

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 25 (2004)

Δελτίον ΧΑΕ 25 (2004), Περίοδος Δ'



Φορητές εικόνες του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα στη μονή Μεγίστης Λαύρας Αγίου "Όρους

Euthymios TSIGARIDAS

doi: [10.12681/dchae.406](https://doi.org/10.12681/dchae.406)

Βιβλιογραφική αναφορά:

TSIGARIDAS, E. (2011). Φορητές εικόνες του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα στη μονή Μεγίστης Λαύρας Αγίου "Όρους. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 25, 25–36. <https://doi.org/10.12681/dchae.406>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Icônes portatives de la deuxième moitié du XIVe siècle
au monastère de la Grande Lavra au Mont Athos

Euthymios TSIGARIDAS

Τόμος ΚΕ' (2004) • Σελ. 25-36

ΑΘΗΝΑ 2004

ICÔNES PORTATIVES DE LA DEUXIÈME MOITIÉ DU XIV^e SIÈCLE AU MONASTÈRE DE LA GRANDE LAVRA AU MONT ATHOS

Le monastère de la Grande Lavra du Mont Athos conserve un nombre très important d'icônes portatives, qui approche les deux mille pièces. Ces icônes datent du début du XIII^e à la fin du XIX^e siècle et constituent l'une des plus importantes collections de ce type dans le monde.

Parmi cet ensemble intéressant, qui reste malheureusement en grande partie inédit et d'un accès difficile pour le public scientifique, très peu d'icônes ont fait l'objet d'une publication. L'académicien Manolis Chatzidakis a publié un petit nombre d'icônes portatives du monastère¹, ainsi qu'une série d'icônes postbyzantines du deuxième quart du XIV^e siècle, qu'il a reliée à l'activité artistique de Théophane le Crétois². J'ai récemment publié certaines icônes du XIII^e siècle conservées au monastère de Lavra³ établissant un lien entre trois – une de Saint Démètre, une de Saint Nicolas et une de Saint Athanase – et l'activité artistique des artistes majeurs de Thessalonique, Manuel Pansélinos, Michel Astrapas et Eutychios respectivement. J'ai également eu l'occasion de découvrir au monastère certaines icônes inconnues de Théophane le Crétois et de Frangos Katélanos de Thèbes⁴ et de les publier.

Dans la présente communication, je vais vous présenter cinq icônes de la deuxième moitié du XIV^e siècle, qui représentent la production artistique de qualité issue d'ateliers des

grands centres de l'empire, Constantinople et Thessalonique. Il s'agit d'une icône de saint Georges, d'une autre de saint Athanase, d'un panneau figurant l'Annonciation à la Vierge, d'une porte du bêma représentant également l'Annonciation et d'une icône du Christ Pantocrator. Ces pièces font partie d'un ensemble de onze icônes de cette période, dont quatre seulement ont fait l'objet d'une publication : une icône du martyr de saint Démètre, une icône à deux zones représentant les trois découvertes de la tête de saint Jean Prodrome, une porte de bêma et une icône du Christ Pantocrator.

Sur l'icône de saint Georges, le saint est représenté de face, légèrement tourné vers la droite, suivant le modèle du saint militaire (Fig. 1). Il porte une tunique bleu foncé et une cuirasse ornée de dorures denses. Un manteau rouge couvre l'épaule gauche et retombe à l'avant sur la poitrine. Il tient une épée dans la main gauche et une lance dans la droite.

Le type physiologique du saint, au visage ovoïde, au front étroit et ses cheveux bouclés, correspond à celui des œuvres de la première période des Paléologues, comme le saint Georges des fresques du monastère de la Chora à Constantinople ou celui des icônes homonymes du monastère de Vatopédi et du Musée Byzantin d'Athènes⁵. Son portrait présente néanmoins une parenté étroite avec la fresque de

1. M. Chatzidakis, L'icône byzantine, *Saggi* 2 (1959), 11-40. K. Weitzmann - K. Miätev - Sv. Radojčić, *Frühe Ikonen*, Vienne-Munich 1965, XXIV-XXIX, fig. 37-41. M. Chatzidakis, Une icône en mosaïque de Lavra, *JÖB* 21 (1972), 75-81 (*Festschrift für Otto Demus zum 70. Geburtstag*). M. Chatzidakis, Ψηφιδωτή εικόνα του Χριστού στη Λαύρα, *ΔΧΑΕ Ζ'* (1973-1974), 53-56. M. Chatzidakis, Classicisme et tendances populaires au XIV^e siècle. Les recherches sur l'évolution du style, *Actes du XIV^e CIEB*, 1, *Rapports*, Bucarest 1974, 168-169, 176, fig. 4, 16. M. Chatzidakis, Anciennes icônes de Lavra d'après un texte géorgien, *Hommages à Charles Delvoye*, Bruxelles 1982, 425-429. M. Chatzidakis, Χρονολογημένη βυζαντινή εικόνα στη Μονή Μεγίστης Λαύρας, *Βυζάντιον, Αφιέρωμα στον Ανδρέα Ν. Στράτο*, I, Athènes 1986, 225-240. M. Chatzidakis, Une icône avec les trois inventions de la tête du Prodrome à Lavra, *CahArch* 36 (1988), 85-95.

