
EMMANUEL S. MOUTAFOV, *The Chora Monastery of Constantinople (Elements in the History of Constantinople)*. Cambridge: Cambridge University Press 2024. 96 pp. – ISBN 978-1-108-93113-7

• ATHANASIOS SEMOGLU, Université Aristote de Thessalonique
(semoglou@hist.auth.gr)

Dans son nouvel ouvrage, EMMANUEL MOUTAFOV revisite l’histoire du catholicon du monastère de Chora à Constantinople (devenu la mosquée Kariye après la conquête ottomane), en se concentrant sur son art et en relançant des débats épineux qui ont longtemps intrigué les chercheurs. Parmi ces questions figurent le contexte idéologique et l’esthétique du décor mural Paléologue, les sources d’inspiration de ce dernier, ainsi que le rôle direct joué par son érudit donateur, Théodore Métochites, dans l’aménagement intérieur du naos et de la chapelle latérale sud, ainsi que dans l’organisation picturale de l’espace. Loin de se contenter de résumer l’histoire du monument ou de répéter les interprétations variées de son riche vocabulaire artistique, MOUTAFOV cherche à revitaliser la recherche en introduisant des nouveaux outils, approches interprétatives et arguments, susceptibles d’éclairer le caractère énigmatique du monument et son contenu profond. Ainsi, son livre marque une étape importante dans l’étude non seulement de ce monument emblématique, mais plus largement de l’art Paléologue.

Avant d’entrer dans une analyse critique détaillée, je ne peux m’empêcher de m’interroger sur le choix de la photo de couverture : la mosaïque de l’abside de Sainte-Sophie représentant la Vierge trônant avec l’Enfant Jésus. Ce choix, s’il n’ajoute rien à l’ouvrage, risque de semer la confusion chez le lecteur. Pourquoi ne pas avoir opté pour une image directement liée au monastère de Chora, comme la mosaïque de Théodore Métochites offrant le modèle de l’église au Christ ? Cette décision éditoriale, bien que mineure, est regrettable.

MOUTAFOV souligne d’emblée l’absence de portrait impérial à Chora, reflet d’un pouvoir impérial affaibli et de l’ascension de l’aristocratie durant cette période tardive de l’histoire byzantine. Il propose, à juste titre, de considérer le monastère de Chora comme un centre de culte religieux, une arche abritant reliques, icônes et œuvres miraculeuses, ainsi que des références artistiques et dévotionnelles aux grands lieux de pèlerinage de Constantinople, tels que les églises des Blachernes, de Zoodochos Pegè et

de Sainte-Sophie. À ces références, j'ajouterais celles des Lieux saints de Jérusalem, comme en témoigne le choix audacieux et rare de représenter la Résurrection (la Descente aux Enfers) dans le cul-de-four de l'abside de la chapelle latérale. Cette pratique renvoie directement à la décoration du Saint-Sépulcre à l'époque des Croisades, notamment après la restauration de 1149.¹ Ce choix iconographique, extrêmement rare dans l'art byzantin, souligne l'importance des références à Jérusalem et aux Lieux saints dans la spiritualité de Chora.

