



УДК. 7.04“13“(497.7)  
75.052(033.2“13“(497.7)

Ana POPOVA

## LA REPRÉSENTATION DE JUDAS DANS L'ÉGLISE DE SAINT-GEORGES DE POLOŠKO

Mots clés : *l'église Saint-Georges de Pološko, artbyzantin, peinture murale, XIVe siècle, liturgie, Judas.*

**Résumé:** *Dans la peinture monumentale l'intérêt croissant pour Judas, commence au XIVe siècle, car c'est à cette époque qu'apparaît le mini cycle de Judas. L'église Saint-Georges de Pološko est une des trois églises byzantines où ce cycle est représenté. En outre, plusieurs images représentées dans le sanctuaire confirment l'intérêt pour Judas dans l'église. Cet article a pour but de démontrer les raisons pour lesquelles ces images ont été représentées, leur signification, ainsi que leur inspiration liturgique.*

L'église de Saint-Georges de Pološko, se situe dans la partie nord-est de la Macédoine, près de Kavadarci. Cette église<sup>1</sup>, fondation du dignitaire Jean Dragušin et de sa mère, la moniale Marina, conserve une peinture de 1343/45. Le programme peint du monument correspond à ceux des autres églises byzantines de l'époque : au-dessous des prophètes et des ancêtres vétérotestamentaires, dans la voûte en berceau et

le tambour de la coupole se déploie le cycle des Grandes Fêtes, tandis que la zone médiane est destinée aux épisodes de la Passion du Christ. Les figures des saints isolés occupent leur place habituelle dans la première zone, tandis que le sanctuaire conserve les représentations habituelles pour cette place : la Vierge dans le conche de l'abside figure au-dessus de l'Offices des prêtres, tandis que la Communion des apôtres est divisée en deux sur les murs latéraux du sanctuaire.

Le décor de l'église possède plusieurs éléments importants pour l'étude de la peinture du milieu du XIVe siècle. Un intérêt particulier attire le cycle de la Passion du Christ dans le cadre duquel se trouve l'un des trois mini-cycles de Judas dans l'art byzantin. Ces épisodes ainsi que certaines d'autres images dans le sanctuaire de l'église nous révèlent l'intérêt croissant pour le caractère trahissant de Judas à cette époque, un intérêt qui se développera surtout dans l'époque postbyzantine.

### *Le cycle de Judas*

Come c'est déjà mentionné le registre médiane de l'église est destiné aux épisodes de la Passion du Christ. Ce cycle composé de quatorze épisodes s'achève sur le pilastre nord-est avec trois images concernant le destin de Judas : le Repentir, la Mort de Judas et son châtime (fig. 1)<sup>2</sup>. A Pološko les épi-

<sup>1</sup> L'église de Saint-Georges de Pološko est partiellement étudiée dans : Ђ. Мано-Зиси, *Полошко* Старинар, 6, Београд 1931, 114-123, Ђ. Бошковић, *Извештај и кратке белешке са путовања, Околина Градског, Полошко*, Старинар 6, Београд 1931, 183-186, В. Ђурић, *Полошко - Хиландарски метох и Драгушинова гробница*, ЗНМ, 8, Београд 1975, 327-344, Г. Babić, *Quelques observations sur le cycle des Grandes Fêtes de l'église de Pološko (Macédoine)*, CahArch, 27, Paris 1978, 163-178, Ц. Грозданов, Д. Корнаков, *Историјски портрети у Полошком (I)*, Зограф, 14, Београд 1983, 60-67, *idem*, *Историјски портрети у Полошком (II)*, Зограф, 15, Београд 1984, стр. 85-93, *idem*, *Историјски портрети у Полошком (III)*, Зограф, 18, 1987, 37-43, Д. Корнаков, *Полошки манастир*, Скопје 2006. Une thèse de doctorat, dans laquelle le monastère et sa peinture du XIVe siècle sont étudiés plus profondément, est récemment soutenue, A. Ristovska, *L'Eglise Saint-Georges de Pološko (Macédoine) : Recherche sur le monument et ses peintures murales (XIVe siècle)*, Thèse de Doctorat, Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris 2010.

<sup>2</sup> Sur l'iconographie du Repentir et de la Mort de Judas, voir : Н. В. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии*, СПб 1892, 309-310, А. G. Tourta, *The Judas Cycle ? Byzantine Exemples and Post Byzantine Survivals*, G. Koch, éd., *Byzantinische Malerei : Bildprogramm, Ikonographie, Stil*, Symposium in Marburg vom 25.-29.6.1997, Wiesbaden 2000, 321-336, E. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du vieux catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Athènes 1993, 147-150, A. Semoglou, *La pendaison de Judas : Essai d'interprétation de la scène aux XVe et XVIe*

sodes du Repentir et de la Mort de Judas sont superposés sur la face du pilastre. Au-dessus de la Repentir on voit Judas pendu sur l'arbre. Le Châtiment de Judas est représenté dans la partie ouest du pilastre. L'histoire de Judas est connue grâce à l'Évangile de Matthieu, XXVII, 3-5, et aux Actes des apôtres. Dans l'iconographie byzantine, on illustre les moments les plus importants de sa vie, sa possession par le diable, sa trahison et son suicide. Ces épisodes commencent à être assez tôt représentés dans l'iconographie byzantine<sup>3</sup>. Les psautiers enluminés du IXe siècle ainsi que les psautiers des Xe et XIe siècles conservent beaucoup de miniatures sur le thème de Judas<sup>4</sup>. Les images concernant l'histoire des derniers moments de sa vie reviennent dans la peinture monumentale du XIVe siècle dans les cycles narratifs de la Passion du Christ. Pourtant le choix de ces scènes dans le cycle demeure rare. A part de Pološko, la fin de Judas, son repentir et son suicide, ne sont représentés qu'au monastère d'Ivanovo et à Dečani<sup>5</sup>. A partir du XVe siècle le repentir et la mort de Judas deviennent assez populaires dans l'art de l'école d'Ohrid et de Kastoria<sup>6</sup>. Le cycle de Judas à Pološko commence avec la scène du Repentir de Judas<sup>7</sup>. L'épisode représente le traître qui rend l'argent aux grands-prêtres. A gauche, Judas se penche en avant, jettant les pièces d'argent sur un coffre. Derrière la table se trouvent trois grands-prêtres. Sur la scène est inscrit (Matthieu, XXVII 27, 4) : ΗΜΑΡΤΟΝ ΠΑΡΑΔΟΥC ΕΜΑ ΑQOON. ΤΙ ΠΡΟC ΙΜΑC, CΙ ΟΥΗ

