

Le style des peintures des Sainte-Marina près de Karlukovo

Par DORA PANAYOTOVA-PIGUET (Paris)

L'église de Sainte-Marina remarquable par ses façades peintes¹⁾, est d'un grand intérêt pour l'étude de la diffusion du style des Paléologues. Elle offre un exemple de l'universalité des expressions artistiques dans les différents pays orthodoxes au cours du XIV^e siècle.

Tout d'abord, il faut reconnaître les caractères distinctifs de l'ensemble qui permettent d'établir le groupe des monuments auxquels il se rattache; découvrir les centres culturels avec lesquels, les peintres qui l'ont exécuté pouvaient maintenir des rapports; enfin, apporter des preuves de style à la datation²⁾, compte tenu

¹⁾ D. Panayotova-Piguet, Les façades peintes de Sainte-Marina près de Karlukovo et l'art de leur temps, dans *Südost-Forschungen* 39, Munich, 1980, p. 168—190.

A l'intérieur, l'église fut jadis entièrement peinte. Au-dessus de la draperie en trompel'oeil, les personnages en pied faisaient face au spectateur, tandis que les scènes des Grandes fêtes et de la Passion se rangeaient au-delà, dans les zones supérieures. On discerne dans l'abside les saints Pères officiant, le »Melismos«, et au-dessus la Vierge du »Sygne«. De part et d'autre de la conque, sur la paroi est, l'archange Gabriel et la Vierge illustrent l'Annonciation à laquelle s'associe un Christ peint au sommet de la même surface triangulaire. Dans la prothèse, le Christ de Pitié se dresse mort, alors qu'une croix, symbole de la gloire, occupe la niche creusée dans la paroi nord. A côté de cette niche vers l'ouest ainsi que sur une petite surface vers l'est, on reconnaît les fragments des saints guerriers et d'un stylite. Il reste peu de chose des fresques sur la paroi sud: deux anachorètes se tiennent sur la partie occidentale, tandis qu'à l'est presque tout a disparu. Cependant, les peintures sur le mur ouest sont relativement mieux conservées: à gauche de la porte d'entrée, vers le nord, saint Constantin et sainte Hélène occupent leur place traditionnelle, tandis qu'à droite, deux saints ermites rejoignent ceux de la paroi sud. La zone supérieure comporte la Transfiguration placée audessus des deux anachorètes, la Résurrection de Lazare audessus de Constantin et Hélène et, au centre, dans l'axe de l'entrée, la Dormition. La partie supérieure triangulaire de la paroi est réservée à la Descente du saint Esprit qui apparaît en face du Christ figuré au-dessus de l'abside.

²⁾ K. Mijatev, Pešterna cŭrkva Sveta Marina, dans *Godišnik na Narodnija Muzej v Sofia*, 1932—1934, t. VI, Sofia, 1936, p. 287—294; D. Panayotova, Sveta-Marina, dans *Izvestija na Instituta za Izobrazitelni Izkustva*, t. VI, Sofia, 1963, p. 133—154; idem, Les peintures de Sainte-Marina près de Karlukovo. Rapport fait au séminaire dirigé par M. le Prof. J. Lassus à l'École Pratique des Hautes Études (19 mai, 1973). *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études*, t. LXXX—LXXXI, 1972—1973;

des courants artistiques et religieux de l'époque, ainsi que des conditions socio-politiques en Bulgarie.

La monumentalité qui domine à l'extérieur de l'ensemble, est fort impressionnante. Mais, elle n'est pas un trait essentiel des peintures de l'intérieur. Le système décoratif en vigueur dans un espace clos diffère de celui d'une surface en plein air. Le caractère des tableaux à l'intérieur de Sainte-Marina obéit aux principes esthétiques propres aux petites églises. Ainsi, les scènes situées au-dessus de la porte à la base du plafond, ont-elles des dimensions restreintes, et s'offrent au regard à une courte distance. Or, les effets de monumentalité s'expriment uniquement dans les scènes placées sur les surfaces triangulaires au sommet des parois est et ouest, et notamment dans celle de la Pentecôte dont l'ampleur est saisissante en raison de sa vaste étendue et de la plus grande échelle des personnages. Cela résulte dans une certaine mesure, du caractère de la superficie architecturale qui ne peut être morcelée. Faute de données suffisantes, il est difficile de se prononcer avec exactitude sur le réseau de peintures qui recouvrait jadis la chapelle. En tout cas, les scènes au fond rectangulaire se déployaient sur le plafond à deux pans, mais rien n'est resté pour confirmer l'ordonnance et la grandeur exactes des représentations.

Chaque scène comprend un tableau indépendant, dont l'étendue est déterminée par un encadrement de deux lignes parallèles: l'une blanche, l'autre rouge-brique. On constate partout la belle ordonnance des figures dont le nombre est proportionnel à la surface disponible et tout ceci contribue à la clarté et à l'équilibre qui règnent dans les compositions. Les personnages s'adaptent à la forme géométrique du champ et semblent épouser un schéma simple; les axes, les diagonales et les triangles sont des éléments principaux qui guident leur orientation³). Par exemple, Sarah (Hospitalité d'Abraham) et l'ange annonciateur de Dieu (Sacrifice d'Isaac) occupent les parties hautes du côté vertical d'un triangle dont l'hypothénuse sert à repérer les autres personnages dans la scène. Dans la Pentecôte, les apôtres se rangent symétriquement sur les deux côtés d'un triangle isocèle.

La forme humaine a le rôle prépondérant. Élément essentiel du tableau, son domaine d'action est plus ou moins déterminé par l'espace que l'on essaie de créer autour d'elle⁴). Les architectures se dressent au fond des scènes et, par l'opposition

Archéologie paléochrétienne et Byzantine, Paris, 1975, p. 358; idem, Les fresques de Sainte-Marina et leur cercle artistique. Communication au IV^e Congrès International des Etudes du Sud-Est Européen. Ankara, 13—19 août, 1979; idem, Les façades peintes de Sainte-Marina ..., p. 168—190.

³) A. Grabar, La peinture byzantine, Genève, 1953, p. 34; V. Lazarev, Drevnerusskie chudožniki i metodi ich raboty, dans Drevnerusskoe Iskusstvo XV° — načala XVI° vekov, Moscou, 1963, p. 7—21; A. Titz, Nekotorye zakonomernosti kompozicii ikon Rubleva i evo školy, dans Drevnerusskoe iskusstvo XV° — načala XVI° vekov..., p. 22—53; N. Gusev, Nekotorye priemy postroenija kompozicii v drevnerusskom živopisi XI—XVII vekov, dans Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kultura Novgoroda, Moscou, 1968, p. 126—139.
Moscou, 1968, p. 126—139.

de leurs surfaces, limitent l'espace, afin que les personnages ne planent pas en l'air. Les constructions en forme de prismes, massives et percées d'une seule baie s'élèvent derrière les apôtres (Dormition), la Vierge, les anges (Annonciation, Hospitalité d'Abraham). Dans la Résurrection de Lazare, la forteresse munie de tours élancées, situe le miracle en dehors de la ville. La stricte économie du détail est évidente partout et, de plus, l'usage de l'élément architectural est conforme à la signification conventionnelle.

Les surfaces lisses des constructions sont agrémentées d'ornements qui se voient également sur les meubles. Ce sont des imitations des sculptures posées sans égard à la nature de l'élément décoré. Les meubles à leur tour font valoir les distances entre les personnages, en leur assurant une place fixe dans la composition. L'ordonnance des sièges et des tables donne un sentiment subtil de la profondeur. Le synthronon (Pentecôte) encercle les apôtres et l'action se déroule à l'intérieur de l'espace ainsi déterminé. En fait, les meubles comme l'architecture des coulisses servent à séparer les personnages du fond de la scène et à créer l'espace nécessaire à leur action, en faisant allusion à la troisième dimension⁴⁾.

La forme humaine prend différents aspects. Le peintre sait la représenter dans des attitudes diverses: debout, assise, agitée; il connaît à la perfection ses gestes qu'il avait appris à dessiner dans son atelier. Autrement dit, il n'est pas asservi aux modèles réels. Le procédé peut être résumé ainsi: l'artiste peint les personnages selon le type iconographique qu'il a à l'esprit, puis il a recours aux meubles, aux accessoires et aux architectures. Ces éléments relient les figures, en fixant le domaine de leur action et en établissant leurs rapports.

