

Les façades peintes de Sainte-Marina près de Karlukovo et l'art de leur temps

par DORA PANAYOTOVA-PIGUET (Paris)

L'église de Sainte Marina¹⁾ est située sur la rive droite de l'Iskar dans les falaises de la Stara-planina sous un abri naturel de rochers. Sur l'autre rive, presque en face, se trouve la station de Karlukovo sur la voie ferrée menant de Sofia à Varna.

Sainte-Marina est un édifice à nef unique et aux dimensions restreintes: 2,70 m de largeur et 4,20 m de longueur. Le monument est actuellement en ruine. Seules les parois est et ouest ont gardé leur aspect originel qui justifie un toit en charpente à double pente. Le mur nord est à moitié détruit, tandis que celui du sud a conservé en grande partie sa hauteur de 2,68 m. Le sommet du plafond qui suit la crête du toit s'élevait à 4,00 m environ. Une porte à l'ouest introduit à l'église et en l'occurrence, il n'y avait pas de fenêtre. Sans doute, la dénivellation de 0,60 m entre la terrasse et le sol à l'intérieur, était-elle surmontée par un petit escalier en bois.

L'église de Sainte-Marina est bâtie en pierre. L'appareil en moellons et en blocs de rocher, posés sur les couches de mortier, a une facture ordinaire et semble fait à la hâte. Les poutres en bois de 12/18 cm de section passent au long des murs et forment ainsi des ceintures à une distance d'à peu près 0,80 m sur toute la hauteur du bâtiment. Ces poutres qui nivellent les assises et renforcent la construction, sont logées au milieu de la maçonnerie. De cette façon, les deux surfaces de la parois, auxquelles devait s'accrocher l'enduit des peintures tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'église, furent d'une nature homogène.

L'appareil en pierre, muni des poutres en bois, était d'un usage courant pendant les XIII^e-XIV^e siècles. L'exécution peu soignée, l'inexactitude des dimensions et des joints à l'équerre ainsi que la petite échelle de la construction et la simplicité du type

¹⁾ K. Mijatev, Pešterna cŭrkva Sveta Marina, dans *Annuaire du Musée National de Sofia*, t. VI, Sofia, 1932—1934, pp. 287—294; P. Mutafčiev, Iz našite staroplaninski manastiri, *Slavia*, t. XII, Sofia, 1934—1935; D. Panayotova, Sveta Marina, dans *Izvestija na Instituta za Izobrazitelni Izkustva*, t. VI, Sofia, 1963, pp. 133—154; D. Panayotova, Bulgarian Mural Paintings of the 14th Century, Sofia, 1966, pp. 21—34, 207; Les façades peintes de Sainte Marina, Communication présentée pour le III^{ème} Congrès International des Etudes Balkaniques et Sud-Est Européennes à Bucarest, septembre 1974.

à nef unique, sont des caractères essentiels d'une architecture fondée sur l'initiative privée de donateurs aux moyens réduits, pendant une époque d'appauvrissement comme l'était le XIV^e siècle. Il faut noter tout d'abord que Sainte-Marina fait partie d'un groupe de chapelles situées dans le voisinage de nombreuses grottes naturelles et cellules taillées dans le roc du canyon de l'Iskar, où était installée une communauté importante de moines hésychastes. Rappelons l'élan passionné pour l'hésychasme en Bulgarie, et le rôle éminent de celui-ci dans la vie religieuse et culturelle, d'où le nombre accru des églises rupestres au XIV^e siècle. En définitive, les particularités de la maçonnerie, le type architectural très modeste, ainsi que le caractère rupestre de l'édifice, lié à la doctrine hésychaste, permettent d'attribuer la construction au XIV^e siècle.

L'intérêt particulier de cette église est le décor peint des façades. Mais, seules les parois visibles sont recouvertes de fresques: la façade principale Ouest et la partie occidentale de la façade Sud, vers lesquelles conduit le sentier que les visiteurs escaladent pour se rendre à l'église. Du côté Nord, la paroi suit parallèlement la falaise; de ce fait, le recul est insuffisant pour que l'œil puisse embrasser toute la surface murale; aussi, n'est-elle pas décorée. Le mur Est qui comporte l'abside fait corps avec le rocher, où est creusée, naturellement, une grotte spacieuse accessible par ce petit passage entre la falaise et la paroi Nord de l'église.

La façade Ouest est entièrement peinte de scènes bibliques et d'images. Au-dessus des socles, les deux archanges Michel et Gabriel montent la garde de part et d'autre de la porte d'entrée; à côté des messagers divins, se tiennent Saint Joachim à gauche et Sainte Anne à droite. Au-dessus de l'entrée, la niche creusée dans le mur est ornée de l'effigie de Sainte Marina, sous le vocable de laquelle l'église fut érigée. À gauche de cette niche, est figurée l'Hospitalité d'Abraham, à droite le Sacrifice d'Isaac. Au sommet du fronton, apparaît un Ancien des Jours couronnant le décor peint de la façade.

Sur la façade Sud, sont représentés les donateurs — *Ruteš* et sa femme, accompagnés de leur fils *Constantin*. Ils tiennent un modèle réduit de l'église qu'ils offrent à la Sainte éponyme. L'inscription en ancien slavon qui identifie les portraits des donateurs révèle un cas de duel — une référence pour la date du monument, à savoir avant le milieu du XIV^e siècle²⁾.

L'emplacement de la Sainte éponyme dans la niche qui surmonte la porte d'entrée est en plein accord avec le système décoratif des églises byzantines. Cette image est d'autant plus intéressante qu'elle ne représente pas le type courant dans l'iconographie des martyres, mais elle met en valeur un épisode de la vie de Sainte Marina. Celle-ci est figurée debout vêtue d'un maphorion largement ouvert qui laisse entrevoir la robe dont les pans tombent jusqu'au ras du sol; de la main droite levée au-dessus de la tête, elle brandit un maillet et s'apprête à assommer la petite figure qu'elle saisit par les cheveux avec sa main gauche. Ce personnage nu, le visage

²⁾ K. Mijatev, op. cit., p. 223. Au milieu du XIV^e siècle, le duel disparaît complètement de la langue médiévale bulgare.

crispé, les bras croisés au-dessus de la tête pour se protéger, se voit dans le coin inférieur droit de la scène.

L'identification de la petite figure nous oblige à nous référer à la vie de Sainte Marina connue par les Ménéés³). S'étant convertie au christianisme, Marina est arrêtée, martyrisée et envoyée en prison; là ont lieu les différents épisodes qui servent d'illustrations aux scènes de sa vie.

Les sources les plus anciennes qui renseignent sur les visions de Sainte Marina, remontent aux IX-XI^e siècles: les manuscrits de PAR. GR. 1470 (B) de 890 et de PAR. GR. 1468 (A) de la fin du X^e siècle⁴) contiennent le récit de sa victoire sur le Mal qui lui apparaît métamorphosé en dragon et en diable. Sainte Marina écrase le démon à l'aide du Bien qui lui insuffle les forces surhumaines et lui procure le marteau. Elle assomme donc le prince des démons Belzébuth. C'est ce qui est représenté sur la fresque de Karlukovo.

La scène avec Belzébuth se retrouve à l'église rupestre de Saint Georges, près du village de Belisirma en Cappadoce (troisième quart du XIII^e siècle⁵), dans la grotte de Kalamun au Liban (XIII^e siècle⁶), à Aghia Triada près de Kranidi⁷) et à Omorphi Ecclesia dans la banlieue d'Athènes⁸), églises du XIII^e siècle, ainsi qu'à Saint Démétrius de Makrychorie en Eubée de 1303⁹); elle apparaît également au XII^e siècle dans les monuments macédoniens des Saints Anargyres à Castoria¹⁰) et de Saint Georges à Kurbinovo¹¹), comme aussi à l'église du Sauveur à Mégara (fin du XII^e-début de XIII^e¹²). Sans doute, la fresque de Saint Mercure à Corfou, du XI^e siècle¹³), est la plus

³) Synaxar — Prolog za mesec juli, Moscou, 1690, Kratki svedenija za praznika Sv. Marina — 17. juli. Marina, qui était fille d'Eusèbe d'Antioche de Pisidie, prêtre païen, a vécu au temps de l'éparque Olimbrius. S'étant convertie au christianisme, elle refuse d'offrir aux idoles le sacrifice exigé par l'éparque. Marina est châtiée et martyrisée.

⁴) H. Usener, Acta S. Marinae et S. Christophori dans: Festschrift zur fünften Säkularfeier der Karl-Ruprechts-Universität zu Heidelberg, Bonn, 1886, pp. 15—46; J. Laffontaine-Dossone, Un thème iconographique peu connu: Marina assommant Belzébuth, dans *Byzantion*, t. XXXII, Bruxelles 1962, fasc. 1, p. 251.

⁵) J. Laffontaine-Dossone, op. cit. p. 251, fig. 1 et 2.

⁶) Ch.-L. Brossé, Les peintures de la grotte de Sainte Marina près de Tripoli, dans *Syria*, t. VII (1926), pp. 30—45, fig. 1.

⁷) P. Vokotopoulos, Fresques du XI^e siècle à Corfou, dans *Cahiers Archéologiques*, t. XVIII, Paris 1972, p. 162 et note 49.

⁸) A. Vassilaki-Karakatzani, Tis Omorfis Ekklesias stin Athina [La «Omorfis Ekklesia» près d'Athènes], Athènes, 1971, p. 53.

⁹) A. Ioannou, Byzantine Frescoes at Euboea, Athènes, 1959, pl. 20.

¹⁰) A. Orlandos, Ta byzantina Mnimia tis Kastorias [Les monuments byzantins du Kastoria], dans *Archion ton byzantinon mnimion tis Ellados*, t. 4. Athènes, 1938, p. 27; S. Pelekanides, Castoria, Thessalonique, 1953, pl. 40b.

¹¹) R. Hamann-Mac Lean — H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Gießen, 1963, plan 6a, N° 12. L. Hadermann-Misguish, Contribution à l'étude iconographique de Marina assommant le démon, dans *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientale et Slave*, t. XX, (1968—1972), Bruxelles, 1973, pp. 267—271, pl. 1.

¹²) H. Gregoriadou, Peintures murales du XII^e siècle en Grèce, Thèse du Docteurat du 3^e cycle, Université de Paris, Paris 1968, pp. 122—124.

¹³) P. Vokotopoulos. op. cit., fig. 13.

ancienne. Or, toutes ces peintures murales suivent un type iconographique déjà établi pour la scène de Sainte Marina assommant Belzébuth. Les nuances que l'on constate dans l'attitude des personnages sont insignifiantes et dues plutôt au style qui varie à travers les siècles. Les monuments qui nous sont parvenus montrent, contrairement à certaines opinions¹⁴), que le sujet figure depuis longtemps dans le programme du décor peint et qu'il est toujours reproduit à l'époque des Paléologues.

Sainte Marina fait partie aussi de la composition des donateurs, mais cette fois, elle est représentée à mi-corps recevant le don que les fondateurs de l'église lui offrent. Elle tient à la main gauche la croix et montre la paume de sa main droite en signe d'acceptation. Son attitude et ses gestes correspondent à l'iconographie courante des martyres aux XIII^e—XIV^e siècles. Cette image de Sainte Marina est plus fréquente¹⁵).

Parfois, Sainte Marina est figurée en buste dans un médaillon comme par exemple à la chapelle Palatine de Palerme (XII^e)¹⁶), sur le reliquaire de Venise¹⁷) que l'on date de l'époque de la translation des reliques de la Sainte par Jean de Borès en 1213, ainsi que sur la fresque des Saints Constantin et Hélène à Ohrid (deuxième moitié du XIV^e siècle)¹⁸).

Dans les églises postbyzantines, Marina prend toujours sa place parmi les saintes martyres en pied: au lieu de la croix, elle tient le maillet¹⁹), l'attribut adopté dans les représentations de son combat contre Belzébuth.

Sainte Marina était très vénérée dans les pays balkaniques: chez les Bulgares, on lui attribuait aussi le rôle de protectrice des marins. Ainsi, de petites églises étaient-elles érigées en son honneur sur les côtes de la mer Noire. De nos jours encore, la chapelle dédiée à Sainte Marina près de Sozopol accueille les victimes de la mer pour y passer la veillée funèbre. Les pêcheurs et les marins de l'endroit considèrent Sainte Marina comme leur patronne. Celle-ci a la priorité devant Saint Nicolas. S'agit-il d'un culte local ou bien d'une influence venue de l'Occident par la voie maritime?

¹⁴) J. Lafontaine-Dossone, op. cit., p. 256.

¹⁵) Sainte Marina représentée à mi-corps existe déjà au X^eme siècle dans les églises cappadociennes de Tokalı kilisse (début du X^eme), Direkli kilisse de Belisârma (fin du X^eme), Kiliçlar kilisse, à la chapelle supérieure, Karanlık kilisse. N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1963, pp. 178 et 188; M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen 1967, t. II, fig. 77, 82, 296.

¹⁶) O. Demus, *The Mosaics of Norman Cyclic*, Londres, 1950, pl. 24A.

¹⁷) M. S. Ross, G. Downey, *A Reliquary of Sainte Marina*, dans *Byzantinoslavica*, t. XXIII, fasc. 1, Prague, 1962, pp. 44—47, fig. 1—7.

¹⁸) G. Subotić, *Sveti Konstantin i Elena u Ohridu*, Belgrade, 1971, p. 51.

¹⁹) De nombreux exemples sont connus dans les Balkans. En Bulgarie, Sainte Marina à pied se voit à Sainte Petka près de Voukovo (D. Panayotova, *Sveta Petka pri Vukovo*, dans *Izvestija na Instituta za Izobrazitelni Izkustva*, t. VII, Sofia 1965, fig. 7), Saint Nikola de Marica (Panayotova, *Starata cŭrkva pri selo Marica*, dans *Archeologhija*, Sofia 1966, fasc. 2, p. 43), Saint Stephane de Nesebar, Saint Georges de Tirnovo, aux Saints Théodores de Dobarsko, etc. (non publiées).