Une autre question majeure abordée par MOUTAFOV concerne la relation entre le poète Manuel Philès et les donateurs du monastère, notamment à travers l'identification des sépultures dans la chapelle latérale funéraire. À cet égard, il met en lumière le manuscrit de la bibliothèque du Centre Ivan Dujčev à Sofia, le célèbre Cod. Dujčev Gr. 177, datant du XI^e siècle et provenant du monastère de Timios Prodromos à Serres. Ce manuscrit contient un poème qui évoquent les liens personnels entre Maria Paléologue, demi-sœur de l'empereur Andronic II Paléologue et épouse du khan mongol de Bagdad, Abax, connue comme Marie des Mongols, qui deviendra ensuite la nonne Melania, avec le monastère de Chora. L'étude in situ du manuscrit par l'auteur l'amène à identifier des similitudes dans son style d'écriture avec l'inscription épitaphe de la tombe D, dite tombe de Tornikes, sur le mur sud de la chapelle latérale. Bien que la similitude entre ce poème et la production littéraire de Manuel Philès ait déjà été soulignée,² et bien que le poème de douze syllabes soit écrit à la première personne par Maria Palaiologina elle-même, MOUTAFOV avance l'hypothèse – presque certaine – que le poème est l'œuvre de Manuel Philès lui-même, établissant ainsi un lien entre le célèbre poète éphésien (?) et les mécènes du monastère. De plus, il souligne un point particulièrement intéressant pour la décoration du catholicon : le manuscrit Dujčev Gr. 177 contient un court ménologe, répertoriant les jours de fête des saints. Ces informations ont directement influencé le programme iconographique de Chora, notamment dans le choix des saints représentés. Cette découverte ouvre de nouvelles perspectives sur la relation entre Philès et Chora, tout en préparant le terrain pour une

1. ATHANASIOS SEMOGLU, *The Anastasis in the Funerary Chapel of Chora Monastery in Constantinople : Meaning and Historical Interpretations*. In : MANUELA STUDER-KARLEN (ed.), *Biography of a Landmark : The Chora Monastery and Kariye Camii in Constantinople/Istanbul from Late Antiquity to the 21st Century* (Mediterranean Art Histories 7). Leiden – Boston 2023, p. 79–84.

2. ALICE-MARY TALBOT, *The Female Patronage in the Paleologan Era : Icons, Minor Arts and Manuscripts*. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 60 (2012) p. 259–274.

discussion approfondie sur l'identité des défunts enterrés dans la chapelle funéraire.

Un autre point fort de l'ouvrage est l'analyse de l'image du modèle réduit de l'église offert par le donateur au Christ trônant dans la mosaïque dédicatoire du tympan au-dessus de l'entrée du narthex intérieur. MOUTAFOV relève que ce modèle ne correspond pas fidèlement à l'architecture réelle Paléologue, puisqu'il représente l'église sans ses deux narthex ni la chapelle latérale. Il estime qu'il n'est pas possible que Métochites, qui a investi financièrement et émotionnellement dans la construction, n'ait pas voulu inclure les narthex et la chapelle funéraire. Le chercheur suggère que cette représentation du modèle de l'église avec ses trois portes au lieu des deux et ses trois coupoles symbolise le pays des vivants (selon la désignation du Christ dans le narthex extérieur, Ἡ Χώρα τῶν Ζώντων), le pays de l'Incontenable (selon celle de la Vierge dans le narthex extérieur également Ἡ Χώρα τοῦ Ἀχωρήτου) et le pays des morts, reflétant ainsi la double dédicace de l'église et la fonction funéraire de la chapelle latérale.

Cependant, une telle interprétation soulève des questions, notamment en raison du réalisme frappant des autres représentations dans le catholicon, qui contraste avec une lecture purement symbolique du modèle architectural. Par exemple, les détails minutieux des vases byzantins dans des compositions telles que les Noces de Cana ou les vêtements de Métochites témoignent d'une volonté de réalisme qui semble incompatible avec une représentation proprement symbolique de l'église.

Au contraire, il est fort probable que Métochites ait cherché à représenter l'église qu'il a rénovée de manière réaliste, tout en respectant, bien entendu, les conventions artistiques byzantines régissant la représentation des bâtiments. J'observe personnellement, dans cette illustration, une porte centrale carrée encadrée de deux arcs aveugles. Leur teinte, distincte de celle de la porte en laiton mais similaire au reste du mur, suggère la présence d'arcatures aveugles comparables à celles visibles sur la façade ouest de Chora ou encore sur certains monuments contemporains comme l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique. En ce qui concerne les trois coupoles, la représentation des deux coupoles latérales du narthex intérieur semble fidèle à la disposition réelle de l'édifice.

