

The Historical Review/La Revue Historique

Vol 9 (2012)

Seas, Islands, Humanists

The *H*istorical Review
La Revue *H*istorique



VOLUME IX (2012)

Département de Recherches Néohelléniques
Institut de Recherches Historiques / FNRS

Department of Neohellenic Research
Institute of Historical Research / NHRF

L'art religieux orthodoxe du XVIIIe siècle et ses relations artistiques avec l'Orient et l'Occident

Eugenia Drakopoulou

doi: [10.12681/hr.293](https://doi.org/10.12681/hr.293)

To cite this article:

Drakopoulou, E. (2013). L'art religieux orthodoxe du XVIIIe siècle et ses relations artistiques avec l'Orient et l'Occident. *The Historical Review/La Revue Historique*, 9, 141–160. <https://doi.org/10.12681/hr.293>

L'ART RELIGIEUX ORTHODOXE DU XVIII^e SIÈCLE
ET SES RELATIONS ARTISTIQUES
AVEC L'ORIENT ET L'OCCIDENT

Eugénie Drakopoulou

RÉSUMÉ: Cet article explore un aspect des transferts culturels dans le domaine de l'art religieux Orthodoxe du XVIII^e siècle. Au cours de ce siècle, le style baroque pénètre dans l'art des Grecs en suivant des routes différentes: d'une part le milieu artistique des Îles ioniennes adopte le style baroque occidental, de tension dramatique et de pénétration psychologique; d'autre part, les peintres des régions ottomanes vont adopter, avec alacrité, le style baroque et rococo qui régnait en Constantinople, et vont insérer, dans les icônes religieuses, les motifs décoratifs des cadres, des meubles et des parures orientaux.

L'art des Grecs et des autres populations orthodoxes de l'Europe du Sud-Est après la chute de Constantinople en 1453, se différencie de celui de l'Occident par son attachement aux traditions de l'art byzantin. Pourtant, normes doctrinales mises à part, cet art est vivant et ouvert aux influences exercées par des environnements religieux ou séculaires, appartenant davantage à l'Occident chrétien qu'à l'Orient islamique. La définition générique d'un "art conservateur" ne saurait s'appliquer à la peinture post-byzantine, étant donné que l'art européen de la Renaissance, le maniérisme et le baroque influencent à des degrés variés le système des modes d'expression des peintres orthodoxes, hérité de Byzance.

Un bref parcours de la production artistique orthodoxe du XVIII^e siècle saura démontrer que les peintres suivaient les courants de l'art occidental et prenaient certaines libertés par rapport à l'art byzantin, toujours en fonction du milieu sociopolitique dans lequel ils évoluaient, c'est-à-dire en tenant compte de leur formation et du public auquel ils s'adressaient. À ce point, il faudrait noter que leurs choix artistiques ne semblent pas être dictés ni par les autorités officielles de l'église, ni par les évêques et les grands monastères, qui pourtant étaient, d'habitude, à l'origine des grandes innovations artistiques. Il suffit à cet effet de mentionner un cas parmi plusieurs, provenant du Mont Athos, centre de l'Orthodoxie: en 1782 les moines du monastère Xiropotamou ont demandé aux peintres qui y étaient appelés pour décorer le catholicon du

monastère d'utiliser dans leur ouvrage des éléments innovateurs¹, à savoir des reproductions gravées d'œuvres d'art occidentales.²

Il faudrait aussi souligner le fait que pendant les années qui suivirent la chute de Constantinople, l'art des peintres Orthodoxes se pratique et évolue dans deux espaces culturels bien distincts: celui de Crète et des Îles Ioniennes sous domination vénitienne; et dans l'espace de la Péninsule Balkanique sous domination ottomane, dont la capitale était Constantinople.

En Crète, juste après la chute de Constantinople, la peinture, directement et profondément influencée par l'art italien de la Renaissance et le maniérisme, a atteint un niveau très élevé et devait rester pendant des siècles un modèle pour les peintres orthodoxes. De plus, l'art crétois était fortement apprécié par les populations occidentales, à en juger par le grand nombre d'icônes crétoises se trouvant dans des églises italiennes.³

Ce même art fut transplanté dans l'environnement vénitien des Îles Ioniennes, en suivant le courant des peintres qui avaient abandonné l'île de Crète après sa conquête par les Turcs Ottomans (deuxième moitié du XVIIe siècle). Les peintres Crétois réfugiés ont établi des rapports étroits avec l'Italie et surtout Venise. Le peintre Théodore Poulakis (1620-1692), par exemple, qui avait voyagé à Corfou et avait longuement séjourné à Venise, a adopté un art dans la trame du maniérisme et du premier baroque, se servant notamment des gravures allemandes et flamandes.⁴ Malgré l'écart important que son art présente par rapport à celui de ses confrères, plus conservateurs dans leur style, il avait une résonance assez importante auprès du public orthodoxe. Aussi, un nombre important de peintres crétois du même siècle va incorporer dans la peinture des icônes portables certains éléments isolés et plutôt décoratifs de l'art baroque occidental. Des éléments décoratifs du baroque vont être adoptés également par les artistes de la génération suivante,

¹ Voir M. Polyviou, *Το καθολικό της μονής Ξηροποτάμου. Σχεδιασμός και κατασκευή στη ναοδομία του 18ου αιώνα* [Le catholicon du monastère Xiropotamou. Planification de l'architecture et de la construction pour l'érection des églises du XVIIIe siècle], Athènes 1999, pp. 56-57.