2. M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, *DOP* 23-24 (1969-1970), 309-352, fig. 34-45.

3. E.N. Tsigaridas, Φορητές εικόνες στη Μακεδονία και το Άγιον Όρος κατά το 13ο αιώνα, *ΔΧΑΕ ΚΑ'* (2000), 123-155, fig. 8-10, 20, 24-28.

4. E.N. Tsigaridas, Άγνωστες φορητές εικόνες του Φράγκου Κατελάνου και του Διονυσίου του εκ Φουρνά στο Άγιον Όρος, *Μακεδονικά* 29 (1993-1994), 398-401, fig. 1-2. E.N. Tsigaridas, Άγνωστες εικόνες και τοιχογραφίες του Θεοφάνη του Κρητός στη μονή Παντοκράτορος και στη μονή Γρηγορίου στο Άγιον Όρος, *ΔΧΑΕ ΙΘ'* (1996-1997), 97 π. 3.

5. P. Underwood, *The Kariye Djami, The Frescoes*, New York 1966, vol. 3, 489. M. Acheimastou-Potamianou, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Athènes 1998, n° 11. E.N. Tsigaridas, Φορητές εικόνες, *Τερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίων. Παράδοση, Ιστορία, Τέχνη*, Mont Athos 1996, Β', 372-373, fig. 316.



Fig. 1. Icône de Saint Georges.

saint Georges, qui orne le catholicon du monastère du Pantocrator au Mont Athos et date de 1360-1370⁶.

D'un point de vue artistique, le rendu pictural de la figure, avec la lumière diffuse et le travail fin des traits de lumière, qui représentent la chair avec douceur, ainsi que le visage noble, légèrement mélancolique, montrent que cette icône

provient des milieux artistiques de la capitale. Ceci est confirmé par le lien artistique direct entre l'icône de saint Georges

6. E.N. Tsigaridas, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Thessalonique 1999, 62, fig. 39.



Fig. 2. Icône de Saint Athanase l'Athonite.



Fig. 3. Icône de Saint Athanase l'Athonite (détail).

de la Grande Lavra et l'icône de l'Archange Michel, œuvre majeure d'un atelier de Constantinople au milieu du XIV^e siècle, ainsi que la fresque de saint Georges du catholicon du monastère du Pantocrator⁷. Ce lien artistique, de même que la grande qualité de l'œuvre, marquée par la délicatesse d'une peinture de cour, rangent l'icône de la Grande Lavra parmi les chefs-d'œuvre de l'art des Paléologues du troisième quart du XIV^e siècle. D'un autre côté, le lien physiognomique et artistique particulièrement étroit entre l'icône de la Grande Lavra et la fresque de saint Georges du catholicon du monastère du Pantocrator, œuvre de 1360-1370, confirme que l'icône peut être datée du troisième quart du XIV^e siècle et probablement de la décennie 1360-1370.

Sur l'icône de saint Athanase l'Athonite, le saint est représenté debout, en prière, vêtu de l'habit monastique (Fig. 2 et 3). De part et d'autre de sa tête se déploie l'inscription Ο ΑΓ(ΙΟC) ΑΘΑΝΑCΙΟC Π(ΑΤ)ΗΡ ΗΜ(ΩΝ) (Saint Athanase /

7. Acheimastou-Potamianou, *Εικόνες*, op.cit., n° 8. Tsigaridas, op.cit. (n. 6), 62, fig. 39.

Notre Père). Le fond de l'icône est de couleur ocre jaune, afin d'imiter l'or.

La figure du saint a des proportions élevées, avec un fort volume corporel qui se réduit progressivement vers le haut et aboutit à des épaules étroites et triangulaires, ainsi qu'à une tête relativement petite. Le saint est vêtu d'une tunique vert foncé, ceinturée à la taille et éclairée par de petits aplats lumineux vert clair et comporte un *analavos* bleu foncé. Il porte également un manteau de couleur vert olive, dont les plis rectilignes et raides encadrent harmonieusement le corps de leur volume.

Les représentations les plus anciennes de saint Athanase l'Athonite qui ont été conservées datent du XI^e siècle et se trouvent au Mont Athos, puisque ce saint est le fondateur du monachisme de type cénobitique dans ce lieu. Plus précisément, les plus anciennes représentations connues ornent des manuscrits du XI^e et du XIII^e siècle relatant sa vie, tels le codex de la Grande Lavra (n° K122) et le codex du Protaton (n° 40)⁸.

