

KATIA LOVERDOU-TSIGARIDA (Thessaloniki)

REVÊTEMENT DE L'ICÔNE DE LA VIERGE VIMATARISSA DATANT DE L'ÉPOQUE DES PALÉOLOGUES, MONASTÈRE DE VATOPÉDI

Lobe de cet article est de présenter de manière détaillée le deuxième revêtement de l'icône de la Vierge Vimatarissa de Vatopedi et d'examiner l'éventualité qu'il s'agisse d'une donation d'un personnage célèbre, Stefan Dušan (Etienne Douchan),

Les revêtements d'icônes en argent, en or ou plaqués argent constituaient des donations de la classe dominante, laïque comme ecclésiastique, qui faisaient l'objet d'un respect particulier, comme en témoignent la mention du donateur, dans des textes ou sur des inscriptions figurant sur ces revêtements,¹ mais aussi le fait que ceux-ci étaient réutilisés lorsque les icônes auxquelles ils étaient initialement destinés avaient disparu² ou bien étaient réparés et complétés lorsqu'ils étaient légèrement abîmés.³ Dans le cas de certaines icônes particulièrement vénérées, l'ancien revêtement n'était pas retiré, même lorsqu'il était très abîmé et altérait la forme de l'icône, mais était recouvert d'un nouveau revêtement.⁴ C'est le cas de l'icône de la Vierge Vimatarissa du monastère de Vatopédi, au Mont Athos, dont le revêtement actuel date de différentes périodes des époques byzantine, post-byzantine ou moderne, et qui conserve sous celui-ci des parties de son revêtement initial (fig. 1).⁵

¹ K. Loverdou-Tsigarida, Βυζαντινές επενδύσεις dans le E. Tsigaridas, K. Loverdou-Tsigarida, Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις, Mont Athos 2006, 270–390.

² K. Loverdou-Tsigarida, Βυζαντινή μικροτεχνία, Monastère de Vatopédi, Mont Athos 1996, vol. 2, n° 20 et 21.

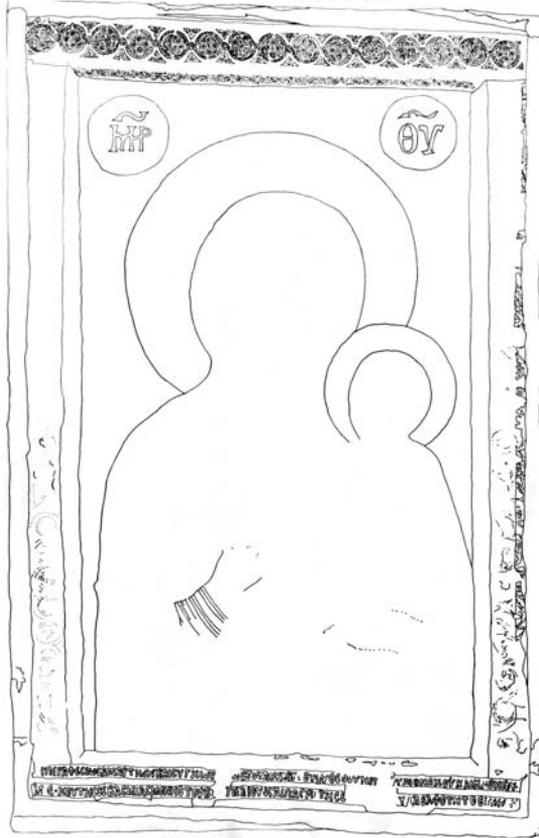
³ Ibidem, n° 20.

⁴ C'est le cas de l'icône de la Vierge de Vladimir, célèbre *palladium* de Russie (A. Grabar, Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen-Age, Venise 1975, n° 41).