Dans les limites du procédé établi, le peintre essaie de donner de la vie aux images, d'animer les attitudes et les gestes: la pose traditionnelle assise, genoux écartés et pieds joints, alterne avec celle aux jambes croisées, tandis que les bras allongent le corps, se plient à la taille, ou s'appuient sur la table avec beaucoup de grâce. La manière de tenir la tête haussée ou inclinée, s'accorde avec des gestes à la fois élégants et retenus. Les mains jolies et expressives, les pieds chaussés de sandales montrent une finesse extrême. En effet, les belles silhouettes des apôtres enveloppés dans leurs himations, tendent vers un maniérisme à peine esquissé (Pentecôte).

Quant à la figure debout, elle adopte parfois l'attitude solennelle. Une force divine émane des archanges au glaive dressé et retentit chez Joachim et Anne qui tendent leurs bras pour lui faire honneur. La solennité⁵⁾ ne réside pas uniquement

⁴⁾ P. Michelis, *L'Esthétique byzantine*, Paris, 1959, p. 109—202; V. Lazarev, loc. cit., p. 20; idem, *Michajlovskie mozajki*, Moscou, 1966, p. 44—45, fig. 1; A. Titz, loc. cit., p. 26; J. White, *Birth and Rebirth of Pectorial Space*, Londres, 1962, p. 73; G. Mathew, *Byzantine Aesthetics*, Londres, 1962, p. 33—34; H. Buchtal, *Early XIVth Century Illuminations*, dans *Dumbarton Oaks Paper*, N° 20, Washington, 1966, p. 109.

⁵⁾ V. Lazarev, *Istoriya Vizantijskoj živopisi*, Moscou, 1947, p. 224; A. Grabar, op. cit., p. 40—44; J. White, op. cit., p. 49; A. Stojaković, *Architektonski prostor u slikarstva srednevekovne Srbije*, Novi-Sad, 1970, p. 105—110.

dans la majesté de l'attitude, mais aussi dans l'atmosphère qui baigne les scènes et les images. A l'apparition du Saint Esprit, chacun des apôtres est saisi d'une extase silencieuse. Une splendeur lumineuse brille autour des trois anges révélateurs de Dieu (Trinité).

Les rapports entre les homologues s'expriment par le comportement et les gestes mutuellement convenus. Souvent, il s'agit d'un événement qui crée des réactions simultanées chez tous les assistants. Par exemple, il vaut la peine d'être mentionnés les groupes d'apôtres associés par leurs sentiments communs. Leurs têtes se rangent de manière à ce qu'elles soient toutes exposées au regard: les visages rapprochés et vus de trois-quarts se superposent vers le fond. Ainsi, les groupes sont-ils constitués selon deux modes conjoints: par alignement et par superposition. Dans la Dormition, chaque apôtre devient un portrait, mais en tout cas, l'ensemble est cohérent et bien équilibré. Les mimiques rendues avec habileté traduisent un état d'âme. Le calme prédomine dans les scènes, mais il n'empêche pas les émotions de mettre leur empreinte sur les visages. Sous la noble sobriété du comportement exigé, on sent vibrer une vie intérieure.

Les personnages ne sont pas pétrifiés. Une légère agitation leur confère de la vitalité. Le mouvement, néanmoins, correspond à l'activité exercée: vif, accéléré, stupéfiant, il varie d'une figure à l'autre, parfois sur un même tableau. Abraham qui se précipite pour immoler Isaac, est emporté dans un élan impétueux, alors que l'ange messenger de Dieu plane somptueusement. Les apôtres éblouis de la lumière divine s'écroulent sur le sol, leur manteau gonflé par le vent de la chute (Transfiguration). Sainte Marina saisie d'une agitation violente, brandit le maillet avec une large envolée du bras. Le mouvement s'exprime par les attitudes et par le plissement des draperies qu'entraînent les gestes, par le flottement des extrémités bouclées des cheveux longs emportés par le vent. Le mouvement vif et fougueux est d'ailleurs au service d'un élan dramatique qui imprègne la composition. L'intensité du mouvement confère aux personnages une énergie redoutable qui correspond à leur état d'esprit, en proie à des sentiments pathétiques⁷⁾.

Les vêtements amples et exubérants enveloppent le corps, s'enroulent autour des bras et retombent en plis souples, soulignant les silhouettes élégantes. L'artiste connaît parfaitement les formes qui correspondent aux différentes parties du

⁶⁾ V. Lazarev, *Feofan Grek i evo škola*, Moscou, 1961, p. 78—79; M. Chadzidakis, *Classicisme et tendances populaires au XIV^e siècle. Les recherches sur l'évolution du style des Paléologues*, dans *Actes du XIV^e Congrès International des Etudes Byzantines*, Bucarest, 6—12 septembre 1971, Bucarest, 1974, vol. I, p. 159, 165; A. Prokopiou, *La question macédonienne dans la peinture byzantine*, Athènes, 1962, p. 43—44.

⁷⁾ Parmi les caractères propres de la première phase du style des Paléologues, les tendances «réalistes» s'aperçoivent nettement dans les expressions des visages touchés d'une tension dramatique. Les personnages ont les gestes retenus qui correspondent à leur attitude solennelle et moins agitée. M. Chadzidakis, *op. cit.*, p. 159; S. Radojčić, *Der Klassicismus und ihm entgegengesetzte Tendenzen in der Malerei des 14. Jahrhunderts bei den orthodoxen Balkanslaven und den Rumäniens*, dans *Actes du XIV^e Congrès International des Etudes Byzantines*, Bucarest, 6—12 septembre 1971, Bucarest 1974, vol. I, p. 196.

corps humain, au repos et en mouvement. Les plis parallèles dessinent chaque forme et font ressortir les surfaces saillantes en les opposant à celles en retrait. Ils accusent les lignes du corps et les muscles et effectuent des tracés variés: zig-zag, lettre V, triangles, lignes courbes ou droites, ellipses, paraboles, rarement des demi-cercles. Les pans des himations passés sur l'avant-bras ou retenus élégamment par la main, se replient en jolis noeuds. Parfois, ils pendent en spirale, le moindre mouvement les fait flotter en tourbillon.

Les plis sont modelés par des lignes passant graduellement du sombre au clair, afin de mettre en relief la plasticité des formes. Les traits de lumière, qui rehaussent les surfaces éclairées, se rejoignent en formant des taches »blanches« au tracé géométrique. Quant au plissement en ombre, on utilise conjointement deux procédés. Les parties assombries sont rendues également par des tons foncés de la couleur de base et par des couleurs complémentaires⁸⁾.

Ce deuxième procédé utilisé pour creuser les plissements, décèle des effets naturalistes. Ainsi, voit-on des ombres tracées en bleu et en vert sur les tissus rouges. Il suffit de se rappeler le changement de la couleur, qui se produit au repli du taffetas rouge, pour mieux concevoir la réalité exprimée par le mode chromatique exploité dans ces peintures⁹⁾. Le modelé du drapé à l'aide de couleurs complémentaires a été pratiqué par les artistes bulgares. En effet, son usage est attesté à l'église des Quarante Martyrs de Tirnovo en 1230¹⁰⁾.

Or, le modelé aux tendances naturaliste a des origines très lointaines: il remonte à la Basse Antiquité, d'où cet héritage hellénistique est passé dans l'Occident latin et dans l'Orient byzantin. Comme tous les moyens techniques résultant d'une notion esthétique, il ne bénéficie pas d'une pratique ininterrompue. Abandonné à la fin de l'époque des Comnènes, il réapparaît plus tard dans les œuvres des peintres bulgares. Fidèles sans doute aux habitudes locales, les artistes se rattachant à Tirnovo l'emploient couramment aux XIII^e-XIV^e siècles. Sous les Paléologue, son usage est repris à Byzance. En définitive, il est largement utilisé dans les monuments des Balkans et de la Russie.

⁸⁾ K. Mijatev, Peštarna cŕrkva Sveta Marina, dans *Godišnik na Narodnija Muzej v Sofia*, 1932—1934, t. IV, Sofia 1936, p. 287. En fait, il s'agit du modelé à l'aide des couleurs complémentaires que l'on doit distinguer de celui au »dégradé«, avec des tons variés superposés où le passage de l'ombre à la lumière est nuancé. Aujourd'hui, on connaît bien la technique et les méthodes de la peinture byzantine grâce aux nombreuses études faites à ce sujet ainsi qu'aux analyses effectuées au cours des conservations des fresques, exécutées ces dernières décennies. Z. Blažić, *Technika i konzervacija naše freske*, Skopje 1958; N. Černišev, *Iskusstvo freski v drevnej Russi*, Materialy k izučeniju drevnerusskich fresok, Moscou 1954, pp. 35—41; Ju. Dmitriev, *Zametki po tehnike stennykh rospisej X^o—XII^o vekov*, dans *Ežegodnik Instituta Istorii Iskusstvo*, Moscou 1954, pp. 248—261; V. Filatov, *K istorii tehniki stennoj živopisi v Rossii*, dans *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kultura Pskova*, Moscou 1968, pp. 51—84; D. Winfield, *Middle and Later Byzantine Painting Methods*, *Dumbarton Oaks Papers* N^o 22, Washington 1968, pp. 61—141, fig. 1, 2 (en couleur).