² Voir E. Drakopoulou, "Υποδοχή και αφομοίωση της δυτικής τέχνης στη ζωγραφική των ορθοδόξων" [La réception et l'adaptation de l'art occidental dans la peinture religieuse orthodoxe], *Τα Ιστορικά* 52 (2010), pp. 133-148.

³ Voir N. Chatzidakis, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία, 15ος-16ος αι.* [Du Chantax à Venise. Icônes grecques en Italie, XVe-XVIe siècles], catalogue d'exposition, Athènes 1993.

⁴ J. Rigopoulos, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική* [Influences flamandes dans la peinture post-byzantine], Athènes 1998.



Fig. 1. Stéphane Ziankarolas, Saint Jean Chrysostome, collection privée, Corfou (P. L. Vokotopoulos, *Εικόνες της Κέρκυρας* [Icônes de Corfou], Athènes 1990, fig. 61).

comme, par exemple, Stéphane Ziankarolas (1688-1710), qui a peint dans une icône à Corfou, un trône très orné (fig. 1).⁵

Dès le début du XVIIIe siècle, la période qui fait l'objet de cet article, une classe bourgeoise très dynamique devait s'imposer dans les Îles Ioniennes. Elle maintiendra des relations étroites avec l'Italie et s'enquerra des manières artistiques nouvelles – sans pourtant se tourner directement contre la peinture traditionnelle. Ainsi elle va embrasser un idéal esthétique nouveau, ayant pour modèles les grands maîtres italiens. Pendant le XVIIIe siècle, les Îles Ioniennes traversent une période agitée: l'épuisement de Venise va mener à une période de succession des dominations (vénitienne, française, russe et turque) avec des conséquences graves sur la structure sociale et l'ordre moral des îles. Pendant que le pouvoir vénitien s'affaiblissait au XVIIIe siècle, la

⁵ P. L. Vokotopoulos, *Εικόνες της Κέρκυρας* [Icônes de Corfou], Athènes 1990, no. 129.

classe bourgeoise de ces îles a connu un essor économique remarquable. À la fin du siècle, bon nombre des habitants des îles ont placé leurs espoirs dans la Révolution française et Bonaparte, et, en 1797, les îles se sont trouvées annexées à la République française. Cette annexion fut pourtant un désenchantement de courte durée. Deux années plus tard, les îles sont passées sous une double “protection”, celle des Russes et des Turcs. Les Français occupèrent les îles une deuxième fois et par la suite ce furent les Anglais qui en sont devenus les maîtres, en 1814. Les îles Ioniennes sont redevenues grecques en 1863.

Les changements politiques et sociaux se reflètent dans la culture et l’art des ces îles où prédominent les éléments de la peinture occidentale. L’art baroque en Europe, en dépit des différences des contextes dans lesquels il a évolué, fut né dans un climat général d’insécurité et de contradiction et exprimait l’anxiété, les contrastes et le clivage tragique entre le passé et l’avenir. Cet art trouva, pourrait-on dire, un sol fécond dans l’instabilité politique, sociale et religieuse, ressentie par les habitants des îles Ioniennes, vivant sous des pouvoirs étrangers variés. Cette société, à la vie politique, sociale et morale perturbée, était forcément proche de l’ambiance européenne du baroque. Dans ce contexte, il est donc aisé de comprendre qu’une expression de tristesse et de peine se répande de plus en plus dans l’iconographie, pendant que les caractéristiques techniques de la tradition continuent d’être maintenus. L’élément humain est accentué dans la peinture religieuse, le sujet séculaire et les éléments naturalistes y sont très prononcés et sont introduits de façon dynamique même dans les représentations qui respectent les codes de l’iconographie traditionnelle.

Les conditions sont mûres pour qu’on adopte dans la décoration des églises orthodoxes, le système de décoration baroque des églises occidentales. Panagiotis Doxaras (1622-1729), un peintre originaire du Péloponnèse, osa le faire en 1727, quand il a décoré à Corfou le plafond de l’église Saint-Spyridon, avec des scènes de la vie et des miracles du patron saint de la ville. Les peintures étaient faites en 17 parties, en créant ainsi 3 grandes scènes centrales et 14 plus petites, selon les modèles du baroque.⁶ Originaire du Magne, Doxaras avait appris à peindre très jeune. Pendant une période, il a même rendu ses services militaires aux Vénitiens. En échange, il a reçu d’eux quelques terres dans l’île de Lefkas et le titre du chevalier. À partir de 1720, il a repris sa peinture et a même traduit une série d’essais théoriques importants sur l’histoire de l’art occidental, notamment le *Trattato della pittura* de Leonard de Vinci, le *Breve istruzione*, de Marco Boschini (1674), et le *Alla gioventù*

⁶ L’œuvre n’est pas préservée.



