

Résumé. La peinture de l'église du skite des Saints-Apôtres près du monastère Hurezi, fondation de l'higoumène du monastère, l'archimandrite Jean, réalisée en 1700, présente nombre de particularités iconographiques. Un surprenant parallélisme avec certaines mosaïques de la cathédrale Sainte-Sophie de Constantinople – restées encore sur place au tournant du XVIII^e siècle – serait motivé par les tensions confessionnelles qui ravageaient à l'époque le monde orthodoxe et qui prêtèrent à l'ensemble valaque le même caractère témoignant sur la foi orthodoxe, que celui manifesté par le célèbre modèle byzantin.

L'ermitage des Saints-Apôtres près du monastère Hurezi (Fig. 1) a déjà fait l'objet de plusieurs études, notamment en ce qui concerne ses peintures¹. Bâti en 1698 par l'archimandrite Jean, premier higoumène du monastère et remarquable personnalité de son temps, il a été destiné à une communauté d'hésychastes, ses disciples. La règle cénobitique du monastère – exceptionnelle pour son temps – se voyait ainsi observée, même par les chercheurs de la solitude.

Deux hiérodiaques, Iosif et Ioan, membres de la première communauté enregistrée ici (Fig. 2) ont peint l'église du skite en 1700, probablement sous les directives du fondateur. De même que la plupart des programmes iconographiques des églises de Hurezi – derrière lesquels s'entrevoit la silhouette du même archimandrite –, la décoration du skite des Saints-Apôtres est conçue à partir de deux directions : l'enseignement adressé à la communauté monacale et le caractère témoignant de la foi – car affirmant les dogmes orthodoxes, au moment des conflits avec la Réforme et la Contre-réforme. Par rapport aux peintures de

DE NOUVEAU SUR LA PEINTURE DU SKITE DES SAINTS-APÔTRES À HUREZI *

Ioana Iancovescu

l'époque, y compris celle du catholicon du monastère, la peinture de la fondation privée de l'archimandrite se remarque pourtant par une unique liberté iconographique – dont quelques-unes des particularités seront analysées ici.

La décoration de la tour de la nef se concentre dans la calotte : au lieu du Pantocrator, on y voit la figure d'Emmanuel en buste, tenant l'Évangile fermé, et entouré par une inscription usuelle² et par un chœur d'anges (Fig. 3). La présence d'Emmanuel dans la tour est un *unicum* de la peinture ; sa figure peut être placée soit en haut de l'abside du sanctuaire, au dessus de la Vierge, soit à la base de la tour de la nef ou sur l'arc triomphal, parmi d'autres médaillons aux images du Christ, ou bien dans les *pastophoria* et au-dessus des entrées³ ; les XVII–XVIII^{es} siècles roumains l'installent dans la calotte du porche. Une exception serait la coupole est de Saint Marc à Venise (vers 1200), où l'on voit Emmanuel entouré par des prophètes⁴. Dans l'église de Hurezi, il remplace le Pantocrator, dont il emprunte les attributs ; qui plus est, la figure d'Emmanuel est isolée dans un espace céleste, car le tambour n'est occupé que par des guirlandes fleuries, et non pas, comme d'habitude, par les prophètes et les apôtres. Cette représentation à caractère théophanique met

* Le texte reprend et développe la communication présentée à la V^e Session annuelle de l'Institut d'Histoire de l'Art „G. Oprescu”, Bucarest, le 19 décembre 2008.



Fig. 1 – L’église du skite des Saints Apôtres.