⁵ Sur ces revêtements, voir K. Loverdou-Tsigarida, Les revêtements de la Vierge Vimatarissa au monastère de Vatopédi, Древнерусское искусство. Византия и древняя Русь — к 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896–1990), С.-Петербург 1999, 440–448 et K. Loverdou-Tsigarida, 2006, op. cit., qui contient également une bibliographie plus ancienne.

L'objet de cet article est de présenter de manière détaillée le deuxième revêtement de l'icône de la Vierge Vimatarissa et d'examiner l'éventualité qu'il s'agisse d'une donation d'un personnage célèbre, Stefan Dušan (Etienne Douchan).

L'icône de la Vierge Vimatarissa, icône particulièrement vénérée du monastère de Vatopédi,⁶ appartient au type de la Vierge Odigitria. Elle comporte un cadre de bois brut et sous le revêtement actuel, les extrémités supérieure et inférieure de ce cadre sont recouvertes de deux feuilles de métal dont la décoration est partiellement émaillée.⁷ Ces lames d'argent appartiennent au revêtement le plus ancien (des. 1). Le



Des.1. Schéma des parties conservées du premier revêtement de l'icône de la Vierge Vimatarissa (XII^e siècle)

⁶ Selon la tradition, cette icône se trouvait dans le monastère avant 892, lorsque des pirates s'emparèrent de ses trésors. Des moines la sauvèrent en la jetant avec d'autres objets sacrés du monastère dans un puits situé dans le sanctuaire du catholicon, d'où elle fut retirée 70 ans plus tard. Elle se trouve depuis dans le sanctuaire, selon des témoignages datant du XIX^e siècle et du début du XX^e (*G. Smyrnakis, To Άγιον Όρος*, Athènes 1903, 432).

⁷ Il s'agit de lames d'argent, la partie supérieure du cadre étant ornée d'émail champlevé en trois couleurs, rouge, bleu foncé et vert clair, qui en association avec la teinte blanc jaune de la feuille d'argent, produisent une quadrichromie. La partie inférieure est ornée d'émail bleu foncé.

thème de la décoration du cadre supérieur⁸ relève de thèmes décoratifs largement répandus au XI^e siècle, avec des racines plus anciennes.⁹

Le cadre inférieur de l'icône (des. 1) ne comporte pas d'autre décoration qu'une feuille d'argent portant une inscription du donateur du revêtement, au champlevé et en capitales sur un fond émaillé bleu foncé.¹⁰ Il s'agit d'une inscription sur deux lignes, occupant toute la longueur du côté. Le texte en est le suivant : «Υπέρ αφέσεως αμαρτιών και συγχωρήσεως του δούλου του Θεου Θεοστηρί[κτ]ου μοναχού / καί καθηγου/μένου της σεβασμίας μονης του Β[ατο]-πεδίου και πάσης της εν Θεώ αδελφότητος» («Pour l'enlèvement des péchés et le pardon du serviteur de Dieu Théostiriktos moine et père supérieur du monastère de Vatopédi et de toute la fraternité en Dieu»).¹¹ D'après cette inscription, l'auteur de la donation est donc l'higoumène du monastère, Théostiriktos, associé selon des sources serbes,¹² à de nombreuses et riches donations ou œuvres en faveur de son monastère, mais aussi à la tonsure à Vatopédi, vers 1192, de Saint Sava et à la visite faite en 1197 au monastère par le père de ce dernier, le grand joupán Stefan Nemanja (Etienne Nemanja).

Ce premier revêtement de l'higoumène Théostiriktos couvrait très probablement d'émail le fond de l'icône, en faisant ainsi un objet très précieux, caractéristique des icônes de pèlerinage telles que la Vierge Vimatarissa,¹³ et peut être daté de la même période, à savoir la fin du XII^e siècle. Ce revêtement a été en grande partie détruit et les parties détruites ont été complétées par un nouveau revêtement. Il n'est pas possible de définir aujourd'hui l'étendue de ce deuxième

⁸ Il s'agit d'une bande de *rotae sericae* formées par une bande en pointillé et entourant des motifs en forme d'étoiles et de croix. Des panneaux triangulaires comprenant en alternance des médaillons ornés de croix ou des motifs en forme de cyprès occupent les vides entre les *rotae sericae*. La bande qui reliait le revêtement du cadre avec celui du fond de l'icône, aujourd'hui perdu, est ornée de losanges disposés en chaîne et comportant de l'émail, des mêmes couleurs que la bande de la partie supérieure du cadre.