« *J'ai péché, dit-il, en livrant un sang innocent (Mais ils dirent) : Que nous importe? A toi de voir.* »

Après le VIe siècle<sup>8</sup> le Repentir de Judas est rarement

siècles et la littérature extra-canonique, CahBalk, 27, Paris 1997, 12-23, N. Ζάρρας, *Ο απαγχονισμός του Ιούδα στη Βυζαντινή τέχνη*, Αρχαιολογία και Τέχνες, 99, Αθήνα 2006, 57-70.

<sup>3</sup> L'une des représentations les plus anciennes de Repentir de Judas est la mosaïque de Saint Apollinaire Nuovo, à Ravenne, G. Schiller, *Iconography of Christian Art, vol. 2 : The Passion of Jesus Christ*, London 1972, fig. 274. Sur les autres représentations précoces de cet événement, voir : A. G. Tourta, *op. cit.*, 330, avec bibliographie.

<sup>4</sup> Sur les exemples et bibliographie, voir : A. G. Tourta, *op. cit.*, 327.

<sup>5</sup> С. Кесић-Ристић, *Циклус Христових Страдња*, Зидно Сликарство манастира Дечана, Грађа и студије, Београд 1995, 125-126, L. Mavrodinova, *The Ivanovo Rock Churches, The Bulgarian Contribution to the World Cultural Heritage*, Sofia 1989, 233-234.

<sup>6</sup> Voir : A. Ristovska, *op. cit.*, 181, n. 889, avec exemples et bibliographie.

<sup>7</sup> Le thème du Repentir de Judas est fondé sur l'Évangile de Matthieu, XXVII, 3-5 et l'Évangile apocryphe de Nicodème, C. Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, Leipzig 1876 (reprint Hildesheim 1966), 157.

<sup>8</sup> Voir la mosaïque de Saint-Apollinaire-neuf à Ravenne et



Fig. 1 Le mini cycle de Judas

représenté dans la peinture byzantine et ne figure que dans les manuscrits<sup>9</sup>. La scène revient dans la peinture murale au XIVe siècle à Dečani<sup>10</sup>, à Ivanovo<sup>11</sup>, en Crète<sup>12</sup>, et dans l'église de Prokupje<sup>13</sup>.

le manuscrit de Rossano, G. Schiller, *op. cit.*, fig. 202, 274.

<sup>9</sup> Voir : A. Ristovska, *op. cit.*, 181, n. 892, avec exemples et bibliographie.

<sup>10</sup> С. Кесић-Ристић, *op. cit.*, 125-126.

<sup>11</sup> L. Mavrodinova, *op. cit.*, 233-234.

<sup>12</sup> Κ. Δ. Καλοκύρης, *Αι Βυζαντιναι τοιχογραφιαι της Κρήτης. Συμβολή εις την Χριστιανικήν τέχνην της Ελλάδος*, Αθήνα 1957, 84, fig. 37.

<sup>13</sup> Д. Тасић, *Живопис средњовековне цркве у Прокупљу*, ЗЛУ, 3, Београд 1967, 123, fig. 17. On rencontre plusieurs exemples dans l'iconographie postbyzantine. Voir : A. Ristovska, *op. cit.*, 181-182, avec exemples et bibliographie.



Fig. 2 Le supplice des vers de Judas

A l'époque des Paléologues l'iconographie de la scène reprend la formule déjà connue de l'évangile de Rossano où Judas jette l'argent devant les pieds des Juifs<sup>14</sup>. A Pološko, Judas jette des deux mains des pièces d'argent sur un coffre. Cette solution qu'on voit dans certains monuments postbyzantins<sup>15</sup> est d'ailleurs décrite dans l'Herménia de Denys de Fournia<sup>16</sup>.

Au-dessus du Repentir de Juda figure son Suicide. Dans un paysage extérieur Judas est pendu à une branche d'arbre ployant sous son poids. A gauche, une inscription précise l'événement (Matthieu XXVII, 5) :

Κ(ΑΙ) ΑΡΕΛΩΝ ΑΡΙΧΑΤΟ

« En se retirant, il se pendit<sup>17</sup>. »

La Mort de Judas<sup>18</sup>, soit seule, soit accompagnant la scène du Repentir, est assez souvent représentée dans l'art paléochrétien<sup>19</sup> et dans les manuscrits médioby-

<sup>14</sup> A. G. Tourta, *op. cit.*, 30, Dečani, C. Кесић-Ристић, *op. cit.*, 125-126, Ivanovo, L. Mavrodinova, *op. cit.*, 233-234.

<sup>15</sup> A. Ristovska, *op. cit.*, 182, n. 905, avec exemples et bibliographie.

<sup>16</sup> Denys de Fournia, *Manuel d'iconographie chrétienne*, éd., A. Papadopoulo-Kerameus, Saint-Petersbourg 1909, 192.

<sup>17</sup> Les mêmes versets complètent la scène à Dečani, C. Кесић-Ристић, *op. cit.*, fig. 1.