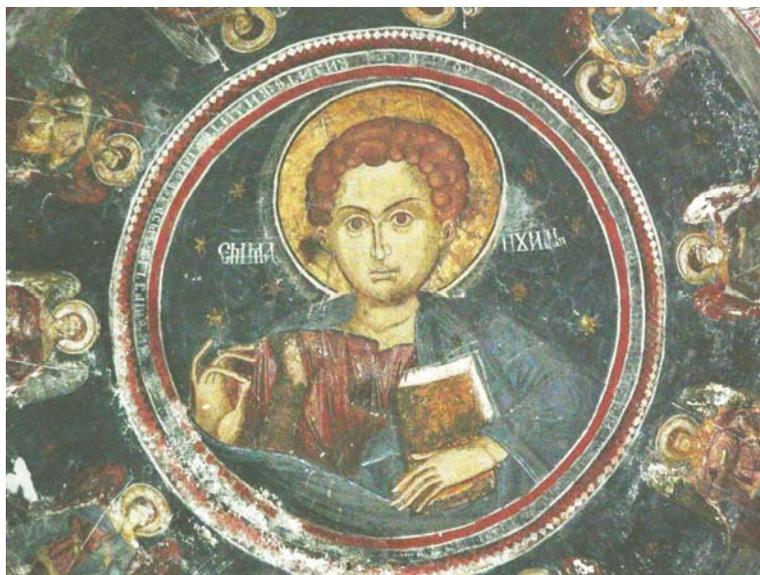


Fig. 3 – Jésus Emmanuel. Calotte de la tour de la nef.

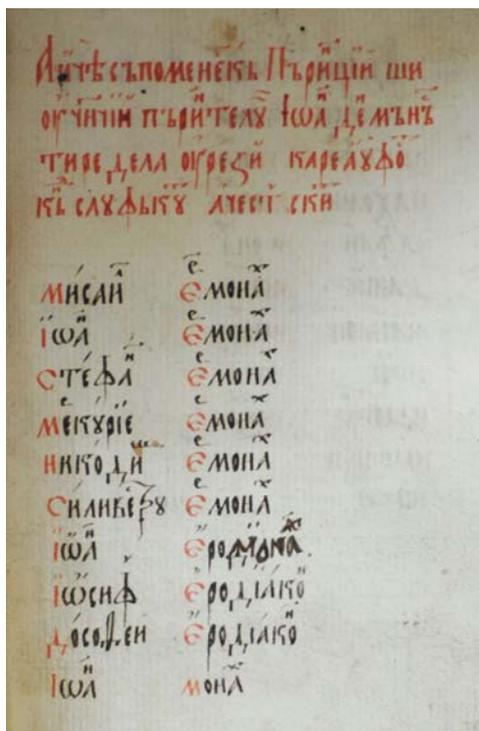


Fig. 2 – Obituaire (1699) du skite, f. 10^r : « [...] ici on fait mémoire des Pères et des disciples du Père Ioan du monastère Hurezi, qui ont été ici lorsqu'on a fait le skite : [...], Ioan hiérodiaque (corrigé ultérieurement : hiéromoine), Iosif hiérodiaque [...] ».

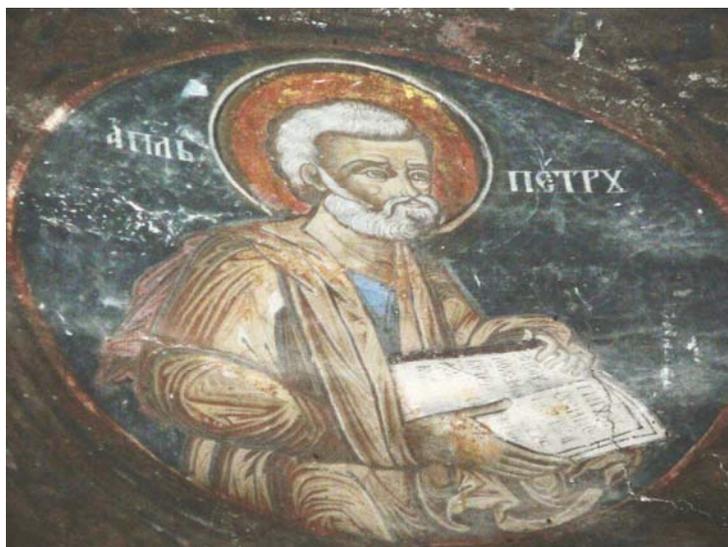


Fig. 4 – St. Pierre. Médaillon à la base de la tour de la nef.



Fig. 5 – Philoxénie d'Abraham, hiérarches, saints militaires. Mur sud de la nef.



