

Tryptique portatif russe des collections du Musée d'art et d'histoire

Autor(en): **Lazovi, Miroslav**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie**

Band (Jahr): **14 (1966)**

PDF erstellt am: **14.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-727847>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

TRIPTYQUE PORTATIF RUSSE DES COLLECTIONS DU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE

par Miroslav LAZOVIĆ

INTRODUCTION HISTORIQUE



L nous a semblé intéressant, avant d'aborder le triptyque russe de la collection du Musée d'art et d'histoire de Genève, de présenter l'évolution de la peinture d'icônes en Russie, à travers différentes écoles.

Si, de nos jours, l'appellation icône est devenue synonyme de peinture religieuse des orthodoxes, l'origine en est simplement, comme on le sait, le mot grec signifiant « image ». En considérant l'évolution de ces images nous pouvons suivre deux lignes partant de deux points différents; d'une part, les « portraits » des saints, de la Vierge et du Christ, d'autre part les scènes didactiques. Les premiers tirent leurs origines des anciens portraits hellénistiques, connus surtout à travers ceux de l'époque romaine, trouvés au Fayoum en Egypte et qui avaient été déposés sur le visage de la momie. Cette origine apparaît très nettement sur les plus anciennes des représentations de saints conservées, ne semblant pas remonter au-delà du VI^e siècle. Ce sont les icônes à l'encaustique, c'est-à-dire des peintures faites de couleurs mélangées à la cire fondue, trouvées au couvent du mont Sinaï.

La seconde variété d'icônes est consacrée à la présentation de scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, de la vie de la Vierge ou des vies et des martyres des saints. Elle a un caractère narratif et, dans son évolution, suit les tendances de la peinture monumentale des églises ou celle des miniatures.¹

Les deux catégories d'icônes, dont la production fut vivement encouragée par le clergé qui la considérait comme un merveilleux moyen de propager la religion, subiront toute une série de réactions durant plus d'un siècle. Les causes de la crise icono-

¹ André XYNGOPOULOS: *Les Icônes portatives dans l'Art byzantin*, Athènes, 1964.

claste sont à rechercher dans la situation très complexe où se trouvait l'Etat byzantin au début du VIII^e siècle : d'une part, les guerres contre les Arabes qui vont affaiblir et appauvrir Byzance, d'autre part, les influences provenant des contacts avec les populations musulmanes et juives. Ces deux influences, renforcées par une vive discussion philosophico-ecclesiastique permettront à Léon III de prendre une position qui déclenchera la fameuse « Querelle des Images », qui durera plus d'un siècle. Son équilibre retrouvé, Byzance reprendra sa place dominante dans le domaine des arts et son influence ne cessera pas de croître.

La christianisation de l'Etat de Kiev en 989 ne marqua pas seulement le commencement d'une ère nouvelle pour le développement de la Russie, elle constitue aussi un succès immense pour Byzance. La sphère d'influence byzantine prenait un accroissement inespéré, le royaume slave le plus étendu et le plus riche d'avenir se plaçait sous la direction religieuse de Constantinople. La nouvelle Eglise russe fut soumise au patriarcat de Constantinople et fut d'abord dirigée par des métropolitains grecs envoyés de Byzance.² L'évolution culturelle russe allait dès ce moment et pour longtemps se dérouler sous l'influence de Byzance. Cette influence se fera sentir naturellement dans le domaine de la peinture. Parmi les premiers objets de culte apportés de Constantinople figuraient les icônes, d'abord parce qu'il s'agit d'un objet facilement transportable, puis, parce que l'image représentait depuis toujours une très grande force suggestive. Une activité artistique se développa très rapidement à Kiev. Plus tard, au XVI^e siècle, le Concile des cent chapitres adoptera des décisions qui expliquent la fidélité aux traditions des peintres d'icônes.

Il faut admettre qu'à ses débuts, la peinture russe fut obligée de refaçonner les principes de l'art byzantin afin de les mieux adapter au goût et à la demande russes. Le XI^e siècle n'a pas laissé de témoignages de cette peinture.³ Un seul exemple serait une icône de la Vierge de Vladimir, datant de la fin du XI^e, début du XII^e siècle, et qui serait de provenance byzantine. L'art de Kiev sera d'une durée relativement brève. Avec sa chute, ses meilleures traditions artistiques et ses peintures passeront aux duchés du Nord-Est.

Nous savons qu'au début du XII^e siècle, le Duché de Vladimir Souzdal entretenait des relations avec celui de Kiev. Le plus ancien des exemples de cette manière est un déésis de la fin du XII^e siècle. Il représente la tête de Christ-Emmanuel entourée par deux têtes d'archanges. De la même région, à peu près de la même époque, on connaît l'icône de Saint-Dimitri de Salonique.

Au XIII^e siècle l'affaiblissement des forces féodales amène certaines villes du Duché de Vladimir Souzdal à prendre de l'importance. Dès lors naîtront des manières

² George OSTROGORSKY: *Histoire de l'Etat byzantin*, Paris, 1956.

³ Un résumé du texte accompagnant les reproductions d'icônes conservées à la Galerie Tretyakov nous permettra de mieux comprendre l'évolution de la peinture religieuse de la Russie ancienne. L'introduction est de A. SVIRIN, Moscou, 1963.

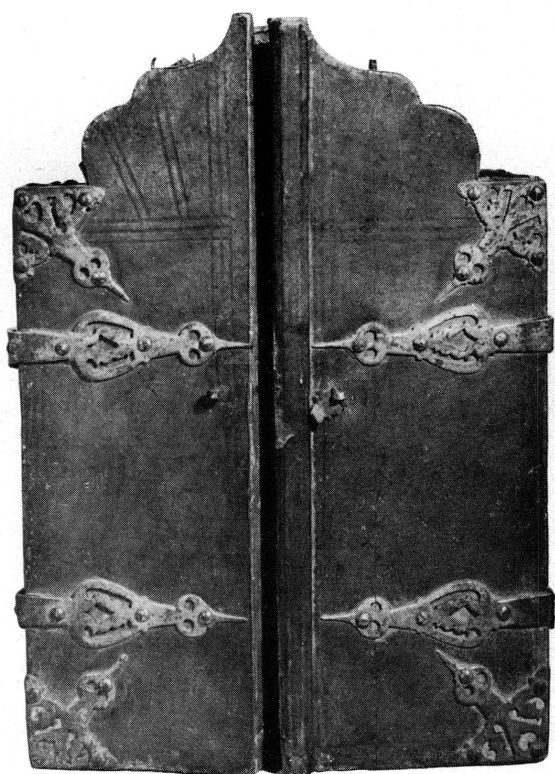


Fig. 1. Triptyque du Musée de Genève
No. inv. N 596. 45,3 cm × 31 cm.



Fig. 2. Triptyque des Collections Schweizer
de Lucerne.

locales, jouissant de leurs caractères particuliers. Les canons et l'aspect aristocratique perdront de leur importance tandis qu'apparaîtront des traditions populaires. La plus connue des manières locales sera celle de Yaroslav. Citons *La Vierge Orante* de la fin du XII^e siècle, début du XIII^e siècle, comme le meilleur témoignage laissé par cette manière.