<sup>18</sup> La Mort de Judas illustre le texte de l'Evangile selon Matthieu XVII, 5, des Actes des Apôtres, I, 18 et de l'Evangile apocryphe de Nicodème, C. Tischendorf, *op. cit.*, 157-158.

<sup>19</sup> Comme sur le reliquaire de Brescia, l'ivoire de British Museum, C. Cecchelli, G. Furlani, M. Salimi, *The Rab-*

zantins<sup>20</sup>. Le sujet est le plus souvent présent dans les manuscrits se rapportant au Repentir de Judas. En revanche la Mort de Judas dans la peinture du XIV<sup>e</sup> siècle, à part l'exemple de Pološko, se trouve seulement au monastère de Dečani et à Ivanovo<sup>21</sup>.

La scène du Suicide de Judas à Pološko montre une particularité iconographique par rapport aux représentations du XIV<sup>e</sup> siècle. A Ivanovo et à Dečani, comme à l'époque paléochrétienne, est représenté le corps inerte de Judas mort. A Pološko, comme dans les exemples postbyzantins<sup>22</sup>, Judas a les yeux ouverts, ce qui veut montrer qu'il n'est pas encore mort. C'est le moment de l'étouffement et de la souffrance du traître que le peintre veut représenter ici.

L'église de Pološko diffère des autres monuments byzantins (Ivanovo et Dečani) par le fait que les deux scènes, le Repentir de Judas et son Suicide, sont superposées. Ce modèle iconographique est repris par les monuments postbyzantins<sup>23</sup> qui conservent pourtant ordre chronologique<sup>24</sup>.

Le cycle de Judas finit par le supplice des vers de Judas (fig. 2). L'inscription IOYD nous révèle clairement son identité. Jusqu'à récemment<sup>25</sup> on considérait que la première représentation de ce sujet était celle du XVI<sup>e</sup> siècle, à Saint-Nicolas tou Magaliou à Kastoria (avant 1505)<sup>26</sup>. Les chercheurs, ne connaissant pas l'exemple de Pološko, pensaient que cet élément,

*bula Gospels: Facsimile Edition of the Miniatures of the Syriac Manuscript Plut. I, 56 in the Medicean-Laurentian Library*, Olten 1959, pl. 15/2, dans les manuscrits de Roissano, G. Schiller, *op. cit.*, fig. 278, et de Rabbula, C. Cecchelli, G. Furlani, M. Salimi, *op. cit.*, fol 12/a. Sur les autres exemples précoces et bibliographie, voir : A. G. Tourta, *op. cit.*, 332.

<sup>20</sup> Voir : A. Ristovska, *op. cit.*, 183, n. 911, avec exemples et bibliographie.

<sup>21</sup> C. Кесић-Ристић, *op. cit.*, 125-126, L. Mavrodinova, *op. cit.*, 234. A l'époque postbyzantine l'épisode devient assez populaire. La mort de Judas accompagne le plus souvent le Repentir. Voir : A. Ristovska, *op. cit.*, 183, n. 913, avec exemples et bibliographie.

<sup>22</sup> Sur les exemples similaires à Pološko, voir : E. Georgitsoyanni, *op. cit.*, 150, avec bibliographie.

<sup>23</sup> A l'époque postbyzantine les deux scènes sont presque toujours superposées. Voir : A. Ristovska, *op. cit.*, 183, n. 916, avec exemples et bibliographie.

<sup>24</sup> La solution de Pološko où la mort de Judas est représentée au-dessus de son Repentir est rare mais pourtant connue dans l'art postbyzantin. Voir par exemple la scène à Matka, Г. Суботић, *Охридската сликарска школа од XV век*, Охрид 1980, 152, fig. 112.

<sup>25</sup> L'exemple de Pološko, en tant que première représentation connue dans l'art byzantin est publié dans : S. Kesić-Ristić, *La mort de Judas dans la peinture serbe médiévale*, CahBalk, 31, Paris 2000, 60-61, sch. 1.

<sup>26</sup> Στ. Πελεκανίδης, *Καστοριά, I. Βυζαντινοί τοιχογραφίαи, Πίνακες*, Θεσσαλονίκη 1953, pl. 169b.



Fig. 3 Le Lavement des pieds

inspiré par l'hymnographie, était tout à fait nouveau dans l'iconographie postbyzantine<sup>27</sup>. Dans toutes ces images, le corps de Judas est représenté déformé par le supplice. Comme dans de nombreux exemples, la figure de Judas n'était pas accompagnée d'une inscription et certains chercheurs n'ont pu l'identifier précisément. Ils pensaient donc qu'il s'agissait peut-être d'une représentation du diable<sup>28</sup>. En effet, Judas,

<sup>27</sup> Voir à ce propos : M. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983, 88, T. Liva-Xantaki, *Les peintures murales du monastère de Diliou*, Thèse de doctorat, Ioannina 1980, 80-81, M. Garidis, *La Peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance 1450-1600*, Paris 1980, 72, A. Stavropoulou-Makri, *La creation d'une nouvelle formule de la Crucifixion et sa diffusion dans les Balkans*, Ελληνικές Ανακοινώσεις στο Ε' Διεθνές Συνέδριο Σπουδών της ΝΑ Ευρώπης, Βελγιάδι : 11-17 Σεπτεμβρίου 1984, Αθήνα 1985, 78, A. G. Tourta, *op. cit.*, 321-336, A. Серафимова, *Кучевишки манастир Свети Архангели*, Скопје 2005, 78. A partir du XVI<sup>e</sup> siècle, on connaît plusieurs exemples de la scène. Voir : A. Ristovska, *op. cit.*, 184, avec exemples et bibliographie.