En ce qui concerne la peinture monumentale, les représentations les plus anciennes du saint ayant été conservées se trouvent dans l'église du Protaton (vers 1290), à Staro Nagoričino (1316-1318), à Gračanica (1318-1321), et dans le catholicon du monastère de Chilandar (1322-1323) au Mont Athos, à Saint-Nikita de Čučer (1323-1324), en Serbie médiévale et dans le catholicon du monastère Pantocrator (1360-1370)⁹.

En ce qui concerne les icônes portatives, les représentations les plus anciennes ayant survécu sont conservées dans des monastères de la Grande Lavra et Pantocrator. Au monastère de la Grande Lavra, on a même découvert trois icônes byzantines, dont la plus ancienne date de la fin du XIII^e siècle¹⁰.

Sur le plan physiognomique et technique, l'icône (Fig. 3) suit des modèles et des manières familières dans la peinture du

premier quart du XIV^e siècle et qui se poursuivent durant la deuxième moitié du XIV^e siècle. Un exemple caractéristique en est la fresque de saint Athanase l'Athonite dans l'église de Saint-Nikita de Čučer (1323-1324), en Serbie médiévale¹¹.

Sur le plan technique, dominent les éclairages linéaires, qui fonctionnent comme des reflets lumineux sur le visage et la barbe. Cette technique, connue grâce à la peinture du premier quart du XIV^e siècle, se poursuit également durant le troisième quart du XIV^e siècle et est présente dans des œuvres, fresques et icônes, qui représentent les tendances artistiques et les ateliers de Thessalonique et de Constantinople. Des exemples caractéristiques en fournis par la représentation de Joseph d'Arimatee sur l'icône de la Descente de Croix du monastère Vatopédi, les fresques de l'église du Prophète Elie de Thessalonique, ainsi que celles de l'église de la Vierge Périvleptos à Mystra, de l'ancienne Métropole d'Edessa, etc.¹².

En résumé, nous pensons que les caractéristiques typologiques et techniques de l'icône de saint Athanase l'Athonite, issues de l'art du premier quart du XIV^e siècle, se retrouvent dans des œuvres du troisième quart du XIV^e siècle et rangent cette icône dans l'activité artistique d'ateliers de Thessalonique de cette période.

Sur l'icône de l'Annonciation à la Vierge (Fig. 4 et 5), la Vierge est représentée sur un panneau de bois rectangulaire, qui n'a pas l'extrémité semi-circulaire d'une porte du béma. Cela signifie que ce panneau constituait le vantail d'une porte, dont l'autre portait une représentation de l'Archange Gabriel, mais qu'il ne s'agissait pas d'une porte de sanctuaire.

La Vierge de l'Annonciation est représentée debout, devant un trône sans dossier, et légèrement tournée vers l'archange Gabriel. Elle tient dans la main gauche la pourpre et le fuseau et tend avec hésitation la main droite, qui dépasse à peine de sa tunique, en un geste de surprise et de soumission à la volonté de Dieu. Elle vêtue d'une tunique bleu foncé,

8. G. Galavaris, The Portraits of St. Athanasios of Athos, *Byzantine Studies - Etudes Byzantines* 5 (1978), 96-124, fig. 1. Voir aussi M. Théocharis, Les icônes-portraits des saints en Grèce au Xe-XI^e siècles, *Actes du XV^e CIEB*, II B, Athènes 1981, 805-806, fig. 5-8. G. Galavaris, *Ta eikonographemena cheirographa, Kermilia Protaton*, A', Mont Athos 2000, 250-253, fig. 100.

9. G. Millet, *Monuments de l'Athos. I: Les peintures*, Paris 1927, pl. 54.3. E.N. Tsigaridas, Μανουήλ Πανσέληνος, ó κορυφαίος ζωγράφος της εποχής των Παλαιολόγων, *Μανουήλ Πανσέληνος εκ του ίδιου ναού του Πρωτάτου*, Thessalonique 2003, 33, fig. 142. G. Millet, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, III, Paris 1962, pl. 47.3. Tsigaridas, op.cit.

(n. 6), fig. 21. Br. Todić, *Staro Nagoričino*, Belgrade 1993, 75, 118. Br. Todić, *Gračanica*, Belgrade 1989, 88, 109, 170.

10. Pour les deux autres voir : Tsigaridas, *Φορητές εικόνες*, op.cit. (n. 3), fig. 8, 25. Le monastère du Pantocrator conserve une icône de saint Athanase datant du troisième quart du XIV^e siècle, op.cit., fig. 23-24.

