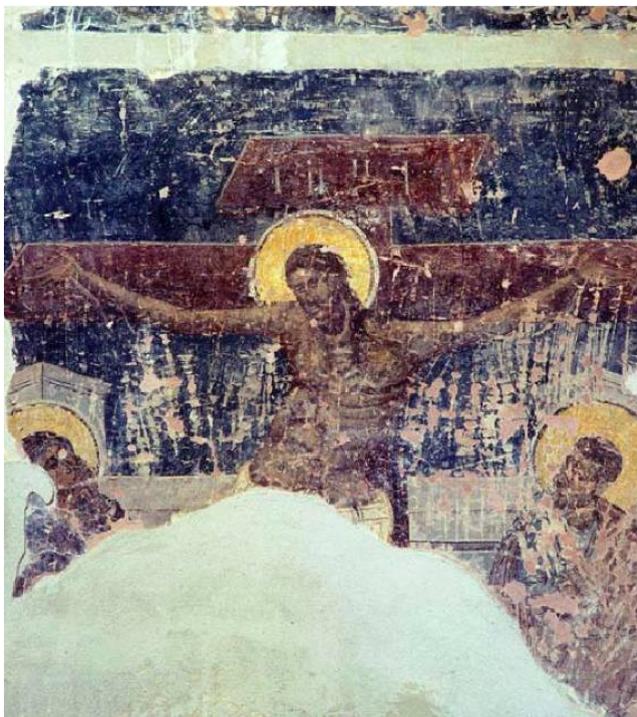


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

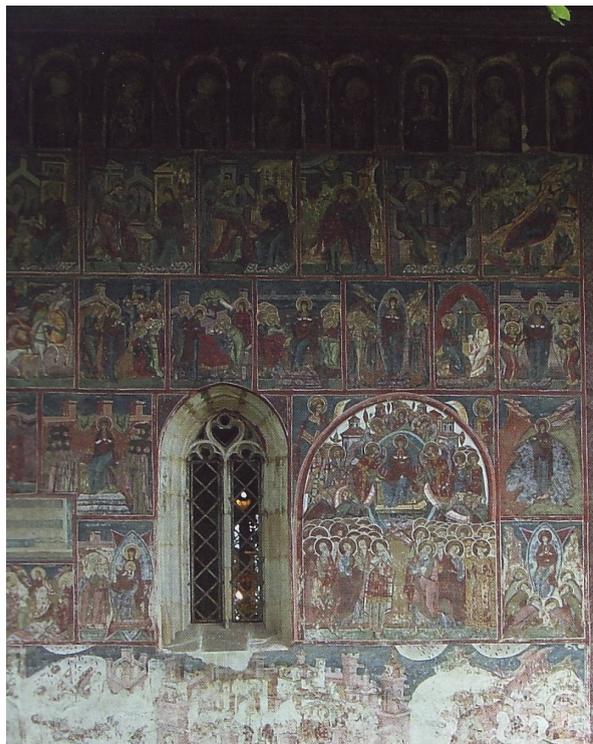


Fig. 6

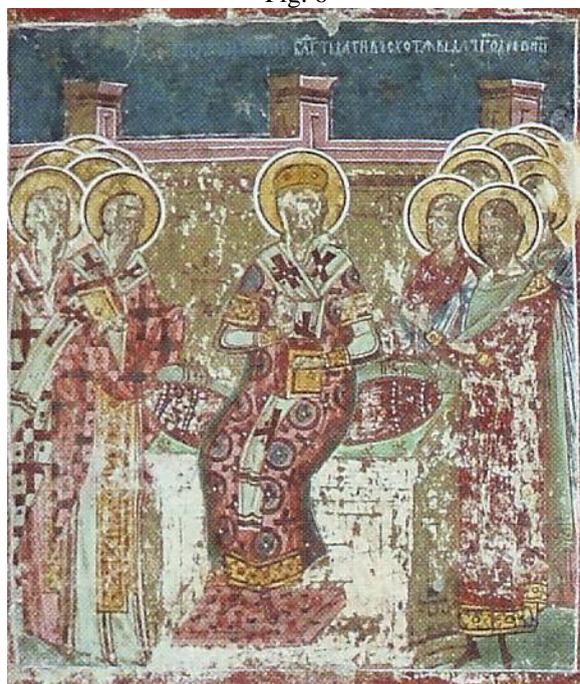


Fig. 7



Fig. 8

Liste des illustrations

Fig. 1 Humor, Hymne Acatliste, stances 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24

Fig. 2 Saint Onyphre, Monastère Lavrov, stance 18 (selon Constantin I. Ciobanu, L'iconographie de l'hymne acathiste dans les fresques de l'église St. Onuphre du monastère Lavrov et dans la peinture extérieure moldave au temps du premier règne de Petru Rareș, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Beaux-Arts, XLVII, 2010, fig. 16)

Fig. 3 Humor, Hymne Acatliste, stance 18 (détail)

Fig. 4 Institut Hellénique à Venise, En toi se réjouit, icône de Georgios Klontzas (selon Th. Chr. Aliprantis, *Ο λειτουργικός ύμνος «Επί σοι χαίρει Κεχαριτωμένη πάσα η κτίσις...» σε φορητές εικόνες κρητικής τέχνης*, Thessalonique 2005, n° 4.