Fig. 6 – Pentecôte, hiérarches. Mur nord de la nef.

donc l'accent sur l'Incarnation de Dieu et sur la double nature du Christ : au prix d'une audace sans précédent, l'iconographe répond ainsi aux harcèlements de souche iconoclaste venus de la part de divers mouvements protestants, que l'Orthodoxie considérait comme « néo-ariens »⁵. Plus d'une fois, l'icône d'Emmanuel avait déjà servi d'argument contre les hérésies, telles que l'iconoclasme⁶ ou l'arianisme⁷.

Les figures des apôtres sont retirées à la base de la tour et présentées dans des médaillons, remplaçant donc les hiérarches, retirés, eux aussi, plus bas. Au centre de cette synaxe apostolique, st. Pierre est représenté de façon inhabituelle (*Fig. 4*) : il tient un livre ouvert, sur lequel on lit le passage Mt. 16, 15-16 : « Jésus leur dit : *Et vous, qui dites-vous que Je suis ?* Prenant la parole, Simon-Pierre répondit : *Tu es le Christ* »⁸. Le passage fait partie de la péricope lue le jour de st. Pierre, le 29 juin – fête patronale de l'église. Ce n'est pourtant pas la fête qui détermina cette représentation inattendue, car elle aurait du figurer st. Paul de façon similaire ; or, l'auteur des *Épîtres* ne « dit » rien dans cette peinture. C'est donc le témoignage inspiré de st. Pierre sur la divinité du Fils qui intéressa l'iconographe ; libérée de figures secondaires, accompagnée de textes à caractère de *Credo*, la figure d'Emmanuel s'avère le centre dogmatique de l'église.

La nef aussi est dépourvue des médaillons qui couvrent, d'habitude, tous les arcs et les pilastres ; quoiqu'il y ait suffisamment de place pour des figures, ceux-ci sont décorés seulement de guirlandes. Sur les murs de la nef de cette petite église, il n'y a que trois scènes : la Philoxénie d'Abraham sur le tympan sud, la Pentecôte au nord et la Dormition de la Vierge à l'ouest. Au-dessous, au lieu des médaillons des martyrs, on voit une série de hiérarches, présentés frontalement, sous des arcades, en grand habit liturgique, des livres à la main. À côté de grands Pères de l'Église, comme st. Athanase d'Alexandrie, st. Cyrille et st. Spyridon⁹, on rencontre ici st. Sylvestre de Rome, st. Nectaire de

Constantinople, st. Modeste de Jérusalem et st. Nicéphore de Constantinople (*Figs. 5, 6*). Leur représentation en cet endroit est tout à fait inhabituelle, mais elle n'est pas sans rappeler la disposition qu'on pouvait toujours voir, vers 1700, dans la cathédrale Sainte-Sophie de Constantinople (*Fig. 7*). En 1672, Guillaume-Joseph Grelot avait aperçu des fragments des figures des saints sur les tympans latéraux de la nef ; badigeonnées de chaux par les turcs, ces mosaïques du IX^e – commencement du X^e siècle ont été récupérées partiellement par la restauration¹⁰. On a remarqué dans le choix de leurs figures, la même association des Pères de l'Église avec des hiérarches confesseurs. Dans l'église du skite de Saints-Apôtres, la série commence au sud avec st. Sylvestre de Rome et st. Nectaire de Constantinople, donc avec les représentants des sièges épiscopaux qui autour de 1700 étaient considérés des pôles, et lors des deux premiers Conciles – ceux qui avaient adopté le *Credo*. La figure de st. Nectaire, un *hapax* iconographique, est pourtant justifiée car mentionnée par le Synaxaire de Constantinople et, qui plus est, le même jour où l'on faisait mémoire du VII^e Concile œcuménique¹¹, qui récapitula contre les iconoclastes tous les arguments de la foi orthodoxe. De même, le deuxième Concile, auquel prit part st. Nectaire, enregistra la dernière condamnation des ariens, ainsi que des pneumatomaques qui, dans le sillage de l'arianisme, niaient la divinité du Saint-Esprit – une « préface » donc des disputes confessionnelles du XVII^e siècle. St. Nicéphore de Constantinople, confesseur de l'iconophilie, fut l'une des victimes de la deuxième phase de l'iconoclasme, tandis que st. Modeste de Jérusalem fut martyrisé par Maximien¹².