⁹⁾ M. Muratov, *La peinture byzantine*, Paris 1928, pp. 43—44; A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, p. 109; K. Mijatev, op. cit., p. 287.

¹⁰⁾ A. Grabar, *La peinture religieuse...*, pp. 109—110.

Le modelé des draperies à l'aide de couleurs complémentaires répond aux exigences de l'esthétique byzantine qui a recours aux effets réalistes dans la poursuite de l'image vraie de l'autre monde éternel¹¹). La forme visible est une émanation de l'idée et elle doit être concevable immédiatement, étant donné la vérité de la source immatérielle qui est en Dieu.

La valeur artistique des peintures éclate dans le coloris. Les effets chromatiques s'accroissent sous la lumière qui baigne les fresques exposées en plein air. L'élégance des silhouettes, la souplesse des étoffes, la délicatesse des traits des visages se ressentent grâce aux couleurs qui résonnent dans une harmonie parfaite nourrie par l'éclairage du jour. Mais, à l'intérieur de la chapelle, l'atmosphère devrait changer, rappelant les grottes naturelles et les cellules taillées dans le roc. Les éclats s'atténuent, les couleurs s'adoucissent, le calme invite à la prière les moines hésychastes pour lesquels le silence était le seul moyen de connaître Dieu.

Les couleurs admirablement combinées représentent une des caractéristiques les plus essentielles de l'ensemble. La palette est réduite, mais les tons calmes sont d'une variété abondante; les couleurs aux nuances argentées prédominent: les verts amande, les bleus ciel, les lilas pâles, les ocres, les olive, les gris. Partout, on sent le désir d'atténuer les éclats aigus des tons crus, d'éviter les contrastes tranchants. Dans le cadre d'une gamme sobre et tendre, les couleurs vives et denses s'éteignent: le rouge s'étouffe en adoptant la nuance de terre cuite qui est d'ailleurs la plus impressionnante dans l'ensemble. Cette terre cuite se retrouve sur toutes les draperies colorées en rouge et même se répercute sur la chair des visages, les mains, les pieds, les corps nus et les nimbes. Le rouge étouffé est toujours confronté avec les couleurs claires et transparentes afin de s'associer à elles dans une harmonie savante. Cette tonalité dense dominante chez les archanges est juxtaposée aux violets clairs et crémeux des draperies de Joachim et Anne, lesquels apparaissent en tant que fond lumineux qui souligne son intensité. Dans la Pentecôte, les vêtements »rouges« des apôtres, moins nombreux que ceux en lilas, ocre-clair, vert amande, blancs, donnent pourtant l'impression de prévaloir, en imposant à la composition leur accent chromatique.

Le même rouge en nuance de terre cuite se retrouve dans les œuvres de *Théophane le Grec*¹²). Cette couleur considérée comme l'exclusivité du fameux peintre novgorodien apparaît évidemment, quelques décennies plus tôt, sur les fresques de Sainte Marina¹³). L'identité du coloris dans les deux cas s'explique par le style commun en vigueur dans les pays orthodoxes de l'époque. Il n'est pas sans intérêt de rappeler que les constatations faites sur les fresques se basent sur des couleurs

¹¹) A. Grabar, *La représentation de l'Intelligible*, dans *l'Art de la Fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Paris 1968, p. 52; idem, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, dans *l'Art de la Fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, p. 21; P. Michelis, *l'Esthétique de l'art byzantin*, Paris 1959, p. 159; V. Byčkov, *Vizantijskaja estetika*, Moscou 1977, pp. 47, 62—64.

¹²) V. Lazarev, *Feofan Grek i...*, p. 44.

¹³) D. Panayotova, *Sveta-Marina*, dans *Izvestija na Instituta za Izobrasitelni Iskustva*, t. VI, Sofia 1963, pp. 150—151.

dont l'authenticité n'est pas certaine, compte tenu des modifications survenues dans les couches de peinture. Un examen attentif met en évidence une base de couleurs de nuance cendrée et de petits morceaux de paille carbonisée. Sans aucun doute, les peintures furent effleurées par les flammes d'un incendie. Cette conclusion du conservateur Z. Barov¹⁴⁾ coïncide avec l'opinion exprimée par le conservateur soviétique Filatov¹⁵⁾ à propos des fresques de l'église de la Transfiguration de *Théophane le Grec*, et notamment que celles-ci avaient été touchées par le feu, d'où les nuances survenues. Quoi qu'il en soit, les valeurs artistiques des peintures telles qu'elles se présentent à Karlukovo et à Novgorod sont éminentes, qu'il s'agisse de la création d'un coloriste majeur ou du résultat d'une altération due à un incendie; ce rouge-terre cuite a le mérite indéniable d'établir un équilibre harmonieux des couleurs.

Les visages peints avec une habileté remarquable constituent la réussite la plus spectaculaire. Le procédé de la peinture à la détrempe a été appliqué et il se traduit par une couche de fond d'un rose tirant sur le terre-cuite. En fait, la couleur est un ocre-rouge auquel on ajoute du blanc¹⁶⁾. Les lignes posées sur cette base pâlisent et foncent graduellement pour donner à la chair vivante une teinte naturelle. Le dessin, d'un tracé rapide, s'affirme grâce au modelé soumis aux impératifs de la structure faciale. Le contour est interrompu et même estompé sur les parties éclairées; les tons variés, au départ d'un brun foncé qui pâlit jusqu'au bois de rose, se superposent afin d'accuser le relief des surfaces saillantes. Les nuances obtenues donnent l'impression de transitions dans lesquelles se répercute le jeu subtil de la lumière et de l'ombre.

Sur la facture modelée dans cette tonalité chaude, apparaissent les reflets blancs de la lumière, tracés avec aisance, selon l'épaisseur et la longueur du pinceau. Ces petits traits relèvent la saillie des surfaces illuminées mais ils étincellent sans hésitation, sur les zones plongées dans l'ombre afin d'animer le dessin des visages. Ils cernent l'orbite des yeux, tout en soulignant la pommette, marquent la

¹⁴⁾ Nous exprimons nos remerciements à M. Z. Barov, conservateur à l'Institut pour la Protection des Monuments de Sofia, qui a eu la gentillesse de visiter et d'examiner sur place les fresques de Sainte-Marina ainsi que les trois autres églises creusées dans les falaises du canyon de l'Iskar.

¹⁵⁾ V. Filatov, op. cit., p. 64. En fait, les incendies sont mentionnés dans les chroniques novgorodiennes et ils ont eu lieu en 1385, 1399, 1403, 1419. *Novgorodskaja pervaja letopis starševo i mladševo izvodov*, Moscou/Léningrad 1950, p. 394; *Polnoe sobranie russkich letopisej izdannoe Archeografičeskoju komissieju*, III, *Novgorodskie letopisi* (Novgorodskaja vtoraja i Novgorodskaja tretja letopisi), Petrograde, 1912, p. 231, 245. La troisième chronique novgorodienne qui remonte au XVII^e siècle, annonce le grand incendie de 1388 qui a détruit le quartier commercial de la ville et qui a endommagé l'église de la Transfiguration du Sauveur située à la rue Ilinskaja. *Novgorodskie letopisi ...*, p. 460.

¹⁶⁾ La facture »rouge« des visages se voit également sur les peintures de Novgorod et de Karlukovo. La tonalité identique suppose la même composition des couleurs. Ainsi s'explique que le fond en bois-de-rose des visages de Sainte-Marina résulte de l'ocre-rouge auquel on ajoute du blanc. V. Filatov, op. cit., pp. 64, 68, 78.

diagonale du cou, regagnent le front, allongent le nez et communiquent à l'expression une vivacité émouvante. Les mêmes »lumières« en blanc cassé ou légèrement teintées en gris, posées abondamment sur la chevelure, font ressortir les jolies mèches à peine agitées. Par le modelé plastique de la tête, du cou, des mains, des pieds, elles accentuent les volumes et évoquent la troisième dimension. Une technique raffinée est mise au service de cette représentation illusoire. Evidemment, les conceptions des trecentistes à l'égard de la pénombre, échappent au peintre de Sainte Marina qui, néanmoins, donne une interprétation »réaliste« aux visages, tout en restant fidèle à l'esthétique byzantine¹⁷⁾. Les types reproduits ont des traits modifiés qui font ressortir l'empreinte d'une vie psychiquement riche. Ils tentent, au surplus, à s'individualiser afin de mettre en valeur l'expression touchée d'émotions profondes.