⁹ Le thème de la décoration de cette bande se retrouve dans des sculptures du XI^e siècle, comme les cadres des portes de marbre et un *thorakion* de l'église de S.Anargyre à Kastoria (*A. Orlandos*, Βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς, ABME, vol. 4 (1938), fig. 12–13 et 16) ou les épistyles de l'iconostase de l'église de Panaghia de Krina (*H. Bouras*, Το τέμπλο της Παναγιάς της Κρίνας και η χρονολόγησή της, ΔΧΑΕ, n°4, vol. 1 (1980–1981) 166–179). On trouve également des analogies avec la décoration émaillée d'objets sacrés datant eux aussi du XI^e siècle, notamment une coupe ornée d'émail et un calice connu sous le nom de Calice des Patriarches, également orné d'émail, tous deux conservés dans le Trésor de Saint-Marc (*Le Trésor de Saint-Marc de Venise*, Milan 1984, n° 18 et 28).

¹⁰ Cette inscription a été présentée pour la première fois dans notre ouvrage en deux volumes sur le monastère de Vatopédi (*Loverdou-Tsigarida*, 1996, 492).

¹¹ Pour un commentaire de cette inscription, voir *ibidem* et *Loverdou-Tsigarida*, 1999, 442. Notons toutefois ici quelques points importants : 1. La formulation de cette inscription dédicatoire ne présente pas d'originalités. 2. L'expression « moine et higoumène » se rencontre également dans des documents du XI^e siècle concernant le monastère. 3. On ne trouve cependant pas le nom de Théostiriktos dans les catalogues généraux des higoumènes du monastère qui nous sont parvenus (Théophilos, Προηγούμενος Βατοπεδινός, Χρονικόν περί της ιεράς και Σεβασμίας Μονής Βατοπεδίου, Mont Athos, *Μακεδονικά*, 12 (1972), 71–121).

¹² *Dometijan*, Život svetoga Simeuna i svetoga Save, édition *Dj. Daničić*, Belgrade 1865, 55 et 128.

¹³ On pense que les icônes en métal précieux, avec ou sans émail, étaient très répandues aux X^e et XI^e siècles, période d'apogée économique de l'empire. Voir *K. Weitzmann*, *The Icons*, New York 1982, 15.

revêtement car on ne peut déterminer si les parties préservées, dont ne subsistent aujourd'hui que les deux bords latéraux du cadre de l'icône, appartiennent à un revêtement complet ayant été détruit ou venaient seulement compléter un autre revêtement.

Les lames d'argent qui couvrent les deux bords latéraux du cadre peuvent être identifiées comme faisant partie d'un revêtement de la période byzantine tardive (fig. 1). Elles sont ornées de panneaux ornés de motifs figuratifs et végétaux au repoussé. Ces panneaux sont délimités par une série de boules en relief dont le centre est souligné, imitant des petites perles clouées. Ces alignements en relief imitant des perles doivent reproduire le modèle des contours d'icônes¹⁴ ou d'objets liturgiques du XIV^e siècle,¹⁵ ornés de véritables perles.

Les panneaux ornés de motifs figuratifs sont en forme de parallélogrammes, disposés verticalement, et comprennent des couples de saints et des scènes de la vie de la Vierge, cycle iconographique qui encadre souvent les icônes de la Vierge.¹⁶ Ces compositions ne suivent pas l'ordre du récit des événements.¹⁷ Plus précisément, sur le bord gauche sont représentées des scènes (de haut en bas) de l'Annonciation, de la Naissance de la Vierge, de la Présentation au Temple et de l'Admonestation (Doute de Joseph). Sur le bord droit sont représentés l'Embrasement des parents de la Vierge (Rencontre), la Bénédiction de la Vierge, la Prière de Zacharie et les Fiançailles.