11. Millet, *La peinture en Yougoslavie*, pl. 47.3.

12. Tsigaridas, *Φορητές εικόνες*, op.cit. (n. 3), fig. 328. Chr. Mavropoulou-Tsioumi, *Βυζαντινή Θεσσαλονίκη*, Thessalonique 1992, 158. G. Millet, *Monuments byzantine de Mistra*, Paris 1910, pl. 109, 130. Tsigaridas, op.cit. (n. 6), fig. 81.

aux reflets lumineux dans les tons bleu ciel et d'un pallium de couleur sombre.

L'iconographie de la Vierge de l'icône de la Grande Lavra, habituelle dans l'art de la période médiobyzantine¹³, se retrouve durant la période des Paléologues et même très fréquemment durant la période postbyzantine¹⁴.

Sur les icônes portatives, ce type de Vierge se rencontre à partir du XIII^e siècle sur la porte du béma de la chapelle de la Vierge au monastère du Sinaï et à partir de la deuxième moitié du XIV^e et du début du XV^e siècle sur des portes du béma de la Grande Lavra, du monastère Simon Pétra et du monastère de Vatopédi¹⁵.

D'un point de vue artistique, la figure de la Vierge est vigoureuse, avec un large volume corporel. Les plis se développent sur le maphorion en larges aplats, inclinés vers le corps, tandis que sur la tunique, qui tombe en plis verticaux, dominent les petits aplats lumineux, de ton bleu. D'un point de vue typologique, cette représentation de la Vierge, avec l'ampleur de son volume corporel, sera utilisée quelques décennies plus tard (début du XV^e siècle) pour figurer la Vierge de la porte de sanctuaire du monastère de Vatopédi¹⁶. D'un point de vue technique, sur le visage de la Vierge (Fig. 5), large et aux traits durs, dominent les lumières linéaires autour des yeux, donnant l'impression de vives taches de lumière sur le visage. Cette technique, qui trouve son origine dans les fresques du monastère de Chora (1315-1320)¹⁷, établit un lien entre l'icône de la Grande Lavra et des certaines œuvres de la deuxième moitié du XIV^e siècle, comme l'icône du Christ Pantocrator du Musée de l'Ermitage (vers 1363), la Vierge de l'icône de la Descente de Croix du monastère Vatopédi, la Vierge de l'Annonciation d'une porte du béma de la Grande Lavra (dernier quart du XIV^e siècle,

13. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916, 75-79, fig. 22-27, 32.

14. P. Vocotopoulos, *Ελληνική τέχνη. Βυζαντινές εικόνες*, Athènes 1995, fig. 149. Ch. Baltoyanni, *Εικόνες. Συλλογή Δημ. Οικονομοπούλου*, catalogue d'exposition, Athènes 1985, 26, fig. 10-11. *Εικόνες κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Άγία Πετρούπολη*, catalogue d'exposition, Héracléion 1993, fig. 125. *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον*, catalogue d'exposition, Athènes 2001, n° 21.

15. K. Weitzmann, *Fragments of an Early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai*, *ΔΧΑΕ Δ'* (1964-1965), fig. 13. *Οί θησαυροί του Άγίου Όρους*, catalogue d'exposition, Thessalonique 1997, n° 2.28, p. 90. Tsigaridas, *Φορητές εικόνες*, op.cit. (n. 3), fig. 333 et 334.

16. Tsigaridas, *Φορητές εικόνες*, op.cit. (n. 5), fig. 333-334.

17. Underwood, op.cit. (n. 5), 362.



Fig. 4. Icône de l'Annonciation. La Vierge.



Fig. 5. Icône de l'Annonciation. La Vierge (détail).

Fig. 5) et la Vierge de la Grande Déésis de l'église de l'Annonciation au Kremlin de Moscou, œuvre attribuée à Théophane le Grec (fin du XIV^e siècle, début du XV^e siècle)¹⁸. Les éléments mentionnés plus haut invitent à penser que la

Vierge de l'Annonciation, avec sa stature élevée, son corps large et vigoureux se terminant par une petite tête, l'aspect fermé de son attitude, qui va de pair avec l'expression mélancolique de son visage et l'intensité de son éclairage, cor-

18. Vocotopoulos, *Βυζαντινές εικόνες* (n. 14), fig. 328. M. Alpatov, *Feofan Grek*, Moscou 1990, fig. 129, 130. I.Ya. Kachalova - N.A. Maya-

sova - L.A. Shchennikova, *The Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin*, Moscou 1990, fig. 111-112.



Fig. 6. Porte du bêma. L'Annonciation.

respondent très probablement à la production d'ateliers de la capitale, durant la deuxième moitié, peut-être le dernier quart, du XIV^e siècle.

La quatrième icône que je vais vous présenter est constituée de deux battants appartenant à une porte du bêma de la Grande Lavra et portant une représentation de l'Annonciation (Fig. 6-8)¹⁹.