<sup>28</sup> A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ioannina 2001, 365, T. Liva-Xantaki, *op. cit.*, 81, M. Garidis, *op. cit.*, 72-73, A. Τούρτα, *Οι*

d'après les textes et les récits évangéliques (Jean XIII, 26-27), possédé par le diable en raison de sa trahison, est souvent représenté en liaison avec lui au moment de son suicide<sup>29</sup>. Une telle représentation figure aussi dans l'art occidental<sup>30</sup>.

L'inscription qui accompagne la figure à Pološko, IOYD(AC) révèle en effet qu'il s'agit de la représentation de la souffrance de Judas à l'Enfer<sup>31</sup>.

*ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, Αθήνα 1991, 121-122, A. G. Tourta, *op. cit.*, 334. Athanasios Semoglou pense que cette représentation, à côté du suicide de Judas, insiste sur la cause qui a poussé Judas à trahir le Christ – sa possession par le

démon, laquelle s'est, entre autres, traduite par sa déformation physique, A. Semoglou, *op. cit.*, 12-23, M. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπηνών στο νησί των Ιωαννίνων*, Αθήνα 2004, 88.

<sup>29</sup> Voir par exemple le psautier Chloudov, fol. 8v, M. B. Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтири. Греческий иллюстрированный кодекс IX века*, Москва 1977, fol. 113. Dans le psautier du British Museum, Add. 1935, fol. 150r, de l'an 1066, un démon volant au-dessus de l'arbre, tient aussi le bout de la corde avec laquelle Judas se pend, S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age. II*, Londres, Add. 19.352, Paris 1970, 51, fig. 87, fig. 240. Il en est de même pour la scène du monastère de la Sainte-Trinité près de Plevlja (1595), où sont figurés deux démons tenant la corde, С. Петковић, *Манастир Света Тројица код Пљеваља*, Београд 1974, fig. 19. Un motif analogue apparaît dans l'Évangile Copte de la Bibliothèque Nationale de Paris, Copte 13, de 1179-80 ; y est figuré un monstre, un diable noir ailé entouré des serpents à côté de Judas pendu, J. Leroy, *Les Manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés*, Paris 1974, 129, fig. 563. Enfin dans le manuscrit Paris gr. 74, fol. 56v., on voit à côté de lui, au moment de sa pendaison, un démon anthropomorphe.

<sup>30</sup> Voir des exemples sur les reliefs dans : G. Schiller, *op. cit.*, fig. 278, 280.

<sup>31</sup> Partant de cette inscription S. Kesić-Ristić a tiré la même conclusion, S. Kesić-Ristić, *La mort de Judas dans la peinture serbe médiévale*, CahBalk, 31, Paris 2000, 62.



Fig. 4 La Communion des apôtres

*Le caractère trahissant de Judas décrit dans les scènes du sanctuaire*

A part du mini cycle de Judas l'intérêt de Judas à Pološko est démontré dans le sanctuaire de l'église : dans la scène de la Communion des apôtres et dans les premières scènes de la Passion du Christ : le Lavement des pieds et la Dernière Cène.

Ces trois scènes se succèdent dans la travée est de l'église : le cycle de la Passion du Christ qui commence avec le Lavement des pieds sur la paroi nord, est interrompu par la Communion des apôtres qui divisé en deux scènes, occupe le registre médian des murs latéraux voisins de l'abside<sup>32</sup> et continue avec

<sup>32</sup> Dès le XIe et surtout à partir du XIIe siècle, cette scène occupe presque régulièrement le deuxième registre de l'abside, suivant immédiatement l'image de la Vierge. Les seules exceptions se trouvent dans un petit groupe de monuments (comme par exemple l'église de la Vierge Ljeviška ou Saint-Nicolas Orphanos, Д. Панић, Г. Бабић, Богородица Љевушка, Београд 1975, fig. 9, Ch. Bakirtzis, éd, *Ayios Nikolaos Orphanos. The Wall Paintings*, Athens 2003, pl. 3), où en raison des petites dimensions de l'abside centrale, l'épisode de la Communion des apôtres, divisée en deux scènes est disposée dans l'espace voisin de l'abside. Ainsi s'explique aussi l'emplacement de la Communion des apôtres à Pološko, éloigné de l'abside, sur les murs latéraux.

la Dernière Cène sur le mur sud. En même temps ces scènes suivent les épisodes du cycle de Judas.

La préoccupation avec le caractère trahissant de Judas dans le sanctuaire est d'abord visible dans la scène du Lavement des pieds (fig. 3). Cette image diffère des autres représentations byzantines car il n'y a qu'onze apôtres participant à l'événement - Judas n'est pas représenté. Le choix du peintre de représenter onze apôtres est, selon nous, dû au rite liturgique qui prend place le Grand Jeudi. Le Grand Jeudi, la célébration destinée à commémorer le lavement des pieds des douze apôtres par le Christ, consiste pour l'essentiel à répéter les gestes du Sauveur. Ce jour-là, après la Prière devant l'Ambon, l'évêque accomplit le rite

du lavement des pieds de 12 desservants d'église choisis<sup>33</sup>.

Les onze apôtres participent au Lavement des pieds dans plusieurs représentations occidentales<sup>34</sup>, conformément au rite liturgique du Grand Jeudi utilisé dans l'Eglise d'Occident. En Occident, dans le rite du Lavement des pieds, Judas, en tant que traître, est exclu<sup>35</sup>. Dans notre recherche nous n'avons pas trouvé

<sup>33</sup> A. Lossky, *La cérémonie du lavement des pieds : un essai d'étude comparée*, Comparative Liturgy Fifty Years After Anton Baumstark (1872-1948) : Acts of the International Congress, Rome, 25-29 September 1998, Rome 2001, 809-832.