Ces représentations se rattachent au courant artistique aux tendances »réalistes«, mais elles traduisent les modes d'expression employés couramment au XIV^e siècle. Les essais d'un rapprochement avec la nature se limitent aux détails¹⁸⁾, sans toucher aux grands axes de la peinture. En fait, les luttes doctrinales au sein de l'Eglise se terminent avec la victoire de l'hésychasme qui ne stimule pas le développement de l'art dans cette direction¹⁹⁾. L'évolution du style byzantin, qui était parallèle à celle de l'Occident dans la voie de la Renaissance, s'est arrêtée avant d'atteindre son but final.

Quant aux personnages nus, le Christ de Pitié et les anachorètes, ils sont représentés à la manière conventionnelle avec des muscles apparents. Les parties du corps humain, conçues en gros plan, subissent un traitement similaire à celui des visages. Les muscles stylisés sont cernés d'un contour brun foncé, et modelés au dégradé du rouge terre cuite et du marron, afin d'obtenir la teinte bronzée de la peau. Les zones en retrait sont dans l'obscurité, tandis que les saillies sont rehaussées par les éclats de la lumière. Brossées avec rapidité, les petites lignes blanches, droites et courbes, se concentrent sur le sein, le diaphragme, le cou, les côtes. Elles forment un dessin géométrique et deviennent un motif ornemental qui anime la figure nue. En définitive, la musculature démontre une routine déjà acquise dans la représentation des formes anatomiques.

Le goût pour les motifs purement ornementaux se traduit par l'image insolite des surfaces poilues qui recouvrent les aisselles et le triangle entre les deux jambes

¹⁷⁾ A. Grabar, *La peinture religieuse...*, pp. 157, 159, 175; idem, *La peinture byzantine...*, pp. 37, 38, 44; V. Byčkov, op. cit., p. 97.

¹⁸⁾ M. Ainalov, *Vizantijskaja živopis XIV^o veka*, Petrograde 1917, pp. 162—164; A. Grabar, *La peinture religieuse...*, p. 357; M. Chadzidakis, op. cit., pp. 177—182.

¹⁹⁾ D. Obolensky, *The Byzantine Commonwealth*, Londres 1971, p. 413; M. Alpatov, *Iskusstvo Teofana Greka i učenie isichastov*, dans *Vizantijski Vremennik*, t. 33, Moscou 1972, pp. 190—202; J. Meyendorff, *Spiritual Trends in Byzantium in the Late-Thirteenth and Early Forteenth Centuries*, in *The Kariye Djami*, ed. Paul Underwood, IV, Londres 1975, pp. 93—106; D. Obolensky, *Late Byzantine Culture and the Slavs. A Study in Acculturation. Rapports et corapports du XV^e Congrès International des Etudes Byzantines*, Athènes 1976, p. 24.

et l'abdomen, à la base du bassin. Celles-ci deviennent un élément décoratif, soumis à un traitement linéaire. Des petites lignes ténues posées l'une à côté de l'autre évoquent les poils stylisés et épousent les formes végétales de tiges et de feuilles, tout en obéissant à l'ordre d'une composition homogène qui respecte la symétrie du corps humain. Ces détails ornementaux sont exécutés très soigneusement dans un coloris étouffé: les nuances variées d'un vert-olive foncé sont accentuées légèrement par des traits clairs qui donnent de la vie au dessin élaboré. En somme, les motifs végétaux s'adaptent harmonieusement à la tonalité sobre des muscles apparents, tandis que les éclats de la lumière largement utilisés sur le torse, le cou et les membres supérieurs, expriment une nervosité qui communique aux formes un aspect plus dynamique.

Il s'agit toujours de types iconographiques en usage, parmi lesquels on fait le choix, afin de leur donner une interprétation plus personnelle qui porte sur la mise en valeur de l'état d'esprit à l'égard de l'événement reproduit. A cet effet, le Christ de Pitié apporte la preuve indéniable des qualités exceptionnelles du peintre qui sait obtenir les résultats souhaités avec le minimum de moyens d'expression. »Le roi en gloire« frappe de prime abord tant par l'empreinte sur le visage du drame vécu, que par l'exécution infiniment adroite de la figure nue. Mort, il se dresse dans le tombeau, le cou ployé vers le côté droit, la tête retombée sur l'épaule, le visage douloureux. Son expression pathétique traduit la souffrance volontairement acceptée et sublimée. Le corps du supplicié est représenté de telle façon que la morphologie structurale offre des effets décoratifs. Le contour souple avec une intensité inégale esquisse les formes pures qui se réintègrent dans la composition des éléments stylisés du corps humain. Le torse aux proportions élégantes, voire élancées, est limité par les courbes légères des bras pliés au coude. L'eurythmie se poursuit sur la poitrine dont les formes dynamiques compensent la lassitude des membres supérieurs. Elle continue sur le diaphragme et le sternum, puis sur les côtes dont l'ordonnance parallèle se répercute sur les doigts des mains croisées. Celles-ci rejoignent une forme commune à laquelle s'ajoutent les doigts fins, décharnés. Les avant-bras qui reposent à la hauteur de la taille, enferment la partie principale de la composition. Ainsi, voit-on la zone supérieure du bassin retirée dans l'ombre, afin de s'opposer à la saillie éclairée des mains croisées. Les lignes blanches, tout en rehaussant les muscles volumineux et les détails stylisés, retracent le schéma anatomique du corps.

En conclusion, le corps nu soumis à une stylisation minutieuse, la distinction nette des éléments anthropologiques, la pureté des formes, la souplesse du contour, la délicatesse du dessin, la mobilité des »lumières«, leur ordonnance consciencieuse, le modelé à la fois puissant et délicat, la vitalité de la facture charnue, tout cela inscrit le Christ de Pitié de Sainte-Marina dans la phase d'épanouissement du style des Paléologue, avant le milieu du XIV^e siècle. Cette interprétation fondée sur les caractères objectifs de l'analyse formelle s'affirme d'ailleurs, par la contre-épreuve qu'apporent les monuments d'une date ultérieure qui ont subi des modifications survenues dans la peinture au cours de la seconde période du style des Paléologue. A cet effet, il est utile de comparer le Christ de

Sainte-Marina et ses représentations au monastère de Marko, à Kalenić, à Kovalevo, et de l'icône de Krivetz à la Galerie de Tretjakov de Moscou, qui se situent entre 1370 et les premières décennies du XV^e siècle.

Au monastère de Marko²⁰⁾ on constate des changements qui se produisent dans la figuration du Christ de Pitié: le contour se durcit, les formes perdent de clarté, le modelé assez poussé est encore délicat, mais le relief s'aplatit, la structure du torse s'éloigne de la nature, le motif des bras croisés abandonne la jolie forme des deux mains rassemblées et prend un aspect banal, tandis que les doigts sont dessinés par une ligne raide, la finesse d'exécution ayant disparu. Seuls restent à la hauteur les beaux traits du visage plongé dans une tristesse pathétique, mais la barbe est moins touffue, la chevelure se dessèche et les boucles dispersées sur les épaules se schématisent, en un mot le peintre, malgré ses qualités, se soucie peu des détails.

Sur la fresque de Kovalevo²¹⁾, les proportions sont déjà dépourvues de grâce, les muscles subissent des déformations, le relief est moins accusé, les lignes blanches se dissocient de la structure morphologique, les parties poilues aux effets décoratifs n'apparaissent nulle part, les bras restent le long du corps, sans que les mains soient figurées, l'intérêt pour les détails »réalistes« diminue. Enfin, le processus de la schématisation du corps et des membres s'intensifie. Sans aucun doute, nous sommes en présence des caractères propres à la seconde phase du style des Paléologue, ce que confirme la date de la fresque, la dernière décennie du XIV^e siècle.

A Kalenić²²⁾, les déformations du corps nu se poursuivent: les bras très minces et décharnés deviennent démesurément longs et, par suite, les avant-bras descendent au niveau de l'abdomen, afin de se croiser très maladroitement, les proportions sont dépourvues de grâce, l'harmonie entre les différentes parties du corps n'est plus respectée et, de plus, le détail dégénère. Cette image qui remonte à 1413 environ, est marquée de la décadence survenue dans la peinture de l'époque. La qualité négligée de l'exécution justifie cette appréciation, qui ne concerne pas le visage moins touché par la dégradation du style.