Fig. 5 Musée Benaki, Athènes, En toi se réjouit, icône de Theodoros Poulakis (selon Th. Chr. Aliprantis, *Ο λειτουργικός ύμνος «Επί σοι χαίρει Κεχαριτωμένη πάσα η κτίσις...» σε φορητές εικόνες κρητικής τέχνης*, Thessalonique 2005, p. 26 et 58, n° 13).

Fig. 6 Humor, En toi se réjouit

Fig. 7 Humor, Hyme Acatliste, stance 20

Fig. 8 Humor, Le siège de Constantinople, détail (selon A. Balaban Bara, *The Political and Artistic Program of Prince Petru Rareș (1527-1538 and 1541-1546) and the Fresco Series Depicting the "Life of the Mother of God" in the Church of Humor Monastery*, Montreal 2012, p. 54, fig. 5.

Bibliographie :

Acheimastou-Potamianou, M., “Η εικόνα «Επί σοι χαίρει» του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών και η κρητική εικονογραφία”, in *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, πέρ. Δ, 36, 2015, p. 157-172.

Aliprantis, Th. Chr., *Ο λειτουργικός ύμνος «Επί σοι χαίρει Κεχαριτωμένη πάσα η κτίσις...» σε φορητές εικόνες κρητικής τέχνης*, Thessalonique 2005.

Aspra-Vardavaki, M., *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου στον Κώδικα Garrett 13*, Princeton, Athènes 1992.

Balaban, Bara A., *The Political and Artistic Program of Prince Petru Rareș (1527-1538 and 1541-1546) and the Fresco Series Depicting the "Life of the Mother of God" in the Church of Humor Monastery*, thèse soutenue à la Faculté de Théologie et de Sciences des Religions, Université de Montreal, Montreal 2012.

Chatzidaki, M., *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, Mont Athos, 1986.

Chatzidakis, N., *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη*, Athènes 1997.

Ciobanu, C. I., « L'icônographie de l'hymne acathiste dans les fresques de l'église St. Onuphre du monastère Lavrov et dans la peinture extérieure moldave au temps du premier règne de Petru Rareș », *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Beaux-Arts, XLVII, 2010, p. 3-24.

Ciobanu, C. I., « L'icônographie orthodoxe du sommeil de l'Enfant-Jésus, endormi comme un lion et ses variantes roumaines », in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art Série des Beaux Arts*, t. XLIX, 2012, p. 17-81.

Dogaru, Cr. R., *Οι εικονογραφικοί τύποι της Θεοτόκου στον Ακάθιστο Ύμνο κατά την ύστερη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή περίοδο*, (thèse dactylographiée et soutenue à l'Université Aristote de Thessalonique), Thessalonique 2015.

Dragnev, E., « Registrele profeților și apostolilor din tamburul turlei bisericii Sf. Gheorghe din Suceava și contextual artes port-bizantine », in *Tyragetia. Arheologie Istorie Antică*, vol. IX (XXIV), n° 1 2015, p. 51-78.

Dragnev, E., « Les registres des prophètes et des apôtres dans le tambour de la tour de l'église St-Georges de Suceava. Implications liturgiques et historiques », in *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art*, vol. II, N° 1/mai 2015, p. 51-98

Gerov, G., « Ο Тебе радуется » в балканската живопис од XV-XVIII век, in *Древнерусское искусство: Балканы. Русь*, Saint Petersburg 1995, p. 220-227.

Millet, G., *Monuments de l'Athos. I, Les peintures*, Paris 1927.

Nersessian, L. V., К вопросу о происхождении в символическом содержании иконографии «ο Тебе радуется», in *Древнерусское искусство: Византия и Древняя Русь, К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896-1990)*, Saint Petersburg 1999, p. 380-397.

Pallas, D., Η ζωγραφική στην Κωνσταντινούπολη μετά την Άλωση, in *Αρχαιολογικό Δελτίο* 26, 1971, Partie A'-Μελέται, p. 239-263.

Petković, Vl., *Dečani. II. Živopis*, Beograd, 1941.

Preobrazhensky, A., « Тема коллективной молитвы в росписях собора Рождества Богородицы Ферапонтова Монастыря », in *Medieval Russian and Post-Byzantine Art. The Second Half of the 15th -Beginning of the 16th Century. 500 years of the Mural Painting of the Cathedral of Nativity of Holy Virgin in Ferapontov Monastery*, Moscou, 2005, p. 229-245.

Semoglou, A., Η προσωποποίηση της Καινής Διαθήκης στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Μία νέα εικαστική διατύπωση του σωτηριολογικού χρόνου, in *Χρῆσανθος Χρήστου αφιέρωμα*, Thessalonique, 2006, p. 135-143.

Sinigalia, T., O. Boldur, *Monumente medievale din Bucovina*, Bucarest 2010.

Vassilaki, M., « Byzantine Icon-Painting around 1400: Constantinople or Crete? », in *Byzantine Images and their Afterlives. Essays in Honor of Annemarie Weyl Carr*, ed. L. Jones, Farnham & Burlington 2014, p. 169-179,