Fig. 2. Nicolaos Doxaras, *La naissance de la Vierge*, Musée de Zante (Z. Mylona, *Μουσείο Ζακύνθου* [Musée de Zante], Athènes 1998, p. 473).

de Orlandi.⁷ Sa peinture italianisante est lumineuse, brillante et gaie, avec de jolies couleurs bleu azur et pourpre, avec de l'or dans le fond, les auréoles et les détails décoratifs. Les visages ont une expression sensible, douce et tendre, c'est-à-dire tout ce que Doxaras admirait chez les grands peintres de l'Occident. En même temps, les coups de pinceau blancs sur les visages dénotent, entre autres éléments, sa formation en peinture byzantine. Doxaras était un des représentants les plus importants de la peinture de l'Eptanèse et ses deux fils, Démétrius et Nicolaos Doxaras, furent ses premiers élèves. Nicolaos (1700-1775) a peint dans les îles de Zante et Lefkas en suivant la méthode de son père et en organisant l'espace des plafonds plats des églises orthodoxes en parties, selon le modèle occidental du baroque. Une scène de la naissance de la Vierge, icône préservée dans l'église de Faneromeni à Zante, est caractéristique de son style: les axes diagonaux prédominent dans

⁷ D.-H. Alevizou, *Ο Παναγιώτης Δοξαράς, το Περί ζωγραφίας κατά το αψκστ' και οι άλλες μεταφράσεις* [Le peintre Panagiotis Doxaras, son œuvre au sujet de la peinture et ses autres traductions], Thessalonique 2005; C. Damianaki, *Translation and Critical Reception of Leonardo da Vinci's "Trattato della pittura" in Greece: The Manuscript Translations of Panagiotis Doxaras*, Manziana 2003.



Fig. 3. Nicolaos Koutouzis, *Saint Pierre*, Musée de Zante (Mylona, *Μουσείο Ζακύνθου*, p. 355).

Fig. 4. Nicolaos Koutouzis, *L'Éducation de la Vierge*, Musée de Zante (Mylona, *Μουσείο Ζακύνθου*, p. 451).

l'œuvre tandis que les éléments naturalistes et l'organisation de l'espace se réfèrent directement à la peinture occidentale (fig. 2).

Le peintre, prêtre et poète, Nicolaos Koutouzis (1741-1813) prospère à Zante, à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, ainsi que son disciple Nicolaos Kantounis (1768-1834). Koutouzis avait séjourné à Venise, comme il était de coutume pour les habitants aisés et cultivés des Îles Ioniennes, après avoir fait son apprentissage et travaillé comme peintre à Zante.⁸ Sa personnalité, pleine de contradictions, fait penser aux personnalités des peintres de la période du baroque européen. Prêtre au comportement fort irrégulier pour un membre du clergé, menant une vie assez excentrique et

⁸ Sur ces deux peintres, voir M. Chatzidakis et E. Drakopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)* [Peintres grecs après la Chute (1450-1830)], t. 2, Athènes 1997, pp. 63-67, 120-124.



Fig. 5. Nicolaos Koutouzis, *Saint hiérarque*, Musée de Zante
(Mylona, *Μουσείο Ζακύνθου*, p. 391).

choquant son milieu par son comportement, auteur des vers satiriques qui lui valurent, selon toute probabilité, de cicatrices profondes sur le visage, et de nombreuses plaintes déposées contre lui. Ainsi, en 1810, il a perdu sa cure, décision qui fut révoquée deux ans plus tard. Un érudit composant des hymnes ecclésiastiques, des épigrammes pour Napoléon, des textes satiriques contre le clergé, les gouverneurs et également contre les moines. Son lyrisme et sa sensibilité sont manifestes tant dans son œuvre poétique que pictural, tout comme son anxiété pour l'avenir politique de son pays est manifeste dans son esprit et son attitude critiques.

Son caractère intransigeant et son extravagance trouvent leur expression à travers l'art baroque et la technique du clair-obscur prononcée, qui rappelle le style de Caravaggio (fig. 3). Les scènes de famille qu'il utilise pour rendre les épisodes sacrés, tels *L'Éducation de la Vierge* (fig. 4), sont très évocatrices de Rembrandt par la profondeur des physionomies et le regard pénétrant dans le monde intérieur de ses icônes, notamment celle du saint hiérarque (fig. 5). Des portraits exquis, exécutés sur les commandes des personnalités éminentes qui se trouvaient à Zante à l'époque, toujours gardés dans des collections pour la plupart privées, témoignent de l'aptitude de l'artiste dans le rendement des traits de ses modèles. Dans les quelques œuvres de peinture religieuse signées, et plusieurs, dans un style italianisant, qui lui ont été à plusieurs reprises attribuées –et se trouvant principalement au musée de Zante– on discerne un faible pour les scènes de la vie de la Vierge et pour les scènes du Christ crucifié, destinées aux iconostases des églises de Zante. Une œuvre du musée de la même île représentant le corps du Christ cloué sur le tronc d'un arbre et émergeant presque en relief contre le fond obscur, évoque, par l'emploi intense du clair-obscur, l'art de Koutouzis mais aussi celui du baroque européen qui avait connu son apogée à l'Ouest, au siècle précédant (fig. 6).

Nikolaos Kantounis,⁹ son disciple, fut un peintre très prolifique. Fils d'une famille aisée de Zante, membre actif de la Société des Amis et ayant œuvré pour la Révolution grecque de 1821, Kantounis a suivi le style de la peinture de Koutouzis, bien que ses propres couleurs fussent plus lumineuses. Dans une de ses Cènes (fig. 7),¹⁰ le clair-obscur du baroque prédomine, tandis que dans la *Descente de la Croix*¹¹ la référence au tableau de Rubens, du même thème, est évidente (figs 8-9).

⁹ *Ibid.*, pp. 63-67.

¹⁰ Voir Z. Mylona, *Μουσείο Ζακύνθου* [Musée de Zante], Athènes 1998, no. 148.

¹¹ *Ibid.*, no. 149.