Il est à remarquer que les synaxes patriarcales qui avaient lieu à Sainte-Sophie se rassemblaient dans les tribunes latérales ; la calotte ouest de la tribune sud est occupée par une grandiose mosaïque du IX^e – commencement du X^e siècle de la Pentecôte, visible encore vers 1710, lorsque le suédois Cornelius Loos réalisa des

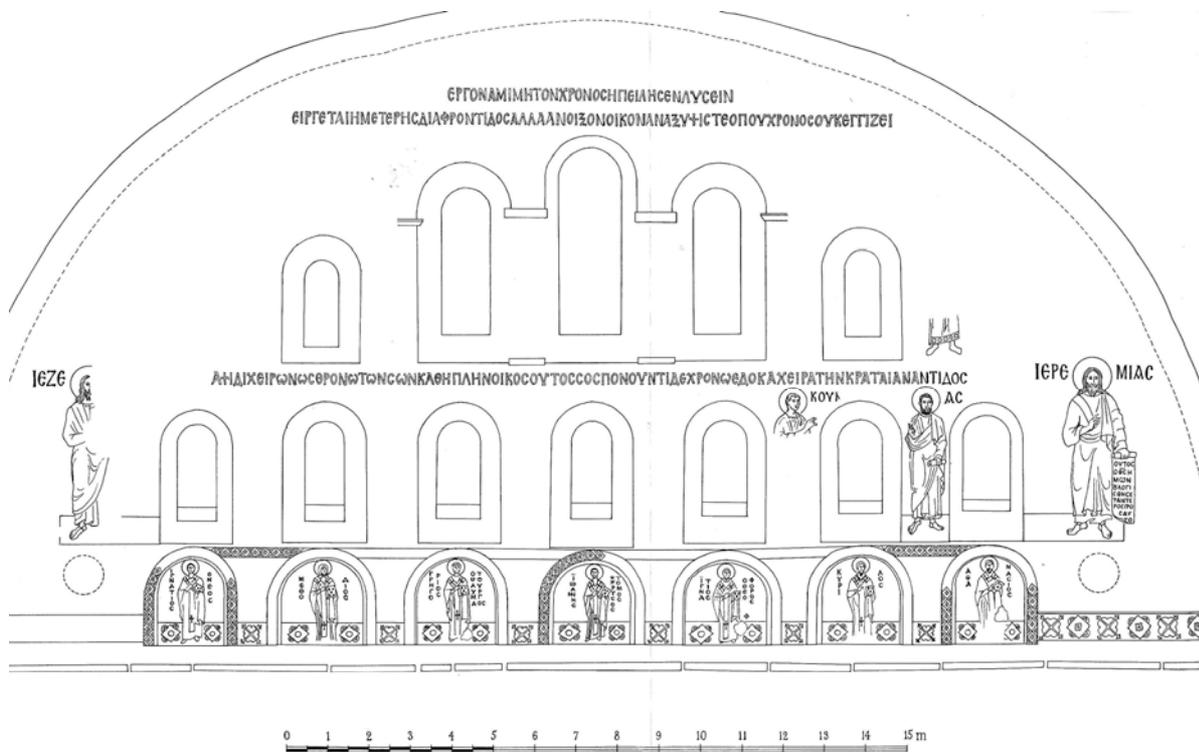


Fig. 7 – Sainte-Sophie, Constantinople. Tympan nord de la nef. D’après C. Mango, *Materials*, pl. IV.



Fig. 8 – Sainte-Sophie, Constantinople : les « peuples », Pentecôte, galerie sud. Dessin de Gaspare Fossati, *apud* C. Mango, *Materials*, fig. 33.