Le cycle iconographique concernant la Vierge, constitué à partir de la période byzantine, est habituellement utilisé en peinture, c'est à dire pour les fresques, les miniatures et les icônes, surtout pour l'encadrement des icônes de la Vierge.¹⁸ Ce dernier cas est celui du présent revêtement, sur lequel le cycle n'est cependant pas complet. Il manque des scènes comme les Louanges à la Vierge, la Vierge recevant la pourpre, l'Étreinte d'Elisabeth et de la Vierge (Visitation), ou encore la Dormition. On ne peut exclure qu'il existait d'autres scènes de la vie de la Vierge, dans l'hypothèse où le revêtement examiné ici s'étendait également sur les bords horizontaux du cadre. Il n'est malheureusement pas possible de confirmer cette hypothèse, si ce n'est par le fait qu'il manque certaines scènes essentielles ou très courantes de ce cycle iconographique, comme la Dormition ou l'Étreinte d'Elisabeth

¹⁴ Grabar, 1975, op. cit. 46–47, n° 19, considère ces rangées comme un ajout russe ultérieur. Cela n'exclut pas l'utilisation de rangées de perles similaires dans des œuvres byzantines.

¹⁵ Un exemple caractéristique est le calice offert au monastère de Vatopédi par le despote de Ioannina, Thomas Préloumbos, durant le dernier quart du XIV^e siècle — voir *Loverdou-Tsigarida*, 1996, op. cit., 478–479, fig. 426.

¹⁶ Elles sont également encadrées de bustes de saints et de prophètes, par exemple sur une icône crétoise du début du XV^e siècle (*Εικόνες της Κρητικής Τέχνης από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, Héraklion 1993, n° 156), mais aussi de scènes du *dodécaorton* en alternance avec des prophètes, par exemple sur une icône datant du XIV^e siècle, conservée au Musée Bénaki (*A. Xyngopoulos, Μουσείον Μπενάκη. Κατάλογος εικόνων*, Athènes 1936, n° 1).

¹⁷ On ne doit bien sûr pas exclure que ce mélange soit le résultat d'une intervention ultérieure.

¹⁸ Il est établi qu'au XV^e siècle, les peintres d'icônes utilisaient un cycle important concernant la Vierge. *M. Achimastou-Potamianou, Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου*, Athènes 1998, 164–168, n° 48.

et de la Vierge (Visitation). Nous allons présenter ici les différentes scènes dans l'ordre de leur narration.

Ainsi, on trouve d'abord sur le bord vertical droit du cadre, dans le deuxième panneau figuratif (des. 2, emplacement 9, et fig. 6), la scène de la rencontre des parents de la Vierge à la porte de leur maison, avec l'inscription (AcΠAc)MOç IΩAKHM KAι AΓIAC ANNHc (Embrassement de Joachim et de Sainte Anne).¹⁹

1	L'Annonciation L'archange Gabriel et Saint Jean le Prodrome	8
2	Panneau avec boutons décorés des tiges bifides formant un entrelacs en relief	2
3	Saint Nicolas et Saint Athanase L'Embrassement des parents de la Vierge (Rencontre)	9
4	Panneau avec boutons décorés de quatres tiges bifides formant un motif en forme de coeur qui inscrit un croix en tiges	2
5	La Naissance de la Vierge La Bénédiction de la Vierge par les pretres	10
2		4
6	La Présentation au Temple La Prière de Zacharie	11
4		2
7	L'Admonestation (Doute de Joseph) Les Fiançailles	12
4		4