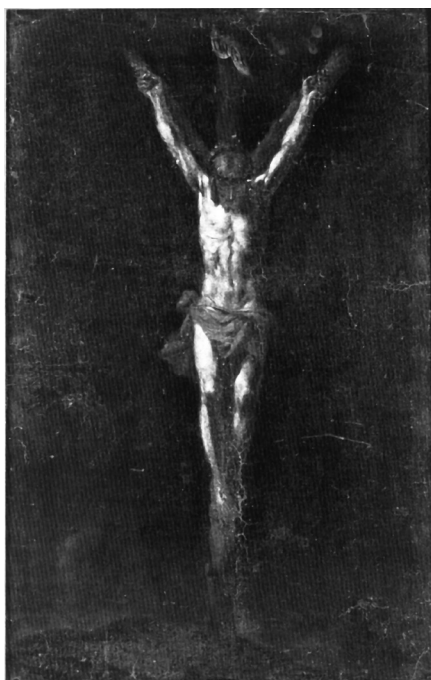


Fig. 6. Nicolaos Koutouzis, *Le Christ en croix*, Musée de Zante
(Mylona, *Μουσείο Ζακύνθου*, p. 499).



Fig. 7. Nicolaos Kantounis, *La Cène*, Musée de Zante
(Mylona, *Μουσείο Ζακύνθου*, p. 343).

Le style italianisant, propre à l'art de cette île, devait être diffusé dans toutes les Îles Ioniennes par des élèves et imitateurs, moins talentueux, de ces grands peintres de Zante. Un dernier exemple de l'intégration de l'ambiance baroque dans l'art religieux orthodoxe des Îles Ioniennes au XVIII^e siècle, est donné par les deux piliers en bois sculpté d'un iconostase dans une église de Zante,¹² qui imitent les volutes du baldaquin de l'autel (1624-33) dans Saint-Pierre de Rome, œuvre de Gian Lorenzo Bernini.

Le tranfert et l'assimilation des éléments artistiques occidentaux ne se limita pas aux seules îles Ioniennes. Dans un autre milieu, celui des régions ottomanes, les styles baroque et rococo pénètrent dans l'art des Grecs de cette époque en suivant une autre route, celle de l'Orient.

La paix de Passarowitz, en 1718, a signalé l'abandon des conquêtes ottomanes en Europe et l'apparition d'un nouvel ennemi: les Russes. Ainsi

¹² *Ibid.*, nos 180-181.

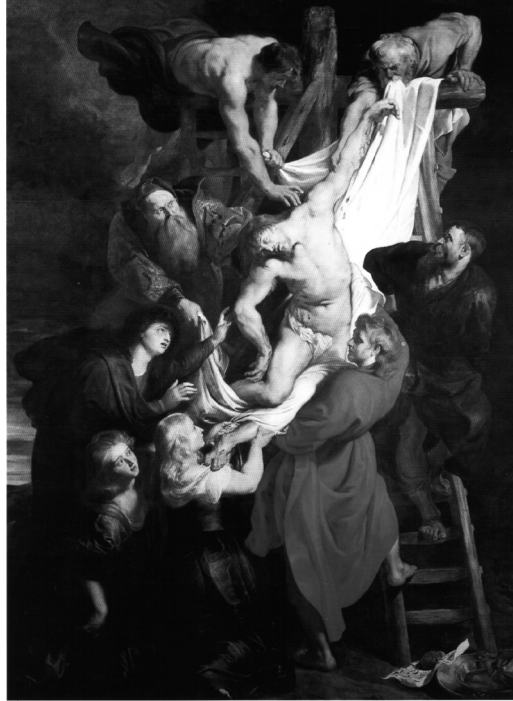


Fig. 8. Pierre Paul Rubens, *Descente de la Croix*, 1611-1614, Cathédrale Notre-Dame d'Anvers, Belgique.

les rapports entre l'Orient ottoman et l'Occident européen s'adoucissent, et l'époque d'Ahmed III (1703-1730) marque une dernière période glorieuse de l'Empire.¹³ À Constantinople, sous l'influence du baroque occidental et du rococo, l'architecture fait preuve d'une nouvelle vivacité créatrice.¹⁴ Les palais commencent à porter les signes de l'influence européenne: sur les murs des certains *yali* (maisons sur le bord de l'eau) au Bosphore et du harem impérial, des paysages *all'italiana* commencent à remplacer les faïences traditionnelles d'Iznik. En 1722, des architectes français avaient été invités pour la construction du Palais Sa'adabad [Bonheur éternel] et ses jardins avaient été dessinés dans le style de Versailles.¹⁵ Les nombreux ambassadeurs européens passent des

¹³ R. Mantran, *L'Empire ottoman du XVIe au XVIIIe siècle. Administration, économie, société*, Londres: Variorum, 1984.

¹⁴ Ali Uzay Peker, "Western Influences on the Ottoman Empire and Occidentalism in the Architecture of Istanbul", *Eighteenth-century Life* 26, no. 3 (2002), pp. 139-163.

¹⁵ D. Tarabra, *Il Settecento*, Milan 2006, pp. 204-207.