Les deux hypothèses ne s'excluent pas²⁰). Il faut rappeler d'ailleurs que le transfert des reliques de Constantinople à Venise se fit en bateau, et il se peut que les actes miraculeux furent attribués à Sainte Marina pendant ce voyage. Sans doute, la vie de la Sainte s'est enrichie de nouveaux épisodes associés à cette translation. Ces récits pouvaient facilement atteindre les côtes de la Mer Noire: les navires des républiques italiennes visitaient constamment les ports bulgares de Sozopol et de Messembria et, de plus, la région fut gouvernée par les Vénitiens pendant un certain temps au XIII^e siècle.

L'Ancien des Jours au sommet du fronton, représenté en buste, la tête entourée d'un nimbe crucifère, est vêtu d'un himation orné de clave. Il tient le rouleau fermé à la main gauche et bénit de la main droite. Ses cheveux blancs tombent en larges mèches sur les épaules; la barbe et les moustaches achèvent l'encadrement du beau visage. La teinte blanche de la chevelure annonce le vieillard, le Dieu qui existait avant le temps; les initiales IC.XC identifient cette effigie.

La vieillesse de Dieu accentuée par les cheveux blancs symbolise l'Eternité²¹). Ainsi, la blancheur s'associe-t-elle à l'Infini. La vision du prophète Daniel a créé la notion de l'Ancien des Jours, précisée plus tard dans l'*Historia Ecclesiastiké*: »Dieu sans commencement et Ancien des Jours Eternels«²²). La définition plus complète se retrouve dans le recueil de Michel Akominatos: »Les cheveux blancs figurent l'Eternité. Ils appartiennent à celui qui est depuis le commencement, à l'Ancien des Jours, et pourtant, il fut immolé pour nous récemment, s'est fait Enfant, en s'incarnant.«²³)

Ainsi, Eternité et Logos Incarné, Créateur et Sacrifice révèlent la même nature du Christ. Dans la peinture murale, l'Ancien des Jours et le Christ adolescent sont mis en rapport par leur emplacement à la base de la coupole ou bien sur la voûte principale de la nef. Parfois, ils se substituent dans les compositions évangéliques au sens eschatologique. Enfin, ils apparaissent ensemble sur une même image

²⁰) Depuis l'Antiquité, la Mer Noire a été considérée comme non hospitalière, étant donné les violentes tempêtes très fréquentes. Sainte Marina, symbole de la force protectrice, fut appelée pour maîtriser le Mal, la cause de la mer orageuse afin de sauver les marins des naufrages. L'association de Marina avec le mot »mare« ou »more« en bulgare n'est pas exclue.

Les Vénitiens, sous la direction de *Jacobo Dauro*, et sur l'ordre de *Baudouin II*, se sont emparés de Nessebar en 1257, lors des luttes politiques pour le trône en Bulgarie. Ils ont embarqué sur dix galères. De l'église principale, Sainte Sophie, ils ont enlevé les reliques de Saint Théodore Stratilate et les ont transférées en Italie. Le 18 mars 1267, les reliques furent déposées à l'église de San Salvador à Venise. V. Guzelev, *Novi danni za istorijata na Bŭlgarija i na grad Nessebar prez 1257 godina*, dans *Vekove*, Sofia 1972, fasc. 3, p. 12. »... *Jacobus Dauro cum galeris X mare Ponticum intrat et Messembriam cepit*...«.

²¹) G. Millet, *La Dalmatique du Vatican*, Paris 1945, pp. 42—43, 73.

²²) E. Sakharov, *Eskhatologičeskie sočinenija*, pp. 61—62; *Historia Ekklesiastike*: Basile, p. 48; Fr. Martin, *Le livre d'Enoch*, Paris, 1906, p. 98; G. Millet, *op. cit.*, p. 43.

²³) A. Grabar, *La représentation de l'intelligible dans l'art byzantin du Moyen-Age*, *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen-Age*, Paris 1968, vol. I, pp. 52—54.

comme le montre la miniature de la vision de Saint-Basil²⁴) du Par. Gr. 923 du IX^e siècle.

Le type iconographique de l'Ancien des Jours, constitué sans doute aux VI^e—VIII^e siècles, est reproduit également sur les peintures murales et les miniatures, à toutes les époques²⁵). C'est toujours le vieillard aux cheveux blancs et au visage qui répète les traits du Christ, tel qu'il se présente sur la façade Ouest de Sainte Marina.

L'Eglise orthodoxe était hostile aux figurations antropomorphes de Dieu. En Occident, l'Intelligible fut conçu et interprété différemment: l'Eglise catholique accepta à l'origine l'image de Dieu le Père. Au contraire, la doctrine chrétienne en Orient restait toujours défavorable à la représentation de l'Intelligible sous l'aspect humain. Aussi, la peinture byzantine adopte-t-elle, le symbole qui seul peut exprimer cette réalité imperceptible conformément au dogme. Dieu le Père, qui est invisible, se manifeste par ses trois hypostases dans la scène symbolique de la Trinité vétérotestamentaire.

Néanmoins, les principaux événements du Nouveau Testament exigent d'être illustrés, car il s'agit de la vie terrestre du Christ. Aussi, le type iconographique de Dieu pour l'Enfance, l'Enseignement et la Passion est-il créé en plein accord avec l'Ecriture: c'est l'image de la deuxième hypostase de Dieu qui révèle la nature humaine du Christ.

Mais le fidèle moyen fut incapable de concevoir la symbolique de la Sainte Trinité. Une image déterminée pour chaque hypostase fut nécessaire. Aussi, les iconographes figurent-ils, le créateur éternel en s'appuyant sur l'unité divine du Père et du Fils²⁶).

²⁴) E. Male, *L'Art religieux en France du XIII^e siècle*, Paris 1960, 2^eme éd., p. 138; Millet, op. cit., pp. 44, 70; Grabar, op. cit., p. 56.

²⁵) Les images de l'Ancien des Jours peuvent être indiquées à: Sainte Constance de Rome (R. Michel, *Die Mosaiken von Santa Konstanza in Rom*, dans *Studien über christliche Denkmäler*, Leipzig 1912, Heft 12, p. 20), Saint Blaise de Brindizi (A. Medea, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, t. II, Rome 1939, fig. 36), l'église monastique de Grottaferrata (E. Bertaux, *L'art en Italie méridionale*, Paris 1968, 2^eme éd. p. 140), Džanavar kilisse en Cappadoce (R. P. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925, t. II, p. 364, t. III, pl. 207—209), Saint Nicolas Kaznitzes et Saint Etienne de Castoria (S. Pelekanides, *Castoria*, pl. 59a, 89b), église rupestre de Saint Pierre de Koriša (R. Ljubinković, *Izpostnica Petra Koriškog*, dans *Starinar VII—VIII*, Belgrade 1958, p. 100, fig. 8), Saint Georges à Kurbinovo (L. Hadermann-Misguish, *Les eaux vives de l'Ascension dans le contexte visionnaire des Théophanies de Kurbinovo*, dans *Byzantion XXXVIII*, fasc. 2, p. 397, fig. 6), Bojana, Zemen (A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, pp. 118, 150, 188), Omorphi Ecclesia près d'Athènes (A. Vassilaki-Karakatzani, *Omorphi Ecclesia*, pl. 3), Peć (VL. Petković, *La peinture serbe du Moyen-Age*, t. I, Belgrade, 1930, pl. 75a), Žiça (G. Millet—A. Frolov, *La peinture du Moyen-Age en Yougoslavie*, Paris 1958, fasc. I, pl. 50-3), Dolna Kamenica (D. Panayotova, *L'église de Dolna Kamenica et l'art de son temps*, Thèse du Doctorat du 3^eme cycle, Université de Paris, Paris 1969, p. 59), Nerezi, Péribleptos à Mistra (G. Millet, *La Dalmatique du Vatican*, pp. 42, 43), Pantanassa de Mistra (S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, p. 12).

²⁶) G. et M. Sotiriou, *Les icônes du Mont Sinaï*, Athènes, 1956—1958, t. I, pl. 8—9, t. II, pp. 23—24. L'icône n° 9 du Mont Sinaï représente Dieu aux cheveux blancs qui porte

A Sainte Marina, la même pensée est exprimée par les deux images du Christ: Ancien des Jours sur la façade Ouest, et Emmanuel qui lui fait pendant au sommet de la paroi Est. Or, les images et les scènes de la façade s'intègrent dans une composition liée à l'Ancienne Loi, tandis que le décor peint de la paroi Est, à l'intérieur de l'église, contient les illustrations des mêmes idées liées à la Nouvelle Loi. Sans aucun doute, les thèmes témoignent du parallélisme entre l'Ancien et le Nouveau Testament, représentés sur les deux surfaces murales qui se suivent devant le regard du visiteur.

L'Hospitalité d'Abraham est située à gauche de la Sainte éponyme. La scène est constituée d'après le schéma établi pour la légende des trois anges voyageurs accueillis par Abraham et Sarah près du chêne de Membré. Les anges sont assis autour d'une table ronde: l'un, au centre, est installé derrière la table sur un siège plus élevé, tandis que les deux autres sont assis devant, sur de hautes chaises, leurs pieds reposant sur des escabeaux. Les messagers divins sont vêtus à l'antique, en longs chitons et amples himations, couleur ivoire, vert-olive, lilas, bleu-ciel. Leurs attitudes et leurs gestes sont identiques: ils tiennent à la main gauche le bâton du ministre et bénissent de la main droite. La tête de chacun d'eux se détache sur un nimbe crucifère; le visage aux traits doux est encadré de la coiffure propre aux figures angéliques, les cheveux ondulés serrés d'un ruban dont les extrémités flottent en l'air.

Des petits pains ronds et des navets sont posés sur la table; la serviette rayée passe tout autour des rebords. A gauche, entre les deux anges, Abraham vieillard à la chevelure blanche, les mains recouvertes d'un pan de tissu, tient un plat en or qu'il offre aux messagers divins. A droite, derrière l'un des anges, se tient Sarah vêtue d'un maphorion; elle s'apprête à poser un bol sur la table. Au fond de la scène, on distingue à peine le chêne de Membré, la fresque étant très endommagée; le coin gauche à la base du tableau ne comporte que des architectures modestes.

Les deux anges répartis symétriquement au premier plan de la scène et le troisième ange placé au centre, derrière la table, se retrouvent sur les fresques des XIII^e—XIV^e siècles: 40 Martyres de Tirnovo, Sopočani, Saint Nicétas près de Čučer, La Nativité de Novgorod, Cračanica, Saints Archanges à Hilandar²⁷). La Trinité Vétérotestamentaire peinte selon le même schéma existe à l'époque précédente²⁸).

l'épithète »Emmanuel«. Cet exemple des V-VI^e siècles révèle les origines de l'image de Dieu Eternel. L'iconographe conscient de l'unité des hypostases divins concrétise par l'inscription que c'est Emmanuel ayant déjà reçu la blancheur, symbole de l'Eternité.

²⁷) A. Protić, *Youngozapadnata škola v bulgarskata stenopis prez XIII—XIV vek*, dans *Recueil Zlatarski*, Sofia, 1925, fig. 6; G. Millet—A. Frolow, op. cit., fasc. II, pl. 6—3; fasc. III, pl. 34—4; P. Milković-Peppek, *Deloto na zografite Mikhailo i Evtikhij*, Skopje 1967, p. 50. A. Orlandos, *Fresques byzantines du monastère de Patmos*, dans *Cahiers Archéologiques* XII, Paris 1962, P. 294, p. 7; V. N. Lazarev, *Théofan Grek i evo skola*, Moscou 1960, fig. 23; Vl. Petković, op. cit. t. I, pl. 54b; V. Djurić, *Vizantijske freske*, Belgrade 1974, fig. 118. Le même schéma iconographique se voit sur les *Vassilevskie vrata* (V. N. Lazarev, *Vassilevskie vrata*, dans *Russkaja srednevekovaja živopis*, Moscou 1970, p. 201), les *incolpions* (T. V. Nikolaeva, *Drevnerusskaja melkaja plastika XI—XIV stoletija*, Moscou 1967, N° 48, 55, 61, 67; V. N. Lazarev, »Troica«

Cependant, cette disposition des anges autour de la table se distingue de celle où les messagers divins sont placés côte à côte, derrière la table, ce qui existe sur les mosaïques de Ravenne²⁹). Cette seconde manière de disposer les personnages est considérée comme occidentale, tandis que la première constitue le schéma oriental³⁰). Les deux types de l'Hospitalité d'Abraham se présentent parallèlement dès l'époque paléochrétienne, mais au temps des Paléologues c'est le schéma triangulaire des anges qui prédomine. Cependant, on constate un échange réciproque d'éléments iconographiques entre les deux représentations. Il en résulte le type byzantin³¹) qui adopte également la table ronde, en sigma, rectangulaire ainsi que Sarah en pied, mais l'animal cornu disparaît de la scène. L'Hospitalité d'Abraham à Sainte Marina obéit aux principes iconographiques en usage de son temps.

La composition de Karlukovo porte l'empreinte de la pensée théologique. Elle est organisée, d'ailleurs, selon un schéma circulaire; celui-ci fut utilisé non seulement pour les ampoules, mais aussi pour les miniatures et les peintures murales aux XIII^e—XIV^e siècles. La table ronde contribue formellement à cette disposition dont le sens est symbolique. Le cercle fut adoré comme symbole de la Lumière, du Ciel du Dieu et des Amours³²). Dieu est l'équilibre harmonieux que reflètent le mouvement

Andreja Rubleva, dans *Russkaja srednevekovaja živopis*, p. 297), les miniatures du Traité de Jean Cantacuzène, Psautier de Londres et beaucoup d'autres (M. Alpatov, »La Trinité« dans l'art byzantin et l'école de Rublev, dans l'*Echo d'Orient*, Paris 1927, pp. 150—186).