²⁰⁾ Z. Tatić-L. Mirković, Markov manastir, Belgrade 1926, fig. 69—70; G. Millet-T. Velmans, La peinture du Moyen Age en Yougoslavie, fasc. IV, Paris 1970, pl. 95—173, 99—181; Vl. Petković, La peinture serbe, Belgrade 1930, t. I, pl. 142b.

²¹⁾ Ph. Schweinfurth, Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, La Haye 1930, p. 182; M. Alpatov-N. Brunov, Geschichte der altrussischen Kunst, Augsburg 1932, pp. 298—299; M. Ainalov, Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit, Berlin/Leipzig 1932, p. 61; V. Lazarev, Kovalevskaja rospis i problema južnoslavjanskih svjazej v ruskoj živopisi XIV^o veka, dans Russkaja srednevekovaja živopis, Moscou 1970, fig. p. 225. Cependant, les monuments récemment découverts contredisent l'opinion de Lazarev à propos des origines serbes du Christ de Pitié. De nombreuses représentations en Grèce, en Macédoine et notamment celle de Sainte-Marina présentent les contre-épreuves de cette hypothèse.

²²⁾ Vl. Petkovic-P. Popović, Staro-Nagoričino, Psača, Kalenić, Belgrade 1933, p. 72; G. Millet, L'Évangile, Paris 1916, fig. 521; Vl. Petković, La peinture serbe, t. I, pl. 154b.

Les déformations encore plus poussées affectent le style du Christ de pitié représenté sur l'icône de Krivetz de la Galerie de Tretjakov²³), que l'on attribue aux premières décennies du XV^e siècle. L'ignorance de l'anatomie, les formes vulgari-sées et d'une exécution presque artisanale accusent le changement.

Des divergences de style évidentes entre les peintures mentionnées et la fresque de Karlukovo, s'expriment donc dans les œuvres distantes d'au moins un demi-siècle, au maximum d'un siècle. L'incompatibilité de la pureté du style de Sainte-Marina avec la dégradation progressive des images de Markov manastir, Kovalevo, Kalenić, Krivetz, est bien claire. L'ancienneté, donc, du Christ de pitié de Karlukovo est indubitable. Il se rattache par son style aux images les plus reculées, et il rappelle aussi les Crucifiements du dernier quart du XIII^e siècle.

Tout au plus, le Christ de pitié mérite-t-il d'être signalé à propos de sa coiffure aux cheveux longs qui retombent en mèches bouclées. Un contour interrompu, brun-noir, cerne les enroulements en spirale de la chevelure, alors que de petites lignes claires rehaussent régulièrement leurs parties en saillie. L'exécution rendue avec beaucoup de finesse, montre le dessin nerveux qui communique aux boucles un mouvement à peine saisissable.

Or, cette coiffure dont les mèches se dispersent sur la nuque et sur les épaules sous le souffle d'un vent invisible, correspond à des types iconographiques bien déterminés. Elle réapparaît chez les anachorètes, chez l'Ancien des Jours, chez Abraham. Les ermites ainsi coiffés rappellent les prophètes Aaron et Moïse figurés dans Cürkvata d'Ivanovo, avec lesquels la parenté de physionomie est évidente²⁴). Partout, les lignes blanches cernent les mèches, tout en animant le dessin. Autrement dit, le procédé est identique.

D'autres coiffures peuvent être rapprochées, et notamment celle aux cheveux relativement courts, dont les mèches légèrement teintées de blanc se rangent à deux étages. Très distinguée, on la retrouve également à Karlukovo dans la Transfiguration (prophète Elie), la Pentecôte (apôtres) et à Ivanovo dans la Cène (personnages assis qui tournent le dos au spectateur), le Reniement de Pierre (Saint Pierre, serviteurs auprès du brasier)²⁵).

La parenté est encore plus frappante, avec la coiffure aux cheveux mi-longs légèrement agités, et dont les mèches bien distinctes rejoignent celles de la barbe, leur couleur argentée étincelant sous les »lumières« abondantes. On observe en outre la similitude particulière de la structure faciale qui confirme l'identité des modèles ainsi que l'unité des conceptions esthétiques mises en œuvre dans les deux ensembles confrontés. La ressemblance entre les figures de la Dormition

²³) M. Antonova-N. Mneva, Katalog drevnerusskoj živopisi, Gosudarstvennaja Tretjakovska Galerija, Moscou 1963, icône N° 337, p. 380, fig. 256.

²⁴) A. Vasiliev, Ivanovskite stenopisi, Sofia 1953, fig. 14; D. Panayotova, Sveta-Marina, p. 149.

²⁵) A. Grabar, Les fresques d'Ivanovo et l'art des Paléologue, dans l'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age, Paris 1968, p. 844; M. Bičev, Stenopisite v Ivanovo, Sofia 1965, fig. 18, 19, 37.

(Sainte-Marina) et celle au centre tournée à gauche sur le banc supérieur du Lavement des pieds (Ivanovo) est très significative²⁶).

On peut noter un phénomène tout à fait comparable à Cürkvata et à Sainte-Marina dans la représentation graphique de la chevelure des anges: la masse touffue est rendue à l'aide de petites courbes de différents tons de chatain, qui dessinent des ondulations régulièrement accentuées par les éclats d'«or» de la lumière chrysographique dont les anges sont porteurs.

Les comparaisons avec les fresques d'Ivanovo s'étendent sur un domaine beaucoup plus vaste. Il faut distinguer d'abord, les moyens communs dans le procédé de la peinture et, d'autre part, le choix des types iconographiques d'après une accoutumance acquise. Les ressemblances se manifestent sur les deux plans, mais il est nécessaire de leur donner une interprétation concrète. Or, il ne s'agit pas de rechercher une reproduction exacte des visages dans les deux endroits, mais de noter tout particulièrement une parenté qui relève des principes picturaux qui ont guidé les artistes, et des possibilités de contact personnel entre eux.

Dans cet ordre d'idées, il n'est pas sans intérêt de rappeler quelques particularités des visages, et notamment leur morphologie et leur ordonnance dans le cadre d'un groupe. La plupart des personnages ne présentent pas leur figure de face, mais tournée de trois-quarts, ou même parfois de profil. L'effort pour rompre avec la monotonie des poses frontales se poursuit. A cet effet, les têtes, au lieu de se ranger verticalement côte à côte, s'orientent sur une diagonale par rapport à leur voisin. Une légère inclinaison de l'axe facial se produit; elle résulte du port de la tête qui se lève, renversée en arrière, ou se penche en avant. Cette manière de tenir la tête entraîne l'orientation du visage sur la diagonale fixée par la ligne droite de l'arête du nez, et achevée par la barbe pointue. Ensuite, l'orientation du visage se répercute sur le torse: le personnage agité prend une attitude suivant le port de la tête.

En effet, la structure du visage est soulignée par les jolies mèches blanches en diagonale. Au surplus, les lignes blanches qui raniment la facture charnue du visage s'unifient avec celles qui rehaussent la chevelure. Il suffit de jeter un coup d'oeil sur les apôtres de Karlukovo (Dormition, Résurrection de Lazare) pour saisir le phénomène qui se reproduit à Ivanovo²⁷) chez Caïphe (Jugement de Caïphe), Pilate (Jugement de Pilate), les apôtres (Lavement des pieds). Un autre détail tout à fait comparable s'impose au regard: le joli nez droit, marqué d'un trait blanc tout au long de l'arête. Il faut ajouter la virtuosité dont on se sert des «lumières» pour renforcer l'expression des visages.

Le nombre restreint des scènes conservées à Sainte-Marina ne permet pas d'examiner à fond les similarités avec les peintures de Cürkvata, au sujet des attitudes. En tout cas, les silhouettes sont bien convaincantes en ce qui concerne leur orientation sur la diagonale fournie par l'inclinaison ou le retrait du torse

²⁶) D. Panayotova, Peintures murales bulgares du XIV^e siècle, Sofia 1966, fig. p. 41.

²⁷) A. Grabar, Les fresques d'Ivanovo..., p. 443; M. Bičev, op. cit., p. 33.