Sur le battant gauche de la porte du bêma est représenté l'archange Gabriel, en mouvement vers la Vierge. Il tient dans la main gauche le baton du héraut et lève la droite à un

geste de parole. Il est vetu d'une tunique bleu foncé et d'un habit mauve, qui flotte autour de ses jambes.

Sur le battant droit, la Vierge tien debout devant son siège, dans la main gauche la pourpre et le fuseau et tend avec hé-

19. La porte du bêma de la Grande Lavra a été publiée par Chatzidakis, *L'icône byzantine*, op.cit. (n. 1), 32-33, fig. 31. Vocotopoulos, *Βυζαντινές εικόνες* (n. 14), fig. 116, p. 217.



Fig. 7. Porte du béma. Tête de l'archange Gabriel (détail).

sitation sa main droite, qui dépasse à peine de sa tunique. Elle se tourne légèrement vers l'archange Gabriel et incline respectueusement la tête en un geste de soumission lorsqu'elle apprend la nouvelle. Elle porte une tunique bleu foncé et un maphorion marron.

Les personnages de l'Annonciation sont représentés sur un fond vert, sans bâtiments susceptibles de nous indiquer le lieu où se déroule l'événement de l'Annonciation et sont accompagnés des inscriptions suivantes : Ο ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΓΑ-

ΒΡ(ΙΗΛ) Μ(ΗΤΗΡ) Θ(ΕΟ)Υ ΧΑΙΡΕ ΚΕΧΑΡΙΤΩΜΕΝΗ Ο Κ(Υ-
ΠΙΟC) ΜΕΤΑ CΟΥ (L'Archange Gabriel / Mère de Dieu / Je te
salue, toi à qui une grâce a été faite ; le Seigneur est avec toi).
D'un point de vue iconographique, l'Annonciation des
portes du béma de la Grande Lavra reprend un modèle issu
de la période médiobyzantine, que l'on retrouve également
sur des portes du béma de la période des Paléologues, no-
tamment sur la porte du béma du XIIIe siècle appartenant à
une chapelle du monastère du Sinai et sur trois autres datant
de la fin du XIVe siècle et du début du XVe siècle, l'une se
trouvant au monastère Simon Pétra et les deux autres au
monastère de Vatopédi²⁰.

D'un point de vue artistique, sur le visage de la Vierge (Fig.
8), qui est large et rendu par des ombres olivâtres et un ocre
légèrement rosé, dominent les rehauts, qui rayonnent de
manière linéaire autour des yeux et se diffusent sur le visage.
Sur le plan de la physiognomie et du style, le personnage de la
Vierge s'apparente étroitement aux œuvres du dernier
quart du XIVe siècle, comme la Vierge de l'Annonciation
du monastère de la Grande Lavra (Fig. 5), la Vierge de la
Grande Déésis située dans l'église de l'Annonciation du
Kremlin à Moscou, œuvre attribuée à Théophane le Grec et
datée de la fin du XIVe siècle ou du début du XVe siècle,
ainsi que la Vierge de l'Annonciation de Sifnos, œuvre de la
fin du XIVe siècle ou du début du XVe siècle²¹.

L'Archange Gabriel a une stature normale, des jambes
minces et un corps solide. La région du ventre est légè-
rement gonflée, comme sur la représentation de l'ange d'une
porte de béma du monastère de Vatopédi portant une scène
de l'Annonciation et datant de la fin du XIVe ou du début
du XVe siècle²². Quant au visage charnu de l'archange (Fig.
7), aux traits épais et au cou fort renvoient à l'archange de la
porte du béma du monastère Simon Pétra (XIVe-XVe
siècle) et à l'archange de la porte du béma de Sifnos (fin du
XIVe, début du XVe siècle)²³.

Les plis du vêtement de la Vierge sont larges et verticaux,
rendant avec discrétion le volume.

En ce qui concerne les vêtements de l'archange, les aplats
lumineux qui dominent sur la tunique et l'himation, associés
à la rigidité des plis rectilignes, confèrent au vêtement une
impression de raideur. On rencontre le même traitement

20. Weitzmann, op.cit. (n. 15), fig. 13. *Θησαυροί τοῦ Ἁγίου Ὄρους* (n. 15), n° 2.28, p. 90. Tsigaridas, *Φορητές εικόνες*, op.cit. (n. 3), fig. 331, 333-334.

21. Alpatov, op.cit. (n. 18), fig. 129, 130. Kachalova - Mayasova - Shchen-
nikova, op.cit. (n. 18), fig. 111-112. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*,

catalogue d'exposition, Athènes 1986, n° 90.