²⁸) A cet effet, on peut signaler les monuments: Sainte Sophie d'Ohrid (G. Millet — A. Frolov, op. cit., fasc. I, pl. 2—3,4 et 3—1,2), Sainte Sophie de Kiev (V. N. Lazarev, *Mozaiki Sofii Kievskoj*, Moscou 1960, p. 47, fig. 8, 9), le Christ Sauveur de Nérédica (N. Mjassoedov — M. Syčev, *Freski Spasa-Nerdice*, Léningrad 1930, pl. LXV—2), Karanlık-kilisse et Čaraklı-kilisse de Görëmë (J. D. Jerphanion, op. cit., t. I, pl. 128—1; M. Restle, op. cit., Munich 1967, t. II, pl. 206), Djurdjevi stupovi (G. Millet — A. Frolov, op. cit., fasc. I, pl. 30—5) ainsi que sur les miniatures du Rouleau Constantinopolitain du Patriarcat de Jérusalem (A. Grabar, *Un rouleau liturgique constantinopolitain du Patriarcat de Jérusalem*, dans *Art de l'Antiquité et du Moyen-Age*, Paris 1968, t. II, p. 437, t. III, pl. 130b), du Psautier de Londres (S. Der Nersessian, *L'illustration du Psautier grec du Moyen-Age*, Londres add. 19352, Paris 1970, p. 32, fig. 101), de l'Octa-teuque du Vatican No. 747, de la Bible de Coton (M. Alpatov, op. cit., fig. 6, 20).

²⁹) F. Deichmann, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Wiesbaden 1958, XI, fig. 315, 407; P. Toesca, *Les mosaïques de la chapelle palatine de Palerme*, Milan-Paris 1959, pl. XXXVII; O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres 1950, fig. 33, 34, 31; idem, *die Mosaiken von San Marko in Venedig*, Baden-Baden 1935, fig. 30.

³⁰) M. Alpatov, op. cit., L'auteur établit deux types iconographiques de la Phyloxénie d'Abraham à la base de la disposition des anges dans la scène: 1. le type occidental au schéma des anges arrangés côte à côte derrière la table, et 2. le type oriental avec les messagers divins autour de la table. Le premier type est mis en œuvre sur les mosaïques.

³¹) Idem, p. 154. Les monuments récemment découverts viennent éclairer les caractéristiques du type byzantin. Les peintures dans les Balkans aux XIII—XIV^e siècles révèlent la continuité de la tradition iconographique sous les Comnènes. En ce qui concerne les détails et notamment la table, à notre avis, sa forme ne présente pas une caractéristique importante.

³²) V. Losskij, *Otricatelnoe bogoslovie v učenii Dionisija Areopagita*, dans *Seminarium Kondakovianum*, Prague 1929, t. III, pp. 124—143.

régulier et l'ordre des astres qui sont visibles. Le Dieu Éternel assure ce mouvement perpétuel que l'on compare avec la danse sacrée, la χορεία des anges qui a lieu dans l'éther au-dessus du firmament³³). Autrement dit, le cercle est associé aux anges, par lesquels se manifeste Dieu. Pour cette raison, le cercle est incorporé dans l'image des trois hypostases du Souverain céleste. Cette transposition picturale de la pensée théologique s'appuie sur les textes des Pères de l'Église. Ceux-ci insistent sur la possibilité d'être en contact avec le Maître de l'Univers et proclament l'association et la participation au mystère qui se déroule en cercle, suivant la ronde des anges³⁴).

Les trois hypostases de Dieu sont équivalentes, ce qui est mis en évidence dans la scène de la Trinité de Sainte Marina. Les anges ont tous un nimbe crucifère: Dieu le Père, principe des principes, le Christ Logos incarné et le Saint Esprit existent dans leur unité inséparable. Ces notions de la Sainte Trinité sont exprimées dans le cinquième chant du canon que l'on chante le Dimanche de »Mansuétude«, ainsi que dans la messe dédiée à Dieu le Père (Ode I); elles sont reprises dans les nombreuses expressions poétiques prononcées pendant la glorification de la Sainte Trinité, expressions introduites dans le canon d'Octoïch.

La valeur identique des trois hypostases de Dieu est souvent indiquée par les trois nimbes crucifères³⁵). Elle est évoquée également depuis l'époque paléochrétienne, par les nimbes sans croix³⁶). Certes, sous les Paléologues, les discussions incessantes sur la possibilité de connaître l'Intelligible et sur la représentation de Dieu le Père réaffirment l'égalité des trois hypostases de la Majesté; il en résulte des figurations plus fréquentes de la Trinité Vétérotestamentaire avec des variantes légères dans l'attitude des messagers divins ainsi que dans les détails de la scène.

La présence d'Abraham et de Sarah sur la fresque examinée fait allusion au sens historique de l'événement, mais cela n'exclut pas le sens eucharistique dont la scène est imprégnée habituellement. L'Hospitalité d'Abraham à Karlukovo fait pendant au Sacrifice d'Isaac; ces deux scènes évoquent ensemble le mystère du Sacrifice divin et de la Communion.

³³) A. Grabar, La représentation de l'Intelligible dans l'art byzantin du Moyen Age, dans *L'Art de l'Antiquité et du Moyen Age*, t. I, p. 59; »... Dans le ciel, tout se tient, tout est interdépendant parce qu'entraîné par un mouvement commun qui est comparable à une danse sacrée, la χορεία reflet de la ronde des anges dans l'éther au-dessus du firmament.«

³⁴) V. Losskij, op. cit., p. 143; A. Grabar, La représentation . . . , p. 60; M. Alpatov, op. cit., p.162.

³⁵) On peut remarquer le même phénomène à Čaracli-kilisse (M. Restle, op. cit., t. II, pl. 206), Saint Vital de Ravenne (F. Deichmann, op. cit., pl. 313).

³⁶) A la chapelle palatine, le nimbe de l'ange assis au centre est cerclé en rouge, tandis que ceux des autres sont en bleu (P. Toesca, *Les mosaïques de la Chapelle Palatine*, pl. XXXVII). Sur la miniature de l'octateuque du Vatican N° 747 (XI—XII S.), le nimbe de la figure centrale est crucifère comme sur la miniature de Londres (M. Alpatov, op. cit., fig. 20). Ailleurs, la tendance à identifier l'ange du centre avec le Christ se traduit par le seul nimbe crucifère comme par exemple sur la fresque de Théophan le Grec à Novgorod et celle de Hilandar, ainsi qu'à Karanlik, Elmalî, Tokalî en Cappadoce.

Le Sacrifice d'Isaac apparaît à droite de la niche de Sainte Marina. Abraham accroupi à terre, s'apprête à sacrifier son fils, le couteau à la main. Devant lui, Isaac à genoux s'appuie sur ses bras liés, les jambes retenues par le pied de son père. Abraham nimbé, la tête tournée vers le ciel, s'arrête devant l'apparition de l'ange qui vient lui faire part de la volonté de Dieu. Celui-ci refuse la sacrifice humain et offre au sacrificateur un bélier, visible plus bas, attaché à un arbre.

Souvent, deux scènes illustrent ce sujet: la première représente Abraham en prière et, à côté, le petit Isaac, le serviteur et l'ânesse avec le fardeau de bois pour le bûcher, et la deuxième, Abraham prêt à immoler son fils. En réalité, l'événement révélateur comprend les trois moments: la prière d'Abraham, la préparation et le sacrifice proprement dit, qui sont figurés parfois séparément³⁷). Le peintre de Sainte-Marina insiste sur l'intervention divine et représente le dernier acte.

On peut signaler des représentations analogues à Sainte-Marina dans toutes les époques: l'icône à l'encaustique de Sainte Catherine au Mont Sinaï, la miniature du Cod. Vat. gr. 699 (Cosma Indicopleuste), les psautiers de Londres et de Par. gr. 20, les peintures murales de la Péribléptos à Mistra, de la Mère de Dieu à Studenica³⁸).

L'analyse iconographique de la scène à travers les nombreux monuments mène à la conclusion que le Sacrifice d'Isaac proprement dit, est figuré partout selon un modèle établi avec les deux personnages principaux. Abraham domine la composition, qu'il soit placé au centre, à gauche ou à droite du sacrifié, et son attitude est presque invariable. Par contre, Isaac montre certains changements: à l'époque paléochrétienne et sous les Comnènes, il est assis sur le bûcher, le torse dressé, la tête souvent renversée en arrière, le visage vu de face, les yeux bandés, les mains attachées, comme par exemple sur les mosaïques de Saint Vital et Saint Apollinaire à Ravenne, Sainte Sophie à Kiev, Saint Marc à Venise, la chapelle Palatine à Palerme, Monréale, les fresques de Sainte Sophie d'Ohrid, du Christ Sauveur à Néré-

³⁷) K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, Princeton 1970, fig. 126, fol. 87r; fig. 127, fol. 87v; fig. 128, fol. 88r. (les trois moments du Sacrifice d'Isaac dans le manuscrit du Seraïl Cod. 8 d'Istanbul); H. Oumont, *Miniatures des plus anciens manuscrits de la Bibliothèque Nationale du VI^e au XIV^e s.*, Paris 1929, pl. XXXVII, Bibl. Nat. Gr. 510, fol. 174v.

³⁸) K. Weitzmann, *The Monastery of Sainte Catherine at Mount Sinaï, The Church and the Forteress of Justinian*, Princeton, 1973, pl. CIII—CXV et CXXXVI—CLI; K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, fig. 129, fol. 59r (Cod. Vat. gr. 699); S. Der Nersessian, *L'illustration du Psautier...*, Londres 19352, p. 49, fig. 225, fol. 140v; S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen-Age*, Pantocrator, Paris. grec. 20, British Museum 40731, Paris 1966, pl. 37, Par. gr. 20, fol. 13r; pl. 23, Ps. du Mont Athos Pantocrator 61, fol. 151v.; G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, pl. 113—3; G. Millet — A. Frolov, op. cit., fasc. I, pl. 37—2. Le Sacrifice d'Isaac est peint aussi à Omorphi Ecclesia près d'Athènes, Arilje, Gračanica, sur la miniature du Psautier de Thomić, monuments qui appartiennent à l'époque des Paléologues comme Sainte Marina, mais qui comportent aussi la prière d'Abraham et la préparation, lesquelles précèdent l'acte suprême du sacrifice (A. Vassilaki-Karakatzani, op. cit., p. 19, pl. 119; SR. Petković, Arilje, Belgrade 1965, fig. 6 et 7; VL. Petković, op. cit., t. I, pl. 26b; G. Miller — A. Frolov, op. cit., fasc. II, pl. 83—1, 2, 3 et 84—1, 2, 3; M. Ščepkina, *Bolgarskaja miniature XIVvo veka*, Moscou, 1964, pl. XVII).

dica³⁹). Dans ce cas, les détails du corps et de l'habit sont traités minutieusement, et l'enfant garde sa vitalité. Au contraire, à la fin du XIII^e-début du XIV^e siècle, Isaac est aplati par terre, appuyé sur ses genoux et, en même temps, il devient une figure sans expression, plutôt schématisée, ce que l'on constate à Sainte Marina⁴⁰).

Sur la plupart des scènes, l'ange descend du ciel pour arrêter Abraham dans son action; mais, sur certaines miniatures, il est remplacé par la Main Divine sortant d'un rayon de soleil (Par. gr. 20, fol. 342). Souvent, l'ange se détache sur le pan étoilé du ciel (Psautier de Londres add. 15352), ou sur le fond céleste (Psautier de Thomie); ailleurs, il vole, se tenant horizontalement comme sur la fresque examinée ici.

Le Sacrifice d'Isaac de Karlukovo montre le type iconographique courant à l'époque des Paléologues: celui qui retient les détails narratifs les moins nombreux et qui révèle une préférence pour le pathétique, attestée dans l'attitude d'Abraham.

Les archanges Michel et Gabriel se tiennent de part et d'autre de la porte d'entrée en tant que gardiens. Leur emplacement fait allusion aux portes du Paradis protégées des archanges comme l'annonce le texte biblique. Les anges guerriers debouts, de face, portent le costume d'apparat; ils sont vêtus d'une tunique courte qui s'arrête au-dessus des genoux, et d'une cote de mailles sur laquelle est drapé le manteau retenu par une fibule en avant de l'épaule. Ils ont les cheveux courts et bouclés, serrés d'un ruban. Les coussins rouges sous leurs pieds chaussés de bottes molles évoquent les dignités célestes. Le glaive levé dans la main droite, ils montent la garde solennellement, leurs ailes grandes ouvertes étalées sur le dos.

Les archanges à l'entrée des églises existent à Bačkovo sur la face antérieure des montants de la porte qui mène du narthex au naos. Mais ils sont connus dès le V^e siècle sur l'encadrement sculpté de la grande porte de la seconde église dans le monastère de Kodja Kalesi en Isaurie⁴¹). C'est un exemple qui est du plus grand intérêt tant pour les origines de l'iconographie que pour la stylistique ornementale d'une façade dans l'architecture bulgare.

Il faut remarquer que les archanges à Kodja Kalesi décorent les faces internes des deux montants de l'entrée. La face antérieure du linteau horizontal comporte un

³⁹) F. Deichmann, op. cit., fig. 315, 327, 407; P. Toesca, op. cit., pl. XXVIII, XXIX; E. Kitzinger, *The Mosaics of Monreale*, Milan 1960, pl. 36; N. Mjasoedov — M. Syčev, op. cit., pl. LXV—1; V. N. Lazarev, *Mozajki Sofii Kievskoj*, p. 47, fig. 8, 9; idem, *Živopis XI—XIIvekov v Makedonii*, dans *Vizantijskaja živopis*, Moscou 1971, p. 184. La liste des monuments peut être complétée avec: l'icone à l'encaustique du Mont Sinaï, les miniatures du Codex 8 du Serail de Constantinople, Cod. Vat. gr. 699, Ms. Par. gr. 510, les fresques d'Ayvali kilisse (N. et M. Thierry, *Ayvali kilisse ou pegeonier de Güllu dere*, dans *Cahiers Archéologiques*, t. XV, pp. 119—121, fig. 14), Ballık kilisse, déjà démolie (R. P. de Jerphanion, op. cit., t. II, p. 257).