Des.2. Schéma de la disposition des thèmes décoratifs

¹⁹ La rencontre du couple est décrite par les Evangiles apocryphes comme un embrassement, exactement comme elle apparaît dans cette composition. Voir *Tisschendorf*, 1853, op. cit., IV, 4, où il est écrit «Καὶ ἰδοὺ Ἰωακείμ ἦκε μετὰ τῶν ποιμνίων αὐτοῦ, καὶ ἔστη Ἄννα πρὸς τὴν πύλην καὶ εἶδε τὸν

Cette scène, que l'on trouve également représentée seule sur des icônes, est habituellement la première du cycle iconographique.²⁰ Dans le rendu de la scène, on remarque que la place habituelle des personnages, avec Joachim à gauche et Anne à droite, n'est pas suivie. La plasticité des drapés est également notable.

Vient ensuite sur le cinquième panneau du bord droit (des. 2, emplacement 5) la scène de la Naissance de la Vierge, avec l'inscription Η ΓΕΝΗ/Θ(εοτο)Κ(ο)Υ en relief et capitales. La composition comporte de nombreux personnages, harmonieusement groupés et disposés. La scène du bain du nouveau — né correspond sans doute au dialogue entre Sainte Anne et la sage-femme, tel qu'on le trouve dans le Protévangile de Jacques.²¹ Le rendu des plis, particulièrement dans le cas du personnage d'Anne, impressionne par la douceur de ses volumes. D'un point de vue iconographique, la composition est proche des grandes œuvres de l'époque des Paléologues, par exemple du monastère de Chora, mais sous une forme très condensée.

Sur le côté droit (des. 2, emplacement 10, et fig. 7), on trouve la scène de la Bénédiction de la Vierge, ce que confirme l'inscription Η ΕΥΛΟΓΙΣΤΙΚΗ/ ΤΟ/Ν Η/Ε/Ρ/Ε/Ο(ν) — ΠΡΟΣ ΤΙΝ /Θ(εοτο)Κ(ο)Ν («Bénédiction de la Vierge par les prêtres»). La composition suit le texte apocryphe de Jacques.²² Joachim est représenté à gauche, tenant la Vierge, sous la forme d'un nourrisson dans ses bras recouverts de riches étoffes. Il marche vers une table circulaire autour de laquelle sont assis trois prêtres dont les visages sont rendus de manière si peu soignée qu'ils en sont difformes. On distingue Anne discrètement représentée en plus petite échelle derrière Joachim. Sa présence dans cette scène est assez inhabituelle.

Dans la scène de la Présentation (des. 2, emplacement 6), on reconnaît les détails iconographiques caractéristiques de la période des Paléologues. Le côté inférieur droit de la composition est occupé par le groupe de sept jeunes femmes qui accompagnaient la Vierge au temple, tenant des cierges, comme le dit le Protévangile²³ «ίνα μή στραφεί ή παίς εις τά όπίσω...» («de peur que la petite fille se retourne en arrière»). Seule la tête des parents de la Vierge est représentée, à une échelle plus grande, tandis que la scène de l'ange donnant à manger à la Vierge

Ἰωακειμ ἐρχόμενον, καί δραμοῦσα ἐκρεμάσθη εις τὸν τράχηλον αὐτοῦ...» («voici que Joachim vient avec ses troupeaux, et Anne se tenait debout sur la porte, et elle vit Joachim qui venait avec ses troupeaux; et, accourant, elle s'attacha à son cou »).

²⁰ Dans certains cycles, viennent d'abord les scènes de "l'offrande inacceptable", de la prière de Joachim, de la prière d'Anne et de l'acceptation des offrandes. Des exemples sont cités par K. Kalokyris, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν της Ανατολής και της Δύσεως*, Thessalonique 1972, 88.