Quant à l'absence de la chapelle latérale dans cette représentation, il n'est pas improbable qu'elle ait été ajoutée au catholicon à une date légèrement postérieure à sa décoration en mosaïque. Comme je l'ai déjà suggéré, la chapelle ayant une fonction funéraire, son aménagement pouvait être moins

urgent que celui du reste du naos.³ Cette mosaïque dédicatoire pourrait donc fournir un indice supplémentaire en faveur de cette hypothèse. À ce stade, j'ajouterais un argument supplémentaire : la répétition paradoxale des portraits des saints martyrs Flore et Laure, déjà relevée par MOUTAFOV. Cette répétition a été attribuée soit à l'intervention de différents ateliers d'artistes ayant travaillé dans la chapelle, l'église et les narthex, soit à l'importance particulière que ces saints auraient pu revêtir pour une raison spécifique. Pour ma part, je considère la première hypothèse comme la plus vraisemblable, et je l'étayerais même en proposant un décalage chronologique entre la réalisation du naos et celle de la chapelle.

Il convient de souligner que la chapelle, de par son caractère strictement privé, justifie l'adoption d'une technique décorative différente – la fresque plutôt que la mosaïque. Cette particularité en fait une œuvre qui s'éloigne de la conception d'une donation d'un bien public, comme c'est le cas du catholicon, expliquant ainsi son absence de l'image dédicatoire. Cette distinction met en lumière l'opposition fondamentale relevée par ROBERT OUSTERHOUT entre le catholicon et la chapelle latérale sud, non seulement en termes de sens et de contenu, mais aussi dans leur dédicace respective. Tandis que le catholicon est axé sur le thème de l'Incarnation, avec un accent particulier sur la figure de la Vierge, la chapelle, quant à elle, se tourne davantage vers des notions plus personnelles de salut et de rédemption, mettant en avant le Christ en tant que juge.⁴

En m'attardant sur le portrait du fondateur, je souhaite soulever une autre question qui préoccupe l'auteur : l'espace vide en face du portrait de Métouchites, qui confère à la composition une asymétrie et guide, selon MOUTAFOV, le regard du spectateur vers la nonne Melania, représentée agenouillée dans la scène de la Déesis du compartiment sud du narthex intérieur. Cette observation est particulièrement intéressante, car elle met en relation visuelle le donateur actuel, Métouchites, et une figure plus ancienne, la nonne Melania. Par ailleurs, il convient de noter un parallèle avec la mosaïque

3. SEMOGLU, Anastasis, p. 95, note 70. Cf. aussi IDEM, L'éloquence au service de l'archéologie. Les « enfants aimés » de Theodore Métouchite et sa bibliothèque dans le monastère de Chora. In : PIOTR Ł. GROTOWSKI – SŁAWOMIR SKRZYNIARZ (éds.), *Towards Rewriting? New Approaches to Byzantine Archaeology and Art* (Series Byzantina. Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art 8). Warsaw 2010, p. 45–65, esp. p. 62, note 60. Dans cet article, j'avais proposé une série de phases de décoration, la chapelle représentant la dernière étape, accompagnée, peut-être, de celle d'une partie de l'exonarthex.

4. ROBERT OUSTERHOUT, *Temporal Structuring in the Chora Parekklesion*. Gesta 34 (1995) p. 63–76, surtout p. 66–69.

représentant un empereur anonyme agenouillé sur le tympan de la porte royale de Sainte-Sophie à Constantinople, modèle suivi par le fondateur de Chora et qui justifie cette composition « asymétrique ». De plus, il ne faut pas négliger les liens avec les mosaïques impériales, soulignés tant par NANCY ŠEVČENKO que par ROBERT NELSON.⁵

