

Résumé : L'identité des zôgraphes David et Raduslav qui, en 1542-1543, ont réalisé la peinture de la bolnitsa du monastère de Cozia, est controversée : à force d'arguments stylistiques, les chercheurs ont émis plusieurs hypothèses sur leur possible formation « sud-slave » ou crétoise. Mais plusieurs détails iconographiques, à savoir les mélodes qui accompagnent la Dormition de la Vierge, ou les saints militaires en habits longs rappellent les modèles byzantins. Les similitudes déjà enregistrées avec plusieurs monuments balkaniques seraient donc plutôt l'héritage d'une tradition commune, que des emprunts de la peinture contemporaine.

Les peintures de l'église-bolnitsa du monastère de Cozia furent réalisées, conformément à l'inscription votive du narthex, en 1542-1543, par le zôgraphe David, aidé par son fils Raduslav. Les sources roumaines ne soufflent pas mot sur l'origine de ces deux peintres, laissant aux chercheurs la tâche de l'identifier. Déjà Maria-Ana Musicescu affirmait l'origine serbe des peintres et dénichait, dans leur art, « une longue tradition balkanique »¹. L'orthographe du nom de Raduslav a déterminé Carmen Laura Dumitrescu à attribuer les sources du style de ce peintre à une « ambiance sud-slave »². À son avis, certains traits des fresques de Cozia rappellent autant les anciens ensembles muraux de Serbie et de Macédoine du XIV^e siècle, que les peintures à peu près contemporaines du catholicon des Météores³. Pourtant, elle attire l'attention sur l'excellente formation artistique du zôgraphe David, formation impossible à acquérir dans les milieux provinciaux de la Macédoine contemporaine, du commencement du XVI^e siècle.

Pourtant, l'orthographe du nom n'est pas nécessairement un indice sur l'origine slave de Raduslav : dans sa signature, les philologues⁴ sont enclins à voir la forme roumaine d'un nom slave. Seule, une analyse iconographique et stylistique

DE NOUVEAU SUR LES PEINTURES DE L'ÉGLISE-BOLNITSA DU MONASTÈRE DE COZIA*

Ioana Iancovescu

minutieuse de ces peintures saurait, finalement, esquisser l'horizon artistique des deux maîtres de Cozia.

Certes, maints détails iconographiques pourraient inviter à des analogies avec la peinture serbe, à savoir l'*Amnos* adoré par des anges (*Fig. 1*), dans une formule apparentée à la rédaction de Gračanica. Récemment on a démontré, pourtant, que l'origine de cette image de l'église-bolnitsa est due à un emprunt de la peinture originale du XIV^e siècle du catholicon du monastère Cozia⁵, peinture qui hérite directement de l'iconographie serbe.

La grande icône de la Dormition de la Vierge, placée sur le mur Ouest de la nef, est accompagnée par deux mélodes, st. Jean Damascène et st. Théophane. Apparemment, ils n'ont aucun rapport avec la Dormition, car tournés vers l'Est et non pas vers la scène, et séparés d'elle par deux scènes de guérison intercalées (*Fig. 2, a-b*). Mais les textes en slave, présentés sur leurs phylactères, sont des extraits de l'office de la Dormition de la Vierge, à savoir : chez st. Jean Damascène : « Étant le sanctuaire de la vie, tu es parvenue à celle de l'éternité; c'est par ta mort que tu es passée vers la vie (...) », c'est à dire la dernière strophe de la sixième ode du deuxième

* Version enrichie de la communication présentée lors de la VII^e Session scientifique de l'Institut d'Histoire de l'Art « G. Oprescu » de l'Académie Roumaine, Bucarest, décembre 2010.



Fig. 1 – *Amnos* adoré par des anges, sanctuaire.



Fig. 2 – a. St. Jean Damascène, Guérison de l'homme à la main sèche, mur Sud-Ouest de la nef;
 b. St. Théophane, Guérison de la hémorroïsse, mur Nord-Ouest de la nef.