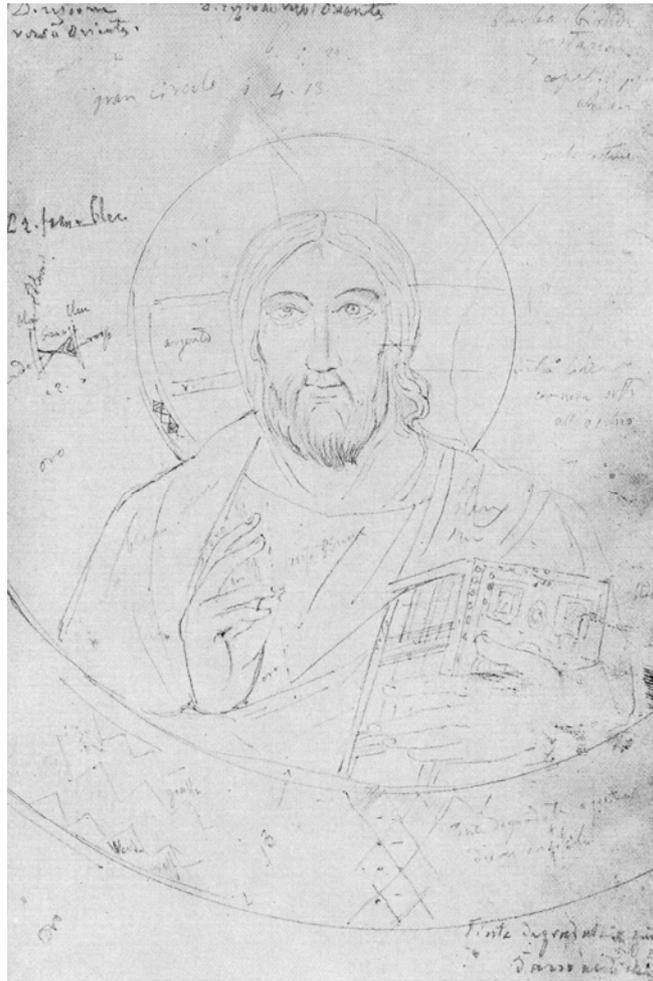


Fig. 9 – Skite des Saints-Apôtres : Pentecôte, mur nord de la nef.



Fig. 10 – Skite des Saints-Apôtres : st. Jean-Baptiste, calotte du narthex.

Fig. 11 – Sainte-Sophie, Constantinople : Pantocrator, calotte est de la galerie sud. Dessin de Gaspare Fossati, apud C. Mango, *Materials*, fig. 23.



dessins de la cathédrale¹³. Dans les pendentifs étaient représentés les groupes des « peuples » qui y avaient participé (*Fig. 8*) – détail rare et archaïque, qui est repris à Hurezi, dans la représentation de la Pentecôte qui domine la synaxe peinte des hiérarches¹⁴ (*Fig. 9*). Dans la galerie nord de Sainte-Sophie, la calotte est représentait l'Épiphanie du Baptême, tandis qu'à Hurezi on trouve son équivalent iconographique vétéro-testamentaire : la Philoxénie d'Abraham¹⁵. L'iconographie insista, après 843, sur les icônes des théophanies, en les considérant le meilleur argument iconophile¹⁶; le décor figuratif de la cathédrale byzantine, conçu, à ce qu'il paraît, de façon cohérente dans la nef et les galeries au tournant du X^e siècle¹⁷, en est le premier témoin. Dans l'église roumaine des Saints-Apôtres, de huit siècles plus tardive,

une attitude similaire car inspirée par les tensions confessionnelles du temps, présente dans la nef les hiérarches en tant que représentants de l'Église confessant la foi dans la Sainte Trinité et dans l'Esprit Saint qui illumine la filiation apostolique. Le répertoire iconographique étant réduit au minimum – dans cette époque au penchant encyclopédique –, la force expressive des images en ressort d'autant plus nettement.

Un autre détail soulève de nouvelles questions : la particularité de la représentation de st. Jean Baptiste sur la calotte du narthex de l'église valaque – sa position retirée vers le bas, de sorte que la tête soit placée juste au centre de la calotte (*Fig. 10*) – rappelle la mosaïque du Pantocrator qui occupait jadis la calotte est de la tribune sud de Sainte-Sophie (*Fig. 11*). Esquissée par le suédois Loos vers 1710, confirmée par les

dessins des restaurateurs Fossati en 1848 – 1849¹⁸, mais aujourd’hui perdue, cette figure acquiert, par ce procédé plastique, plus de force significative, mais au risque de déséquilibrer la composition. Ce risque est assumé dans la peinture tardive, mais imprégnée d’enseignements de Hurezi. Une telle similarité, si elle n’est pas dûe au simple hasard, suppose une expérience directe, visuelle ; on n’a pourtant aucune information sur un éventuel voyage à Constantinople du *starets* Jean.