22. Tsigaridas, *Φορητές εικόνες*, op.cit. (n. 3), fig. 331.

23. *Θησαυροί Ἁγίου Ὄρους* (n. 15), n° 2.28, p. 90. *Βυζαντινή και μετα-
βυζαντινή τέχνη*, op.cit., n° 90.

des vêtements dans des œuvres du XIV^e siècle et du début du XV^e siècle, comme les fresques de la Vierge Périvleptos à Mystras (1360-1370), ou la porte du béma du monastère Simon Pétra²⁴, pour arriver jusqu'aux formes géométriques et rigides de l'icône de l'Annonciation du monastère Vatopédi et des fresques de la Vierge Pantanassa à Mystra (1428)²⁵. En conclusion, nous pensons que les corps minces des figures de l'Annonciation, la rigidité des plis et les intenses aplats lumineux sur le vêtement de l'archange, ainsi que la technique des ombres et des lumières sur le visage de la Vierge, permettent de dater la porte de sanctuaire de la Grande Lavra du dernier quart du XIV^e siècle²⁶ et l'apparentent à des œuvres, fresques ou icônes, réalisées par des ateliers influencés par les tendances artistiques de la capitale à cette époque.

La dernière icône que nous présentons ici figure le Christ Pantocrator (Fig. 9). Le Christ est représenté en buste, le corps légèrement tourné vers la droite. Il bénit de la main droite et tient de la main gauche un évangile ouvert avec l'inscription suivante : ΕΓΩ Η/[Μ]Η ΤΟ / [Φ]ΩΣ / [ΤΟ]Υ Κ[Ο-
CΜΟ]Υ [Ο ΑΚΟΛΟΥΘΩΝ] ΕΜΗ / ΟΥ ΜΗ / ΠΕΡΗ/ΠΑΤΗ/ΧΗ
ΕΝ / ΤΟΙ ΚΟΤΗΑ [Je suis la lumière du monde ; celui qui me suit ne marchera pas dans les ténèbres, mais il aura la lumière de la vie (cf. Jean 8.12)]. Il porte une tunique aubergine avec un *clavus* doré et un himation bleu clair. Le fond de l'icône et le cadre ouvragé étaient recouverts d'un revêtement en argent émaillé, dont la partie gauche est conservée. La peinture de l'icône n'est pas en très bon état de conservation, présente des lacunes importantes concernant les vêtements et les cheveux. On reste cependant impressionné par le modèle du visage grâce aux intenses rehauts linéaires et par la tête, quelque peu disproportionnée en comparaison avec le corps.

Le type de représentation du Christ, avec son visage renfrogné, l'intensité du regard et la luminosité de l'éclairage linéaire obtenu au moyen de touches de pinceau serrées sur le front et rayonnant autour des yeux pour s'étendre vers les joues, se retrouve dans des représentations du Christ datant de la deuxième moitié du XIV^e siècle. C'est notamment le cas de l'icône du Christ Pantocrator conservée au monastère de Vatopédi et de l'icône du Christ Pantocrator qui appartene-

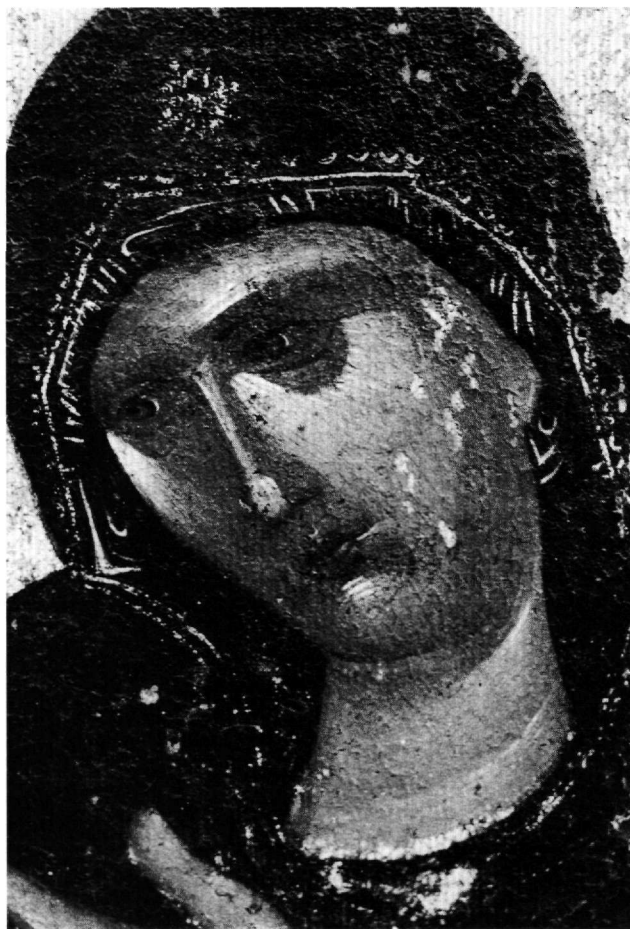


Fig. 8. Porte du béma. Tête de la Vierge (détail).

nait autrefois à l'église Sainte-Sophie de Thessalonique et se trouve aujourd'hui au Musée de la Culture byzantine de Thessalonique²⁷.