A côté de ces deux grands centres d'art religieux russe, notons ceux de Novgorod et de Pskov. La puissance économique et commerciale de Novgorod permettait à cette ville d'entretenir des relations avec l'Orient et l'Occident. Réussissant à éviter l'invasion tartare, cette ville put conserver un grand nombre de témoins de l'art ancien. Cette particularité de Novgorod permettra le développement de deux tendances différentes. L'une appartiendra aux traditions de l'art byzantin, l'autre prendra une forme plutôt narrative. Citons en premier lieu *Le Saint-Suaire* et illustrons la seconde tendance par l'icône de *L'Adoration de la Croix*. Les artistes de Novgorod des XII^e et XIII^e siècles montrent une grande diversité de création dans leurs icônes.

Le XIV^e siècle sera une des périodes les plus prospères de la peinture russe.

Parmi toutes les manières du XIV^e siècle, citons pour commencer celle de Novgorod. Cette ville et sa région avaient à cette époque la renommée d'être le centre principal de la vie culturelle russe. Ses productions artistiques étaient reconnues et réputées au-delà de ses frontières. L'art de Novgorod est dirigé vers un réalisme émotif et humanisé, basé sur des motifs populaires ancrés dans les traditions, permettant ainsi une interprétation plus libre des thèmes iconographiques habituels. Ainsi, de nombreuses œuvres, appartenant à cette manière, ont une vive force de persuasion intime. Notons, par exemple, l'icône de Saint-Michel-Archange dont l'expression intérieure nous émeut par son intensité ainsi que par ses couleurs.

Un artiste d'origine byzantine a joué un rôle tout particulier dans l'art de Novgorod : Théophane le Grec. Son nom pourtant est rattaché à l'art russe, puisqu'il a exercé son activité non seulement à Novgorod mais aussi à Moscou. Avant de parler de ce grand artiste, maître d'André Roublev, mentionnons l'art de Pskov. Dans cette ville, proche de Novgorod, ont été produites des œuvres ayant un caractère original. Les icônes de Pskov se manifestent par une force d'expression et de réalisme unie étroitement au folklore. Citons deux spécimens du XIV^e siècle représentant sainte Paraskeva accompagnée de trois saints ainsi que *La Glorification de la Vierge*.

Durant le XIV^e siècle, les petits duchés commenceront à se rassembler autour de Moscou. Cette dernière devient alors la capitale sous le règne du duc Ivan Kalit, ainsi qu'un centre culturel et artistique. Peu à peu, un style moscovite prendra forme au sein de l'art russe, devenant par la suite le guide de la peinture russe.

L'art de Théophane le Grec est très étroitement lié à la formation du style moscovite. Il est probable que *La Vierge du Don* est une de ses œuvres. Au dos de cette icône est représentée la scène de *La Dormition de la Sainte Vierge*. La fin du XIV^e siècle et le début du XV^e siècle verront l'épanouissement d'un de ses élèves : André Roublev. Considéré comme le chef-d'œuvre de sa peinture, l'icône représentant la Trinité, datée entre 1422 et 1427, fut exécutée pour la cathédrale du même nom. Cette icône, si pure et mélodieuse, émeut profondément celui qui la contemple. La combinaison pure et chromatique de la gamme des couleurs composées de pourpre foncé, d'azur et de vert clair lui donnent une qualité toute particulière. Ce chef-d'œuvre est considéré comme l'œuvre maîtresse de l'art religieux russe et reconnu comme tel dans le monde entier.

Contrairement à Moscou, Novgorod deviendra une province et son style s'archaïsera peu à peu, mais des éléments populaires le pénétreront. Un désir d'exprimer le fantastique, l'inhabituel se manifestera peu à peu. Le XV^e siècle permettra à Novgorod de se signaler par des œuvres dont la qualité de dessin, la plasticité, la clarté de la composition et l'intensité des couleurs se feront remarquer. Comme exemple de cette manière, citons l'icône *Miracle de saint Georges*.

La fin du XV^e siècle fut la période d'unification définitive de la Russie. A cette époque, et au début du XVI^e siècle, Dionissi reprendra le flambeau de Roublev et, avec ses fils, cherchera à maintenir l'école Moscovite. La profondeur des œuvres de

Roublev fera place à une tendance plutôt décorative et élégante allant jusqu'au maniérisme. Les personnages de Dionissi se distinguent par un élancement exagéré. Comme exemple de ce style mentionnons l'icône représentant Alexis, Métropolitain de Moscou. Pour illustrer la manière du Nord de cette époque, rappelons l'icône nommée *L'Exaltation Universelle de la Croix*. Nous remarquerons que le peintre s'attache particulièrement à présenter la richesse et la diversité des tissus.

Lors du passage du XVI^e au XVII^e siècle une activité très particulière se développera dans le domaine de la peinture religieuse. Celle-ci sera appelée à tort l'école des Strogonov. Or, il n'a jamais existé d'école formée par de riches marchands. La famille des Strogonov, originaire de Novgorod, immensément riche, qui possédait ses propres troupes avec une organisation commerciale exceptionnelle, avait un goût particulier pour les icônes. Elle engageait donc des peintres travaillant sous contrat pour son compte. Chaque icône était signée et datée au dos. Les personnages sont présentés avec beaucoup de détails. Les artistes essayaient de produire des œuvres plaisantes, ainsi les icônes des Strogonov, confectionnées pour être offertes aux visiteurs de marque, donnaient souvent l'impression d'ouvrages de bijouterie.

La seconde moitié du XVII^e siècle se caractérise par une nouvelle organisation. Le Tsar convoquera dans le « Palais des Armes » de Moscou, des peintres devant travailler sous contrat comme fonctionnaires à traitement fixe dans le but de décorer des églises ou pour confectionner des icônes ou des portraits. Ces peintres seront même envoyés à l'étranger à la demande des autorités politiques ou religieuses des pays liés par tradition à la Russie orthodoxe. Ces faits expliquent une certaine influence de la peinture russe dans les pays des Balkans. Le portrait du prince Mikhaïl Skoupine-Chouiski peut servir d'exemple pour cette période. Grâce aux archives, nous connaissons maintenant un grand nombre de peintres d'icônes moscovites de cette époque démontrant un désir particulier de présenter l'architecture et le paysage. Les dernières années du XVII^e siècle sont caractérisées par des manifestations dirigées vers le réalisme, les artistes cherchent à représenter les visages tels qu'on les voit dans les miroirs. Des thèmes narratifs demandent des compositions à grand nombre de personnages.

On considère la fin du XVII^e siècle comme la dernière étape de la peinture religieuse russe, la suite n'étant plus estimée comme une création typiquement russe. Avec son désir de présenter l'architecture réelle, de créer la perspective, la peinture russe rompt avec ses traditions religieuses et, à quelques exceptions près, passe dans le domaine de la peinture occidentale. Pourtant quelques ateliers retirés continueront les traditions. Il ne s'agira plus de créations artistiques reflétant leur temps, mais d'ouvrages artisanaux essayant de copier les œuvres glorieuses du passé. Le génie populaire se manifestera par des manières locales où la naïveté liée à l'inspiration créée par la nature nous enchantera. Leur composition gauche et naïve attirera davantage notre sympathie que notre admiration.

LE TRIPTYQUE DE GENÈVE

Les faces extérieures du triptyque russe de Genève, réalisé sur bois, sont revêtues de peau brune. Les charnières et les angles sont renforcés par du fer forgé étamé. Le fermoir est cassé, il en manque une partie.