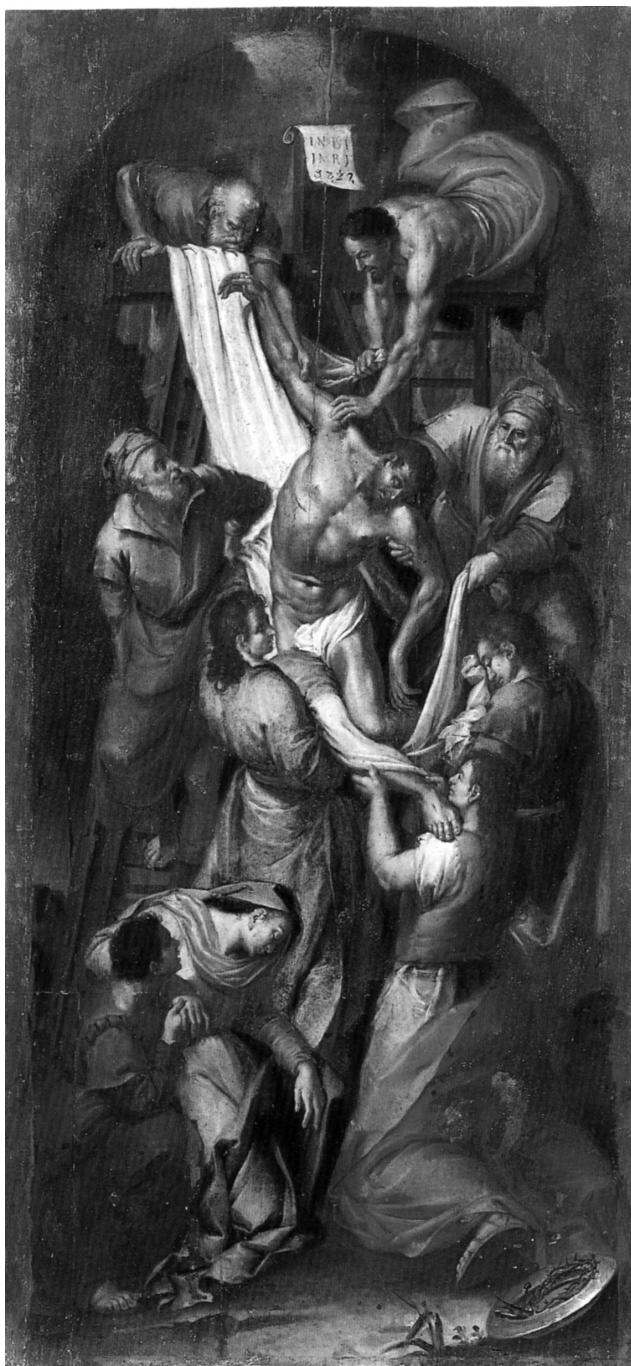


Fig. 9.
Nicolaos Kantounis,
Descente de la Croix,
Musée de Zante
(Mylona,
Μουσείο Ζακύνθου,
p. 345).

commandes à des artistes occidentaux pour des tableaux glorifiant la puissance et le charme de la ville, et représentant les cérémonies de la cour, les vêtements exotiques et la vie quotidienne. L'ambiance de l'ère des tulipes, la fleur qui a été adorée et qui avait envahi la ville, des sérails des sultans aux demeures les plus appauvries de Bosphore, est devenue, comme à Versailles, symbole de richesse, de luxe et de raffinement. Le style décoratif léger du baroque et du rococo enjoué, aux guirlandes et aux rubans noués, se mariait bien avec les préférences esthétiques des classes supérieures des grandes villes ottomanes et a été adopté par les Slaves, les Arméniens et les Juifs.

Ce même style devait aussi attirer le goût des Grecs et devenir ainsi un terrain de contact privilégié entre les arts des deux mondes, un pont de communication remarquable entre chrétiens et musulmans en matière de peinture et d'architecture, pendant la dernière période de leur coexistence. Ainsi, l'art qui a envahi Constantinople a également envahi –au niveau décoratif– l'art dans son ensemble, de l'hellénisme des régions ottomanes de l'époque: sculpture, architecture populaire, broderies et vêtements sacerdotaux, peinture religieuse et architecture. Ce phénomène témoigne du fait que cet art émanait d'un grand centre commun, Constantinople, centre politique, culturel, et spirituel pour toutes les composantes nationales de l'Empire. L'hellénisme des régions ottomanes de l'époque, maintenait, certes, des rapports avec les capitales européennes. Il serait pourtant impossible pour les influences artistiques de prévaloir sur l'ensemble du territoire continental et insulaire, si elles n'émanaient pas d'un même centre fort et commun.

À titre d'exemple, on pourrait citer un cas provenant du Mont Athos, le bastion de l'orthodoxie, où, pour dresser le plan du catholicon dans le monastère Xiropotamou, on a fait venir un officier de l'administration du sultan, tandis que les portes de cette même église, exemplaires quant à leur dessin et leur décoration de style baroque, ont été fabriquées à Constantinople.¹⁶ L'adoption du baroque ottoman fut en effet spectaculaire: Une église de style baroque fut construite à Caryes; des fruits et des fleurs, telles que l'on trouve dans les palais islamiques, décorèrent les manoirs macédoniens;¹⁷ le luxe oriental envahit les icônes portables de Crète. L'étendue de ce phénomène sur tous les territoires ottomans où vivait l'hellénisme, rend évident le fait qu'il s'agit d'un tranfert culturel d'envergure qui, émanant de la capitale, a connu une diffusion à l'échelle de l'Empire.

¹⁶ Polyviou, *Το καθολικό της μονής Ξηροποτάμου*, fig. 7.