Cependant, l'éclairage linéaire qui domine sur le visage et le cou, ainsi que l'intensité des jeux d'ombre et de lumière renvoient à des techniques particulièrement courantes dans la peinture de la deuxième moitié du XIV^e siècle, comme le montrent les fresques de la Vierge Périvleptos à Mystra (1360-1370), l'icône de la Descente de Croix du monastère

24. Millet, *Mistra* (n. 12), pl. 100, 110.1. *Θησαυροί τοῦ Ἁγίου Ὁρους* (n. 15), n° 2.28, p. 90.

25. Tsigaridas, *Φορητές εικόνες*, op.cit. (n. 3), fig. 333-334. M. Acheimastou-Potamianou, *Ἑλληνική τέχνη. Βυζαντινές τοιχογραφίες*, Athènes 1994, fig. 151-152 (Vierge Perivleptos), 155, 157 (Vierge Pantanassa).

26. Chatzidakis et Vocotopoulos datent cette porte du béma du XIV^e siècle, voir ici, n. 19.

27. Tsigaridas, *Φορητές εικόνες*, op.cit. (n. 3), 383, fig. 323. Vocotopoulos, *Βυζαντινές εικόνες*, fig. 146.



Fig. 9. Christ Pantocrator.

de Vatopédi, l'icône du Christ Pantocrator du Musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg (c.1363), l'icône du Christ Pantocrator du Musée de monastère de Pantocrator au

Mont Athos (1360-1380), les fresques de l'église du Sauveur de Novgorod (1378), ainsi que l'icône du Christ Sauveur du Musée byzantin d'Athènes (vers 1400)²⁸.

28. Millet, *Mistra* (n. 12), pl. 115.2-3, 123.1-3, 130.1-3. Tsigaridas, Φορητές εικόνες, op.cit., 390, fig. 327-328. A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Leningrad 1985, fig. 281-282. *Θησαυροί*

Ἁγίου Ὄρους (n. 15), n° 2.20, p. 81. G. Vzdornov, *Feofan Grek*, Moscou 1983, pl. I.1, I.10, I.11. Acheimastou-Potamianou, *Εικόνες* (n. 5), n° 21.

L'icône du Christ Pantocrator fait partie, selon l'avis de Mme Loverdou-Tsigaridas²⁹, qui se fonde sur des indications tirées des archives du monastère de la Grande Lavra, des objets sacrés et précieux du monastère de la Vierge Gavaliotissa d'Edessa, dont le fondateur fut Thomas Préalibos, despote d'Épire, et qui date des années 1360-1366. En 1375, Préalibos fit don de cette église, ainsi que des biens mobiliers et immobiliers, au monastère de la Grande Lavra du Mont Athos.

L'hypothèse de Mme Loverdou-Tsigaridas est renforcée par le lien artistique que nous avons établi entre les œuvres de la deuxième moitié du XIV^e siècle, plus précisément du troisième quart de ce siècle, comme l'icône du Christ Pantocrator du monastère de Vatopédi, celle du Musée de l'Ermitage et la fresque du Christ Pantocrator située dans l'église du Sauveur de Novgorod (1378).

En plus, le visage large et dur, avec son éclairage remarquable et l'expression plutôt vulgaire exprimé par l'artiste, rattache cette icône à la tendance anti-classique de la

deuxième moitié du XIV^e siècle et aux œuvres des ateliers de Thessalonique, comme le Christ Pantocrator de l'icône à deux faces conservée au Musée byzantin d'Athènes et le Christ Pantocrator du Musée de la Culture byzantine de Thessalonique³⁰.

Les icônes du monastère de la Grande Lavra que nous avons présentées constituent un petit échantillon de la collection exceptionnelle d'icônes byzantines conservée au monastère. Ces icônes s'inscrivent dans des courants artistiques de la deuxième moitié du XIV^e siècle, qui se créent à Constantinople puis se diffusent vers la périphérie. Leur grande qualité artistique porte à assurer que ces icônes proviennent d'ateliers situés dans de grands centres artistiques, comme Constantinople ou Thessalonique. Néanmoins, une localisation plus précise sur la base de la qualité des œuvres ou du courant artistique représenté par les icônes de la Grande Lavra ne pourrait être qu'hypothétique, en l'absence de preuves historiques.