L'ensemble fermé ressemblerait à une boîte haute et plate dont le sommet, surmonté par deux lignes incurvées, se termine en pointe. Cette forme gothique fut adoptée par l'architecture russe et largement utilisée dans la construction des icônostases et des triptyques.⁴ Des lignes parallèles, exécutées dans la peau, accentuent sa silhouette. La profondeur de la boîte permet de la placer verticalement, ouverte ou fermée. Son aspect extérieur gainé de peau et le fer forgé évoque une reliure de manuscrit.

Cette catégorie de triptyque fut confectionnée soit comme autel privé, soit comme autel portatif qu'un prêtre pouvait emporter avec lui. L'intérieur fut conçu pour recevoir différentes icônes dans la partie centrale. Il est permis de supposer qu'un triptyque de ce genre comprenait douze icônes interchangeables, consacrées chacune à une fête d'église, mais il n'est pas exclu qu'elle n'ait contenu que six planches, peintes sur les deux faces. Le triptyque du Musée de Genève ne comprend qu'une seule icône. Bien que son format corresponde aux dimensions, nous pensons que cette icône ne date pas de la même période que le reste du triptyque.

Si nous l'ouvrons, nous verrons deux volets peints avec des sujets religieux, ainsi que la partie supérieure centrale en forme de tympan. La boîte centrale, prévue pour recevoir l'icône, est couverte d'un décor floral de couleurs ocre-jaune, rouge, verte, noire et ocre-brun sur fond blanc.

L'épaisseur des planches encadrant la partie centrale du triptyque est décorée par des traits de diverses importances : ocre-jaune, rouge, vert et blanc.

Chaque volet est partagé en trois champs différents, entourés chacun d'un rehaut coloré d'or, servant de cadre pour chaque scène. L'espace supérieur du volet gauche (6,5 × 4,5 cm) est réservé à l'archange Gabriel de l'Annonciation. L'identité du personnage est encore confirmée par une inscription sur le cadre, nous disant qu'il s'agit de l'Annonciation, tandis qu'au-dessus du nimbe de l'archange on peut lire : Gabriel. Sur un fond d'or, le peintre a essayé de présenter la figure de l'archange en mouvement ; celui-ci est vêtu d'une robe vert foncé dont les plis désordonnés sont marqués de traits vert clair ; un manteau rouge donne l'impression de flotter derrière l'archange.⁵ Son visage avec joues et lèvres rouges claires a le regard dirigé vers la

⁴ Kunstmuseum Luzern 27.6-25.7.1965. 1. *Luzerner Ikonensammlung*. Catalogue n^{os} : 11, 23, 24, 32, 33, 68. O. WULFF : *Der Ursprung des Kontinuïrenden Stils in der russischen Ikonenmalerei*, dans *Seminarium Kondakovianum*, III, 1929, pl. VIII.

⁵ Gabriel MILLET, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e Siècles*, pp. 67 à 92.

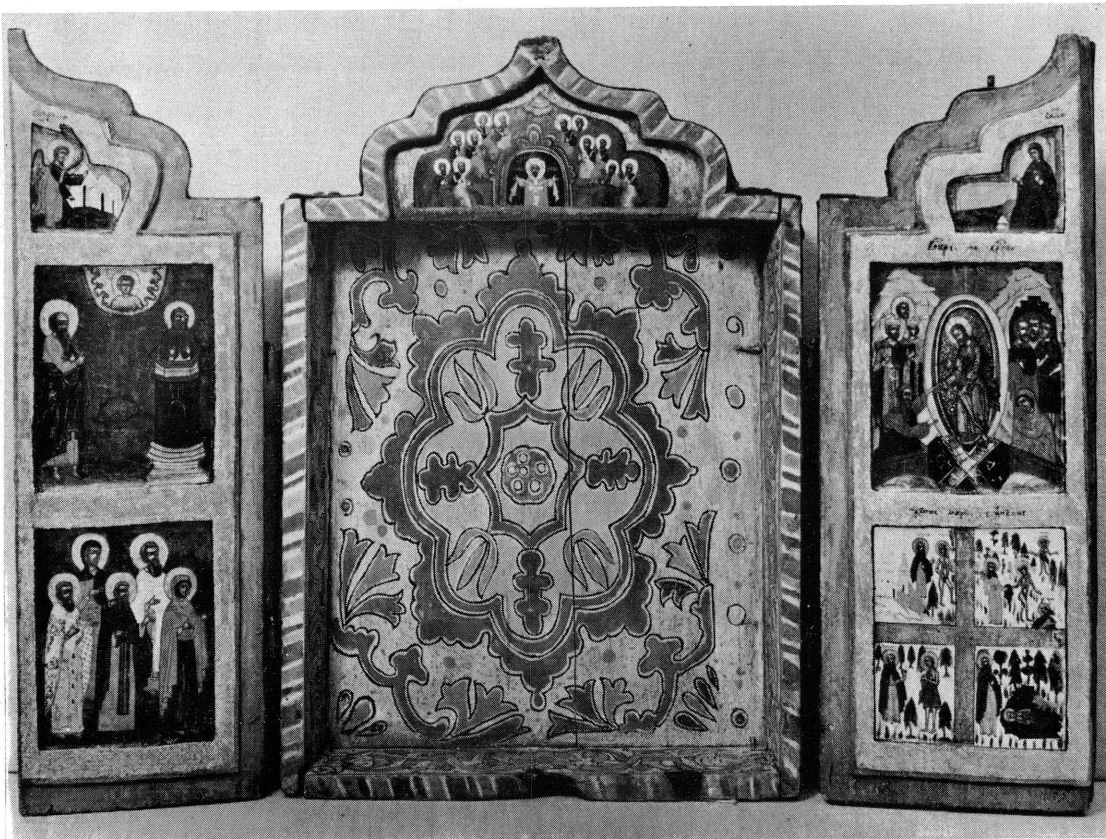


Fig. 3. Triptyque ouvert. 45,3 cm × 65 cm.

Vierge, située dans un champ semblable, sur le volet de droite. Les bras de l'archange, dirigés aussi vers la Vierge, se détachent sur une coloration blanche représentant un édifice. Dans sa main gauche, il tient le sceptre. Ses pieds chaussés de rouge touchent le sol vert. La Vierge constitue la deuxième partie de l'Annonciation (6,3 × 6,5 cm). Assise de trois quarts sur un coussin rouge, posé sur un banc, dont on voit une partie blanche et or, la Vierge baisse timidement le regard. Elle est vêtue d'un manteau brun. Son genou gauche se dessine sous le manteau, laissant paraître une robe verte, semblable à celle de l'archange Gabriel; le nimbe et les manchettes de sa robe sont de couleur or. L'incarnat est d'un ton jaune-vert, les traits du visage étant indiqués en vert. Le fond est jaune et le sol vert. Sur le fond d'or, encadrant la scène, au-dessus de la tête de la Vierge, quatre lettres noires lisibles abrègent le mot: Vierge.