**Le style des peintures de Saint-Marina
près de Karlukovo**

par Dora panayotova-Piguet (Paris)

Illustrations



1. Sainte-Marina, Dormition, détail, apôtres



2. Sainte-Marina, Dormition, détail, apôtres



3. Sainte-Marina, Transfiguration, détail, Elie



4. Sainte-Marina, Résurrection de Lazare, détail, apôtres



5. Sainte-Marina, Pentecôte, détail, apôtres



6. Sainte-Marina, Pentecôte, détail, apôtres



7. Sainte-Marina, Pentecôte, détail, apôtre



8. Sainte-Marina, Christ de Pitié



9. Cürkvata d'Ivanovo, Lavement des pieds, détail, apôtres



10. Cürkvata d'Ivanovo, Lavement des pieds, détail, têtes d'apôtres



11. Théophane le Grec, Hospitalité d'Abraham,
église de la Transfiguration de Novgorod
(G. Vzdornov, op. cit., fig. 108)



12. Théophane le Grec, Le saint stylite Siméon le Jeune,
église de la Transfiguration de Novgorod
(G. Vzdornov, op. cit., fig. 130)



13. Théophane le Grec, Saint David stylite, détail,
église de la Transfiguration de Novgorod
(G. Vzdornov, op. cit., fig. 126)



14. Cahrie djamie de Constantinople, ange



15. Icône des 40 Martyrs à Dumbarton Oaks Collection de Washington
(G. Underwood, op. cit., vol. 4, fig. 23)

ainsi que par l'agitation des bras et des jambes. A Karlukovo, elles ont souvent une tendance à rapprocher les membres du corps et à s'envelopper dans le drapé de leur manteau (Pentecôte, Hospitalité d'Abraham), ce qui n'est pas étranger au peintre d'Ivanovo comme le prouvent l'image des apôtres dénouant leur sandale (sur le banc supérieur dans le Lavement des pieds) et celles du Christ qui bénit le repas mystique (Cène), des femmes sorties à la rencontre de Jésus (Entrée à Jérusalem)²⁸). La silhouette ondoyante, si caractéristique qu'elle soit pour le Christ d'Ivanovo (Prière de Guéthsémani, Jugement de Caïphe), est à peine saisissable chez les archanges gardiens de Sainte-Marina, le retrait latéral du torse étant suggéré par le déplacement des cuirasses sur l'abdomen.

Le délinéament et le modelé du drapé montrent des parentés sensibles. Les étoffes souples se ploient sous la forme d'ellipse ou de parabole, en faisant ressentir la rondeur des différentes parties du corps, des membres et des muscles. Parfois, elles cernent un demi-cercle fermé et qui devient élément essentiel dans la composition des apôtres endormis à Guéthsémani²⁹) d'Ivanovo et qui se retrouve chez le jeune apôtre imberbe dans la Pentecôte de Karlukovo. D'autre part, les angles de cassure des plis se suivent régulièrement sur toute la longueur du torse, des bras et des jambes, vus habituellement de trois-quarts.

Le modelé délicat qui fait ressortir les plissements ainsi cernés, est rendu à l'aide de tons variés qui se superposent, d'où les passages de l'ombre à la lumière sont nuancés. L'exécution des peintures est marquée de rapidité et d'aisance, et, de plus, le dessin des »lumières« sans hésitation, sensibilise les éclats des parties saillantes. L'eurythmie des formes délinées par les plis se poursuit sur tout le corps et s'étend sur l'ensemble des personnages voisins. Les combinaisons purement décoratives entre les formes accusées par les plis et leurs intégrations dans une composition cohérente et équilibrée, sont beaucoup plus avancées à Ivanovo, comme le montre l'excellent groupe d'apôtres dormant au Mont des oliviers.

Nous n'avons pas ici à discuter les capacités des artistes qui avaient travaillé à Ivanovo et à Karlukovo. En effet, on connaît bien les qualités exceptionnelles de Cürkvata qui est le sommet de la peinture bulgare au temps du tsar *Ivan Alexandre*; c'est aussi l'apogée du style des Paléologue³⁰). Evidemment, il n'y a pas lieu de comparer le degré des réussites. Les deux ensembles sont très proches dans de nombreux points du style, déjà relevés. Tout au plus, chacun garde sa physionomie personnelle, ce qui est le trait essentiel de toute œuvre d'art.

En fait, on est à la poursuite des variations du style sur une base commune. La façon dont on représente les mains et les pieds, illustre parfaitement les conceptions individuelles des artistes. Le peintre de Sainte-Marina modèle des formes pures et délicates d'une finesse extrême, et ses réussites spectaculaires montrent une fidélité au traditionnel. Par contre, celui d'Ivanovo insiste sur la mobilité,

²⁸) D. Panayotova, Peintures murales..., pl. hors texte en couleur. M. Bičev, op. cit., fig. 16, 18, 19.

²⁹) D. Panayotova, Peintures murales..., fig. p. 43.

³⁰) A. Grabar, Les fresques d'Ivanovo..., pp. 844—846; S. Radojčić, op. cit., p. 195; M. Bičev, op. cit. p. 34; A. Vasiliev, op. cit., p. 77.

l'éloquence et l'aspect expressif à travers la déformation des extrémités des membres. Par exemple, les pieds triangulaires dénotent le début du mouvement qui va se produire, ainsi que les mains qui, beaucoup moins raffinées que celles de Karlukovo, parlent avec les doigts et s'expriment avec une vivacité convaincante. En somme, le premier est à la recherche de la beauté »classique«, tandis que le deuxième utilise les déformations pour accentuer le langage des gestes, en dépit de son ignorance. Ni l'un, ni l'autre ne connaît la perspective normale et, pour cette raison, chacun fait preuve de maladresse vis-à-vis des raccourcis. En fait, tous les deux s'approchent de la »réalité«, en empruntant des voies inverses.

Enfin, quelques particularités du fond des scènes méritent d'être signalées en vertu des parentés partielles, comme par exemple les ornements qui garnissent à la fois les meubles et les façades des constructions. Sans aucun doute, ils reproduisent des modèles identiques largement répandus à l'époque, et caractérisés par la simplicité de leur forme (Jugement de Caïphe, Saint Jean le Précurseur à Ivanovo, Annonciation, Dormition à Karlukovo). Au sujet du paysage, on peut évoquer certains éléments similaires et notamment dans la représentation des montagnes. Celles-ci apparaissent d'une part sous forme d'escarpements en terrasses qui s'étagent en grandes surfaces (Transfiguration à Karlukovo et Décollation de Saint Jean Baptiste à Ivanovo), et d'autre part sous forme de prismes déchiquetés qui descendent sur un pan abrupt (Sacrifice d'Isaac à Karlukovo, Transfiguration à Ivanovo)³¹). Dans les deux cas, il s'agit de formes et d'usages traditionnels dans la peinture en Bulgarie et ailleurs, conformes au style de la première moitié du XIV^e siècle.

Le cercle artistique auquel appartient Sainte-Marina peut être déterminé par comparaison avec d'autres monuments. A cet effet, les fresques de la Transfiguration du Sauveur de Novgorod, œuvre de *Théophane le Grec* (1378)³²), fournissent les données nécessaires à une confrontation fructueuse. Nous avons signalé leur parenté, il y a 17 ans³³). Les travaux de conservation effectués en 1969 et en 1970 à l'église novgorodienne ont mis au jour des peintures³⁴) exécutées dans le même style que celles connues à la chapelle Nord-Ouest, incorporée au deuxième étage. Les fresques nouvellement dégagées confirment l'opinion exprimée jadis sur les caractères communs avec le style de Sainte-Marina.

Tout d'abord, rappelons les traits de parenté qui se manifestent nettement dans les deux ensembles, et en premier lieu la palette limitée, les couleurs tendres aux

³¹) M. Bičev, op. cit. fig. 13.

³²) A. Grabar, Feofan Grek, Očerk iz istorii drevnerusskoj živopisi, dans *Ottisk iz Kazanskovo muzejnovo vestnika za 1922 goda*, N° 1; A. Anissimov, La peinture russe du XIV^e siècle (Théophan le Grec), dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1930 Paris, janvier-mars, p. 177; M. Karger, K voprosu ob iztočnikach letopisnych zapisej o dejatelnosti zodčevo Petra i Feofana Greka, dans *Trudy otdela drevnerusskoj literatury Instituta ruskoj literatury Akademii Nauk de l'URSS*, Leningrad/Moscou 1956, t. XII, pp. 567—568.

³³) D. Panayotova, Sveta-Marina..., pp. 149—151.

³⁴) G. Batchel, O restavracionnyh rabotach 1971^o goda po Novgorodskim stenopisam, dans *Restavracija i isledovanija pamjatnikov kultury*, fasc. I, Moscou 1975, p. 241.

nuances argentées, contrebalancées par le fameux rouge terre cuite, dont on a déjà parlé³⁵). De plus, les tons variés de la gamme chaude revêtent des images identiques, comme par exemple les anges aux ailes déployées. Les rapprochements dans l'harmonie des couleurs se complètent par la grandeur des messagers divins dont la force majestueuse resplendit avec la monumentalité recherchée.