canon – dont il est l’auteur – des matines du 15 août, et chez st. Théophane : «Si dans son immensité, le Fruit qui fit d’elle un ciel, au sépulcre a bien voulu descendre en mortel (...)»⁶, respectivement la dernière strophe de la quatrième ode du même canon. Un procédé byzantin, dont l’exemple le plus ancien est celui de Bačkovo (XII^e siècle)⁷, associe la scène de la Dormition de la Vierge avec les deux auteurs des deux canons des matines du 15 août, st. Jean Damascène et st. Côme. À Bačkovo, st. Jean et st. Côme sont placés latéralement, sous des arcades qui les séparent de la composition, et cette formule sera reprise par la suite dans certains monuments bulgares, comme Berende (XIV-XV^e siècle) ou Kalotino (XV^e siècle)⁸. L’association de la Dormition avec les hymnographes revient souvent dans la peinture paléologue et post-byzantine, mais en Valachie le premier exemple connu est justement celui de l’église-*bolnitsa*. La formule reste dans les pays roumains plutôt rare : malgré la surface généreuse qui lui est attribuée, ni à Curtea de Argeș, ni à Neamț la composition de la Dormition ne présente les deux mélodes. La composition évolue graduellement, incluant les deux hymnographes dans la scène : dans l’église moldave de Popăuți (1496) ils sont placés aux extrémités du tympan qui abrite la scène de la Dormition, tandis qu’à Probota (1532) on a adopté la formule largement utilisée dans la peinture grecque : les mélodes assistent à l’assemblée, figurés dans les balcons des maisons de l’arrière-plan. La formule de Cozia témoigne donc d’un archaïsme que la scène correspondante du catholicon ne saurait motiver, vu qu’elle soit disparue sous les repeints du XVIII^e siècle.

Un possible modèle pour la représentation de Cozia est le schéma d’une icône conservée dans la collection Kanellopoulos, de la fin du XIV^e siècle⁹ (Fig. 3), qui présente la Dormition au centre, quatre épisodes de la vie de la Vierge dans les coins et quatre mélodes (St.

Jean Damascène et Côme, Joseph et Théophane) disposés en croix tout autour et portant de longues phylactères avec des extraits de l’office de la Dormition. Ce schéma est à reconnaître dans l’iconographie des pendentifs d’une coupole de la chapelle de Kariyé-Djami, car introduisant une iconographie dédiée à la Vierge¹⁰, et ultérieurement, dans les pendentifs des *narthika* où la coupole est réservée à la Vierge, comme dans les églises moldaves (Voronet, Humor, Moldovița etc.), ou celles valaques des XVII-XVIII^e siècles. La ressemblance entre les deux portraits de st. Jean Damascène – celui de l’icône et celui de Cozia (Fig. 4, a-b) – est extrêmement frappante, mais elle se retrouve, avec plus ou moins de fidélité, dans nombre des églises du monde grec contemporain, dominé par le courant crétois (Lavra du Mont Athos, Koutloumous, Dionysiou, Barlaam, Fig. 5, a-c). À la différence de ces monuments, à Cozia on ne rencontre pas st. Côme – auteur du premier canon des matines – mais st. Théophane, dont la ressemblance avec le portrait de l’icône de Kanellopoulos est aussi remarquable, surtout en ce qui concerne la figure et la position des mains (Fig. 6, a-b). Seuls les textes (en slave) des deux mélodes de Cozia sont inversés, par rapport à ceux (en grec) de l’icône. La présence de st. Théophane, ainsi que l’archaïsme de la composition (avec les mélodes séparés de la scène) prouve que le modèle de la Dormition de Cozia n’est pas la peinture grecque contemporaine, mais un modèle (probablement mural¹¹) byzantin, dont l’icône de Kanellopoulos est un témoin fidèle.

Les saints militaires toujours présents dans la nef, sont accompagnés, dans la petite église-*bolnitsa* de Cozia, de quatre autres saints soldats, peints dans le sanctuaire. Des dix-sept figures des militaires, treize sont présentés en habits longs, portant la croix dans une main et l’épée dans l’autre ; parmi eux, sept sont aussi couronnés de petites diadèmes