⁴⁰) Sur les fresques de la Péribléptos à Mistra, la Vierge à Gračanica, la miniature du Psautier de Thomie. Par contre, à Arilje, le petit Isaac garde sa vitalité.

⁴¹) G. Forsyth, *Architectural Notes on a Trip through Cilicia*, Alahan kilisse, dans *Dumbarton Oaks Papers* XI, pp. 228—233, fig. 18—21; N. et M. Thierry, *Le monastère de Coča kilissi en Isaurie*, La porte d'une église, dans *CA* t. IX, pp. 89—98, fig. 2—6; A. Grabar, *Deux portails paléochrétiens d'Égypte et d'Asie Mineure et les portails romans*, Kodja kalesi ou Alahan monastère, dans *CA* t. XX, pp. 23—28, fig. 4.

champ sculpté⁴²): au centre, apparaît un Christ en gloire dans un médaillon formé d'une couronne de laurier, porté par deux hexaptérides, selon les visions des prophètes. Evidemment, les archanges sont figurés à la place réservée aux gardiens des portes; leur disposition rappelle celle de Sainte Marina. Le Christ en gloire de Kodja Kalesi équivaut au Christ Ancien des Jours qui représente lui aussi une vision du prophète Daniel.

Les reliefs de l'encadrement de la porte d'entrée de Kodja Kalesi sont d'une grande importance pour l'étude des origines des façades peintes. Ayant été créés à la fin de l'Antiquité, ils révèlent les principes décoratifs en usage dans l'architecture de leur temps. Les ressemblances déjà indiquées avec les fresques de Sainte Marina attestent une transposition des idées artistiques de la sculpture à la peinture monumentale. Elles témoignent aussi de la reprise des motifs paléochrétiens pour le décor peint des façades du XIV^e siècle.

De plus, la façade principale de Sainte Marina fait penser aux portails des églises romanes et gothiques. Or, ces portails gardent les traces de la tradition paléochrétienne qui est passée en Occident, s'est développée et a pris de nouvelles directions. Les derniers échos de cette tradition sont les sculptures des frontons dont le motif central comporte la révélation du Maître de l'Univers aux élus en présence des armées célestes.

Saint Joachim et Sainte Anne se rangent à gauche et à droite des archanges. Ils sont vêtus à l'antique, drapés dans leur toge dont le pan retombe du bras le long du corps. Figurés à cet endroit, ils évoquent les deux scènes de l'Enfance de la Vierge — l'Annonce de l'ange à Anne et l'Annonce à Joachim, où les anges participent en tant que messagers divins.

Les anges représentent une catégorie des forces célestes⁴³). Ils se réjouissent de la contemplation du Très Haut et assistent constamment à son mystère, qu'ils révèlent aux hommes. Dieu exprime sa volonté par les anges à un nombre restreint d'êtres humains, aux élus. Dans l'Ancien Testament, le Maître de l'Univers était perceptible pour le groupe des visionnaires: Daniel, Ezechiel, Isaïe. Dans leur vision, il apparaît toujours entouré des forces célestes et c'est aux prophètes qu'il a confié l'arrivée du Messie. Le Verbe Incarné a accordé aux hommes la grâce de contempler Dieu. Celui-ci est devenu visible pour la nature intellectuelle humaine comme il l'était pour les esprits angéliques.

Le rôle révélateur des anges est attesté d'ailleurs dans toutes les scènes et les images de l'Ancien Testament sur la façade de Sainte Marina. Le peintre a su présenter dans une composition unifiée les différents moments où le Souverain se manifeste par ses messagers: les anges.

Les anges sont des éléments essentiels dans la décoration extérieure de édifices religieux. Cependant, le nombre des façades peintes qui ont subsisté est très limité étant donné la nature moins résistante aux intempéries de cette forme d'art. La

⁴²) G. Forsyth, *op. cit.*, fig. 20; N. et M. Thierry, *La monastère de Coča . . .*, fig. 4—6.

⁴³) J. Danielou, *Les anges et leur mission*, Cheveton 1951; G. Millet, *La Dalmatique du Vatican*, pp. 30—32; A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris 1957, pp. 251—253.

façade de l'ancienne chapelle de Sainte Barbe à Hosios Lukas⁴⁴) comporte un Josué et l'archange Michel actuellement disparu, mais identifié par l'inscription de la scène (début du XI^e siècle). A l'ossuaire de Backovo⁴⁵), les archanges qui côtoient l'entrée du naos à l'étage se trouvaient, sans doute, sur la façade Ouest, protégée par le narthex dont les arcades originelles s'ouvraient des trois côtés, à l'extérieur (peu avant la fin du XI^e siècle). A San Angelo in Formis, la lunette centrale sous l'arcade de l'atrium comprend un archange Michel qui, les ailes grandes ouvertes, veille sur l'entrée, alors que deux autres anges en adoration devant la Vierge apparaissent dans la deuxième zone de peinture du même compartiment, sur la façade Ouest (XII^e siècle)⁴⁶).

Par contre, les anges sur les façades sont mieux conservés dans la sculpture monumentale. Ils peuplent les parties hautes des églises pendant tout le Moyen Age. Comme en Isaurie, des exemples fascinants peuvent être notés en Géorgie et en Arménie, dès les V^e—VI^e siècles. Rappelons les reliefs de Džvari près de Tbilisi où les anges guident chaque figure membre de la famille donatrice; ils apparaissent aussi dans les scènes évangéliques (VI^e siècle)⁴⁷).

En général, on distingue deux types de représentations des anges: a) faisant partie des scènes bibliques et des portraits des donateurs; b) figures isolées et conçues comme motif indépendant, afin d'être inséré dans la composition d'une façade. Le deuxième type présente un intérêt particulier pour l'étude de Sainte Marina. Il se retrouve à l'église d'Oški à Tao Klardžeti en Géorgie méridionale (vers la fin du X^e siècle)⁴⁸): les archanges Michel et Gabriel en attitude solennelle se tiennent sur le tympan de l'arc central de la façade principale Sud, alors qu'un seul ange protège le fronton Est. Des figures angéliques représentées à mi-corps sur les tympans surveillent les portes d'entrée à la cathédrale de Mren (VII^e siècle) en Arménie⁴⁹) et à Nikorzmindia (XI^e siècle) en Géorgie⁵⁰). De plus, les scènes symboliques et évangéliques avec des anges se déploient sur les frontons et les tympans, et ceci équivaut à la protection des accès de l'église. En effet, sur la façade occidentale de la Sainte Croix

⁴⁴) E. Stikas, *Chronique des travaux exécutés au monastère de Saint Luc en Phocide*, Athènes 1970, pp. 174—178, pl. en couleur A, B; passim, *Le fondateur du monastère de Saint Luc*, Athènes 1974, p. 108, fig. 24 (en grec); A. Grabar, *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, Paris 1971, pp. 36—37.

⁴⁵) A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, pl. III.

⁴⁶) O. Morizani, *Gli affreschi di San Angelo in Formis*, 1962, fig. 2, 3, 4, 5.

⁴⁷) G. Čubinašvili, *Pamjatniki tipa Džvari*, Tbilisi 1948, pp. 133—156; W. Djobadze, *The Sculptures on the Holy Cross of Mizkhet's*, dans *Oriens Christianus*, t. 44, Wiesbaden 1960, pp. 112—135; t. 45, 1961, pp. 70—77; N. Aladašvili, *Monumentalnaja skulptura Gruzii*, Moscou 1977, p. 30, fig. 17, 19, 20, 21, 22.

⁴⁸) E. Takaišvili, *Arkheologičeskaja ekspedicija 1917vo goda v južnie provincii Gruzii*, Tbilisi 1952, pp. 45—67, pl. 39—78; D. Winfield, *Some Early Medieval Figure Sculpture from North East Turkey*, dans *Journal of Warbourg and Courtauld Institutes*, XXXI, Londres 1968, pp. 33—72; N. Aladašvili, op. cit., pp. 117—121, fig. 122, 123, 126.

⁴⁹) S. Der Nersessian, *L'Art arménien*, Paris 1977, p. 53.

⁵⁰) N. Severov et G. Čubinašvili, *Pamjatniki gruzinskavo zodčestva*, Moscou 1947, fig. 112, 113; N. Aladašvili, op. cit., p. 187, fig. 178, 179, 180.

à Aghtamar⁵¹), les anges de part et d'autre de la croix sont suivis des séraphins, deux fois plus grands, qui montent la garde, alors que le roi offre le modèle de »la Sainte Croix« au Christ, au sommet de la composition.

En fait, la symbolique des anges gardiens des entrées contre les démons, est respectée et s'adapte à la monumentalité recherchée dans la composition des façades. Partout, y compris à Sainte Marina, l'échelle harmonieuse, l'attitude majestueuse et l'aspect saisissant des figures font ressentir la splendeur de l'œuvre d'art. Le caractère représentatif de l'ensemble résulte de la synthèse réussie entre l'architecture et les arts plastiques. La monumentalité obtenue dans la sculpture ainsi que dans la peinture réside dans le choix fait, avec maîtrise, des motifs qui s'associent organiquement aux surfaces architecturales.

Au temps des Paléologues, les anges sont très vénérés et un nombre important d'églises leur sont dédiées. La tradition des anges sculptés sur les façades⁵²) est reprise dans la peinture monumentale. A cet effet, on peut signaler les façades restituées ces dernières années, et notamment les portails peints Ouest et Sud, dégagés de Saint Démétrios au monastère de Marko près de Skopje (vers 1371)⁵³). Au-dessus de l'entrée occidentale, la niche comprend Saint Démétrios à cheval en habit militaire. Plus haut, six anges symétriquement disposés se tournent respectueusement vers le Christ qui bénit des deux mains, placé à la clé de l'archivolte. La suite angélique vole tout autour pour protéger la porte de l'église. Elle révèle l'espoir du secours attendu des armées célestes contre le mal qui s'étendait sur le pays, troublé profondément par les Turcs.

Sur le tympan Sud de Saint Démétrios, sont peints la Vierge à l'Enfant, un ange, les instruments de la Passion à la main, David et Salomon portant leur témoignage sur l'arrivée du Messie qui apparaît en tant qu'Emmanuel dans un pan du ciel, au-dessus de Saint Démétrios figuré dans la lunette à mi-corps, la couronne de martyr sur la tête. Ces images appropriées à l'abside évoquent l'Incarnation, la Passion et la Rédemption, et plus particulièrement le sacrifice divin qui se reproduit

⁵¹) Der Nersessian, *L'Art arménien*, p. 80, fig. 53.

⁵²) Le relief d'archange en pied d'Ohrid provenant sans doute, d'une façade et attribué aux XIII—XIVèmes siècles, montre la continuité d'une ancienne pratique. (K. Petrov, *Dva srednovekovni reliefa ot Makedonija*, dans *Godišen Zbornik na Filosovskija Fakultet*, Skopje, 1956, pp. 103—130). Sur le tympan occidental de l'église du Sauveur à Dečani, au-dessus de l'entrée, deux anges escortent le Christ; ils sont sculptés dans le style attardé de l'art roman. (J. Maksimović, *Tradition byzantine et sculpture romane*, dans *Zbornik Radova*, t. XI, Belgrade 1964, p. 95, fig. 11). Les anges peints ou sculptés sont un motif établi pour la décoration des façades.

⁵³) K. Balabanov, *Novootkriveni portreti Kralja Marka i Kralja Vukašina u Markovom manastiru*, dans *Zograph*, 1, Belgrade 1966, pp. 23—25; passim, *Novootkriveni portreti na kralot Marko i kralot Volkašin vo Markovijat manastir*, dans *Kulturno Nasledstvo* III, Skopje 1967, pp. 47—65; S. Spirovski, *Rezultati ot konzervatorskite radovi na fresko-živopisot vo crkvata Sveti Dimitrija — Markov monastir*, dans *Glasnik na Instituta za nacionalna istorija*, t. XV, pp. 239—245; N. Nošpal - Nikulska, *Za ktitorskata kompozicija i natpisot vo Markovijot manastir, kaj selo Sušica, Skopsko*, dans *Glasnik na Instituta za nacionalna istorija*, t. XV, pp. 225—238; V. Djurić, *Markov manastir — Ohrid*, dans *Zbornik za likovne Umetnosti*, N° 8, fig. 1.

sur l'autel. L'identité des sujets dans l'abside et sur la façade dérive de l'équivalence du sens symbolique des deux parties de l'édifice. Le sanctuaire est considéré comme une porte qui introduit au royaume céleste pour la vie éternelle, alors que l'entrée de l'église est appelée «portes de Dieu». Ceci justifie les archanges gardiens sur les façades Ouest de Markov manastir et de Sainte Marina, ainsi que l'allusion faite au Christ Immolé interprété néanmoins, à Karlukovo, dans le sens vétérotestamentaire par l'Hospitalité d'Abraham et le Sacrifice d'Isaac.

Dans les trois ensembles, les motifs iconographiques font partie d'une composition cohérente subordonnée à une idée fondamentale. Le sens apotropaïque est partout recherché. De plus, sur le portail Sud de Markov manastir, il s'associe à l'iconographie royale. Au motif liturgique du sacrifice divin, viennent s'ajouter les deux donateurs figurés en partie sur les piédroits. Les personnages peints, *Kral Vülkašin* et son fils *Krali Marko* devenu plus tard héros national bulgare, occupent cette place en tant que défenseurs de l'Eglise et de la foi chrétienne contre l'Islam. En effet, ils combattaient contre les Turcs pour la cause de l'orthodoxie, tout en estimant recevoir l'appui de Dieu.