En second lieu, il faut préciser qu'il ne s'agit pas d'une ressemblance formelle entre les deux scènes de la Trinité vétérotestamentaire, mais d'une interprétation de l'idée fondamentale de la Majesté divine traduite par l'image de l'ange. En fait, on saisit la parenté en comparant les archanges gardiens de l'entrée de Sainte-Marina et ceux de l'Hospitalité d'Abraham de la Transfiguration du Sauveur³⁶), et plus précisément la figure centrale. La manière dont on représente les ailes angéliques est très évocatrice de cette similitude (à comparer l'ange de la chapelle de Novgorod³⁷) et ceux de la façade de Karlukovo) qui comprend d'ailleurs les draperies, les visages et les mains éthérées.

Le modelé délicat du drapé est obtenu par la superposition des lignes aux différents tons d'une palette limitée. Les ombres peintes en vert sur les manteaux rouges des stylites à l'église de la Transfiguration (Saint Siméon le Vieux, Saint David)³⁸) méritent tout particulièrement d'être signalées. En réalité, on constate la présence des mêmes couleurs complémentaires dans l'assombrissement des plis et des mêmes effets naturalistes sur les draperies qu'à Sainte-Marina.

A Novgorod, les lignes bleues qui cernent les plissements des étoffes blanches, se posent sur une base noire ou grise³⁹) exactement comme à Karlukovo où le bleu moins résistant aux vicissitudes du temps a disparu, en laissant réapparaître des lignes noires⁴⁰). En effet, la couche grise se distingue très nettement sous les fonds

³⁵) Ph. Schweinfurth, *Geschichte der russischen Malerei...*, pp. 165—167; idem, *Über Chiaroscurotechnik in der byzantinischen Malerei*, dans *Actes du IV^e Congrès International des Etudes Byzantines*, Sofia 1934, t. II, pp. 109, 112; V. Lazarev, *Feofan Grek...*, pp. 43, 44.

³⁶) V. Lazarev, *Feofan Grek*, fig. 23; G. Vzdornov, *Freski Feofana Greka v cerkvi Spasa Preobraženija v Novgorode*, Moscou 1976, fig. 109 (Trinité vétérotestamentaire).

³⁷) G. Vzdornov, op. cit., p. 207, fig. 118, p. 210, fig. 120.

³⁸) G. Vzdornov, op. cit., p. 228, fig. 131.

³⁹) D. Winfield, *Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, N° 22, pp. 100, 130, 137; V. Filatov, op. cit., p. 66.

⁴⁰) Certes, il ne s'agit pas d'ombres noires, mais d'une assise noire dont le rôle est bien connu aujourd'hui. La couche noire ou grise, et qui peut être aussi rouge-brique, sert à atténuer les effets transchants des couleurs. A Sainte Marina, les lignes noires cernées d'un ton uni d'une intensité égale, se dégagent de plus en plus: au bout de dix ans, nous avons constaté que leur nombre s'est accru. En réalité, le bleu qui s'est montré moins résistant aux vicissitudes du temps, a disparu, tout en dénudant l'assise destinée à étouffer ses éclats crus. Ainsi s'explique le système élaboré des lignes noires, tracées en accord avec les plissements du drapé. En effet, le bleu était obligatoirement posé sur une assise («podmalevka») noire ou grise, selon les règles de la peinture murale de l'époque. V. Filatov, op. cit., pp. 66, 68, 78, où sont citées différentes prescriptions tirées des anciens manuels, en vertu des conséquences observées dans le procédé technique.

Les recherches avancées sur les méthodes et la technique des peintres médiévaux

bleus, qui sont exemplaires par leur pâleur aérée dans les deux ensembles⁴¹). Il n'y a pas lieu ici de discuter ce fait, puisque l'on connaît bien aujourd'hui le procédé et la technique de la peinture byzantine, d'autant plus que celle-ci n'admet pas d'ombres tranchantes et uniquement du noir sur le blanc, mais toujours atténuées de bleu, vert, jaune, gris ou en autres nuances colorées.

Dans les deux ensembles, le ton foncé du contour se retrouve sur les parties les plus assombries du drapé, tandis que les lignes blanches étincellent abondamment afin d'évoquer la lumière qui baigne les figures. Elles se rejoignent en forme de V, de triangles, épousent les paraboles ou laissent simplement le tracé indéterminé par le mouvement libre du pinceau. Dans ce dernier cas, les vêtements des apôtres dans la Dormition de Karlukovo et ceux du stylite David de Novgorod sont exemplaires⁴²). L'identité du modelé réside aussi dans l'usage des couleurs sensibles aux reflets de la lumière. Les draperies éthérées souvent très proches par leur coloris des fonds clairs et aérés, se détachent grâce aux éclats lumineux, dont l'importance, à cet effet, est remarquable. Or, l'équilibre de la densité tonale se rétablit par le contre-point des nimbes rouges. Rappelons les anges dans l'Hospitalité d'Abraham de Théophane le Grec et ceux sur toute la façade de Sainte-Marina, y compris Joachim et Anne, ainsi que certains stylites et anachorètes⁴³). En fait, les courbes des ailes, décrites par les plumes en rouge-brique, sont coordonnées avec les nimbes, afin d'accuser l'ensemble des découpures du fond, dont la valeur décorative est bien évidente⁴⁴).

La parenté se ressent dans le modelé des visages, des coiffures, et plus précisément la facture charnue, dont le teint »rouge« fournit la base des comparaisons. Bien entendu, les intempéries et les incendies ont accéléré les transformations dans la structure organique des pigments⁴⁵), et ceci s'est répercuté sur les couleurs, d'où les nuances actuelles. Or, le degré du changement dans la gamme chaude est, semble-t-il, peu important, car l'harmonie des couleurs est toujours parfaite.

ainsi que l'expérience accrue grâce aux travaux de conservation effectués ces dernières décennies, autorisent à mettre à la décharge des savants du passé l'interprétation incorrecte des lignes noires en tant qu'ombres (K. Mijatev, op. cit., p. 288).

⁴¹) V. Filatov, op. cit., pp. 66, 70; G. Vzdornov, op. cit., pp. 182—183.

⁴²) G. Vzdornov, op. cit., p. 220, fig. 126.

⁴³) D. Panayotova, Peintures murales..., G. Vzdornov, op. cit., p. 190, fig. 109, p. 227, fig. 130, p. 228, fig. 131, p. 229, fig. 132.

⁴⁴) A comparer le fond autour de la figure centrale dans les deux scènes de l'Hospitalité d'Abraham, à Karlukovo et à Novgorod.

⁴⁵) N. Černišev, op. cit., pp. 42—43; P. Lukijanov, Kraski drevnej Rusi, dans *Priroda*, Moscou 1956, fasc. 11; V. Filatov, op. cit., pp. 70—71, 78; V. Kovaleva, K voprosu ob izmenenii pervonačalnoj cvetovoj gami nekotorych pamjatnikov monumentalnoj živopisi XII—XV stoletii, dans Gosudarstvennyj Russkij Muzej, Kratkie tezisy dokladov k naučnoj konferencii »Živopis drevnevo Novgoroda i evo zemel XII—XVII stoletij«, 8—11 février, 1972, Leningrad 1972, pp. 18—20. V. Vasilev, Proučvane na živopisnite materiali ot datiranite ikoni, dans I. Akrabova-Žandova, *Ikoni v Sofijskija Archeologičeski Muzej*, Sofia 1965, pp. 125—135.

Nous exprimons nos remerciements à M. V. Vasilev, chef du Laboratoire à l'Institut Archéologique Bulgare, qui a eu la gentillesse de faire les analyses chimiques des peintures de Sainte-Marina.

D'autre part, les modifications survenues montrent une réaction similaire aux agents atmosphériques dans les deux monuments. En effet, les couleurs préparées selon des recettes fixes furent, paraît-il, très proches à l'origine. Le Christ de pitié dans la prothèse de Sainte-Marina et le Pantocrator⁴⁶⁾ dans la coupole de la Transfiguration du Sauveur, qui ont subi les atteintes des flammes et de la fumée, sont exemplaires tant par la nuance foncée du rouge-brun que par les effets spectaculaires des traits blancs. Il ne s'agit pas, soulignons-le, de ressemblances trait pour trait, mais de l'usage de couleurs comparables qui ont subi des altérations similaires qui n'ont pas amoindri la valeur des œuvres d'art.