La partie la plus développée de l'ouvrage concerne l'identification des sépultures dans la chapelle latérale sud. L'approche de MOUTAFOV visant à redéfinir les sépultures dans ce monument énigmatique est particulièrement intéressante et ouvre de nouvelles perspectives de recherche. Il propose que le diaconicon ait servi de lieu de sépulture à Théodore Métochites, un espace qui aurait été réaménagé pour répondre aux exigences de cette nouvelle fonction. Ainsi, il rejette l'hypothèse identifiant la tombe A comme celle de Métochites, en s'appuyant principalement sur l'analyse du programme iconographique. Il juge hautement improbable que la scène représentant l'âme nue du pécheur, conduite par l'archange Michel et située dans le pendentif nord-ouest de la voûte orientale, à proximité de la tombe A, reflète le jugement personnel de l'âme de Métochites, comme on le suppose généralement. Selon lui, cette scène illustre plutôt le passage de Luc 12, 19–21, s'inscrivant ainsi dans la continuité – ou plus précisément, dans le cadre – de la parabole de l'homme riche et du pauvre Lazare, répartie entre les deux pendentifs orientaux de la même voûte. MOUTAFOV estime que cette représentation vise l'ensemble des riches qui n'ont pas consacré leur fortune à la fondation d'églises telles que Chora.

Cependant, comme l'a justement souligné MOUTAFOV, le passage didactique de l'Évangile de Luc, qui constitue un avertissement aux riches, ne semble pas suffisant pour justifier une illustration analogue à celle de Chora. En effet, dans cette représentation, l'ange présente l'âme au Christ Juge dans un geste de respect plutôt que de condamnation, ce qui contraste avec le message du verset. De plus, il est frappant que le chercheur ne fasse aucune référence à la parabole de l'homme riche et du pauvre Lazare (Luc 16, 19–31) figurant dans les pendentifs orientaux. Certes, son association avec cette scène peut sembler pertinente, puisqu'elle provient du même évangile, mais même en acceptant cette séduisante hypothèse, il demeure impossible d'affirmer avec certitude que cette composition forme un tout indissociable

5. N. P. ŠEVČENKO, *The Portrait of Theodore Metochites at Chora*. In : JEAN-MICHEL SPIESER – ELISABETH YOTA (éds.), *Donations et donateurs dans le monde byzantin (Réalités byzantines 14)*, Paris 2012, p. 193 ; R. S. NELSON, *The Chora and the Great Church : Intervisuality in Fourteenth-Century Constantinople*. *Byzantine and Modern Greek Studies* 23 (1999) p. 67–101.

avec la parabole. À ma connaissance, aucun enrichissement similaire de la parabole de Luc n'existe dans la tradition iconographique byzantine ou même occidentale, ce qui rend une hypothèse analogue difficile à soutenir. En revanche, l'art roman offre des scènes comparables, qui semblent avoir été particulièrement répandues. Un exemple notable en est la décoration d'un autel en bois d'origine inconnue, aujourd'hui conservé au Musée national d'art de Catalogne à Barcelone et daté entre 1220 et 1250 (Museu Nacional d'Art de Catalunya, no. 3913).⁶ Quoi qu'il en soit, cette iconographie demeure unique, comme l'affirmait également SIRARPIE DER NERSESSIAN. Selon elle, il s'agit d'une interprétation artistique profondément personnalisée d'un épisode imaginaire, où l'archange Michel guide l'âme du fondateur du monastère devant le Christ Juge, posant sa main droite sur la tête de l'âme.⁷ Cette analyse repose également sur un sermon de Métrochites, dans lequel il implore l'archange de servir de médiateur lors du Jugement dernier. L'aspect personnel du programme iconographique du monastère de Chora, façonné sous l'influence directe du fondateur tant dans le choix que dans l'agencement de certains cycles et thèmes, semble en effet soutenir cette interprétation. J'ai déjà argumenté que cette parabole particulière est étroitement liée à la scène iconographique unique de l'âme de Métrochites, escortée par son protecteur et médiateur, l'Archange Michel. À mon sens, cela justifie l'usage et la fonction de ce récit évangélique, intimement lié à la relation personnelle du donateur et à ses craintes ainsi qu'à ses espoirs posthumes pour le salut de son âme. En fait, au monastère de Chora, une attention particulière est accordée à la punition de l'homme riche dans la parabole de Luc, le seul pécheur individuel représenté dans la chapelle funéraire latérale. Il occupe une position particulièrement prééminente dans le pendentif de la voûte orientale, où il semble directement relié à la scène iconographique de l'âme du fondateur, accompagnée par l'archange Michel jusqu'au Christ Juge. Ces éléments soulignent la diffusion considérable des scènes paraboliques et de la souffrance du Riche dans l'iconographie byzantine, tout en expliquant l'intégration systématique de