A la même hauteur, sur la partie centrale (7 × 15,2 cm) nous verrons, se détachant sur un fond vert, douze personnages nimbés, assis deux par deux sur trois rangs, de chaque côté du personnage central peint sur fond noir, encadré d'un décor vert et blanc. Du sommet de la scène, descendent des rayons clairs dirigés vers eux. Il s'agit

de la Pentecôte. Les douze personnages assis sont les apôtres vêtus de vert, rouge, ocre-jaune et bleu, pieds nus, au moment où le Saint-Esprit descend sur eux. Tous, sauf un, ont les mains et le regard dirigés vers le personnage central habillé de rouge, une croix d'or couvrant le devant de sa robe, couronné et nimbé, tenant dans ses bras en signe de prière un drap blanc. Ce personnage, sur fond noir, semble sortir de l'obscurité. Il s'agit du Cosmos, symbolisant l'humanité.⁶

Pourquoi présente-t-on un personnage vieilli, couronné, dans un lieu sombre, vêtu de rouge, portant un linge avec douze rouleaux de parchemin? L'homme est dans l'obscurité car l'humanité entière était dans la nuit de l'incrédulité. Le péché d'Adam l'a vieilli. Son vêtement rouge symbolise le sacrifice, il porte la couronne de la honte dans laquelle le monde était plongé. Le linge blanc devait comprendre douze rouleaux de parchemin représentant les douze langues dans lesquelles les apôtres seront chargés d'éclairer l'humanité. Notre peintre a simplifié l'image en supprimant les douze rouleaux probablement parce qu'il ne connaissait pas le sens de cet attribut. Cette scène est surmontée d'une bande en or. Une inscription, aujourd'hui illisible, donnait certainement le titre de la composition. Sur le fond noir, des deux côtés de la tête du personnage représentant le Cosmos, on devine quelques lettres du mot: Cosmos. A gauche, aux pieds des apôtres, sur fond vert, le texte est effacé et, à droite, on peut encore lire: les apôtres.

La lecture du registre supérieur terminée, nous passons au second. Le champ du volet droit (12,5 × 10,5 cm) se situe au-dessous de la moitié de la scène de l'Annonciation. L'espace, sur fond vert, est occupé par un demi-médailion au milieu en haut, présentant le Sauveur-Emmanuel. Sur la gauche, saint Jean l'Évangéliste, sur la droite, saint Siméon Stylite. Le demi-médailion se détache sur fond d'or. Une guirlande en noir et rouge limite la partie arrondie du demi-médailion. Le Christ-Emmanuel, de face, porte un nimbe en signe de croix. Il est vêtu d'une robe indiquée par des traits noirs. Le dessin montre un visage jeune, marqué de vert, les joues sont rouges. Saint Jean l'Évangéliste est présenté par un personnage barbu au front prolongé d'une calvitie. Il porte une robe rouge, sur son épaule gauche, une écharpe verte s'enroule autour des hanches pour retomber en un vaste drapé. Au-dessus de sa tête on lit: saint Jean l'Évangéliste. Présenté de trois quarts, saint Jean regarde vers saint Siméon Stylite. Ce dernier, la moitié du corps de face, est perché sur une colonne, ici représentée en forme de tour, car il a passé toute sa vie d'ascète sur une colonne. Barbu, portant un capuchon vert, nimbé, saint Siméon Stylite est vêtu d'une cape brune boutonnée sur la poitrine. Au-dessus de la tête on peut lire l'inscription: saint Siméon Stylite. Entre les deux saints, quelques traits plus sombres, cherchent à indiquer le mouvement du terrain.⁷

⁶ Uspenski, Leonid und Wladimir Losski: *Der Sinn der Ikonen*, Bern und Olten, 1952.

⁷ *Ikonenmalerhandbuch der Familie Stroganow*, Slavisches Institut, München 1965.

L'espace symétrique du volet droit (13,5 × 11,5 cm) comprend une scène aux personnages plus nombreux. Il s'agit de *La Descente aux Limbes*. Au milieu de cette composition, dans une mandorle, apparaît le Christ nimbé d'une auréole en signe de croix. Penché vers la gauche, il prend la main d'Adam sortant d'un tombeau. Eve, les mains voilées en un geste de prière, sort de son tombeau, faisant pendant à celui d'Adam.⁸ Derrière Adam, trois personnages, dont deux portant couronnes et vêtements royaux sont David et Salomon. Derrière eux on aperçoit la tête de saint Jean le Précurseur. Comme pendant à ce groupe et derrière le tombeau d'Eve, sortant d'une grotte, Moïse tient les tables de la Loi, accompagné des Justes de l'ancienne Loi. Le Christ porte un vêtement jaune-brun avec quelques taches rouge et or. Il donne fortement l'impression d'avoir été repeint lors d'une restauration. Le Christ pose les pieds sur la croix.⁹ et¹⁰ Derrière le groupe de gauche s'élève une montagne jaune tandis que derrière celui de droite on voit une montagne rose. Entre les deux l'espace est vert.

Nous arrivons maintenant au dernier registre du volet de gauche présentant une scène (12,6 × 10,2 cm) où figurent cinq personnages posés sur deux rangs. Au premier plan se trouve de gauche à droite saint Stéphane de Souroge, un saint archevêque, mort en Crimée au VIII^e siècle. Il porte une robe jaune ainsi qu'un manteau blanc bordés de broderies; il s'agit de vêtements liturgiques, et tient un évangile dans sa main gauche. A ses côtés se trouve Jean de Rila, anachorète bulgare du X^e siècle qui se retira dans les gorges de Rila. Sur une robe rouge, il porte un manteau simple de couleur brune. La Vierge est située à l'extrémité de la composition, habillée de vert et de rouge.

Au deuxième rang, nous trouvons sainte Barbe portant robe rouge et manteau vert, ayant à son côté saint Grégoire le Décapolite, saint de l'Eglise grecque, mort à Constantinople en 842. Son vêtement liturgique est semblable à celui de saint Stéphane de Souroge. Tous ces personnages debout tendent leurs mains en un geste de recommandation vers le centre du triptyque. Le fond est vert et chacun porte son nom inscrit au-dessus de la tête. Ces inscriptions seules permettent d'identifier les saints. L'inscription qui aurait dû se trouver au-dessus de la composition est effacée, mais nous avons pu constater que très souvent le choix des saints était subordonné au désir de celui qui commandait une icône.

⁸ Il n'est pas question d'Eve dans l'Evangile de Nicodème. Sa présence aux côtés d'Adam est une invention tardive des peintres athonites postbyzantins. (Louis RÉAU: *Iconographie de l'Art chrétien*, II, *Iconographie de la Bible - Nouveau Testament*, p. 533.)

⁹ Cette croix représente les portes de l'enfer arrachées de leurs gonds et qui, en tombant, écrasent Satan. Au-dessus de la mandorle jaillissent la croix et les instruments du supplice.

¹⁰ Au-dessus de la composition, on peut lire sur le cadre: « La Résurrection du Christ. » (RÉAU, p. 532). A Byzance et dans l'Eglise grecque l'Anastasis remplace la Résurrection. En Occident, au contraire, la Descente aux Limbes et la Résurrection coexistent et constituent deux motifs parallèles, indépendants l'un de l'autre.