E.N. Τσιγαρίδας

ΦΟΡΗΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΜΙΣΟΥ ΤΟΥ 14ου ΑΙΩΝΑ ΣΤΗ ΜΟΝΗ ΜΕΓΙΣΤΗΣ ΛΑΥΡΑΣ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ

Στο άρθρο αυτό παρουσιάζονται πέντε εικόνες του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα, οι οποίες αποτελούν έργα παραγωγής εργαστηρίων των μεγάλων κέντρων της αυτοκρατορίας, της Κωνσταντινούπολης και της Θεσσαλονίκης, κατά το δεύτερο μισό του 14ου αιώνα. Πρόκειται για εικόνες του αγίου Γεωργίου (περί το 1360-1370), του αγίου Αθανασίου του Αθωνίτη (τρίτο τέταρτο του 14ου αι.), της Παναγίας του Ευαγγελισμού (τελευταίο τέταρτο του 14ου αι.), ενός βημοθύρου με τον Ευαγγελισμό (τελευταίο τέταρτο του 14ου αι.) και μιας εικόνας του Χριστού Παντοκράτορος (τρίτο τέταρτο του 14ου αι.).

Στην εικόνα του αγίου Γεωργίου (Εικ. 1) η ζωγραφική σύλληψη της μορφής με το διάχυτο φως και τη λεπτή επεξεργασία των γραμμικών φώτων, που αποδίδουν με μαλακότητα τη σάρκα, όπως και το ευγενικό με τη διάχυτη μελαγχολία πρόσωπο, συνδέουν την εικόνα με καλλιτεχνικούς τρόπους της Πρωτεύουσας. Η υψηλή καλλιτεχνική ποιότητα του έργου, με την αβρότητα της ζωγραφικής –αυλικού χαρακτήρα– κατατάσσουν την εικόνα της Λαύρας στα αριστουργήματα της τέχνης των Παλαιολόγων κατά το τρίτο τέταρτο του 14ου αιώνα.

Στην εικόνα του αγίου Αθανασίου (Εικ. 2 και 3) τα φυσιογνωμικά και τεχνικά χαρακτηριστικά, που έχουν

29. K. Loverdou-Tsigarida, Objets précieux de l'église de la Vierge Gavaliotissa au monastère de Lavra (Mont Athos), *Zograf* 26 (1997), 85, fig. 11.

30. Acheimastou-Potamianou, *Εικόνες* (n. 5), n° 14. Vocotopoulos, *Βυζαντινές εικόνες* (n. 14), fig. 146.

την καταγωγή τους στην τέχνη του πρώτου τετάρτου του 14ου αιώνα, αναγνωρίζονται σε έργα του τρίτου τετάρτου του 14ου αιώνα και εντάσσουν την εικόνα στην καλλιτεχνική δραστηριότητα εργαστηρίων της Θεσσαλονίκης την περίοδο αυτή.

Η Παναγία του Ευαγγελισμού (Εικ. 4 και 5), με το ψηλό, ρωμαλέο, πλατύ σώμα που καταλήγει σε μικρό κεφάλι, την κλειστή φόρμα της στάσης που συμπορεύεται με τη μελαγχολική διάθεση στην έκφραση του προσώπου και την ένταση του φωτισμού, εντάσσεται στην παραγωγή εργαστηρίων πιθανότατα της Πρωτεύουσας, στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα και ίσως στο τελευταίο τέταρτο.

Στα βημόθυρα, τα ραδινα σώματα των μορφών του Ευαγγελισμού (Εικ. 6), η σκληρή πτυχολογία με τα έντονα φωτεινά επίπεδα στο ρούχο του αρχαγγέλου, όπως και η τεχνική του σκιοφωτισμού στο πρόσωπο της Παναγίας (Εικ. 8), κατατάσσουν τα βημόθυρα της Λαύρας στο τελευταίο τέταρτο του 14ου αιώνα και τα συνδέουν

με έργα –τοιχογραφίες και εικόνες– εργαστηρίων που εξαρτώνται από τις καλλιτεχνικές τάσεις της Πρωτεύουσας την περίοδο αυτή.

Η εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος (Εικ. 9), με βάση αρχαιακά στοιχεία της μονής της Μεγίστης Λαύρας, συγκαταλέγεται, σύμφωνα με την άποψη που διατύπωσε η Κ. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, ανάμεσα στα κεμήλια της μονής της Παναγίας Γαβαλιώτισσας στην Έδεσσα, της οποίας κτήτωρ υπήρξε ο Θωμάς Πρεάλιμπος, δεσπότης της Ηπείρου, και η οποία χρονολογείται στο 1360-1366. Από καλλιτεχνική άποψη το τραχύ πρόσωπο, με τον εντυπωσιακό, γραμμικό φωτισμό και την αποφυγή ωραιοποίησης, εντάσσει την εικόνα στην αντικλασική τάση του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα και τη συνδέει με έργα εργαστηρίων της Θεσσαλονίκης, όπως είναι ο Χριστός Παντοκράτωρ σε αμφιπρόσωπη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών και ο Χριστός Παντοκράτωρ στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού της Θεσσαλονίκης.