Les ressemblances sont évidentes quant aux reflets de «lumière», leur répartition sur les surfaces déterminées, leur ordonnance mobile. Les lignes se suivent avec une légèreté extrême dans la direction adoptée et se rangent de manière qu'elles cernent un motif graphique qui fait allusion à l'anatomie mais qui, fréquemment, est loin de modeler une saillie. En revanche, il s'ajoute à l'identification des différents types iconographiques. Par exemple, les éclaircissements sur les visages des anges sont très caractéristiques par leur accentuation soit sur le côté gauche, soit sur le côté droit, mais toujours sous une forme constante. Ainsi se prêtent à la comparaison l'ange de la chapelle dans la Transfiguration et ceux qui montent la garde à l'entrée de Sainte-Marina. On constate le même phénomène sur les figures dans les deux scènes de l'Hospitalité d'Abraham. En fait, tous ces anges reproduisent des types iconographiques d'origine constantinopolitaine⁴⁷⁾.

D'autres physionomies très caractéristiques pour Karlukovo (apôtres de la Résurrection de Lazare, de la Dormition) démontrent le type commun en usage à Novgorod (Saints stylites, Syméon le Vieux, Syméon le Jeune, David). Il s'agit de personnages plus ou moins chauves dont les cheveux au-dessus des tempes sont ramenés vers le haut, le front et les pommettes fortement marqués par les «lumières», et opposés aux creux des joues de l'ascète. Ce type de visage provient aussi de la capitale⁴⁸⁾.

⁴⁶⁾ M. Ilin, *Iskusstvo Moskovskoj Rusi epochi Feofana Greka i Andreja Rubleva*, Moscou 1976, IV, Feofan Grek, pp. 43—68, fig. 8.

⁴⁷⁾ Les fresques de Cahrie dzamie d'Istanbul nettoyées au cours des années soixante ont confirmé cette idée. Les nombreux anges dans le Paracclasion de l'église de Chora permettent de constater les variations accusées sur un type de base. Sans doute ce type établi pouvait inspirer les peintres qui se référaient à l'art de Constantinople. Il y a lieu de remarquer la proche parenté entre les anges de Sainte-Marina (Hospitalité d'Abraham) et ceux du paracclasion de l'église de Chora (P. Underwood, (ed.) *The Kariye Djami*, Princeton 1967, t. 3, pp. 212, 213). V. Lazarev, *Feofan Grek*, p. 35; D. Panayotova, *Sveta-Marina*, p. 151; A. Grabar, *Neskolko zametok ob iskusstve Feofana Greka*, dans *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury (Puškinskij dom) Akademii Nauk de l'URSS*, t. XXII, p. 83; P. Underwood, op. cit., t. 3, pp. 409—421.

Tout au plus faut-il penser aux dommages subis sous forme de lignes et de taches qui donnent aux figures une expression différente de l'original. Il faut tenir compte aussi des couleurs qui pâlissent et font ainsi ressortir le dessin, d'où le changement survenu dans le type des visages.

⁴⁸⁾ P. Underwood, op. cit., t. 2, p. 299 (Saint Thyrsus); G. Vzdornov, op. cit., p. 217, fig. 123 (David de Thessalonique), p. 227, fig. 130, p. 228, fig. 131 (Syméon le Vieux et Syméon le Jeune).

Dans le but de montrer les références des peintres aux types courants à Constantinople, il faut faire appel encore une fois à l'apôtre du Lavement des pieds d'Ivanovo et à celui de la Dormition de Karlukovo, dont les ressemblances ont été indiquées à plusieurs reprises, ainsi qu'au Saint stylite Daniel de Novgorod et de les confronter tous les trois avec les figures de l'icône des 40 martyrs de la Collection de Dumbarton Oaks à Washington, de provenance constantinopolitaine, ainsi qu'avec le Saint stylite David de Cahrie džamie, ou bien au saint stylite David le Thessalonitien de Novgorod, et de le comparer avec Saint Euthyme de la même église constantinopolitaine⁴⁹).

Certes, l'affinité des peintres bulgares et novgorodiens avec l'art de la capitale, est indubitable. Les parentés relevées se fondent sur la source commune de l'art des pays orthodoxes. En effet, les maîtres de Karlukovo, Ivanovo et Novgorod furent très proches par leur éducation, leur esprit et leur goût pour un art vivant qui cherche la force intérieure des défenseurs de la vraie foi⁵⁰) et, enfin, par leur fidélité au style des Paléologues au moment de son épanouissement.

L'examen des mains et des pieds des personnages complète le faisceau des caractéristiques communes au style du maître Karlukovien et à celui de *Théophane le Grec*. La forme, la finesse des extrémités des membres révèlent un critère identique pour la beauté »classique«. Les ressemblances se réaffirment par la manière dont on esquisse les détails et par le modelé graphique à l'aide de »lumières« qui accentuent les articulations. On dirait qu'à la Transfiguration du Sauveur et à Sainte-Marina, le même artiste aurait dessiné les belles mains éthérées des anges, mains qui brillent sous l'éclat de leur propre lumière divine⁵¹).

En conclusion, les particularités du style de Sainte-Marina, et notamment la représentation du Christ de pitié proche des Crucifiements au cours des XIII^e-XIV^e siècles, le modelé à la fois délicat et puissant, la monumentalité des images et des scènes, les attitudes retenues, les gestes exigés, l'élan dramatique, les accents pathétiques, les formes dynamiques, la vitalité des figures, le maniérisme à peine esquissé, les tendances à l'individualisation des visages, révèlent des éléments afférents à la première phase de la peinture paléologue. Il faut noter les sujets du Christ de pitié et du Christ juge suprême peints dans le sanctuaire, qui sont courants au XIV^e siècle et, en outre, l'iconographie des Grandes fêtes aux tendances conservatrices des XI^e-XIII^e siècles, qui se maintient pendant la première moitié du XIV^e siècle, dans les petites églises en Bulgarie. Au surplus, l'emploi du duel

⁴⁹) P. Underwood, op. cit., t. 2, pp. 319, 320, 378; O. Demus, *The style of Kariye Djami and its Place in the Development of Paleologian Art*, dans *The Kariye Djami*, vol. 4, *Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*, Princeton/New Jersey 1975, p. 145, fig. 23.

⁵⁰) D. Lichačev, *Kultura Rusi vremena Andreja Rubleva i Epifanija Mudrovo*, Moscou/Léningrad 1962, pp. 84—87; M. Alpatov, *Etudi po istorii russkovo iskustva*, Moscou 1967, t. I, p. 90; M. Ilin, op. cit., pp. 48—49.

⁵¹) Il faut noter tout particulièrement la beauté des mains des personnages de Karlukovo et de Novgorod qui se retrouvent sur les fresques de Cahrie džamie de Constantinople (Underwood, op. cit., t. 3, pp. 351, 352, 353, etc.).

dans l'inscription sur les portraits des donateurs, est une référence à la date du monument, une limite »ante quem«, à savoir avant le milieu du XIV^e siècle⁵²).

En l'occurrence, la décoration peinte de Sainte-Marina se rattache au deuxième quart du XIV^e siècle, voire aux premières décennies du règne du tsar *Ivan-Alexandre*. Sans aucun doute, elle appartient à la même époque que celle de »Cŭrkvata« d'Ivanovo, et elle précède de quelques décennies l'œuvre de *Théophane le Grec* dans la Transfiguration de Novgorod. Les rapprochements faits avec ces deux ensembles dont le style suit l'art de Constantinople, révèlent un peintre avec des affinités pour les caractères propres à l'épanouissement de la peinture paléologue. En somme, le maître de Sainte-Marina s'inscrit dans le groupe des peintres qui sont sous le patronage de l'atelier au service de la cour royale, ce que corrobore le portrait du tsar *Ivan-Alexandre* à Cŭrkvata d'Ivanovo. Comme ses confrères tirnoviens, il fut chargé de commandes par des proches du roi et notamment de »Ruteš«, le donateur de Sainte-Marina, dont le costume et les insignes du pouvoir témoignent des prérogatives militaires et administratives exercées, léguées à lui par le tsar.

Enfin, les ensembles d'Ivanovo et de Karlukovo étaient destinés à l'usage des communautés hésichastes et devaient répondre à leurs besoins et à leur goût. La haute qualité de ces œuvres d'art traduit les exigences des personnages dotés d'une haute culture, parmi lesquels se détachent de grands savants et théologiens comme *Théodose le Tirnovien*, *Cyprien*, archevêque bulgare connu par ses activités en Russie, et bien d'autres qui ont laissé une littérature riche qui va de pair avec les arts, les miniatures et les peintures murales.

⁵²) K. Mijatev, op. cit., p. 293.