<sup>34</sup> On peut citer à titre d'exemple, le portail de la cathédrale de Trogir (1240), J. Радовановић, *Из иконографије романичке пластике у Далмацији*, Зограф, 12, Београд 1982, 46-49, fig. 2. Voir plusieurs exemples chez, E. H. Kantorowicz, *The Baptism of the Apostles*, DOP, 9/10, Cambridge, MA 1956, 228, n. 86.

<sup>35</sup> M. Ferotin, *Le Liber Ordinum en usage dans l'Eglise wisigothique et mozarabe d'Espagne, du cinquième à l'onzième siècle*, Paris 1904, 190-192, où est précisé le nombre de participants – onze, J. Радовановић, *op. cit.*, 47. A Jérusalem le rite du lavement des pieds est réalisé avec la participation d'onze hiéromoines, et d'une personne laïque, qui prend la place de Judas, tandis que le patriarche prend le rôle du Christ, А. А. Дмитриевский,

de témoignage textuel du rite du lavement des pieds dans le milieu byzantin effectué avec onze participants. Mais il faut surtout prendre en considération que les *Typica* byzantins sont des documents essentiellement locaux. Ils se subdivisent en plusieurs recensions et se caractérisent par de nombreuses particularités et variantes locales<sup>36</sup>. En revanche, dans l'Église orientale, la coutume de ne pas inclure Judas dans le rite du Lavement des pieds est attestée au XVII<sup>e</sup> siècle. En 1682, durant le règne du patriarche Joachim, nul ne fut choisi pour tenir la place de Judas, de sorte qu'elle resta vacante<sup>37</sup>.

L'existence de cette tradition à l'époque postbyzantine est confirmée d'ailleurs dans la peinture. Au monastère de Dionysiou (vers 1546), par exemple, Christ lave les pieds d'onze apôtres<sup>38</sup>.

La préoccupation avec le caractère trahissant de Judas, qu'on voit à Pološko, suit une tradition plus ancienne. En fait, Judas est mis en valeur dans la scène du Lavement des pieds déjà au XII<sup>e</sup> siècle. Dans le manuscrit Copte 13, de la Bibliothèque Nationale de Paris (fol. 259), il est figuré tournant le dos au Christ<sup>39</sup>. Ces idées se développent surtout à l'époque postbyzantine. Dans le Lavement des pieds du vieux catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores (1483), sa figure est séparée du groupe des disciples et il est le seul à ne pas porter de nimbe<sup>40</sup>. Dans l'église de la Transfiguration de Veltista (1568), dans la scène du Lavement des pieds, il s'isole, tournant le dos aux autres apôtres et discute avec un diable<sup>41</sup>.

*Умовение ног в Великий Четверг в Иерусалиме и на острове Патмосе*, СПб 1908, 8-18, H. Giess, *Die Darstellung der Fusswaschung Christi in den Kunstwerken des 4.-12. Jahrhunderts*, Rome 1962, 7-8.

<sup>36</sup> A. Lossky, *op. cit.*, 832.

<sup>37</sup> S. V. Bulgakov, *Manuel pour serviteurs de l'Église*, Kharkov 1900, 539-540.

<sup>38</sup> G. Millet, *Monuments de l'Athos*, vol. 1: *Les peintures*, Paris 1927, pl. 202/3. Onze apôtres sont aussi représentés dans la scène à Sainte-Paraskevi Yeroskopos en Chypre (XV<sup>e</sup> siècle), C. P. Charalampidis, *Postbyzantine Scenes from the Passion of Christ in the Church of the Holy Cross of Agiasmata, Cyprus*, ЗЛУ, 34-35, Београд 2003, fig. 15. Voir aussi l'architrave de l'iconostase du monastère d'Ivriou (1535-1545), dans le catalogue de l'exposition : *Le Mont Athos et l'Empire byzantin : Trésors de la Sainte Montagne*, du Petit Palais, Musée des Beaux-Arts 10 avril - 5 juillet 2009, fig. 173.

<sup>39</sup> K. Weitzmann, *Byzantine Book Illumination and Ivoires*, London 1980, fig. 26 (Paris, Bibliothèque Nationale, Copte 13, fol. 259).

<sup>40</sup> E. Georgitsoyanni, *op. cit.*, 129, fig. 43.

<sup>41</sup> Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltista (1568)*, pl. 18. La tradition de ce détail persiste dans les monuments postérieurs de la même région. Dans le courant du XVII<sup>e</sup> siècle, cet élément

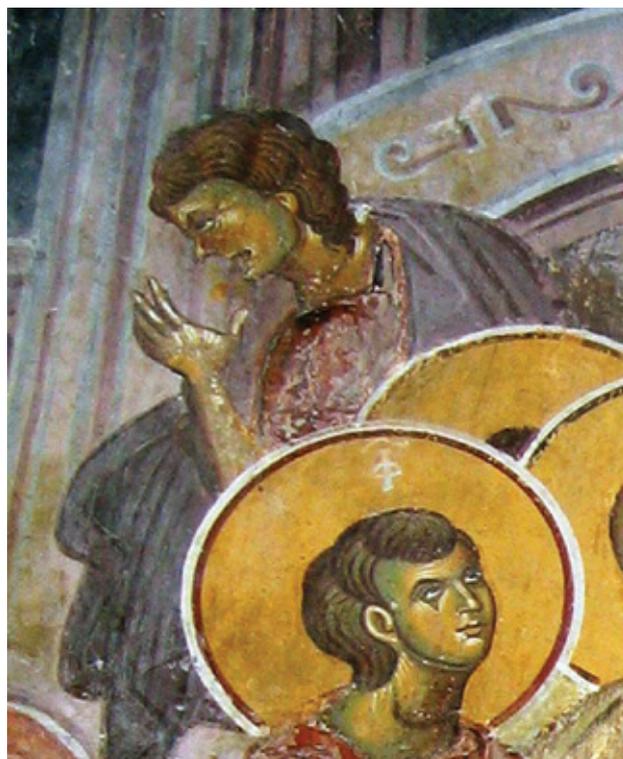


Fig. 5 Judas vomit le pain eucharistique

À l'épisode du Lavement des pieds sur le mur nord du sanctuaire se rattache la scène de la Communion par le pain (fig. 4). Le Christ communique la procession de six apôtres conduite par l'apôtre Pierre tandis que le dernier apôtre, la seule figure représentée sans nimbe, est tourné dans le sens opposé aux autres apôtres. Il diffère de tous ses compagnons par son expression et ses gestes. Il s'agit de Judas qui présenté de profil, vomit le pain eucharistique.