L’audace et l’extrême concentration thématique du décor peint de l’église des Saints-Apôtres de Hurezi empêchèrent la diffusion de ses « nouveautés » ; le profil unique de cet ensemble témoigne de la liberté et de l’ouverture de la tradition iconographique. C’est probablement l’expérience authentique de cette tradition qui inspira, à huit siècles de distance, des réponses comparables à des problèmes similaires.

Notes

¹ Ioan D. Traianescu, *Schitul Sf. Apostoli de pe lângă mănăstirea Hurezi*, in *BCMI* III, 1910, p. 145-154; Anca Vasiliu, *Sensuri ale transparenței în iconografia brâncovenească. Schitul Sfinții Apostoli – Hurezi*, *SCIA-AP* 37, 1990, p. 43-68; *Repertoriul picturii brâncovenești. I. Județul Vâlcea*, București, 2008.

² « Voyez, voyez, Je suis votre Dieu [...] » : Deuteronomie 32, 39.

³ Agnès Glichitch, *Iconographie du Christ Emmanuel. Origine et développement jusqu’au XIV^e siècle*, thèse sous la direction de J.-P. Sordini, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, 1990, p. 82-88.

⁴ E. Lucchesi Palli, *Emmanuel*, in *LCI* 1, coll. 390-392.

⁵ Georges Florovsky, *Les voies de la théologie russe*, Lausanne, 2001, p. 35, n. 11.

⁶ André Grabar, *L’iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris, 1957, p. 252.

⁷ A. Glichitch, *op. cit.* (v. n. 3), p. 68.

⁸ Version de la *Traduction œcuménique de la Bible*, Paris, Cerf, 2004.

⁹ Dans le sanctuaire de cette petite église il n’y a de place que pour st. Jean Chrysostôme, st. Basile, st. Grégoire de Nazianze et st. Nicolas.

¹⁰ Cyril Mango, *Materials for the study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Washington, 1962, ill. 57-77 et p. 127 : « ... le dessus était autrefois tout revêtu de figures en mosaïque, comme on en voit

encore des restes en plusieurs endroits ; mais à présent il n’y en a plus, les Turcs l’ayant enlevée [...] ; ils n’ont cependant pu si bien faire, qu’il ne soit resté quantité de ces figures [...] ».

¹¹ Juan Mateos, *Le Typikon de la Grande Eglise*, in *OCA* 165, Rome, 1962, I, p. 67 (le 11 oct.)

¹² Peut-être une confusion entre les patriarches homonymes de Jérusalem : le martyr du IV^e siècle (18 déc.), et le patriarche du VII^e siècle qui réorganisa l’Église de Palestine après l’invasion de Chosroës II, mentionné par le Synaxaire de Constantinople (19 oct.) : *ibidem*, p. 71.

¹³ C. Mango, *op. cit.* (v. n. 10), p. 35 ; idem, *Hagia Sophia*, Istanbul, 1997, p. 21.

¹⁴ Pour la représentation des « peuples », v. André Grabar, *Le schéma iconographique de la Pentecôte*, in *L’art à la fin de l’antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1968, I, p. 615-621. Un commentaire du thème à Hurezi et à Cozia (1704–1705), chez Anca Vasiliu, *Convenție și libertate în iconografia picturilor murale brâncovenești*, in *GB* XLVI, 1988, 5, p. 70-79.

¹⁵ Le Baptême est figuré dans le narthex, dans le cycle hagiographique de st. Jean Baptiste.

¹⁶ A. Grabar, *L’iconoclasme* (v. n. 6), p. 242.

¹⁷ C. Mango, *Materials* (v. n. 10), p. 98.

¹⁸ *Ibidem*, p. 29-30, ill. 22-24.