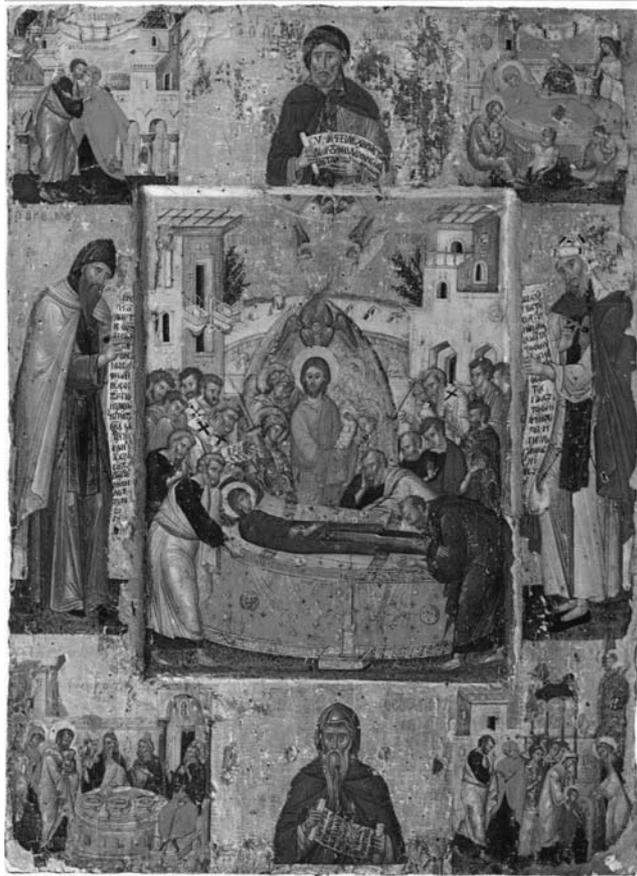


Fig. 3 – Dormition de la Vierge, collection Kanellopoulos, icône de la fin du XIV^e siècle.

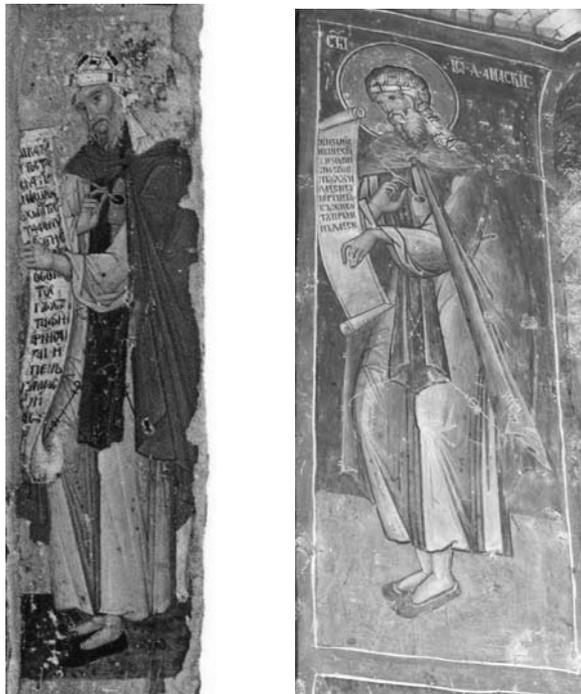


Fig. 4 – St. Jean Damascène : a. icône de Kanellopoulos ; b. *bolnitsa* de Cozia.



Fig. 5 – St. Jean Damascène : a. Dionysiou, 1547 ; b. Lavra, 1535 ; c. Barlaam, 1548.



Fig. 6 – St. Théophane : a. icône de Kanellopoulos ; b. *bolnitsa* de Cozia.

(Fig. 7, a-b). C'est le seul exemple connu, en Valachie avant la période brancovane, où les saints militaires ne portent pas l'armure, mais de riches vêtements de cour¹². Cette mode nous est connue à travers des monuments macédoines du XV^e siècle, de Dorohoi ou Hârlău en Moldavie, ainsi que des églises épirotes du XVI^e siècle – celles-ci plus tardives que la *bolnitsa* de Cozia¹³ –, mais la source en est byzantine, car dès 1365, dans la chapelle Sud de l'église Péribleptos à Ohrid, les saints Georges, Démètre et les deux Théodores portaient les longs habits perlés des gens de cour et tenaient les croix des martyrs¹⁴ (Fig. 8). Il faut remarquer que cette mode n'eut pas de succès au Mont Athos (à part le réfectoire de Dionysiou, 1547), et que, sauf certains exemples de Météores¹⁵, elle resta un apanage de l'école de peinture du Nord-Ouest de la Grèce.

Par contre, une certaine « modernité » est à voir dans la scène de la Décollation de saint Jean Baptiste, appartenant au cycle hagiographique du Précurseur, narré dans le

narthex. Ici Salomé est agenouillée, tenant un vase pour recevoir dedans la tête de st. Jean (Fig. 9). Ce schéma fut créé au XV^e siècle, en Crète¹⁶, et utilisé depuis tant dans les icônes que dans les peintures murales : comme par exemple à Lavra, dans le catholicon, ainsi que dans le réfectoire, ou à Dionysiou¹⁷. Si les autres scènes du cycle du Précurseur de Cozia ne se singularisent pas, celle-ci fait preuve donc d'un certain rapprochement de la peinture grecque contemporaine.