L'introduction de Judas qui part de la Communion, est attestée dans l'art byzantin à partir du XII<sup>e</sup> siècle<sup>42</sup>. De la période byzantine tardive, plusieurs exemples peuvent être trouvés en Crète<sup>43</sup>, mais aussi à Saint-Athanase de Mouzaki à Kastoria (1384- 1385)<sup>44</sup>.

iconographique se trouve à Panagia de Veltista, à Saint-Nicolas à Vitsa et aux Saints-Anargyres à Klidonia à Konitsa. Dans la même scène du monastère Petraki (Athènes) Judas est figuré avec le diable monté sur son épaule, *ibidem.*, 61, n. 246, avec bibliographie. Dans la scène du Lavement des pieds à Saint-Nicolas à Vitsa (1618/1619), l'épisode de Judas qui rend l'argent aux grandes-prêtres est aussi inclus, A. Τοῦρτα, *op. cit.*, 29 ff, 99 ff (pl. 56a).

<sup>42</sup> Le premier exemple connu se trouve dans l'église de Panagia Phorbriotissa à Asinou (1105-1106). Sur les exemples plus tardifs, voir : A. Ristovska, *op. cit.*, 64, avec exemples et bibliographie.

<sup>43</sup> Sh. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle-London 1999, 64 cite des exemples. Pour les exemples de l'église de Panagia Gouverniotissa à Potamies en Crète, voir : M. Vassilakis-Mavrakaklis, *The Church of the Virgin Gouverniotissa at Potamies, Crete*, London 1986, 141.

<sup>44</sup> M. Chatzidakis, *Kastoria ; Mosaics, Wall Paintings*,



Fig. 6 La Dernière Cène

L'introduction de Judas qui part de la Communion des apôtres est considérée par K. Wessel<sup>45</sup> comme une influence de l'art occidental sur l'iconographie byzantine. Cette hypothèse repose sur le fait que Judas, qui part de la Cène, est représenté dans plusieurs manuscrits occidentaux<sup>46</sup>. La Cathédrale de Monreale en Sicile conserve d'ailleurs un exemple dans l'art mural où Judas participe à la Sainte Cène tenant l'eucharistie cachée dans ses mains<sup>47</sup>. De plus, la majorité des exemples byzantins, qui introduisent Judas partant de la Communion, se trouve dans des régions fortement influencées par l'Occident : le Chypre, la Crète et l'Épire.

Sh. Gerstel<sup>48</sup> propose une autre explication de la présence de Judas dans la scène de la Communion, mais aussi dans le cycle de la Passion du Christ. Selon cet

auteur, l'introduction de Judas dans l'iconographie byzantine est due aux textes liturgiques. La trahison de Judas prend une place centrale dans la liturgie qui se déroule pendant la Semaine sainte. La trahison de Judas, indiquée par sa prise du pain eucharistique, est déjà soulignée pendant l'office du Mercredi Saint à vêpres. Le lien étroit entre la trahison et sa communion par le pain eucharistique est exprimé au début de l'office du Jeudi saint à Matins :

« *Ses mains qui ont reçu le pain, le traître les tend furtivement afin de recevoir le prix de celui qui a créé l'homme de ses mains ; et dans le mal s'entête Judas, serviteur et félon* »<sup>49</sup>.

La prière qui suit ces mots met l'accent sur la manière dont le fidèle doit s'approcher pour recevoir le pain eucharistique :

« *Approchons-nous avec crainte de la table mystique et purifions nos cœurs pour recevoir le pain...* »<sup>50</sup>

Dans les prières qui suivent la trahison de Judas est aussi mise en relief. Le contraste qui existe entre la communion de Judas et celle des fidèles est exprimé le plus clairement dans l'Office du Jeudi Saint :

Athènes 1985, fig. 3 à la p.111, Στ. Πελεκανίδης, *op. cit.*, pl. 169b, pl. 144b.

<sup>45</sup> K. Wessel, *Abendmahl und Apostelkommunion*, Recklinghausen 1946, 61.

<sup>46</sup> Voir plusieurs exemples dans, G. Schiller, *op. cit.*, fig. 81-91.

<sup>47</sup> E. Kitzinger, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia. Fasc. IV, Il Duomo di Monreale. I mosaici dell'transetto*, Palermo 1995, fig. 67, 79.

<sup>48</sup> Sh. Gerstel, *op. cit.*, 65.

<sup>49</sup> Triode de Carême, traduction P.D. Guillaume, Parma 1993, 494.

<sup>50</sup> *ibidem.*, 494.

« *Fidèles que nul ne s'approche de la Cène du Seigneur sans y être initié, que nul ne s'approche pour trahir comme Judas, car ayant reçu sa bouchée, il quitta le Pain de vie, et sous l'apparence du disciple c'était un meurtrier ...*<sup>51</sup>

On peut conclure que l'introduction de Judas dans la scène de la Communion est faite sous l'influence des offices lus pendant la Semaine sainte, et surtout de l'Office du Jeudi Saint<sup>52</sup>. L'introduction de Judas dans la scène de la Communion avait pour but de souligner que le fidèle doit impérativement être préparé pour la Communion. Sa présence témoigne que l'eucharistie peut sauver le fidèle ou en même temps condamner le pécheur<sup>53</sup>.