6. MANUEL CASTIÑEIRAS – JORDI CAMPS – JOAN DURAN-PORTA, *Romanesque Art in the MNAC Collections*. Barcelona 2008, p. 129–130 et figs. 93–94. Dans l'un des quatre panneaux du programme décoratif, précisément au-dessus de la scène de la pesée des âmes, les archanges Gabriel et Uriel sont représentés en train de transporter l'âme d'un homme nu vers le Ciel, ce dernier étant figuré les mains levées en signe de supplication.

7. S. DER NERSESSIAN, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion*. In : PAUL A. UNDERWOOD (ed.), *The Kariye Djami : Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*. Princeton 1975, p. 305–348, surtout p. 331.

cette scène dans le contexte du Jugement dernier.⁸ L'homme riche « maléfique » semble également fonctionner, sur le plan iconographique, comme un miroir dans lequel le donateur projette ses peurs, ses angoisses, ainsi que ses transgressions et ses péchés, s'identifiant à cette figure de manière implicite.⁹ De surcroît, une référence générale aux riches, que MOUTAFOV reconnaît à juste titre, mais en excluant spécifiquement le riche mécène de Chora, serait incompatible avec un programme iconographique visant le pardon des péchés, la rédemption et le salut. Il convient également de rappeler le changement profond dans l'état émotionnel de Métouchites, perceptible dans son second poème dédié à la Theotokos, écrit après 1321, où ses angoisses et ses préoccupations personnelles sont mises en lumière.¹⁰

En ce qui concerne le programme iconographique de la chapelle latérale, il convient de souligner que sa fonction funéraire est mise en évidence par l'attitude frontale – presque hiératique – des évêques, qui ne jouent pas le rôle d'officiants, mais occupent une position distincte dans l'abside. Cette disposition est loin de correspondre à la fonction eucharistique typique, comme le suggère l'auteur.

Revenons maintenant aux sépultures de la chapelle latérale sud de Chora et à la théorie de MOUTAFOV. Je tiens à corriger rapidement une erreur qui s'est glissée par inadvertance dans ce livre, relative à une hypothèse que j'avais formulée dans une étude récente. J'y ai défendu l'idée d'un enterrement précipité dans le sanctuaire de la chapelle latérale, que ROBERT OUSTERHOUT considère comme un ajout exceptionnel,¹¹ d'une personne proche de l'empereur byzantin Andronic II Paléologue. Il s'agit plus précisément de son petit-fils, le prince Manuel Paléologue, assassiné le 1^{er} ou le 2 octobre 1320 par son autre petit-fils et futur empereur, Andronic III,¹² et non du despote Démétrios Paléologue, comme cela a été rapporté par erreur (p. 57, note 174). Cet acte provoqua non seulement un immense deuil et une profonde tristesse chez leur père, Michael IX, qui mourut quelques jours après l'annonce du décès de son fils cadet et de sa fille Anne, épouse

8. A. SEMOGLU, *Damned in Hell, Damned in the Church : Imagery and Space in Byzantium*. In : ANGELIKI LYMBEROPOULOU (ed.), *Hell in the Byzantine World : A History of Art and Religion in Venetian Crete and the Eastern Mediterranean*, vol. 1 (Essays). Cambridge 2020, p. 281–309, surtout p. 305–307.