1. SOBOR ARHANGELA MIHAILA.
2. SLUGI ARHANGEL MIHAI[L] ČINONAČJALNIK VIŠNJIM SILAM.
3. ARHANGEL [MIHA]IL SODOMA [I GOM]ORA OGNJE[M] POŽ'ŽE I LOTA BEDNAGO I[Z]VEDE.
4. ARHANGEL [MIHA]IL MOJSEJE[VO] [TJE]LO POGREBE [NA] MOAVLJI NARICAJEMOJ TAZGA.
5. [PO] POVELJENIJU BOŽIJU [ISUS]U NAVINU - POVELJE BOG JEMU RADI SOHRANJENJA GRADA JERIHON OT NAŠESTVIJA FILJUSTIN. ISUS ŽE SOBRA LEVITY I STARCY I VZJA KIVOT SVJATYJ I OBNOSJAŠE OKOLA GRADU. IZBAVLJEN BYST POMOŽENIJEM SVJATAGO ARHANGELA MIHAILA.
6. ISUSU ŽE NAVINU VO OPOŁČENIJI S FILJUSTINAMI VO BRANEH NEDOSTVŠJU VREMENI SVJATYJ ARHANGEL MIHAIL USTAVIL SOLNCE OT TEČENIJA TRI ČASA STOJAŠE. ISUS ŽE DERŽA RUCJE KRSTOBRAZNO, JEMU ŽE PODDERŽAŠE RUCJE MONASIIJA I JEFREM.
7. SVJATYJ ARHANGEL MIHAIL VO JERIHONE ISUSU NAVINU JAVI SJA I VO BRANEH JEMU POMAGAŠE. I POBI FILISTINOV 500 VOJSKA POMOŽENIJEM ARHANGELA MIHAILA GROZNAGO.
8. SVJATYJ ARHANGEL MIHAIL V VALONE PEŠČ OGNJENUJU PROHLADI I TRESH OTROK SOHRANI. ANANIJA I AZARIJA I MISAILA NEVREDIMI BYŠA, A HALDEJ OPALI. VELJENIJEM BOŽIJEM MUČITELJA POSTRAMIŠA.
9. SVJATYJ ARHANGEL MIHAIL FARAONA S JEGIPTJANY POGRUZY, SO VSEMI VOJI JEGO IZTOPI.
10. SVJATYJ ARHANGEL MIHAIL MOJSEJA ČREZ ČERNOJE MORE SO IZMAILTJANY PROVEDE.
11. BOŽJI JEST VOEVODA I ORUŽIE VODVIŽJU NA VISOTU I USTRAŠAJA VRAGI;
12. OT TRUBI IZIDJE GLAS OBRAZUJEMI VTOROJE PRIŠESTVIJE GOSPODNJE.
13. DAN BYST JEMU LUK OBLAČNIJ POSLEDEŽE VSEH TVAREN.
14. I DAN BYST JEMU CARSKIJ VENEC;
15. IZYDE SLOVO BOŽIJE PO VSEJ VSELJENEJ KONCY ZEMLJI;
16. IZIDE OT KADILA BLAGOVONIJE PO VSELJENEJ;
17. MORJU VOSKIPEVŠIJU, VRAGU OSKUDEVŠJU ORUŽIJE V KONEC I GRADY RAZRUŠIL JESI. POGIBE PAM(JAT);
1. CONCILE DE SAINT MICHEL L'ARCHANGE.
2. SERVITEUR SAINT MICHEL L'ARCHANGE, SUPÉRIEUR DES ORDRES DES FORCES SUPRÊMES.
3. SAINT MICHEL L'ARCHANGE DÉTRUISIT PAR LE FEU SODOME, GOMORRHE ET SAUVA LE PAUVRE LOT.
4. SAINT MICHEL L'ARCHANGE ENTERRA LE CORPS DE MOÏSE SUR LE MONT MOAVLI NOMMÉ TAZGA.
5. DIEU DONNA L'ORDRE À JOSUÉ FILS DE NÛN DE SAUVEGARDER LA VILLE DE JÉRICO DES ATTAQUES DES PHILISTINS. JOSUÉ RASSEMBLA DES LÉVITES ET DES PRÊTRES ET PRIT L'ARCHE DE L'ALLIANCE EN LA PORTANT AUTOUR DE LA VILLE. ILS FURENT SAUVÉS GRÂCE À L'AIDE DE SAINT MICHEL.
6. QUAND JOSUÉ FILS DE NÛN N'EUT PLUS LE TEMPS DURANT LA BATAILLE CONTRE LES PHILISTINS, SAINT MICHEL L'ARCHANGE ARRÊTA PENDANT TROIS HEURES LA COURSE DU SOLEIL. JOSUÉ TENAIT LES BRAS EN SIGNE DE CROIX ET MANASSE ET GEOFFROY LES SOUTENAIENT.
7. SAINT MICHEL L'ARCHANGE S'ANNONÇA À JOSUÉ, FILS DE NÛN, À JÉRICO EN LUI PORTANT SECOURS DANS LES BATAILLES. GRÂCE À L'AIDE DU TERRIBLE ARCHANGE MICHEL, IL ANÉANTIT 500 ARMÉES DE PHILISTINS.
8. SAINT MICHEL L'ARCHANGE REFROIDIT LA FOURNAISE À VALONE ET SAUVA TROIS JEUNES HÉBREUX - ANANIE, AZARIE, ET MISSAIE RESTÈRENT INDEMNES, LES CHALDÉENS FURENT BRÛLÉS. PAR L'ORDRE DIVIN, LE TORTIONNAIRE FUT HUMILIÉ.
9. SAINT MICHEL L'ARCHANGE ENGLOUTIT LE PHARAON ET LES ÉGYPTIENS DANS LES EAUX.
10. SAINT MICHEL L'ARCHANGE FIT PASSER MOÏSE À TRAVERS LA MER ROUGE AVEC LES ISMAÉLITES.
11. IL EST LE COMMANDANT DES TROUPES DIVINES. ET IL ÉLÈVERA LES ARMES DANS LES HAUTEURS EN EFFRAYANT LES ENNEMIS.
12. LE SON SORTANT DE LA TROMPETTE ANNONÇA LA VOIX DIVINE.
13. UN ARC DE NUAGES LUI FUT DONNÉ APRÈS QUE TOUT FUT CRÉÉ.
14. LA COURONNE IMPÉRIALE LUI FUT DONNÉE.
15. LA VOIX DU SEIGNEUR JUSQU'ÀUX EXTRÉMITÉS DU COSMOS.
16. DE L'ENCENSOIR SORTIT UNE BONNE ODEUR À TRAVERS TOUT L'UNIVERS.
17. LA MER S'AGITAIT, L'ENNEMI S'AFFAIBLISSAIT, LES RÉSERVES D'ARMES S'ÉPUISAIENT ET TU DÉTRUISIS LES CITES. LE SOUVENIR DISPARUT (DE CET ÉVÉNEMENT).

Ce texte a été complété et traduit du slavon en serbo-croate par les soins du Dr Djordje TRIFUNOVIĆ de l'Université de Belgrade. Je profite de cette occasion pour l'en remercier chaleureusement de même que pour ses recherches bibliographiques concernant ce texte.