²¹ «καί εἶπεν τῇ μαίᾳ τί ἐγέννησα; ή δὲ εἶπεν Θῆλυ. καί εἶπεν Ἄννα Ἐμεγαλύνθη ή ψυχή μου ἐν τῇ ἡμέρᾳ ταύτῃ· καί ἀνέκλινεν αὐτήν » («et [Anne] dit à la sage-femme: Qu'est-ce que j'ai enfanté? Elle dit: Une femme; et Anne dit: Mon âme est magnifiée à cette heure-ci, et elle se recoucha» (*Evangelia Apocrypha*, éd. Con. Tisschendorf, Lipsiae 1853, V, 2).

²² Voir *ibidem*, VI, 2, où il est écrit que lorsque Marie eut un an «ἐποίησεν Ἰωακειμ δοχὴν μεγάλην καί ἐκάλεσε τοὺς ἱερεῖς ... καί προσήνεγκεν Ἰωακειμ τὴν παῖδα τοῖς ἱερεῦσι, καί εὐλόγησαν αὐτήν ... Καί προσήνεγκεν αὐτήν τοῖς ἀρχιερεῦσι, καί εὐλόγησαν αὐτήν...» (« et Joachim fit un grand repas et il y invita [les prêtres]. Et il la présenta aux prêtres; et ils la bénirent »).

²³ *Ibidem*, VII, 2.

enfant²⁴ occupe le coin supérieur gauche de la composition et est accompagnée de l'inscription TA AGIA/ TON A/ΓΙΟ/N («Saint des Saints»). Stylistiquement le rendu des plis n'a pas le même volume que dans les autres panneaux de l'œuvre.

La scène suivante représente la prière du grand prêtre Zacharie (des. 2, emplacement 11 et fig. 8) devant les bâtons des prétendants de la Vierge,²⁵ comme le confirme l'inscription qui l'accompagne : Η ΠΡΟ/CEΥ/XH ZA/XAPIOY ΔΗ/A/TOYC PAYΔOYC TΩN/ H/EPEO/N. La composition est dominée par la figure du grand prêtre, agenouillé devant un autel de pierre couvert de riches étoffes brodées, et s'appuyant de ses deux mains couvertes sur une boîte cubique. Sur l'autel, sept bâtons sont placés en éventail et une colombe est posée sur le dernier d'entre eux. La composition est complétée par un ange représenté à mi-corps, qui transmet les instructions de Dieu à Zacharie, dans le coin supérieur droit du panneau. Les traits du visage du prêtre sont rendus avec un soin particulier aux détails.

Sur le dernier panneau du bord droit (des. 2, emplacement 12 et fig. 9), Joseph est représenté recevant la Vierge du temple, comme le confirme l'inscription Ο ΙΟ-ΣΗΦ ΠΑΡΑΛΛΑ/MB-ANH THN/ Θ(εοτο)Κ(ο)N. L'organisation de la composition est harmonieuse, avec dans l'axe la figure microscopique de la Vierge enveloppée dans son *maphorion*. Les deux hommes, Zacharie à gauche et Joseph à droite, rendus à une échelle plus grande, l'entourent de manière protectrice. De la main droite, le grand prêtre remet le bâton sur laquelle est posé l'oiseau à Joseph. D'un geste expressif de la main gauche, celui-ci accueille la petite Vierge, qui lève la tête vers lui.²⁶ Cette composition, qui se distingue par le rendu soigné des détails et le volume des plis des vêtements de Joseph et de la Vierge, est considérée comme l'une des plus rares de l'art byzantin et elle suit une forme condensée des compositions du XIV^e siècle.