9. Ibidem, p. 307

10. Voir, à ce propos, les remarques intéressantes de EVA DE VRIES-VAN DER VELDEN, *Théodore Métouchite. Une réévaluation*. Amsterdam 1987, p. 94–98.

11. R. OUSTERHOUT, *The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul*. Washington DC 1987, p. 60.

12. SEMOGLU, *Anastasis*, p. 93–94.

du despote d'Épire, Thomas Doukas, mais aussi la colère de leur grand-père, l'empereur Andronic II. Dans ce contexte, la résurrection du fils de la veuve et de la fille de Jaïre, œuvres qui encadrent l'Anastasis dans l'abside, auraient acquis une signification supplémentaire. Elles ne se contentent pas de se rapporter à la fonction funéraire de l'espace, mais symbolisent aussi l'aspiration à la résurrection d'un jeune homme et d'une jeune femme – respectivement le prince Manuel et la princesse Anne – tout en exprimant simultanément le profond chagrin de leur famille. De même, le choix de l'iconographie de la Vierge Eleousa (Vierge de Tendresse) sur le mur sud, à hauteur de l'iconostase de la chapelle, sous la scène de la résurrection de la fille de Jaïre, viendrait étayer cette hypothèse. Il ne s'agirait, alors, pas simplement d'un contraste stylistique avec la mosaïque « conservatrice » de la Vierge Hodegetria présente sur l'iconostase de l'église principale du naos.

En revenant sur l'hypothèse de l'identité princière de la personne enterrée dans le sanctuaire, je trouve cette proposition logique, étant donné le caractère soudain et imprévu des événements. Malheureusement, cela ne peut être confirmé en raison du pillage du tombeau à l'époque moderne. Toutefois, je partage l'avis de MOUTAFOV, qui, suivant celui d'OUSTERHOUT, rejette l'hypothèse de SHARON GERSTEL, selon laquelle Métochites aurait été enterré en ce lieu,¹³ la qualifiant de paradoxale et radicalement erronée. En effet, choisir un emplacement aussi éminent pour sa propre sépulture aurait constitué une décision non seulement exagérée, mais aussi apparemment arrogante, même dans le cadre d'une chapelle privée.

Selon le scénario proposé par MOUTAFOV, les enterrements dans la chapelle seraient une affaire familiale des Asan-Paléologues. Cette lignée horizontale, non divine, débute avec Maria Palaiologina, représentée dans la Déesis, et se poursuit à travers sa sœur ainsi que les fils et petits-fils de cette dernière. Les sépultures comprennent ainsi des membres des familles Paléologue, Tornikoi et Asan, pour aboutir à celle d'Irène Asanina Raoulina Palaiologina, une autre fille de l'empereur Michael VIII. L'analyse commence avec l'identification du tombeau D, situé sur le mur nord de la chapelle, qui serait celui de Michael Tornikes. Selon le chercheur, si l'on admet que le tombeau A est celui de Métochites, il devient alors plus probable que la tombe D, située juste en face, appartienne à son ami personnel,

13. SHARON E. J. GERSTEL, *The Chora Parekklesion, the Hope for a Peaceful After-life, and Monastic Devotional Practices*. In : HOLGER A. KLEIN – ROBERT OUSTERHOUT – BRIGITTE PITARAKIS (éds.), *Kariye Camii, Yeniden*. Istanbul 2011, p. 133–136.