Kral Vülkašin et *Krali Marko* ont une position semblable à l'entrée principale Nord de l'église au monastère des Saints Archanges près de Prilep⁵⁴). Ici, comme à Markov manastir, les princes donateurs sont figurés en tant que gardiens des portes contre le mal, identifié à cette époque avec les Turcs envahisseurs du pays. Conscients de remplir leur devoir, ils demandaient l'appui aux archanges protecteurs du monastère pour sauver l'Eglise et leurs terres. Ainsi, la substitution des stratèges terrestres aux gardiens célestes exprime l'aide morale accordée par le Christ et transmise par ses envoyés saints éponymes, au temps des combats. Comme défenseurs de l'Eglise et bénits par Dieu, les princes s'efforçaient de rassembler les troupes et, au nom de la foi chrétienne, de repousser l'ennemi. Ces façades peintes à la veille de la conquête de la Macédoine, expliquent le sens profond des portraits des donateurs, témoins de la réalité vécue sous la menace du péril turc.

Cependant, faute de données littéraires suffisantes, on ne peut pas toujours préciser l'événement politique suggéré par les personnages historiques peints. Or, le sens iconographique des images associées aux donateurs de Karlukovo fait penser aussi à la demande d'appui divin à une époque d'incertitude et de menace de guerre. *Ruteš* et sa famille adressent leur prière à Sainte Marina qui empêche le mal de pénétrer dans l'église, voire dans leur pays. Les archanges gardiens et Marina assommant Belzébuth font allusion à la protection divine demandée pour lutter contre les événements désastreux: sans doute, les incursions des Turcs et leurs pillages effectués en Bulgarie et à Byzance au temps du tzar *Ivan Alexandre* et de l'empereur *Andronic III*, époque à laquelle se rattachent les peintures.

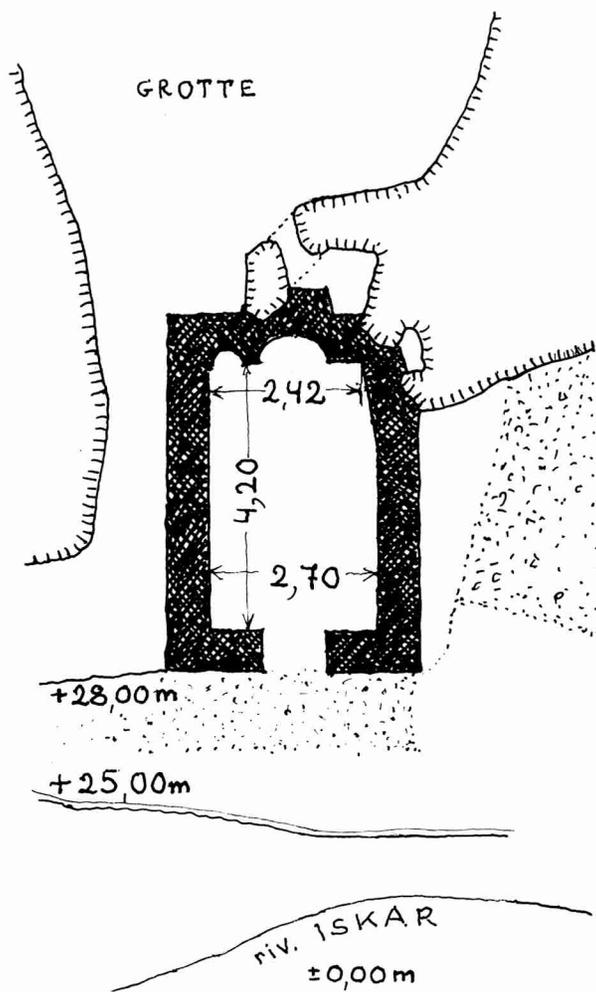
A Sainte Marina, les donateurs sont représentés selon le type conventionnel du portrait familial et encadrés dans un tableau, le seul situé sur la façade Sud. *Ruteš*

⁵⁴) D. Kornakov, Konzervatorski iztraživački radovi na arhitekturu i živopisu crkvi Sveti Archangela kod Prilepa, dans *Zbornik Zaštita Spomenika Kulture*, t. XVIII, Belgrade 1967, pp. 94—97.

**Les façades peintes de Sainte-Marina près
de Karlukovo et l'art de leur temps**

par Dora Panayotova-Piguet (Paris)