J'exprime aussi tous mes remerciements au professeur Voja DJURIĆ et à son assistant Gojko SUBOVIĆ, de l'Université de Belgrade, qui ont bien voulu me donner des conseils pratiques relatifs au plan de cet article. •

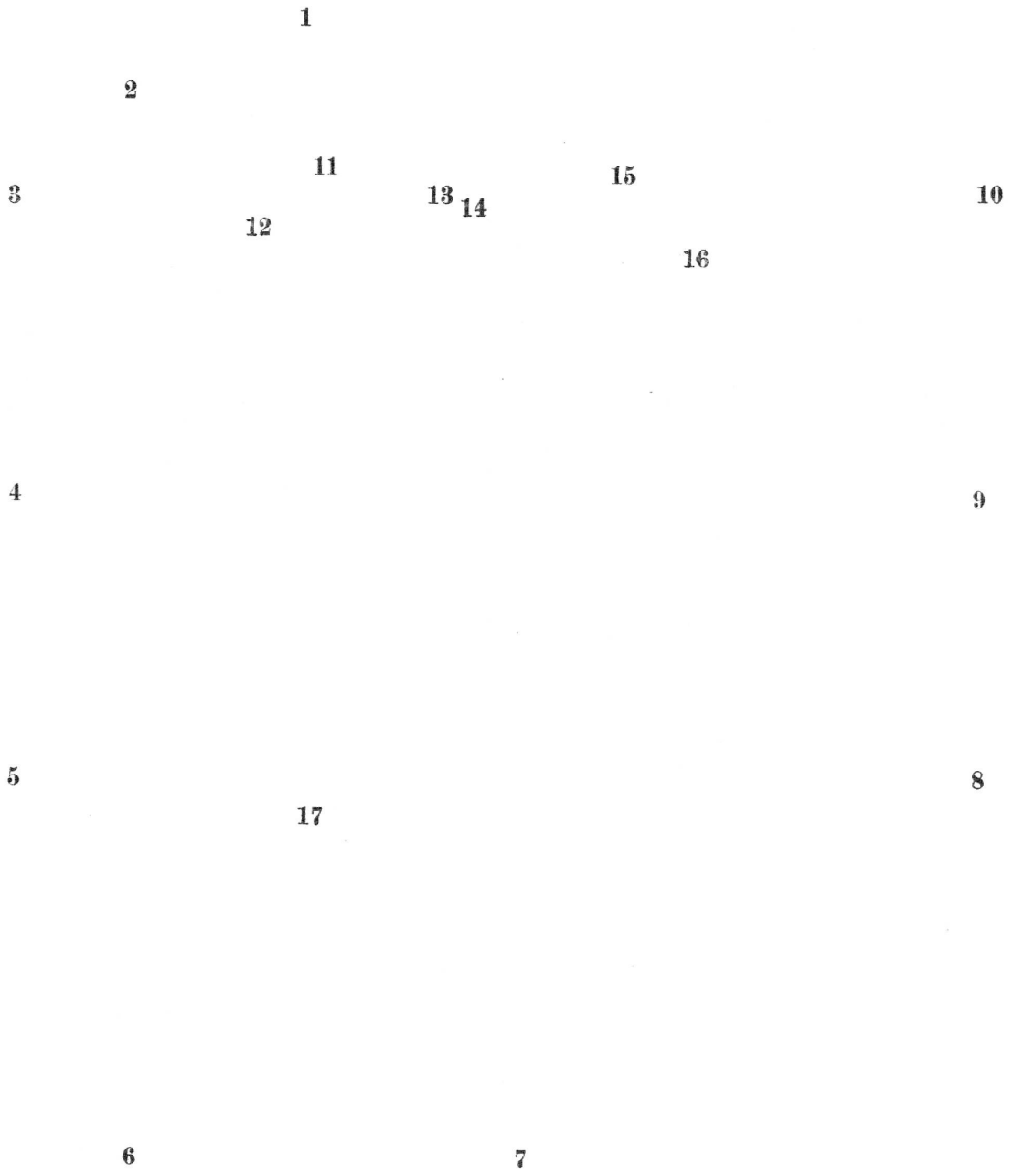




Fig. 4. Icône de saint Michel archange. 31,7 cm × 27,3 cm.

Pour terminer la description de ce triptyque, observons la partie inférieure du volet droit (12,6 × 11,3 cm). Cette partie est divisée par une croix en quatre espaces d'environ 5,5 × 5 cm surmontés d'une surface dorée avec l'inscription: « La vie de Marie en Egypte ». Les quatre champs à fond blanc comportent plusieurs scènes de la vie de cette sainte. Les figures sont beaucoup plus petites que dans les trois autres compositions. Nous y trouvons d'abord la rencontre de saint Zozime et de Marie totalement dévêtue et brûlée par le soleil. Dans le carré suivant nous voyons Zozime lui passant son manteau en tournant la tête pour ne pas voir sa nudité. Ensuite, nous le voyons repartir pour revenir un an plus tard; ses habits ont changé de couleur. Il administre la communion à sainte Marie puis, plus tard, il la retrouvera morte et un lion, fossoyeur bienveillant, l'aidera à creuser la tombe. Cette illustration diffère un peu de la légende, mais elle en reflète l'essentiel. Le peintre a présenté le désert couvert d'arbres, on ne sait pourquoi.

L'icône se trouvant au centre de notre triptyque est consacrée à la vie et aux miracles de l'archange saint Michel (31,8 × 27,5 cm).¹¹

En la regardant de plus près, nous distinguerons tout d'abord au sommet du cadre, l'inscription en lettres or donnant le titre de l'icône: *Serviteur Archange Michel, Supérieur des Ordres des Forces suprêmes*. Au milieu du titre, sur fond or, se trouve une petite représentation du *Concile de l'Archange Michel*. Des deux côtés de la composition, un petit écriteau également le confirme. Cette scène présente un groupe de cinq personnages ailés dont deux portent un médaillon du Christ-Emmanuel occupant le centre du sujet. Derrière le médaillon apparaissent les torsos des trois autres personnages. Les deux figures du premier plan ainsi que le médaillon, soutenu également par les ailes d'un chérubin, reposent sur des nuages. Toute la composition où domine l'or est exécutée avec un dessin très sûr et le souci d'une décoration soignée. Par de nombreux traits blancs indiquant des fragments de nimbes le peintre a voulu représenter une nuée d'anges entourant l'archange Michel qui se trouve au-dessus du médaillon, tenant lui aussi un petit médaillon dans la main gauche, contenant uniquement les initiales du Christ. De nombreuses pointes de lances sont indiquées aussi, simulant la présence de tout un Concile, comme le

¹¹ L'origine d'inspiration de cette icône se trouve dans un ouvrage du milieu du XVI^e siècle écrit par le métropolite moscovite Makarie (1482-1563). Cet ouvrage fut imprimé en 1897 à Saint-Petersbourg et porte le titre: *Velikie minei četii* (Le Grand missel), en douze volumes.

En date du 8 novembre sous le titre: *Mesjaca noembria v 8 den Pandoleonta diakona i hartofilaka velikia cerkve, Skazanie čjudes prevelikogo i preslavnogo Mihaila Arhistratega*, une assez longue narration comprend de nombreux miracles et les scènes peintes correspondent aux narrations suivantes: sur Abraham (8-9); sur Moïse (3); sur Josué (4-6); sur les trois jeunes gens (7). Les chiffres entre parenthèses correspondent aux textes numérotés de l'icône.

Nous ne pouvons affirmer que le peintre de cette icône ait cherché son inspiration dans le texte car il aurait pu aussi profiter d'une icône déjà existante. Par contre, on peut conclure que le premier peintre de ce genre d'icône a dû utiliser le texte que nous venons de citer.

titre l'indique. L'incarnat de tous les personnages est rendu en ocre-brun, il sera répété sur toutes les scènes composant cette icône. Un peu de couleur rouge et verte accentue les ombres, mais le peintre a surtout utilisé la ligne comme moyen d'expression. L'effet d'un encadrement est obtenu par des traits minces, foncés, blancs, rouges et blancs, tandis que le sommet rappelle la forme de notre triptyque fermé.