Michael Asan Comnène Paléologue, fils du roi Ivan Asan III de Bulgarie. Dans ce cas, le couple représenté sur l'arcosolium serait identifié comme Michael Asan et son épouse Irène. Cependant, comme l'a déjà souligné, MOUTAFOV écarte l'idée que le tombeau A soit celui de Métochites en raison de l'absence d'une épigramme correspondante, qu'il aurait logiquement dû faire rédiger par Philès pour lui-même. Néanmoins, je pense que cet argument, à lui seul, ne suffit pas à écarter l'hypothèse de l'enterrement du grand logothète, surtout si l'on prend en compte la crise politique et la défaveur dans lesquelles Métochites se trouvait dans les dernières années de sa vie. Après avoir ainsi exclu la possibilité que Métochites soit enterré dans le tombeau A, le chercheur bulgare conclut que la tombe D ne contient pas le fils d'Ivan Asan, mais plutôt son petit-fils, Michael Asan Comnène Tornikes Paléologue, décédé entre 1328 et 1340, qui serait représenté avec son épouse Irène.

L'auteur établit ensuite un lien entre la tombe A et celle d'Irène Asanina Raoulina Paléologue, fille de l'empereur Michael VIII Paléologue. Dans ce cadre, il tente de connecter ce tombeau au programme iconographique de la chapelle de Chora, en s'appuyant sur l'épigramme de Manuel Philès. Il interprète également la présence de l'homonyme au père d'Irène, l'archange Michel, sur le médaillon, ainsi que la scène de l'archange Michel conduisant l'âme dans le pendentif nord-ouest de la voûte orientale. L'auteur considère ensuite que la tombe C, qui porte les mêmes monogrammes des Asans et des Paléologues, est celle de l'enfant d'Irène, Isaac Asan, qui aurait commandé son épitaphe et pourrait avoir été un donateur de Chora. Toutefois, son hypothèse selon laquelle Isaac aurait été enterré avec ses deux épouses, Théodora et la seconde, ainsi que sa fille issue de ce second mariage (tous représentés dans la lunette de la tombe C), semble peu convaincante. En effet, la représentation conjointe de plusieurs époux est une pratique inconnue dans l'art byzantin. Enfin, MOUTAFOV avance l'idée que la tombe B pourrait accueillir un autre fils d'Irène Asan, peut-être Constantin Asan, qui mena ses troupes contre Andronic III Paléologue en Thrace orientale en 1328.

Concernant l'enterrement du donateur, Théodore Métochites, l'auteur avance l'hypothèse que le diaconicon a été modifié sur le plan architectural pour être transformé en tombeau. Je partage l'avis de MOUTAFOV sur sa fonction funéraire, une idée que j'ai également proposée dans mon étude récente sur Chora.¹⁴ Cependant, mon objection porte sur l'hypothèse de la trans-

14. SEMOGLU, Anastasis, p. 94.

formation du diaconicon en lieu de sépulture pour le donateur, car il semble que son propre tombeau dans la chapelle ait dû être prévu à l'avance. En revanche, l'aménagement du diaconicon, ainsi que son programme iconographique, semblent avoir été réalisés de manière précipitée et imprévue. À mon sens, il serait plus justifié de supposer que c'est le prince Manuel Paléologue, assassiné par son frère Andronic III, qui aurait été initialement enterré dans un tombeau improvisé à l'intérieur du sanctuaire, avant d'être transféré au diaconicon, où il aurait trouvé une sépulture plus digne en tant que mausolée royal.¹⁵

Je souhaiterais également commenter la thèse de mon collègue bulgare, selon laquelle la décision de décorer la chapelle latérale avec des peintures plutôt qu'avec des mosaïques serait uniquement due à un manque d'argent. Bien que cet argument soit valable, comme en témoignent des parallèles dans l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique et de Pammakaristos à Constantinople, où les deux techniques (mosaïque et fresque) coexistent, je me demande si cela constitue vraiment la seule raison de ce choix. L'esthétique de la mosaïque, choisie pour le naos, correspond au goût impérial et à une démarche plus officielle, tandis que la fresque, elle, renvoie à un caractère plus privé et intime, propre à l'acte personnel de la donation. Elle met en avant l'aspect humain et les émotions liées à la mort, avec les peurs et les angoisses associées à la rédemption et au salut. Ainsi, je suis convaincu que les deux techniques répondent à des besoins différents et bien distincts : la mosaïque s'adressant à la sphère publique et officielle, tandis que la fresque se concentre sur l'espace privé et immédiat, celui de l'intimité personnelle.