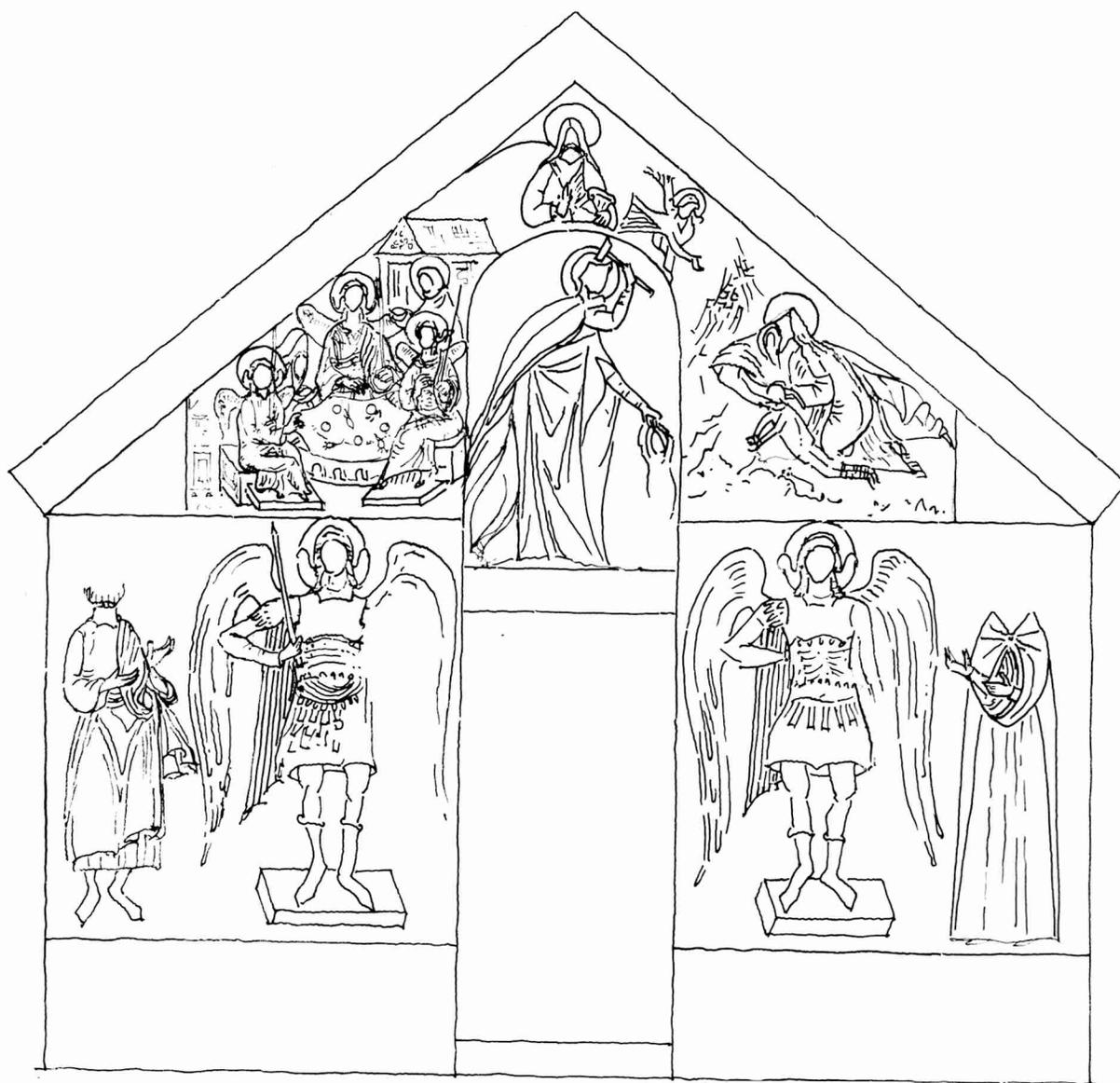
Illustrations



1. Sainte-Marina, plan



2. Sainte-Marina, portraits des donateurs, schéma



3. Sainte-Marina, façade Ouest, schéma



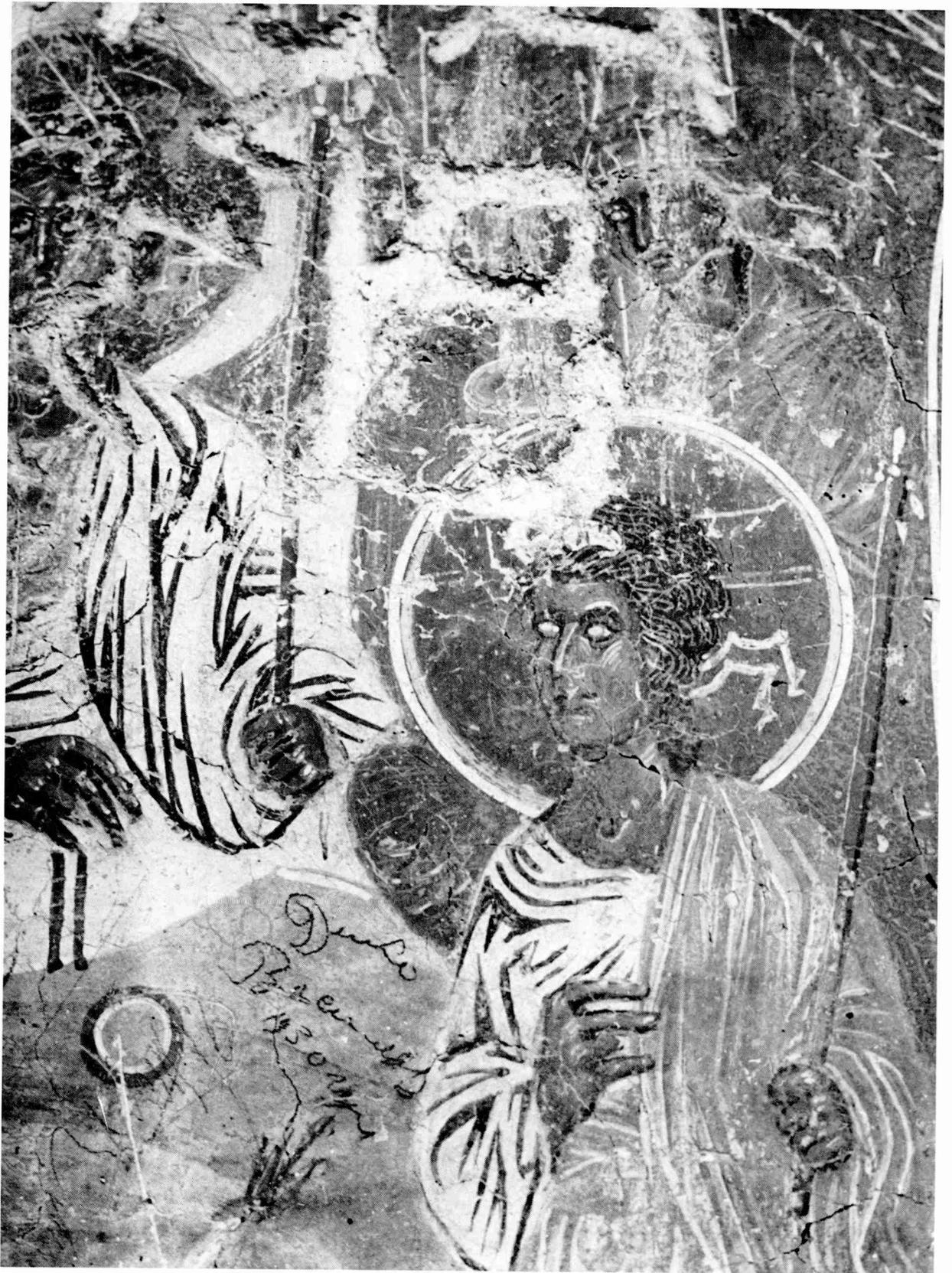
4. Sainte-Marina, façade Ouest



5. Sainte-Marina, fronton



6. Sainte-Marina, Ancien des Jours



7. Sainte-Marina, Hospitalité d'Abraham, détail, ange et Sarah



8. Sainte-Marina, Hospitalité d'Abraham, détail, ange et Abraham



9. Sainte-Marina, Sacrifice d'Isaac, détail, Abraham



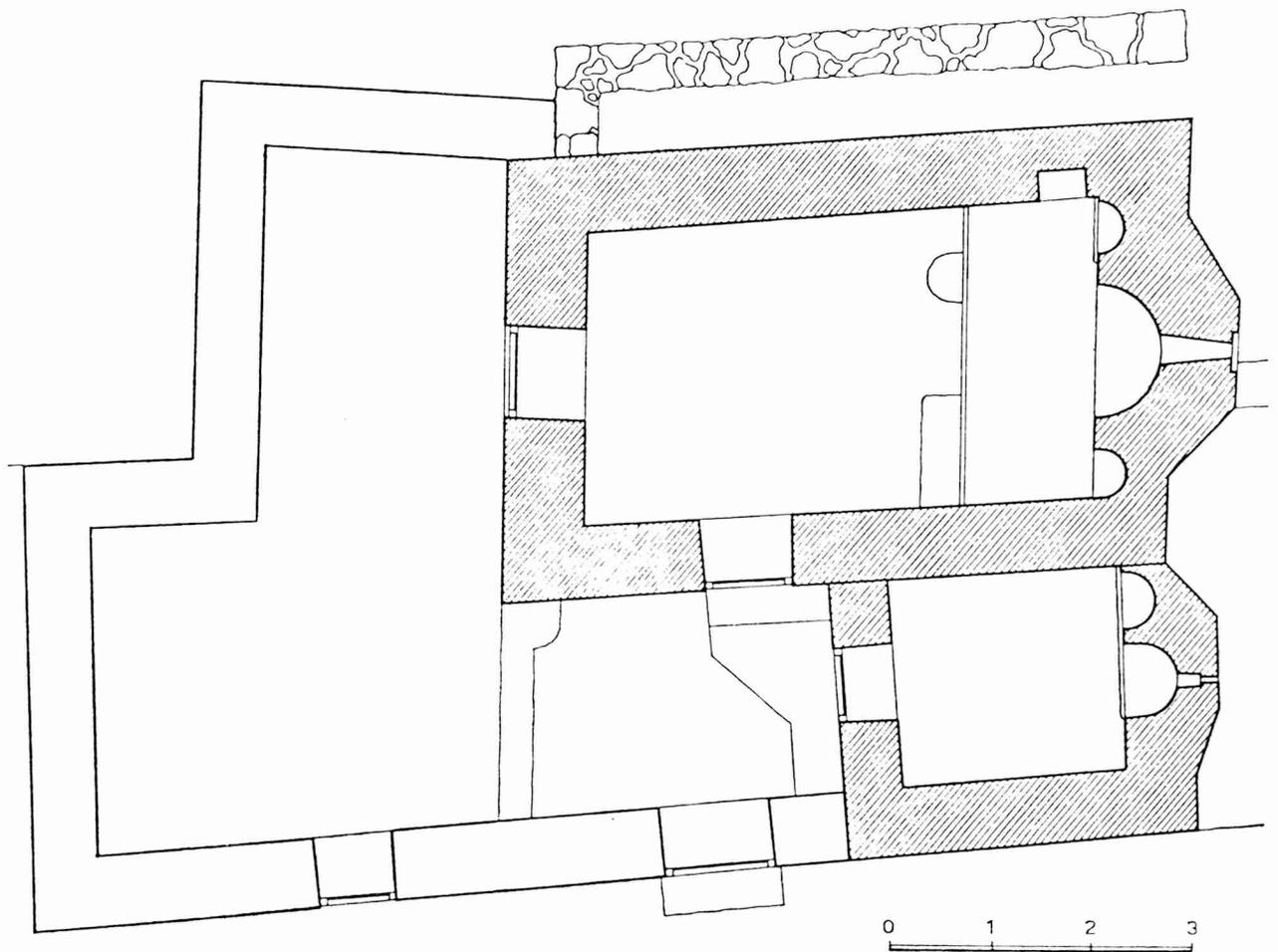
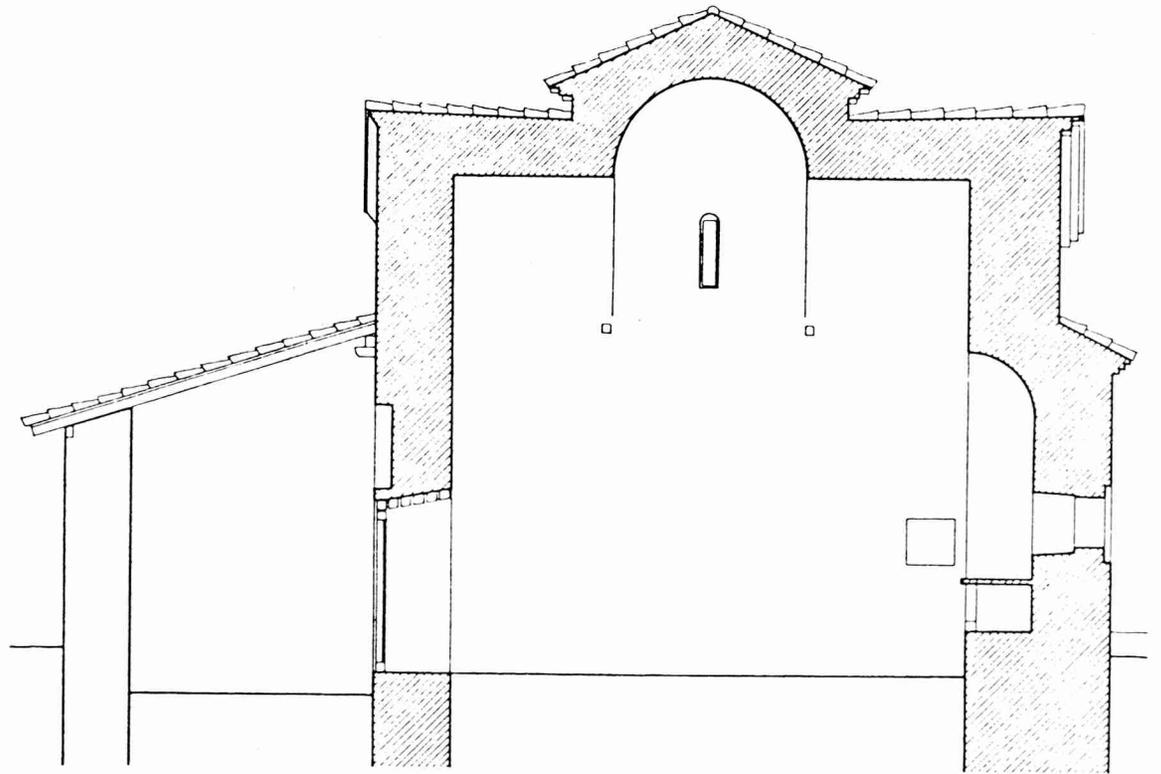
10. Sainte-Marina, Sacrifice d'Isaac, détail, ange.



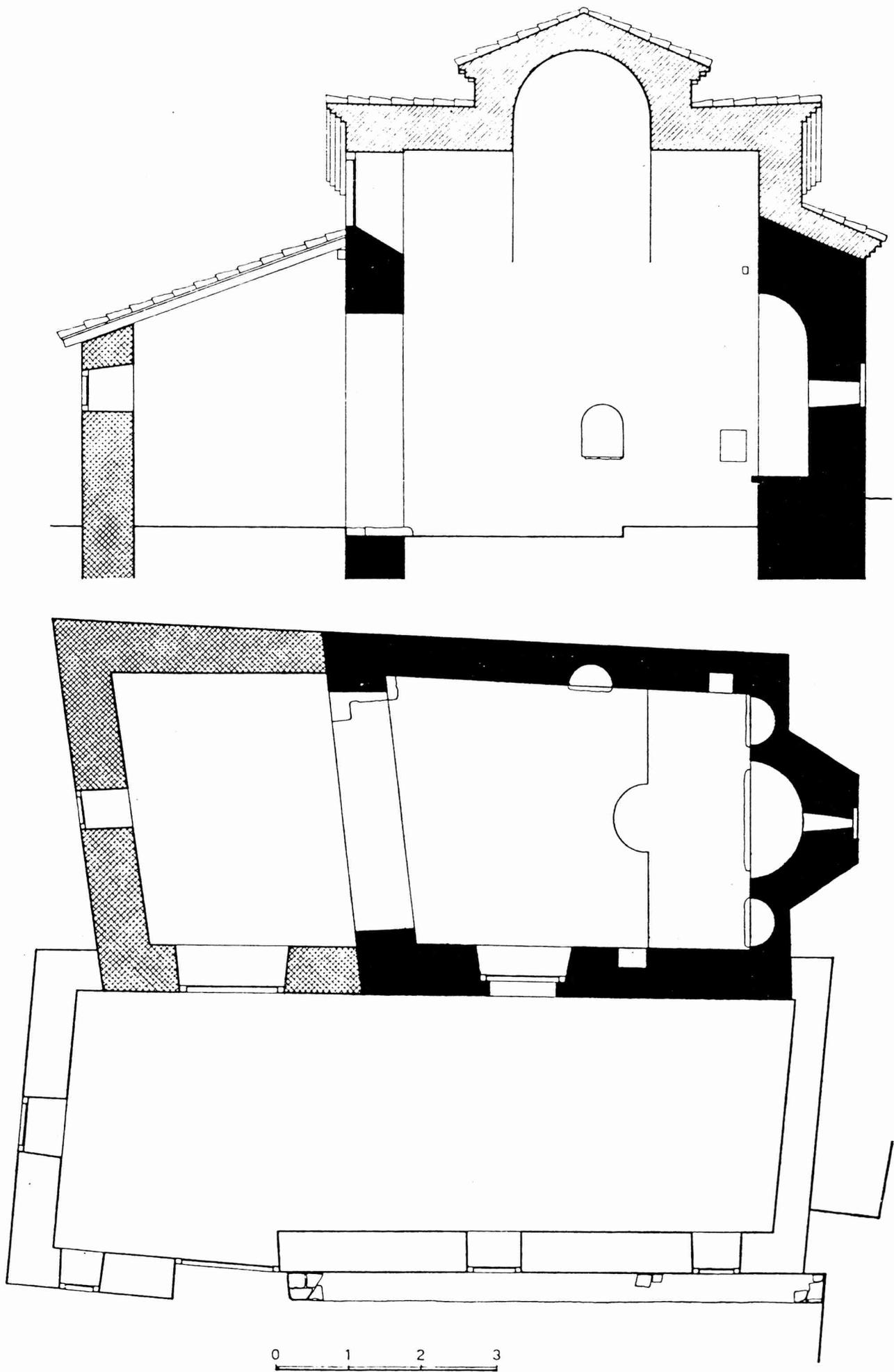
11. Sainte-Marina, Archange (au Sud), détail



12. Sainte-Marina, Archange (au Nord), détail



13. Saints Constantin et Hélène d'Okhrid:
a) plan: église principale, chapelle, porche
b) coupe longitudinale



14. Sainte Vierge Bolnička d'Okhrid
 a) plan: église principale, annexes
 b) coupe longitudinale

et sa femme dont le nom a disparu sont debout et de face et tiennent dans leurs mains le modèle de leur église sous lequel apparaît un petit garçon, les bras croisés devant la poitrine en état de prière. Une inscription identifie l'enfant, à savoir »Constantin leur fils« СЪИНЪ НМА КОСТАНЪДНЪ. Les trois donateurs ont de riches vêtements appropriés à ce cas exceptionnel.

Ruteš porte un habit long d'une étoffe épaisse et précieuse, et qui lui descend au-dessous du genou. Sur le fond vert foncé, se détachent des rinceaux brodés en or: les enroulements s'écartent symétriquement d'une tige commune et enferment soit un motif végétal, soit un aigle bicéphale. Le vêtement, sorte de kaftan, est boutonné de perles sur le devant. La bande verticale, percée de boutons, est parsemée de perles qui s'associent à celles de l'encolure ronde. Les deux extrémités du kaftan sont rehaussées d'une bordure en lamé, brodée d'un dessin de petits rinceaux et palmettes. Cette bordure passe non seulement de part et d'autre de la mince zone boutonnée, mais aussi autour du col, du bras et des poignets. L'habit est sanglé d'une ceinture de même tissu lamé ajusté sur cuir; celle-là est garnie de boutons en argent imitant les têtes de clous. L'extrémité de la ceinture nouée à la taille du côté droit, tombe jusqu'à l'ourlet du vêtement. Le donateur est chaussé de bottes souples en cuir rouge, agrémentées d'ornements. De son visage, il ne reste presque rien, sauf une partie de la chevelure. Les cheveux châtain bouclés tombent sur la nuque et atteignent les épaules; la barbe est divisée en deux touffes légèrement bouclées selon la mode de l'époque.

L'habit de *Ruteš*, le scaramangium⁵⁵⁾ des Byzantins, a connu un grand succès chez les Bulgares, les Serbes et les Russes pendant la basse époque du Moyen-Age. Bien entendu, le tissu précieux orné du dessin particulier aux aigles, était obligatoire: les dignitaires, les boyards et les hauts fonctionnaires représentés sur les parois des églises et sur les miniatures des manuscrits sont partout habillés de tels kaftans aux XIII^e—XIV^e siècles⁵⁶⁾. Or, de légères variantes dans la coupe ainsi que dans les parements existent, mais il s'agit toujours d'un costume d'apparat destiné aux personnages qui ont l'autorisation de le porter du fait de leur rang. Ainsi est-il possible de faire des rapprochements avec des donateurs déjà connus: le sébastokrator *Kalojan* à Boïana⁵⁷⁾, le personnage inconnu de l'église n° 4 de Trapezica⁵⁸⁾, les

⁵⁵⁾ I. Verpeau, Pseudo-Kodinos, *Traité des Offices*, Paris 1968, pp. 202—204; N. Kondakov, *Les costumes orientaux à la cour de Byzance*, *Byzantion* 1, Bruxelles 1924, p. 15; A. Solovjev, *Les emblèmes héraldiques de Byzance et des Slaves*, dans *Seminarium Kondakovianum*, t. VII, Prague 1935, p. 138; J. Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance*, Paris 1923, p. 47.

⁵⁶⁾ J. Ivanov, *Le costume des anciens Bulgares*, dans *L'art byzantin chez les Slaves*, t. I, Paris 1930, p. 325; J. Kovačević, *Srednjeevokovna nošnja balkanskih slovena*, Belgrade 1953, pp. 261—264; L. Niderle, *Život starich Slovani*, dans *Manuel de l'Antiquité slave*, t. II, Paris 1926; N. Okunev, *Portreti karolei ktitorov v serbskoj čerkovnoj živopisi*, dans *Byzantinoslavica*, t. II, 1923, p. 76.

⁵⁷⁾ A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, pp. 163—164, pl. XXI.

⁵⁸⁾ V. Dimov, *Raskopkite na Trapezica*, Sofia 1912, chapelle n° 1, 13, les trois princes.

fils de *Michel Šišman* à Dolna Kamenica⁵⁹), le despote *Dejan*, le jeune garçon ainsi que *Vitomir* et *Constantin* à Zemen⁶⁰), le donateur de Kalotina⁶¹), *Ivan Asen* le fils du tsar *Ivan Alexandre* et *Gospodin Constantin* dans l'évangile de Londres⁶²), le kesar *Novak* à Maligrad sur le lac de Prespa⁶³).