¹⁷ M. Garidis, *Διακοσμητική ζωγραφική, Βαλκάνια – Μικρασία, 18ος-19ος αιώνας* [La peinture ornementale, Balkans – Asie Mineure, XVIIIe -XIXe siècles], Athènes 1996.

Pour mieux saisir le phénomène de la pénétration du baroque oriental dans l'art religieux orthodoxe, il faut avoir à l'esprit le contexte de cette période. La longue paix qui régnait depuis le début du XVIIIe siècle jusqu'à la première Guerre russo-turque (1768), a largement contribué à l'épanouissement du commerce, au développement des réseaux de communication maritime et terrestre et à l'ascension d'une classe commerçante grecque, devenue le vecteur le plus important du développement économique et culturel dans les Balkans du Sud. De cette puissance économique et commerciale manifeste, dérive la pléthore de manoirs et d'églises qu'on érige et qu'on décore somptueusement, à cette époque. En outre, le traité de Kuchuk Kainarji (1774) a octroyé des privilèges commerciaux et mis sous la protection des Russes les chrétiens de l'Empire ottoman et leurs lieux de culte. Les deux grands centres de l'orthodoxie, le Patriarcat Œcuménique et la Montagne Sainte, ont aussi été entraînés par la fermentation sociale et culturelle qui agita l'élément Grec. En même temps, la décadence graduelle de l'Empire ottoman et la présence dynamique des Russes fut suivie par le flux des idées venues de France, en particulier celles des Lumières.¹⁸ Ainsi, la croissance impressionnante du nombre d'églises érigées allant de pair avec la croissance explosive du nombre de peintres et d'œuvres d'art religieuses, est liée aux poussees économiques, culturelles et à l'éveil dynamique de l'élément grec.

Les peintres grecs des régions ottomanes ne vont pourtant pas s'approprier la tension dramatique et la pénétration psychologique du baroque occidental comme c'était le cas dans les Îles Ioniennes. En revanche, ils vont adopter, et avec alacrité, les motifs purement décoratifs des cadres, des meubles, des vêtements, pour rendre sur les icônes religieuses l'ambiance de luxe qui régnait à Constantinople. De même, leur public, commerçants, riches bourgeois et grands monastères, voulait, à travers ces œuvres, faire preuve non seulement de sa foi religieuse, mais aussi de la prospérité, voire de l'opulence de l'hellénisme de l'époque.

Cette ambiance de luxe et de décoration excessive est rendue par une peinture qui, dans ses caractéristiques générales, préserve les éléments essentiels de la peinture byzantine tout en se rapprochant fortement de la création artisanale, portant le sceau de la simplicité et du goût populaire. Ce caractère artisanal est marqué par le grand nombre de peintres de cette période et, surtout, par leur origine non-urbaine, étant donné que dans leur grande majorité (neuf sur dix) les peintres du XVIIIe siècle étaient d'origine rurale.¹⁹

¹⁸ Voir P. M. Kitromilides, *The Enlightenment as Social Criticism: Iosipos Moisiodax and Greek Culture in the Eighteenth Century*, Princeton: Princeton University Press, 1992.

¹⁹ E. Drakopoulou, *Αναλυτικοί πίνακες των ελληνικών ζωγράφων και των έργων τους*

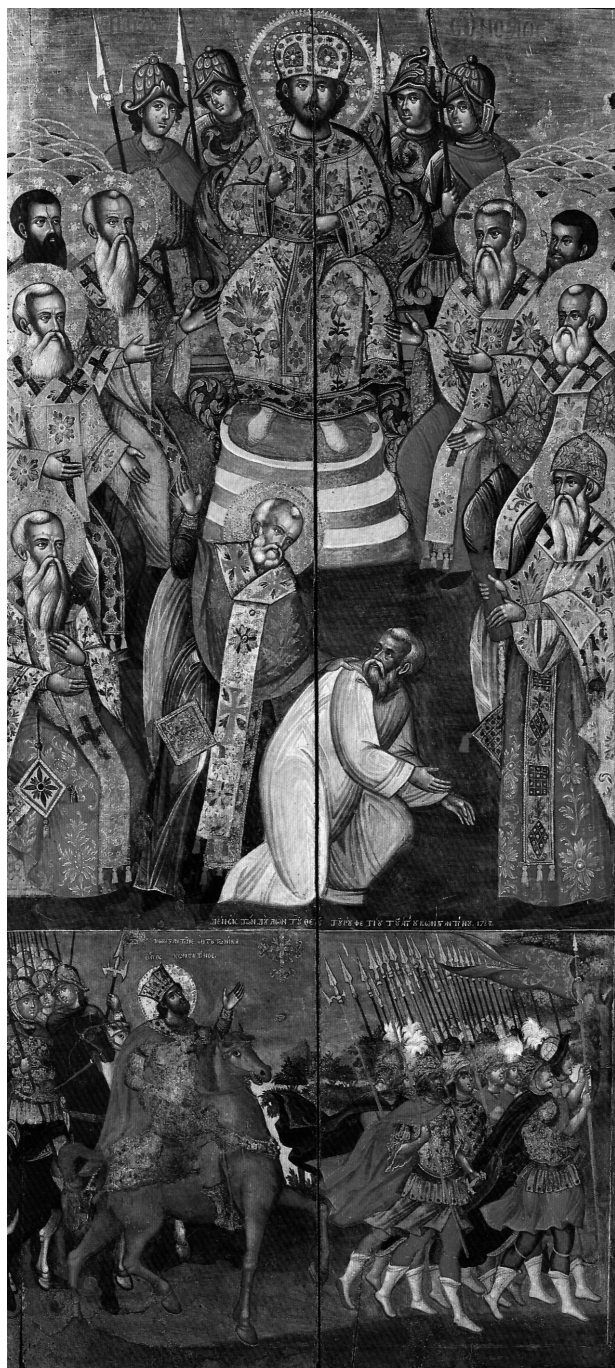


Fig. 10.
Peintre Athanase,
Le Conseil Œcuménique
et la Vision de Constantin
pendant la marche vers
le pont Milvius,
Musée National d'Art Médiéval,
Korçë, Albanie.