La composition de l'Annonciation (des. 2, emplacement 1 et fig. 4), accompagnée des inscriptions MP-ΘΥ (Mère de Dieu) et APXΩN Γ/ABPIHA (Archange Gabriel) dans des cadres en relief, est particulièrement simple. L'espace est entièrement occupé par les figures de la Vierge (à gauche) et de l'archange (à droite) se faisant face. Entre eux se trouve une construction composite à plusieurs étages ayant la forme d'un pilier terminé par une coupole reposant sur des colonnes. On pourrait considérer comme une représentation monumentale du puits devant lequel eut lieu l'Annonciation selon les textes apocryphes,²⁷ mais qui doit plutôt être un élément de séparation entre les personnages de la scène car on le rencontre aussi dans d'autres compositions du même revêtement, par exemple sur le panneau situé juste au-dessous de l'Annonciation, entre Saint Nicolas et Saint Athanase, représentés en pied. On peut en déduire qu'il s'agit d'un élément purement décoratif.

²⁴ Ibidem, VIII, 1.

²⁵ Selon le Protévangile (ibidem, VIII, 3), Zacharie invita par l'intermédiaire d'un ange les veufs de la région à lui apporter chacun un bâton. «λαβὼν δὲ ἀπάντων τὰς ῥάβδους εἰσηλθεν εἰς τὸ ἱερόν καὶ ἠϋξάτο» («et en apportant tous les bâtons il entre au sanctuaire et il prie au Dieu) (ibidem, IX, 1).

²⁶ Dans cette représentation du texte du Protévangile, on ne trouve pas de suggestion des réserves initiales de Joseph quant à ce choix (ibidem, IX, 2-3).

²⁷ Ibidem, XI, 21.

Le rendu des personnages se caractérise par le soin apporté aux détails, tant pour les visages que pour les vêtements. On note toutefois une certaine schématisation en ce qui concerne les vêtements et surtout le contour en forme de losange de la tunique de l'archange. La ciselure en relief utilisé pour le rendu des plis et des ombres est complétée par de petites entailles.

Le panneau situé tout en bas du bord gauche du cadre a pour thème l'admonestation de la Vierge par Joseph (des. 2, emplacement 7 et fig. 5). Les figures de Joseph (à gauche) et de la Vierge (à droite), tournées l'une vers l'autre, dominent l'espace. Joseph s'appuie des deux mains sur un grand bâton et est légèrement penché en avant, l'air abattu. Il adresse à la Vierge, qui agite la main avec vivacité pour exprimer sa protestation,²⁸ sa question, qui figure sur l'inscription: H EPOTICIC MAP/HA/ TI/ TO/ ΔΠΑ/ΜΑ / ΤΟΥ/ΤΩ «La question: Marie quel est ce drame».²⁹ L'inscription ne reproduit pas exactement le texte du Protévangile,³⁰ mais une variante, qui rend plus intense le caractère tragique de l'instant.³¹

Enfin, on trouve deux autres panneaux avec des motifs figuratifs représentant des saints. Le premier représente Saint Athanase et Saint Nicolas (des. 2, emplacement 3 et fig. 10) et le deuxième Saint Jean Prodrome et l'archange Gabriel (des. 2, emplacement 8 et fig. 11), deux personnages associés à l'annonce de la venue du Christ. Ces derniers sont tournés l'un vers l'autre et entre eux se trouve la même construction en forme de pilier que dans la scène de l'Annonciation. Il convient de noter que la représentation de l'archange Gabriel est identique dans les deux compositions où il figure.

En ce qui concerne stylistiquement le rendu des motifs figuratifs, on note deux types. Le premier se caractérise par la haute qualité des compositions et du dessin, le rendu soigné des traits des personnages, qui expriment ainsi des sentiments. Dans ce premier groupe, on peut classer les scènes de la vie de la Vierge, à l'exception de l'Annonciation. Cette composition, de même que les couples de saints, appartient à un deuxième groupe, pour lequel le rendu des personnages se caractérise par une certaine schématisation et davantage de dureté. Une deuxième différence concernant ces trois panneaux est le rendu des inscriptions accompagnant les scènes. Dans le premier groupe, les inscriptions occupent les espaces vides dans la partie supérieure des compositions, sans ordre particulier, tandis que dans le deuxième, les inscriptions sont encadrées, disposées en lignes horizontales superposées et soulignées.