A Byzance, le nombre des donateurs représentés en scaramangium se multiplie: ainsi est vêtu le protostrator *Théodore*⁶⁴) sur les portraits de Panaghia Velas près de Voulgareliou, *Théodore Méthochite*⁶⁵) à Kahrje djamie. Tous ces personnages, aussi bien à Byzance que dans les pays slaves, appartiennent soit aux familles aristocratiques soit à la classe du pouvoir. Ils veulent montrer par leur costume une distinction sociale⁶⁶). Le rang élevé issu de fonctions administratives ou de services militaires ainsi que les liens de parenté avec la dynastie royale leur permettent de manifester leur situation sociale privilégiée. Il en résulte que *Ruteš*, le fondateur de Sainte Marina, appartenait à la même couche de la société médiévale bulgare.

⁵⁹) D. Panayotova, Les portraits des donateurs à Dolna Kamenica, dans *Zbornik Radova*, t. XII, Belgrade 1970, pp. 149—150, fig. 3, 4, dess. 1.

⁶⁰) A. Protić, Jugozapadnata škola v bulgarskata stenopis prez XIII—XIV vek, dans *Recueil Zlatarski*, Sofia 1925, fig. 49; D. Panayotova, Peintures murales bulgares du XIVème siècle, Sofia 1966, fig. 146.

⁶¹) A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie . . . , p. 289, fig. 38; A. Vasiliev, Ktitorski portreti, Sofia 1960, fig. 17—20.

⁶²) B. Filov, L'Évangile du tsar Ivan Alexandre de Londres, Sofia 1934, pl. I, II.

⁶³) P. Miljukov, Christijanskije drevnosti Zapadnoj Makedonii, dans *Izvestija Ruskogo Arkheologičeskogo instituta v Konstantinopole*, t. IV, Sofia 1899, pp. 63—64; J. Ivanov, Bŭlgarski starini iz Makedonija, Sofia 1931, p. 59.

La liste peut être complétée avec de nombreux donateurs portraiturés: prince *Paskač*, le sébastokrator *Vlatko* et son fils *Stephan* à Psača (P. Popović — V. Petković, Staro Nagoričino, Psača, Kalenić, Belgrade 1933, pl. 60, fig. 119; V. Djurić, Nepoznati spomenici srpskog srednjevekovnog slikarstva u Metohiji, dans *Starine Kosova i Metohije*, t. II—III, p. 84), *Oliver*, *Bratan*, *Dejan* et *Constantin* à Veljusa (V. Petković, Manastir v Veljuse, dans *Starinar*, Belgrade 1955, fig. 7, 8, 10, 11), le župan *Pribil* et ses fils, les župans *Stephan* et *Pierre* ainsi que le protovestiaire *Stan* à Dobrun (Z. Kaimaković, Živopis u Dobrunu, dans *Starinar*, t. XIII—XIV, Belgrade, 1962—1963, p. 257, fig. 4, 5), le prince *Ostoja* à Sainte Sophie d'Ohrid (S. Radojčić, Portreti srpskih vladara srednjem vjeku, Skopje 1934 p. 78; J. Kovačević, Srednjevekovna nošnja balkanskih slovena, p. 57, pl. XLI) ainsi qu'à La Vierge Péribleptos (G. Millet — A. Frolov, op. cit., fasc. III, pl. 19—1, 2), le despote *Brajan* à Bela crkva de Karan (M. Kašanin, Bela crkva karanska, dans *Starinar* t. III—IV, pp. 169—170, pl. XXIII), le prince *Lazare* à Ravanica (V. Petković, La peinture serbe, t. I, fig. 152a), le prince *Miroslav* à Bjelo polje (J. Kovačević, op. cit., p. 29, fig. 1), le donateur inconnu des Saints Archanges près de Prilep (P. Milković-Peppek, Contribution aux recherches sur l'évolution de la peinture en Macédoine au XIIIème siècle, dans *L'Art byzantin du XIIIème*, Belgrade 1967, fig. 1), le prince *Oliver* à Lesново (N. Okunev, Lesново dans *L'Art byzantin chez les Slaves*, Paris 1930, Les Balkans, p. 244, pl. XXII).

⁶⁴) A. Orlandos, Mnimia ton despotaton tis Epirou [Monuments des despotes epirots], dans *Epirotika chronika*, t. II, Athènes 1927, p. 153, fig. 12—16.

⁶⁵) P. Underwood, The Karyie Djami, New York, 1966, t. II, pl. 26, 28.

⁶⁶) A. Solovjev, Les emblèmes héraldiques . . . , loc. cit., pp. 121—164; J. Kovačević, op. cit., pp. 231—232; A. Grabar, Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks, dans *L'Art de l'Antiquité et du Moyen-Age*, p. 233; J. Verpeau, Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, Paris, 1966 pp. 36—39, 141—167.

La femme du donateur porte un costume qui révèle aussi des signes extérieurs de distinction⁶⁷). Elle a une robe longue jusqu'au sol, d'une étoffe éclatante brochée d'or: sur un fond bleu-marine, s'enroulent des rinceaux, et chacun encercle un oiseau. Cette tunique⁶⁸) est fendue sur le devant: les deux extrémités qui se boutonnent sont parées de bordures rouges rehaussées de palmettes et de rinceaux en lamé. Le décolleté carré s'élargit parallèlement aux épaules et laisse apparaître la chemise d'une matière légère blanc-cassé, sans doute en soie⁶⁹). Nul doute, la chemise est lacée dans le dos: l'encolure ajustée monte sur toute la hauteur du cou et s'achève par un galon mince broché d'un fil d'or.

La troisième pièce de la robe est une petite cape⁷⁰) rouge-orangée ornée d'un dessin semblable à celui de la tunique. Elle descend verticalement à partir de l'épaule et s'arrondit autour de la hanche en laissant décourverte la poitrine; cet habit dégage les bras et suit les échancrures de la tunique; la coupe du dos est ronde et les plis tombent en cascades sur les hanches. Une bride assortie avec le galon du col de la chemise sert à retenir la petite cape. Selon toute apparence, celle-ci est d'une étoffe souple et légère, et doublée d'un tissu orné comme celui de la robe.

Ce costume qui comporte deux pièces, la chemise et la longue tunique, est resté longtemps en vogue: il apparaît pendant tout le XIV^e siècle sur les images représentant des personnages qui vécurent à cette époque. Ainsi se retrouve-t-il, sur les fresques déjà mentionnées pour les comparaisons avec le costume de *Ruteš*: les femmes représentées qui accompagnent leurs époux sont habillées à la manière de la donatrice de Karlukovo.

La chemise aux manches brodées est une pièce essentielle de la robe des donatrices à: Kalotina⁷¹), Dolna Kamenica (la dite belle-fille de *Michel Šišman* à l'étage du narthex)⁷²), Zemen (*Doja*, la femme du despote *Dejan*)⁷³), *Psača* (*Ozra*, la femme du prince *Paskać*, et *Vladislava*, épouse du sébastokrator *Vlatko*)⁷⁴), *Veljusa*⁷⁵). La chemise est devenue inséparable de la longue tunique en étoffe précieuse au dessin

⁶⁷) N. Okunev, *Portreti karolei ktitorov v serbskoj čerkovnoj živopisi, Byzantino-slavica*, II, pp. 74—76; N. Kondakov, *Les costumes orientaux à la cour de Byzance*, dans *Byzantion*, 1, pp. 7—49.

⁶⁸) A. Racinet, *Le costume historique*, t. III, Paris 1888, p. 225; C. Enlart, *Manuel d'Archéologie française, «Moyen-Age» Le Costume*, t. 3, Paris 1916.

⁶⁹) M. Leloiere, *Dictionnaire du costume et des accessoires*, Paris 1967, voir l'article: «tunique», «robe-linge»; A. Grabar, *La soie de l'évêque Gunter*, dans *L'Art de l'Antiquité et du Moyen-Age*, p. 216.

⁷⁰) F. Buchet, *Histoire du costume en Occident*, Paris, 1965; M. Leloiere, *Dictionnaire du costume et des accessoires*, voir l'article «cape-capot».

⁷¹) D. Panayotova, *Peintures murales . . .*, figure en couleur hors texte.

⁷²) D. Panayotova, *Les donateurs de Dolna Kamenica*, dans *Zbornik Radova*, t. XII, pp. 150—152, fig. 5.

⁷³) D. Panayotova, *Peintures murales . . .*, figure en couleur hors texte.

⁷⁴) P. Popović — V. Petković, *op. cit.*, fig. 119; J. Kovačević, *op. cit.*, pl. XVII; S. Mandić, *Les portraits sur les fresques*, Zagreb 1966, pl. 24.

⁷⁵) V. Petković — Dj. Bosković, *Manastir Veluse*, dans *Starinar*, Belgrade 1955, fig. 21—22; P. Miljukov, *op. cit.*, p. 85 (les deux donateurs à la Vierge de Zahum).

particulier, garnie de bordures lamées, que nous retrouvons chez toutes ces femmes de la haute société des Slaves des Balkans à la fin du Moyen-Âge.

La liste de ces robes à deux pièces et parfois à trois pièces peut être complétée par les portraits connus de: Maligrade sur le lac de Prespa⁷⁶) (*Kali*, la femme du kesar *Novak*, et plus particulièrement *Maria*, sa fille, dont la coupe et le parement de la tunique ressemblent beaucoup à ceux de la femme de *Ruteš*), Saint Clément le Vieux à Ohrid⁷⁷) (*Anna-Maria*, la femme d'*Ostoja Rajaković*), l'exonarthex de Sainte Sophie à Ohrid⁷⁸) (la despote *Maria-Anna*, la femme d'*Ivan Oliver*, qui est portraiturée aussi à Lesnovo). A Bjela crkva de Karan⁷⁹), la fille de župan *Brajan* porte une robe dont le dessin aux oiseaux stylisés est identique à celui de Karlukovo.

L'originalité du costume de la donatrice de Sainte Marina vient de la petite cape qui lui donne de l'élégance. Les capes longues et les manteaux se portaient toujours, mais ce vêtement apparaît rarement. Des équivalents peuvent être signalés, mais d'une date un peu plus tardive. La cape courte, la pélerine est reproduite sur la miniature du chrysobulle d'Esphigménou (1429)⁸⁰), où les filles du despote *Djurdja Branković* ont toutes ce joli vêtement. Leur cape porte toujours un dessin semblable à celui de la tunique, mais la couleur du fond est différente. Au XV^e siècle, la pélerine subit des modifications et s'adapte aux différents ensembles vestimentaires.

Les portraits des donateurs de Sainte Marina comme tous les autres déjà mentionnés dans les pays balkaniques expriment par le langage de l'art, la mentalité des personnages qui ont vécu à l'époque. *Ruteš*, ce féodal inconnu jusqu'à présent dans l'histoire bulgare du XIV^e siècle, appartient, sans aucun doute, à la classe au pouvoir; sa manière de penser s'associe à celle de la haute société, pour laquelle l'offrande d'une église à Dieu avait un double sens: d'une part, adresser une prière pour le salut de son âme, et d'autre part, accomplir un acte prestigieux. En se faisant portraiturer en tant que donateur, le personnage estimait se mettre en valeur et provoquer le respect des fidèles moyens qu'il gouvernait.

Cependant, l'apparition des portraits sur la façade ne peut être uniquement considérée comme un acte de mégalomanie de la part du donateur. Sa représentation à l'extérieur de l'église est une conséquence directe du manque de surfaces disponi-

⁷⁶) P. Miljukov, op. cit., pp. 68—71, fig. 12; S. Mandić, op. cit., fig. 32; J. Kovačević, op. cit., p. 56.

⁷⁷) M. Corović-Ljubinković, Stari Sveti Climent, dans *Starinar* III, Belgrade 1940, pp. 92—100, fig. 5.

⁷⁸) S. Mandić, op. cit., pl. 21; G. Millet — A. Frolov, op. cit., fasc. IV, pl. 26—5, 3.

⁷⁹) M. Kašanin, Bjela crkva karanska, dans *Starinar* III—IV, pl. XIII, XIV; V. Petković, La peinture serbe, t. II, pl. 83a.

⁸⁰) P. Popović — S. Smirnov, Miniatura porodice despota Djurdja Brankoviča na povelji u svetogorskom monastiru Esphigmenou iz 1429, dans *Glasnik Skopskog Naučnog Društva*, t. XI; Skopje 1932, pp. 97—110; V. Djurić, Portreti na poveljama vizantijskih i srpskih vladara, dans *Zbornik Filozofskog Fakulteta* VII—1, Belgrade 1963, pp. 251—272, fig. 7, 8.

bles à l'intérieur. Ce phénomène peu fréquent⁸¹⁾, conforme aux principes décoratifs, se réfère aussi aux programmes iconographiques des églises. Les surfaces destinées aux portraits des donateurs sont d'habitude dans le narthex ou bien dans le naos, sur la partie Ouest de la paroi Sud⁸²⁾. *Ruteš* et sa famille sont figurés à l'endroit établi, mais à l'extérieur.

Il faut reconnaître, d'une part, la superficie insuffisante à l'intérieur des petites églises, et d'autre part, le sens social très profond des portraits exposés en plein air. Les donateurs étaient régulièrement représentés à l'extérieur des édifices, en Orient chrétien, dès la fin de l'Antiquité⁸³⁾ et pendant la Haute époque. Ils font partie intégrante des sculptures destinées aux façades des grandes églises. Dès les V^e—VI^e siècles, des rois et des princes sortent sur les parties hautes des édifices, afin de s'exposer au regard des fidèles. Ils s'efforcent de montrer les origines divines de leur pouvoir et de faire valoir leurs droits légitimes sur le trône.