Les peintres les plus doués de cette période trouvent un équilibre très réussi entre l'ambiance gaie du baroque oriental, la tradition byzantine et les emprunts de l'art occidental, comme on le voit dans une icône de 1785, œuvre du peintre Athanase, commanditée par une corporation de Korytsa en honneur de son patron, saint Constantin. Ce peintre talentueux a travaillé avec son frère Constantin sur une série de monuments, notamment à Korytsa, à Moschopolis, à Vithkouki et sur le Mont Athos, entre 1736 et 1783, en faisant les peintures murales dans une quinzaine de monuments, ainsi qu'un nombre considérable d'icônes portables.²⁰ Pour la réalisation de la commande de la corporation de saint Constantin, il a fait usage de deux styles différents sur la même icône (fig. 10). Dans la scène du Conseil Œcuménique, les figures sont dépourvues de mouvement, se conformant totalement à la tradition iconographique byzantine. Le trône lourd et les vêtements richement peints et décorés aux motifs floraux sont des éléments de style baroque. Dans la zone inférieure, il peint un sujet très rare dans l'iconographie byzantine, reprenant le moment où Constantin, en route vers le pont Milvius de Tibère, a eu une vision de la Sainte Croix qui l'a conduit à la victoire contre Maxence et à la fondation du christianisme. Le spectateur de cette scène est impressionné par le rendement du mouvement et de la marche vigoureuse des soldats, manteaux au vent, peints en couleurs vives, aux cuirasses travaillées en grand détail, aux chapeaux et aux manches en tissus fins. Tous des éléments qui, le paysage naturaliste compris, sont très proches des modèles occidentaux, provenant sans doute des copies imprimées d'œuvres d'art occidentales que notre peintre utilisait fréquemment.

Les icônes d'un autre ensemble du même peintre, provenant de l'église de la Théotokos à Tirana, actuellement au musée de Korytsa, se distinguent par leur style occidentalisant, leurs couleurs gaies, l'ambiance baroque et leur exécution particulièrement soignée. L'icône de l'Annonciation (fig. 11) est indicative du faible que ce peintre avait pour les modèles occidentaux et pour le style décoratif lourd du baroque.²¹ La Vierge est assise sur un trône sculpté baroque, tandis que l'ange, ses vêtements lumineux gonflés par le vent, descend sur un nuage, son mouvement étant prononcé, presque dansant. Le rideau riche du baldaquin sous l'auvent et les tissus luxueux et délicats

(1450-1850) [Tables analytiques des peintres grecs et de leurs œuvres (1450-1850)], Athènes 2008.

²⁰ M. Chatzidakis, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)* [Peintres grecs après la Chute (1450-1830)], t. 1, Athènes 1987, nos 157-158; E. Drakopoulou, *Ιcônes des communautés orthodoxes d'Albanie*, Athènes 2006, no. 49, note 10.

²¹ Drakopoulou, *Ιcônes*, no. 54.

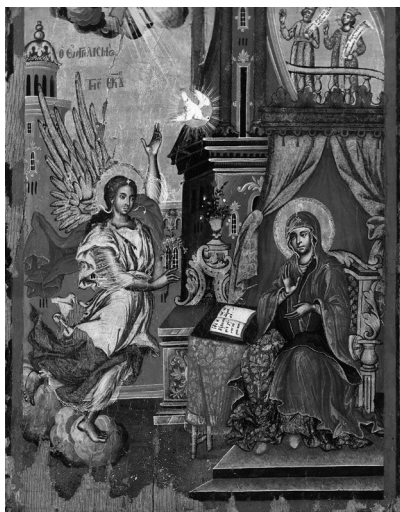


Fig. 11. Peintre Athanase, L'Annonciation,
Musée National d'Art Médiéval, Korçë, Albanie.



Fig. 12. Ignace Colombo, L'Annonciation, gravure sur cuivre
(D. Papastratou, *Χάρτινες εικόνες. Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτηριστικά* [Icônes en papier. Gravures orthodoxes religieuses], Athènes 1986, fig. 144)

montrent la préférence du peintre pour une décoration somptueuse. Le type iconographique de la représentation centrale de l'icône aux tendances maniéristes provient des gravures orthodoxes et est détecté, par exemple, dans une œuvre imprimée en 1752, et dessinée par Christopher Zefarović.²² Cette même scène est rencontrée dans des impressions plus tardives, comme celle gravée à Venise en 1817 par Ignace Colombo²³ (fig. 12), ou celle de 1842 gravée sur place à la Montagne Sainte²⁴ qui, de toute évidence, reproduisent des modèles plus anciens. L'adoption du style décoratif baroque, pendant le XVIIIe siècle, par les auteurs d'œuvres gravées et de grande diffusion, confirme son acceptation générale. Les peintres du Mont Athos, le centre de l'orthodoxie et de son art, partagent les mêmes préférences esthétiques, non seulement avec les orthodoxes des Balkans mais avec les Russes également. Une icône figurant une vue du monastère du Pandokrátor avec des motifs

²² D. Davidov, *Srpska grafika, XVIII veka*, Novi Sad 1978, fig. 74.