L'exemple de Judas qui part de la Communion à Pološko montre une autre particularité intéressante qui mérite notre attention. Dans tous les exemples connus Judas est représenté partant de la Communion, selon le texte de saint Jean et le mot de l'Écriture (Jean XIII, 18 et 30, Psaume XLI, 10) : « *Celui qui mange le pain avec moi a levé le talon contre moi* ». Or, dans ces scènes, on a accentué le moment narratif du récit, représentant Judas qui part pour trahir le Christ. Cependant à Pološko le départ de Judas est souligné seulement par le fait qu'il tourne le dos aux autres apôtres. En revanche un autre moment est clairement indiqué – il vomit le pain eucharistique (fig. 5). Il s'agit de l'un des premiers exemples dans l'art byzantin où Judas est en train de vomir le pain eucharistique<sup>54</sup>. Dans les autres exemples, il est représenté cachant le pain eucharistique ou en train de le manger en secret. Toutefois, Judas vomissant, peut

<sup>51</sup> *ibidem.*, 499.

<sup>52</sup> La liturgie de ce jour nous rappelle la dernière cène avec le lavement des pieds des apôtres et l'institution de la Sainte Eucharistie. En outre, elle porte spécialement son attention sur la trahison de Judas, R. P. F. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin*, vol. 2/2, Amay-sur-Meuse 1939, 132.

<sup>53</sup> Cette idée est encore plus claire si l'on prend en considération les mots lus pendant les offices quotidiens de la Liturgie sainte de Jean Chrysostome (la prière de la Communion prononcée par le prêtre), R. P. F. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin*, vol. 1, Amay-sur-Meuse 1937, 247.

<sup>54</sup> Il est possible que sur l'icône de la première moitié du XIIe siècle provenant de la Vierge Périvleptos à Ohrid, Judas crache la communion, P. Miljković-Pepok, *Une icône de la Communion des Apôtres*, Χριστήριον εις τονΑναστάσιον Κ. Ορλάνδον, III, Athènes 1966, 395-409. Il est de même pour les deux représentations géorgiennes dans les églises de Dormition de la Vierge à Likhné (1350-1360) et de Saint-Georges à Ubisi (1380). A ce propos, voir : D. Mastoraki, *L'iconographie de Judas l'Isariote dans l'art byzantin et post-byzantin. Rapprochements et différences avec ses représentations en Occident et dans l'Orient byzantin*, Thèse de Doctorat, Université Paris 1, Paris 2010.

être trouvé, dans une variante encore plus explicite à l'époque postbyzantine<sup>55</sup>.

Tout cela nous autorise de conclure, de même que Sh. Gerstel, que le peintre, en représentant la Communion des apôtres, était encore une fois inspiré de la liturgie. Il a en effet suivi le texte liturgique et il a représenté l'incapacité et l'indignité de Judas d'être communié par le pain eucharistique.

Finalement le caractère trahissant de Judas dans le sanctuaire est indiqué dans la scène de la Dernière Cène (fig. 6), représentée sur la paroi sud. Judas se distingue des autres apôtres, comme le seul apôtre sans nimbe. Dans la peinture médiévale du XIVe siècle<sup>56</sup> on soulignait la nature de Judas de manières différentes. Au monastère de Žiča son nimbe et sombre<sup>57</sup>, et dans l'église de la Vierge Périvleptos à Ohrid son nimbe et presque invisible<sup>58</sup>.

\* \* \*

On peut remarquer qu'à Pološko un intérêt particulier est accordé à Judas, ce qui est dû, selon nous, à l'influence du Triode de carême. Les scènes dans la partie est du mur nord sont regroupées autour les trois événements dont le Jeudi Saint est l'anniversaire : l'institution de l'Eucharistie, le lavement des pieds et la trahison de Judas. La liaison qu'on voit dans ces scènes : les trois épisodes de la fin de Judas, le Lavement des Pieds d'où Judas est exclu et Judas qui vomit la sainte eucharistie dans la Communion des apôtres, peut-être existe aussi dans ces versets de l'office de Jeudi Saint à matines :

*A l'heure même où les Disciples glorieux au « baptistère » de la Cène furent tous illuminés, l'impie Judas pressé par la fièvre d'argent, au même instant dans les ténèbres s'enfonça*<sup>59</sup>.

A ces éléments s'ajoute aussi le fait que le déroulement du cycle de même que certains éléments dans les compositions sont influencés par l'office du Jeudi Saint. En fait, l'ordre des scènes dans le cycle de la

<sup>55</sup> Voir par exemple la scène aux Saints-Archanges à Kučevište (XVIIe siècle, fig. 36) : A. Серафимова, *op. cit.*, 49, fig. 7. Un exemple assez proche de celui de Pološko se trouve dans la Communion des apôtres à Transfiguration à Palaeochorio, Chypre (deuxième décennie du XVIe siècle, fig. 37), A. et J. Stylianos, *The Painted Churches of Cyprus*, Cyprus 1997, 269, pl. 169.

<sup>56</sup> La représentation de Judas désigné comme le seul à ne pas être nimbé est très rare à l'époque médio-byzantine, mais très fréquente à partir du XIIIe siècle. Voir : A. Ristovska, *op. cit.*, 167, n. 817, avec exemples et bibliographie.

<sup>57</sup> М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича. Историја, архитектура, сликарство*, Београд 1969, 144.

<sup>58</sup> П. Миљковић-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, pl. 32/1.

<sup>59</sup> Triode de Carême, 491.