Au-dessous de cette composition, la grande figure de l'archange Michel chevauche un Pégase rouge clair. L'archange, vêtu d'or, porte une couronne et des habits militaires. Il souffle dans une trompette, comme s'il fumait un énorme cigare, tandis que de l'autre main, il tient une lance dont la pointe touche la bouche de Satan. Dans la même main se trouvent la Bible et les rennes du Pégase ainsi que l'encensoir. Tout autour de la tête et des bras de l'archange se lisent des inscriptions. L'arrière du Pégase repose sur un terrain très accidenté. Sous son ventre, des bâtiments détruits et un grand trou sombre où est couché un diable à deux visages. Ce trou serait un lac ou une mer, car sur trois autres scènes se déroulant sur les eaux le peintre a toujours présenté de la même façon les eaux et les vagues. Il en sera de même pour le terrain montagneux présenté chaque fois de façon à évoquer un paysage dramatique. Le fond est vert clair.

Malgré un désir incontestable du peintre pour exprimer un certain dynamisme, tout donne l'impression d'être figé et absent. Les personnages ne participent pas à l'action désirée par l'artiste. Sur la gauche et la droite de l'archange deux scènes superposées sont séparées de l'image centrale par un trait blanc. Le dernier registre comprend plusieurs sujets que le peintre n'a pas isolés les uns des autres.

En commençant la lecture par le haut à gauche, nous verrons d'abord l'archange sauvant Loth, sa femme et ses deux filles des flammes de Sodome et Gomorrhe. Le fond de la composition montre les bâtiments en feu de la ville punie et, au premier plan, les cinq personnages dont deux sont auréolés. Ce sont l'archange et Loth. La femme de Loth est présentée au moment où elle se retourne vers la ville en flammes. Ce geste de désobéissance la transformera en statue de sel.

Sur le registre inférieur, dans un paysage montagneux, se déroule la scène de l'enterrement de Moïse. Ce dernier est couché, l'archange se penche vers lui. Comme pendant à ces deux images, à droite, nous avons deux scènes dont l'action se déroule sur les eaux. En haut, l'on distingue l'archange conduisant Moïse et les Ismaélites au travers de la mer. L'archange Michel précède Moïse et trois autres compagnons entourés d'immenses vagues noires. La scène suivante montre saint Michel au moment où il fait engloutir le Pharaon et son armée par les flots. On distingue l'archange Michel au premier plan et trois rangs de soldats dont seules les têtes dépassent des grandes vagues, tandis qu'aux pieds de l'archange on remarque une tête de cheval se débattant dans les vagues.

Nous arrivons enfin au registre inférieur séparé par un trait blanc, et ici nous reconnaissons, de gauche à droite, trois scènes concernant Josué fils de Nûn portant l'arche d'alliance devant la ville, afin de la protéger, selon le Conseil divin. Les vieillards se tiennent devant les constructions de la ville et regardent l'archange retenant le soleil afin de donner du temps à Josué. Ce dernier, aidé par Manassé et Jephraïm, tient ses mains en signe de croix. On reconnaît également les soldats de Josué qui, secourus par l'archange, gagnent la bataille contre les Philistins. Au-dessus du champ de bataille dans un paysage semblable à ceux déjà décrits pour d'autres scènes, nous voyons une barque remplie de soldats naviguant sur les eaux déchaînées, et le texte nous explique qu'avec la tempête sur la mer et l'affaiblissement des ennemis la destruction des villes a suivi et tout est retombé dans l'oubli.

Tout à fait à droite, sur un terrain plat séparé d'un trait blanc indiquant un petit espace, se déroule la dernière scène de notre icône. Il s'agit de l'illustration d'un miracle célèbre de l'archange Michel, celui où il sauva trois jeunes Hébreux de la fournaise.

A part la scène centrale, montrant l'archange habillé en commandant des Forces célestes, toutes les autres scènes le présentent vêtu d'une longue tunique comme certains de ses interlocuteurs. Pour l'ensemble de l'icône nous pouvons dire que malgré une richesse iconographique et une sûreté de traits du peintre, l'ensemble donne l'impression d'une illustration mal réussie, puisque de longs textes doivent accompagner chaque scène.

Il semble que cette icône ne s'adresse pas au même public que les peintures décorant les volets du triptyque. Les longs textes accompagnant les illustrations s'adressent aux croyants qui auraient besoin du texte pour comprendre l'image. Avec cela, la peinture religieuse russe rompt avec ses traditions respectées par les peintres au travers des siècles, s'efforçant de donner par l'image ce que l'on ne pouvait expliquer dans les textes. Nous trouvons ici un exemple frappant démontrant que la technique seule ne suffit pas à créer les œuvres d'art.

Situons et datons encore ces peintures.

La partie du triptyque que nous considérons comme la plus ancienne peut être comparée avec une icône de la manière du Nord actuellement au Musée régional de Kargopol.¹² Lazarev dit au sujet de cette manière: « Dans cette région les traditions linguistiques ont survécu et grâce au faible développement de la culture citadine l'art paysan est resté dans sa forme la plus pure. Cela explique la particularité du style de la peinture du Nord.

Les peintres sont très clairs, essayant de rendre les scènes de l'Évangile aussi concrètes que possible. La lecture de leur peinture doit être facile même pour des

¹² Publié dans Savelin ЯМЧТЧИКОВ, *Old Russian painting*, Moscou, 1965, pl. n° 48: L'apparition de la sainte Vierge et de saint Nicolas au sacristain Yourich.

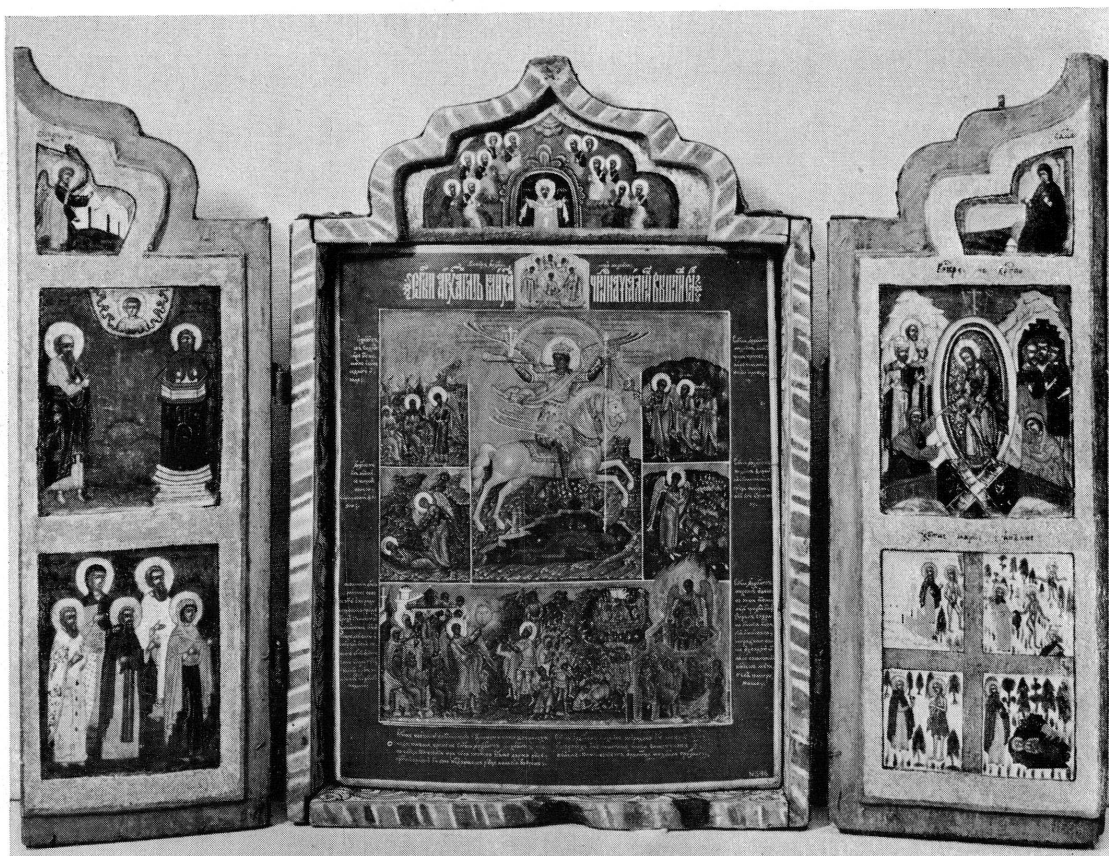


Fig. 5. Triptyque ouvert avec icône.