Il convient également de souligner que la comparaison entre Chora et l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique n'est pas entièrement pertinente, notamment en ce qui concerne l'évolution des travaux de décoration dans les deux monuments. L'explication selon laquelle la décoration à fresque du

15. L'adaptation du diaconicon adjacent, sa rénovation avec des peintures au XIV^e siècle, et surtout son raccordement avec la chapelle funéraire pour former un espace distinct, pourraient être mieux comprises dans le cadre de cette hypothèse. Cela aurait transformé l'espace en une petite chapelle latérale, réunissant ainsi des caractéristiques typiques de ce type d'aménagement. La décoration de la coupole du diaconicon avec les figures des apôtres, loin d'être une caractéristique courante de la période tardive, s'inspirerait probablement d'un monument constantinopolitain aujourd'hui disparu, celui des Saints-Apôtres, qui avait une fonction de mausolée bien connue. Par ailleurs, la présence des croix sur fond blanc dans les niches décorées de fresques sur la partie sud du mur ouest du diaconicon évoque vraisemblablement un lieu dédié à la vénération de reliques, telles que celles de la Vraie Croix, ce qui renforcerait l'idée d'un espace ayant une fonction funéraire, parfaitement en accord avec la vocation globale de l'ensemble. (Ibidem, p. 94–95)

déambulatoire des Saints-Apôtres serait une solution d'urgence, née de l'interruption forcée des travaux de mosaïque dans le noyau central de l'église principale, ne semble plus valable, du moins pas dans les termes dans lesquels elle était auparavant défendue. Il est plus probable que les ateliers de mosaïstes et de fresquistes aient travaillé simultanément, avec un changement de plan de travail intervenant après le renvoi du patriarche Niphon et son accusation de simonie. Toutefois, ce bouleversement n'a pas eu d'impact sur le déroulement des travaux dans le déambulatoire, qui était dès le départ prévu pour être décoré de fresques.¹⁶ En revanche, dans l'église de Chora, une interruption aussi brusque n'a pas eu lieu, d'autant plus que la recherche a tendance à accepter l'idée d'une décoration quasi simultanée de l'église et de la chapelle, un point avec lequel je ne suis absolument pas d'accord.

En somme, l'ouvrage d'EMMANUEL MOUTAFOV représente une avancée majeure dans l'étude du monastère de Chora et de l'art Paléologue. Sa démarche méthodique, fondée sur une analyse minutieuse des sources épigraphiques et iconographiques, enrichit profondément notre compréhension du monument et de son contexte. Grâce à cette approche rigoureuse, MOUTAFOV parvient à mettre en lumière des aspects inédits et à renouveler la lecture de cette époque fascinante. Cependant, certaines de ses hypothèses, bien que stimulantes, gagneraient à être confrontées à des comparaisons plus étendues avec d'autres ensembles contemporains, afin d'élargir et de nuancer les conclusions proposées. En définitive, cet ouvrage constitue une contribution significative à la recherche sur Chora et confirme l'importance du monastère en tant que laboratoire artistique et théologique de premier plan au sein de l'Empire byzantin. Il ouvre ainsi de nouvelles perspectives et enrichit le débat sur la complexité et la diversité des programmes iconographiques Paléologues, offrant un éclairage précieux sur cette période charnière de l'histoire byzantine.

Keywords

Constantinople; Chora monastery; late Byzantine art

16. A. SEMOGLU, Le portrait de saint Lazare le Galésiot aux Saints-Apôtres de Thessalonique. Un nouveau témoignage sur la datation des peintures murales de l'église. *Βυζαντινά* 21 (2000) p. 617–628, surtout p. 623–624.