Passion suit l'ordre des événements lus dans l'office de Grand Jeudi – le cycle commence par le Lavement des pieds qui précède la Cène. D'ailleurs, dans le Lavement des pieds participent onze apôtres, selon le rite qu'on a effectué dans l'église durant le Jeudi Saint, où Judas en tant que traître fut exclu de l'événement.

Ces images à Pološko démontrent non seulement l'intérêt croissant pour les textes liturgiques de l'époque, mais témoignent aussi de la continuité des représentations de Judas à l'époque byzantine et postbyzantine.

Ана ПОПОВА

## ПРЕТСТАВАТА НА ЈУДА ВО ЦРКВАТА СВ. ЃОРЃИ ПОЛОШКИ

### *Резиме*

Црквата Св. Ѓорѓи Полошки се наоѓа во северо-источниот дел на Република Македонија, во близина на Кавадарци и се одликува со богат фрескоживопис кој датира од периодот помеѓу 1343-та и 1345-тата година. Особено внимние во црквата побудува циклусот на Христовите страдања во чии рамки се наоѓа еден од трите мини циклуси за Јуда во византиската уметност. Овој циклус заедно со одредени други претстави во олтарниот простор на црквата укажуваат на зголемениот интерес за предавничкиот карактер на Јуда во 14-от век. Станува збор за интерес кој особено ќе се продлабочи во поствизантискиот период.

Мини циклусот за Јуда во Полошко е составен од три епизоди: Покајувањето на Јуда, Смртта на Јуда, и Страдањето на Јуда во пеколот (сл. 1). Епизодите посветени на последните мигови од животот на Јуда во византиската уметност почнале да се претставуваат во илуминираните ракописи уште во 9-от век, но во монументалното сликарство се сретнуват дури во 14-от век, и тоа во црквите во Полошко, Дечани и Иваново. Сцените од животот на Јуда стануваат популарни во поствизантискиот период, особено во црквите од Охридската и Костурската сликарска школа.

Мини циклусот за Јуда во Полошко е особено интересен поради тоа што поголем број иконографски решенија го приближуваат кон поствизантиските претстави. Така, во Покајувањето на Јуда, Јуда ги фрла сребрениците на сандак, наспроти византиските примери каде сребрениците ги фрла пред нозете на фаризеите. Во Бесењето на Јуда, Јуда е претставен со отворени очи, со цел да се нагласи неговото задушвање, додека во византиската уметност се претставува мртвото тело на Јуда со затворени очи. Последната епизода од циклусот каде е претставен Јуда како го разјудуваат

црви (сл. 2) е единствена византиска претстава на оваа тема, која подоцна ја сретнуваме во поствизантиските споменици. Од научен аспект оваа претстава е важна бидејќи до Јуда е испишано и неговото име со што се отфрлени некои сомнежи во науката за нејзиното значење. Имено, отсуството на овој натпис на поствизантиските претстави на сцената навело повеќе истражувачи да претпостават дека станува збор за претстава на демон.

Интересот за Јуда во Полошко се забележува и во некои сцени во олтарскиот простор – во претставата на Миењето на нозете, во Причестувањето на апостолите и во Тајната вечера.

Миeњето на нозете во Полошко (сл. 3) се разликува од другите византиски претстави по тоа што во сцената земаат учество само единаесет апостоли - Јуда како предавник не е претставен. Исклучувањето на Јуда од композицијата се должи на литургискиот чин кој бил изведуван на Велики Четврток, кога свештеникот им ги миe нозете на дванаесет претставници на црквата. Во западната уметност постојат поголем број примери каде во сцената се претставени само единаесет апостоли, соодветно со службата за Велики Четврток која била во употреба на Запад, во која Јуда бил исклучен од церемонијата. Иако при нашите истражувања не успеавме да најдеме пишани сведоштва за церемонијата на миeње на нозете во византиката средина каде учествувале единаесет апостоли, ваквата практика е посведочена во поствизантискиот период.

На сцената на Миeњето на нозете во олтарскиот простор се надоврзува Причестувањето на апостолите (сл. 4). Во оваа сцена Јуда е претставен без ореол, како им го врти грбот на останатите апостоли. Причината за ваквиот начин на претставување на Јуда исто така може да се бара во литургиските

текстови кои се читаат неделата пред Велигден и особено во литургијата за Велики Четврток. Во молитвите кои се читаат на овој ден се подвлекува предавничкиот карактер на Јуда и се истакнува разликата помеѓу причестувањето на Јуда и она на верниците. Истакнувањето на Јуда во композицијата имало за цел да ја посведочи моќта на евхаристијата која истовремено може да го спаси верникот и да го осуди грешникот. Уште еден важен елемент во Причестувањето на апостолите е фактот што Јуда е претставен како ја повраќа светата причесна (сл. 5). Станува збор за еден од првите примери во византиската уметност каде Јуда е претставен на овој начин. Во другите византиски претстави тој ја крие причесната или ја јаде скришум. Најпосле, предавничкиот карактер на Јуда во олтарскиот простор на црквата е изразен во рамките на Тајната вечера каде Јуда (сл. 6) е единствениот апостол претставен без ореол.

Од тука можеме да заклучиме дека претставите на Јуда во Полошко се инспирирани од литургијата за Велики Четврток посветена на воспоставувањето на евхаристијата, миењето на нозете и предавството на Јуда. На ова се надоврзува и фактот дека и распоредот на сцените во циклусот на Страдањата е инспириран од литургијата за Велики Четврток. Така, наспроти другите византиски примери, во Полошко циклусот започнува со Миење на нозете, а продолжува со Тајната вечера, соодветно на литургискиот текст.

Претставите на Јуда во Полошко укажуваат на зголемениот интерес за литургиските текстови во 14-от век и сведочат за континуитетот на претставите на Јуда во византискиот и поствизантискиот период.