non-initiés. Les compositions sont aisément compréhensibles avec peu de personnages rangés de face, assez éloignés les uns des autres. Cette simplification est aussi visible dans la composition de l'espace ramenée à deux dimensions, où la profondeur disparaît tout à fait. La ligne reste le seul moyen d'expression. Les couleurs sont plus sombres et plus épaisses, il n'y a pas de transparence que l'on obtenait par superposition de couleurs.¹³ »

« L'époque tardive de la manière du Nord se caractérise par une cristallisation qui permet de différencier les petits centres. Chaque village groupant quelques peintres a sa propre manière d'interpréter. La tendance générale de toute la région au XVII^e et au XVIII^e siècles est un penchant vers le réalisme et la narration de l'environnement vécu. Les peintres n'ayant pas la possibilité d'acquérir une formation dans

¹³ Cette description de Lazarev correspond tout à fait à la partie du triptyque que nous considérons comme la plus ancienne. (La citation est reprise dans l'ouvrage de S. Jamchtchikov *op. cit.*, planche et texte 47).

la capitale apprenaient dans la même localité. Leur maître principal et la source de leur connaissance restaient la nature. »¹⁴

Deux détails nous permettent de rapprocher ces deux ouvrages. Tout d'abord, le demi-médailillon contenant le Sauveur-Emmanuel; les couleurs dominantes ainsi que l'arbre portent les mêmes fleurs que le décor floral de notre triptyque.¹⁴ (Comparer aussi le décor de l'icône n° 43 de la même publication.) Nous proposerons donc la manière du Nord au début du XVIII^e siècle comme provenance. Quant à l'icône de l'archange saint Michel, elle peut être comparée à celle qui se trouve dans la collection Schweitzer à Lucerne (catalogue: *Luzerner Ikonen-Sammlung*, 1965, n° 49) que nous daterons de la première moitié du XIX^e siècle, sans oser toutefois indiquer une provenance plus précise.

Cherchant les origines de cette icône, nous avons remarqué dans un article de O. Wulff, *Der Ursprung des kontinuierlichen Stils in der russischen Ikonenmalerei, Seminarium Kondakovianum*, III, Prague, 1929, une partie centrale d'iconostase. L'archange Michel chevauchant un Pégase est iconographiquement très proche du nôtre. Wulff voit l'origine de cette scène dans la peinture vénitienne et il suppose que ladite partie d'iconostase est un produit tardif d'une « école provinciale ». Il ne mentionne toutefois pas laquelle.

Dans la littérature russe moderne, ce genre de peinture n'est absolument pas traité. Du point de vue des auteurs russes il ne s'agit plus d'œuvres d'art, ni d'œuvres typiques. Nous en sommes convaincus, mais, démunis d'œuvres d'art uniques représentant des sujets religieux russes, nous nous contentons d'œuvres artisanales tardives. Un catalogue raisonné de ce genre d'œuvres, établi par les chercheurs russes qui disposent d'un abondant matériel de comparaison, nous faciliterait la tâche et éviterait bien des erreurs.

En conclusion, nous pensons que cette icône a été peinte indépendamment du triptyque dans lequel elle a été placée pour être vendue comme appartenant à un tout au Musée d'art et d'histoire de Genève en 1883.¹⁵

¹⁴ *Ibid.*, planche et texte 48.

¹⁵ D'après les dernières comparaisons faites avec l'ouvrage de Helge KJELIM, *Russiske Ikoner*, Dreyer Forlay, Oslo, p. 303, illustr., 192, notre icône pourrait être mise en rapport avec la manière de Palech, village actif sur le plan de la peinture décorative encore de nos jours.

BIBLIOGRAPHIE

V. I. ANTONOVA et N. E. MNËVA, *Catalogue de peinture russe ancienne*, t. I et II, Moscou, 1963 (en russe). Lire aussi le compte rendu par André GRABAR dans *Cahiers archéologiques*, XV, Paris, 1965, pp. 285-290.

Vojislav J. DJURIČ, *Icônes de Yougoslavie. Catalogue de l'exposition du XII^e Congrès*

international des études byzantines à Ochride, Belgrade, 1961.

FELICETTI-LIEBENFELS, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Olten/Lausanne, 1956.

André GRABAR, *L'expansion de la peinture russe aux XVI^e et XVII^e Siècles*, dans les *Annales de l'Institut Kondakov (Seminarium Kondakovianum*, n° XI), Belgrade, 1940.

Alfred Alexej HACKEL, *Das altrussische Heiligenbild. Die Ikone: Geleitwort, Die Bedeutung der altrussischen Ikone für unsere Zeit* von Th. BAADER. *Disquisitiones carolinae. Fontes et acta philologica et historica*, t. X, Noviomagi, 1936, p. 142.

Savelia JAMSCIKOV, *Drevnerusskaja zivopis, Novie otkritija*, Moscou, 1965 (en russe et en anglais).

V.N. LAZAREV, *Zivopis i skulptura Novgoroda*, dans *Istorija russkogo iskusstva*, t. II, Moscou, 1954 (en russe), p. 252.

Gabriel MILLET, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, II^e édition, Paris, 1960.

George OSTROGORSKY, *Histoire de l'État byzantin*, Paris, 1956.

L. OUSPENSKY, *Essais sur la Théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Editions de l'exarchat patriarcal russe en Europe occidentale, Paris, 1960.

L. OUSPENSKY et V. N. LOSSKY, *Der Sinn der Ikonen*, Berne, 1952.

Louis RÉAU, *Iconographie de l'Art chrétien*, Paris, 1956-1958.

G. et M. SOTIRIOU, *Icônes du Mont Sinaï*, I, Athènes, 1956.

J. SVIRIN, *Drevnorusskaja zivopis, Novie otkritija*, Moscou, 1965 (en russe et en anglais).

O. WULFF, *Der Ursprung des kontinuierlichen Stils in der russischen Ikonenmalerei*, dans *Seminarium Kondakovianum* n^o III, Prague, 1929.

André XYNGOPOULOS, *Les Icônes portatives*, dans le *Catalogue de la IX^e Exposition du Conseil de l'Europe, l'« Art byzantin »*, Athènes, 1964.

O. ZONOVA, *Hudozestvenie cokrovisa Moskovskogo Kremlja*, Moscou, 1963 (en russe).

(Photos J. Arlaud)