Les deux maîtres de la peinture de Cozia semblent donc puiser dans le réservoir inépuisable de la tradition byzantine, même si parfois les courants contemporains de la peinture grecque leur semblent familiers. Leur manière, pourtant, laisse entrevoir des personnalités différentes : l'un plus graphique, construisant le drapage à l'aide de lignes fermes et de couleurs contrastantes, avec des figures à *proplasma* foncée qui jette un ombre profond sur le visage (Fig. 10, a-b) et l'autre, construisant les volumes surtout avec les couleurs, héritant de par ce procédé-même, la grande tradition byzantine (Fig. 11, a-d).



Fig. 7 – Saints militaires à Cozia: a. Démètre et Théodore Stratélate ; b. Vackho et André Stratélate.

Fig. 8 – Saints militaires dans la chapelle Sud de Péribleptos, Ohrid, 1365.



Fig. 9 – Décollation de st. Jean Baptiste, narthex.



Fig. 10 – a. St. Jean mené en prison ;
b. St. Jean Evangéliste, détail.



Fig. 11 – a. Résurrection, détail ; b. Ste Trinité, détail ; c. Crucifixion, détail ; d. St. Jean Damascène, détail.

Il serait peut-être superflu de chercher les sources et la formation de ces peintres dans un centre unique du monde orthodoxe contemporain : de même que la plupart des œuvres de la peinture valaque du XVI^e siècle

– comme on l’a déjà remarqué –, l’ensemble de Cozia témoigne plutôt de ce réseau de connections entre les membres de la grande famille de la tradition byzantine, que d’un héritage linéaire¹⁸.

¹ Dans *Istoria Artelor Plastice în România*, tome I, Bucarest, 1968, p. 263 et 267.

² Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București, 1978, p. 73.

³ *Ibidem*, p. 74 et n. 20, p. 107.

⁴ Mme Ruxandra Lambru de l’Université de Bucarest, à laquelle nous exprimons de nouveau notre gratitude.

⁵ *RRHA-BA XLVI* (2009), pp. 3-5.

⁶ Traductions de la Diaconie Apostolique de France, *Ménée du mois d’août*, 1981.

⁷ André Grabar, « Les images des poètes et des illustrations dans leurs œuvres dans la peinture byzantine tardive », dans *Zograf*, 10 (1979), p. 13 ; Elka Bakalova et al., *The Ossuary of the Bačkovo Monastery*, Plovdiv, 2003, p. 69 et p. 95, fig. 12.

⁸ André Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, pl. XL et L.

⁹ *Art byzantin, art européen*, Athènes, 1964, no. 197, p. 253 (A. Xyngopoulos).

¹⁰ Grabar, « Les images... », p. 14 ; Paul A. Underwood, *The Kariye Djami*, New York, 1966, t. III, nos. 224-227.

¹¹ C'est toujours st. Théophane (et non pas st. Côme) qui est à voir auprès de la scène de la Dormition à Popăuți.

¹² La peinture perdue de la nef du catholicon de Cozia, des dernières décennies du XIV^e siècle (1390-1391), non plus, n'avait opté pour cette formule : il est bien probable que les saints militaires y étaient représentés en armures, comme on les voit aujourd'hui, dans la peinture refaite au commencement du XVIII^e siècle.

¹³ Angeliki Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ioannina, 1989, p. 127.

¹⁴ Cvetan Grozdanov, *La peinture murale d'Ohrid au XIV^e siècle*, Ohrid, 1980, fig. 107.

¹⁵ Miltiados Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Constantinople (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes, 1989, figs. 19, 80.

¹⁶ Manolis Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanis. The final Phase of his Art in the Wall-Paintings of the Holy Monastery of Stavronikita*, monastère de Stavronikita, 1986, pp. 76-77.

¹⁷ Gabriel Millet, *Monuments de l' Athos. I. Les peintures*, Paris, 1927, pl. 130/3, 143/2, 205/1.

¹⁸ Constanța Costea, « Unpublished Works to complete the Catalogue of Wallachian Painting in the sixteenth Century », in *RRHA XXVII* (1990), n. 46, p. 32.