Aux XIII^e—XIV^e siècles, des notables locaux apparaissent sur ces tableaux. L'image spectaculaire de l'offrande essaie de manifester leur pouvoir conféré par le souverain, qui est portraituré souvent, à cet effet. Elle rappelle l'accord de Dieu d'exercer leurs prérogatives, obtenu par l'intermédiaire du tsar, au-dessus duquel apparaît le maître de l'Univers. Ailleurs, les droits de dirigeant légués au donateur dérivent directement du Christ bénissant, tandis qu'à Karlukovo c'est la Sainte protectrice qui transmet la grâce divine à *Ruteš*. Mais il ne s'agit pas seulement de la confirmation du statut privilégié de la classe au pouvoir aux yeux de la population: les événements politiques d'une importance internationale, et qui concernent également le peuple, se répercutent sur les portraits des donateurs comme nous l'avons noté, à propos des invasions turques dans les Balkans. Cependant, l'étendue limitée du présent travail n'admet pas une étude approfondie de ce point.

En se livrant aux activités pieuses, le donateur érige une chapelle souvent annexée à l'église qui existe déjà dans un site ou dans un établissement monastique. La nouvelle construction s'ajoute soit au Sud de l'abside, soit au Nord auprès du narthex, afin d'être alignée à l'Ouest avec la façade de l'église principale. Ces chapelles aux dimensions restreintes n'ont pas la superficie nécessaire pour l'application du programme iconographique, et les scènes sortent sur leur façade Ouest. De plus, les peintures regagnent les façades voisines de l'ancienne église. C'est le cas de Saint Grégoire le Théologien (1368) qui s'élève du côté Nord de la Vierge Péribleptos à Ohrid⁸⁴⁾. Les fresques à l'extérieur du mur occidental de la nouvelle partie se

⁸¹⁾ Au XV^e siècle, les façades méridionales décorées de donateurs deviennent courantes: leurs origines doivent être cherchées dans les monuments de l'époque précédente ce que la composition de Sainte Marina corrobore.

⁸²⁾ A. Grabar, L'origine des façades peintes des églises moldaves, dans *L'Art de l'Antiquité et du Moyen-Age*, t. II, pp. 906—910.

⁸³⁾ A. Grabar, Le portrait en iconographie paléochrétienne, dans *L'Art de l'Antiquité et du Moyen-Age*, pp. 597—598.

⁸⁴⁾ D. Kornakov, Po konzervatorskite raboti vo cŕrkvata Sveta Bogorodica Peribleptos (Sveti Kliment) vo Ohrid, dans *Kulturno nasledstvo*, Skopje 1961, pp. 73—93. Zv. Grozdanov, Ilustracija himna Bogorodičnog Akatista u crkvi Bogorodice Periblepte u Ohridu, dans *Zbornik za likovne umetnosti*, t. IV, pp. 39—54, p. 40.

glissent vers les façades Ouest et Sud de l'ancienne construction de 1295. Or, ces peintures se déploient à une hauteur déterminée par le toit du porche en bois, érigé pour les protéger. C'est une construction légère qui allonge l'ensemble architectural des côtés Nord, Sud et Ouest: il s'appuie sur la maçonnerie et repose sur une colonnade en bois ouverte à l'extérieur.

Le même détail constructif est connu au Patriarcat de Peć⁸⁵⁾ où il a la fonction de narthex qui réunit les trois églises: Saint Démétrios, Saints Apôtres et la Vierge Odighitria, et qui rejoint la façade Sud pour assurer le lien avec la chapelle annexe du sanctuaire, Saint Nicolas, en abritant les fresques tout le long de son parcours.

Ce phénomène dans l'architecture religieuse des XIII^e—XIV^e siècles, associé aux façades peintes, peut être poursuivi sur un nombre assez important de monuments répandus en Macédoine. Grâce aux travaux de conservation entrepris ces deux dernières décennies, les édifices furent restitués, leurs façades originales retrouvées et dégagées, ainsi que leurs modifications réalisées au cours des siècles. Par exemple, les églises des Saints Constantin et Hélène⁸⁶⁾, Saint Nicolas Bolnički⁸⁷⁾, la Vierge Bolnička à Ohrid⁸⁸⁾ ont subi les remaniements de leurs façades en raison de reconstruction, et on constate le même procédé: le porche ouvert sur la cour protège les scènes et les portraits exposés au Sud et sert de trait d'union entre la chapelle à l'extrémité Sud-Est et l'entrée principale à l'Ouest du bâtiment. Les peintures à l'abri d'une construction similaire peuvent être signalées au monastère de Treskavetz⁸⁹⁾, aux Saints Taxiarches de Castoria⁹⁰⁾, à Saint Nicolas Orphanos de Thessalonique, au Christ Sauveur de Ber⁹¹⁾. Sans doute, les fresques sur la façade principale Sud de la Vierge Mavriotissa près de Castoria⁹²⁾ avaient été à l'ombre d'un auvent en bois, limité à l'Est par chapelle de Saint Jean le Précurseur, érigée au chevet de l'abside.

⁸⁵⁾ V. Djurić, Nastanak graditelskog stila Moravske škole, dans *Zbornik za likovne umetnosti*, t. I, Novi Sad 1965, pp. 35—65; Dj. Bosković, O slikanoj dekoraciji na fasadama Pečke patriaršije, dans *Starinar*, t. XVIII, Belgrade 1968, pp. 91—100.

⁸⁶⁾ A. Nikolovski — D. Kornakov — K. Balabanov, Spomenici na kulturata vo N. R. Makedonija, Skopje 1961, pp. 257—259; G. Subotić, Crkva Sveti Konstantin i Elena u Ohridu, Belgrade 1971, pp. 7—11.

⁸⁷⁾ K. Tomovski, Konservacija na cърkvite Sveti Nikola Bolnički i Sveta Bogorodica Bolnička vo Ohrid, dans *Kulturno Nasledstvo*, Skopje 1961, pp. 95—100; K. Balabanov, Novi podatoci za cърkvata Sveti Nikola Bolnički, dans *Kulturno Nasledstvo*, Skopje 1961, pp. 31—46.

⁸⁸⁾ K. Tomovski, op. cit., pp. 97—100.

⁸⁹⁾ P. Miljukov, op. cit., pp. 112—113; B. Babić, Na marginama istorije manastira Treskavca, dans *Zbornik za likovne umetnosti*, t. I, Novi Sad 1965, pp. 23—30; N. Mavrodinov, Ednokorabnata i krústovidnata cърkva po Bŭlgarskite zemi, Sofia 1931, pp. 47—49. Z. Rassolkovska-Nikolovska, Freski ot kalendarot vo manastirot Treskavez kai Prilep, dans *Kulturno Nasledstvo*, 1961, pp. 45—56; P. Mijović, Carska ikonografija, dans *Starinar*, t. XVIII, pp. 103—117; J. Kovačević, op. cit., pp. 48—49, 174—176.

⁹⁰⁾ Restitué en 1976

⁹¹⁾ S. Pelekanides, Kalliergis, olis Tessalias aristos zografos [Kalliergis, le meilleur peintre de toute la Tessalie], Athènes 1973, fig. 1, p. 123.

⁹²⁾ S. Pelekanides, Kastoria, pl. 95, 96.

Certes, le porche en bois est un élément architectural imposé par les travaux de reconstruction des anciennes églises. Ce volume léger rétablit l'équilibre entre les parties érigées pendant les périodes diverses et se prête aux peintures murales qui contribuent à l'unité de l'ensemble. En réalisant le lien entre l'ancien et le nouveau, le porche élargit l'étendue des surfaces à peindre en dehors.

Par contre, à l'église de Dolna Kamenica⁹³), sur la rivière de Timok, dans la principauté de Vidin, l'exonarthex en bois à deux étages appartient à la construction originelle. Il aurait protégé les fresques à sa hauteur sur la façade occidentale. L'exemple marquant de cette catégorie de décor extérieur à l'abri, est l'exonarthex rajouté à la Vierge Leviška de Prizren en 1307⁹⁴). C'est une construction en pierre aux larges baies ouvertes sur les trois côtés et recouverte de voûtes d'arête en brique. Les peintures se déploient sur les murs, les faces antérieures des piliers ainsi que sur les voûtes.

Cependant, le décorateur de Sainte Marina osa exposer ses fresques sur une façade qui n'était pas abritée sous un porche. De plus, ces peintures monumentales conçues pour orner une surface visible de très loin, font un effet saisissant. Il n'est donc plus question de faire sortir des scènes et des images de l'intérieur vers l'extérieur, mais de créer une composition cohérente ordonnée selon les modes décoratifs propres aux façades. Ainsi, la petite église rupestre de Karlukovo est-elle, de la plus grande importance dans le groupe des églises orthodoxes aux façades peintes. En fait, ses fresques destinées à être vues en plein air, sont les seules conservées sur le territoire actuel de la Bulgarie.

L'équivalent de Sainte Marina se retrouve à l'église de La Vierge de Maligrad⁹⁵), sur le lac de Prespa, aujourd'hui en Albanie (1360). Celle-ci est située dans un endroit montagneux sous un large abri de rochers, exactement comme à Karlukovo. Sa façade Ouest est entièrement décorée: elle comporte une grande composition des donateurs qui se rangent en deux groupes de part et d'autre de la Vierge à l'Enfant, tous en pied. A gauche, se tient le kessar *Novak* suivi de son épouse, la kessar *Kali*, tandis qu'à droite ses enfants *Maria* et *Amiral* leur font pendant. Ils tendent leurs

⁹³) S. Nenadović, Restauracija Donjo-Kameničke crkve, dans *Zbornik zaštite spomenika kulture*, t. X, Belgrade 1959, pp. 51—59; B. Živković, Konzervatorski radovi na freskama crkve u Donjoj-Kamenici, Saopštenja, t. IV, Belgrade 1961, pp. 189—194; D. Panayotova, Cürkvata v Dolna Kamenica i izkustvoto ot tova vreme — Architectura, dans *Izvestija na Instituta za izkustvoznanie*, Sofia 1973, pp. 25—48, p. 43.

⁹⁴) S. Nenadović, Šta e kral Milutin obnovio na crkvi Bogorodice Ljeviške u Prizrenu, dans *Starinar*, t. V—VI, pp. 205—218.

⁹⁵) P. Miljukov, op. cit., pp. 63—64; I. Ivanov, Bŭlgarski starini iz Makedonija, Sofija 1970, 2ème éd., p. 70; A. Stranski, Portret kesara Novaka a jeho rodiny na Prespanskem ostrovo Mali grad v Albanij, Ročenka kruhu pro peštovani dejn umeni, Prague 1930; passim, Remarques sur la peinture du Moyen-Age en Bulgarie, Grèce et Albanie, dans Actes du IVème Congrès International des Etudes Byzantines, Sofia 1934, pp. 37—47; T. Popa, Disa mbishrime të kishave të shen Mërisënë Maligrad dhe të Ristozit në Mborje [Les peintures murales des églises de la Vierge à Maligrad et du Christ à Borje], dans *Biletin i Universitetit shtetëtor të Tiranës, ser. shkencat shoqerore 2*, Tiranë 1959, pp. 257—258; D. Damo, L'église de Notre-Dame à Maligrad, dans *Studia albanica 2*, Tirana 1964, pp. 109—111.

bras en signe de prière vers la Vierge, alors que le Christ au sommet du fronton les bénit des deux mains.

Le décor peint des façades fut pratiqué au temps des Paléologues. Les exemples peuvent être indiqués sur le territoire actuel de la Bulgarie, mais ils nous sont parvenus dans un état lamentable qui rend impossible leur étude quant à la façon dont elles furent exposées⁹⁶).

Il est curieux de constater que ce mode de décoration fut connu en Occident. Les fresques de la façade Est de l'église rupestre de Rocamadour en France, du début du XIII^e siècle, en présentent un exemple remarquable. L'église n'a pas de porche mais, comme à Sainte Marina, les peintures se trouvent sous un large auvent naturel de rochers qui les protège à une très grande hauteur. Les peintures romanes conservées à Rocamadour⁹⁷) représentent l'archange Saint Michel au premier registre et deux scènes: la Visitation et l'Annonciation au deuxième registre. Evidemment, l'architecture du Moyen Age en Europe occidentale, ainsi qu'en Europe orientale, obéit aux mêmes principes esthétiques. Les architectes ont su adapter leurs églises au paysage qui devient un fond naturel pour les façades peintes.

En effet, les églises moldaves dont toutes les parois sont ornementées à l'extérieur, témoignent de la reprise du même principe décoratif en usage aux XIII^e—XIV^e siècles. Le décor peint des façades fut adopté par les peintres moldaves qui se sont perfectionnés à un point tel que leurs réussites ont créé un art national. C'est le trait le plus caractéristique de l'architecture moldave, dû à la virtuosité des maîtres locaux, inspirés des monuments bulgares et serbes du temps des Paléologues. Ainsi se manifeste l'influence de la peinture monumentale serbe et bulgare du XIV^e siècle sur l'art d'un pays voisin à l'époque post-byzantine.

⁹⁶) On discerne à peine les traces des figures sur la façade méridionale de la Vierge Petrička dans la forteresse d'Asen près d'Asenovgrad (ancienne Stanimūka) (J. Ivanov, *Asenovata krepost i Bačkovskijat manastir*, dans *Izvestija na Būlgarskoto Arkheologičesko Družestvo*, t. II, fasc. 1, pp. 190—230, fig. 1). Sur la façade Ouest de Saint Pierre à Berende, les fragments de l'arbre généalogique des Asenides existaient encore il y a quelques décennies (J. Ivanov, *Starinski cūrki v jugozapadna Būlgarija*, dans *Izvestija na Būlgarskoto Arkheologičesko Družestvo*, t. I, Sofia 1912, pp. 53—54). A Zemen, les restes de Saint Jean le Théologien, Saint éponyme subsistent au-dessus de l'entrée (A. Grabar, *La peinture religieuse . . .*, p. 186). Au monastère des Saints Archanges près de Trūn, on reconnaît sur les rochers des fragments de peintures.

⁹⁷) P. H. Michel, *La fresque romane*, Paris, 1961, p. 216—217.