²³ D. Papastratou, *Χάρτινες εικόνες. Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτηριστικά* [Icônes en papier. Gravures orthodoxes religieuses], Athènes 1986, no. 144.

²⁴ Voir D. Davidov, *Αγιορείτικη γραφική* [Les gravures du Mont Athos], Belgrade 2004, p. 177.

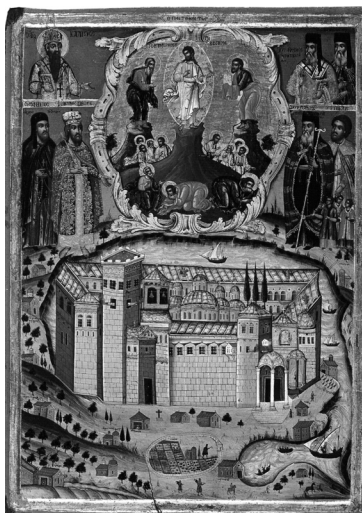


Fig. 13. Peintre inconnu, La Transfiguration du Christ et le monastère de Pandokrátor du Mont Athos, Musée Historique de l'État, Moscou.



Fig. 14. Peintre inconnu, Saint Constantin, Église de Saint-Nicolas, Lycotrihia, Épire.

décoratifs baroque, qui va voyager jusqu'à Moscou –aujourd'hui au Musée Historique de l'État²⁵ (fig. 13)– fait preuve de la circulation des icônes et de la diffusion de l'art et de l'esthétique de l'époque.

Dans une autre région, l'Épire, des peintres, connus ou inconnus, organisés d'habitude dans des groupes familiaux,²⁶ voyageant d'un village à l'autre et d'un monastère à l'autre, peignent un nombre impressionnant de décorations murales et d'icônes portables. Dans leurs œuvres, ils utilisent souvent des éléments décoratifs baroque comme dans les icônes et les peintures murales de l'église de Saint-Nicolas au village de Lycotrihia, en Épire (fig. 14).

En Crète, la peinture des icônes portables manifeste une préférence marquée pour l'ambiance décorative du rococo oriental, tout en restant strictement byzantine et en assimilant certaines influences occidentales. Georges Kastrofylakas et son disciple Polychronis travaillent dans ce style

²⁵ *Mount Athos: Treasures in Russia*, catalogue d'exposition, Moscow 2004, no. 56.

²⁶ Voir D. Konstantios, *Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου. Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στην Ήπειρο το 18ο και το α' μισό του 19ου αιώνα* [Approche d'œuvre des peintres originaires de Kapessovo en Épire. Contribution à l'étude de la peinture religieuse en Épire pendant le XVIIIe et la première moitié du XIXe siècle], Athènes 2001.



Fig. 15 . Michel Polychronis, Saint Phanourios, Monastère de la Vierge Hodigitria, Crète.

faisant preuve d'une technique impeccable, tout comme Jean Kornaros, peintre prolifique, qui a voyagé au Mont Sinaï et à Chypre, où il a eu beaucoup de disciples et imitateurs de son art aux visages doucereux et aux teints lumineux.²⁷ Le fils du peintre crétois Polychronis, Michel Polychronis, a travaillé au début du XIXe siècle au Mont Sinaï, à Chypre, en Crète, à Jérusalem, au Liban et en Syrie, où il a produit des icônes pour des familles chrétiennes aisées. Il a eu de nombreux disciples et son style influença les peintres locaux, jusqu'à la fin du XIXe siècle. Son icône de Saint Phanourios (fig. 15) donne le point de l'esthétique des icônes orthodoxes du XVIIIe siècle, une esthétique qui s'est étendue sur toutes les régions méditerranéennes de l'Empire ottoman. Malgré la présence des éléments occidentaux, le "rococo oriental" aux motifs naturels et aux dessins artistiques complexes, a trouvé sa place dans un art presque populaire, inextricablement lié à la tradition byzantine. Le vent du renouveau pour la peinture religieuse dans les régions ottomanes a bien soufflé de l'Occident mais n'a pas su influencer radicalement les manières artistiques héritées par Byzance. Ce n'est pas un hasard que dans les Balkans ottomans du XVIIIe siècle, où les conditions politiques restèrent stables et la prospérité économique régnait, l'art des peintres orthodoxes a su s'exprimer à travers la sécurité de la tradition byzantine. En revanche, dans l'environnement d'insécurité politique et religieuse des Îles Ioniennes, tournées vers l'Occident, l'expression occidentale du baroque du XVIIIe siècle a trouvé, bien qu'avec un certain retard, un sol fertile dans l'art religieux qui, progressivement, s'est éloigné de la tradition byzantine.

Dans tous les cas, l'art religieux orthodoxe du XVIIIe siècle fut un art vivant, puisqu'il est parvenu à exprimer de façon convaincante les messages esthétiques et idéologiques de son ère.

Institut de Recherches Historiques / FNRS

²⁷ Sur ces trois peintres, voir Chatzidakis et Drakopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση*, pp. 73-74, 110-113, 301-302.