²⁸ Dans le texte du Protévangile de Jacques (ibidem, XIII, 3), il est écrit «Ἡ δὲ ἔκλαυσε πικρῶς λέγουσα ὅτι καθάρᾳ εἰμι ἐγὼ καὶ ἄνδρα οὐ γινώσκω.» «Mais elle pleurait très amèrement, disant: Je suis pure, et n'ai point connu d'homme.»

²⁹ Selon le Protévangile de Jacques «καὶ εἰσελθὼν ἐν τῷ οἴκῳ αὐτοῦ εἶδεν αὐτὴν ὠγκωμένην. καὶ ἔτυψε τὸ πρόσωπον αὐτοῦ καὶ ἔρριψεν ἑαυτὸν χαμαὶ ἐπὶ τὸν σάκκον, καὶ ἔκλαυσε πικρῶς» («et, entrant dans sa maison, il la vit enceinte, et le visage abattu il se jeta par terre et pleura amèrement») ibidem, XIII, 1.

³⁰ Le texte est le suivant (ibidem, XIII, 2): «ἐκάλεσε τὴν Μαρτὰμ καὶ εἶπεν..., τί τοῦτο ἐποίησας» («ayant appelé Marie, il lui dit [...] pourquoi avez-vous fait cela».

³¹ Dans l'inscription, l'utilisation du nom de « Marie » ainsi que l'ajout de l'expression «quel est ce drame », donnent une nuance théâtrale au texte, permettant d'émettre l'attrayante hypothèse que cette inscription provient d'un drame théâtral religieux.

L'écriture et l'orthographe des inscriptions diffèrent également.³² D'après ces caractéristiques, les inscriptions du deuxième groupe pourraient dater du XVI^e siècle.³³ Cependant, les panneaux du deuxième groupe ont été réalisés sur les mêmes lames de métal que les panneaux ornés de motifs végétaux, possèdent le même contour de rangées en relief en forme de perles et partagent certains petits détails iconographiques, comme les sols à carreaux en forme de losanges, ce qui montre qu'il s'agit d'œuvres du même atelier suivant des modèles différents³⁴ et réalisées par des artistes différents pour le même atelier.³⁵

Sur le revêtement du cadre de l'icône de la Vierge Oružejnaya Palata, à Moscou, figurent des scènes de la vie de la Vierge, dont les qualités artistiques nettement inférieures, sont considérées par Grabar³⁶ comme appartenant «manifestement [à] l'époque des Paléologue». La comparaison des scènes figurant dans les deux œuvres, comme l'Étreinte de Joachim et d'Anne ou la Naissance de la Vierge, montre que d'un point de vue iconographique et stylistique, l'icône du monastère de Vatopédi est supérieure et plus proche de l'art de l'époque des Paléologue.

Des panneaux en forme de parallélogrammes, plus allongés que les panneaux figuratifs et ornés de motifs végétaux en relief particulièrement détaillés, sont disposés entre les panneaux figuratifs. Il s'agit de paires de tiges en volutes, ornées de feuilles, liées par une attache en forme d'anneau et qui par leur mouvement forment des boucles octogonales. La composition des motifs décoratifs est similaire dans les panneaux de l'icône de la Vierge datant du XIV^e siècle, dite Oružejnaya Palata, à Moscou.³⁷

Les panneaux sont délimités par trois rangées de décorations: la rangée de «perles clouées» déjà rencontrée sur les panneaux figuratifs, une bande de losanges gravés et une bande de petites entailles superposées, rappelant une broderie. Au milieu des panneaux figure un renflement en forme de bouton, orné de deux compositions de motifs végétaux en relief. L'une est constituée de tiges bifides formant un entrelacs en relief, la deuxième de quatre tiges bifides formant des motifs mêlés en forme de cœur et inscrivant une croix de tiges au centre du renflement.

À la datation de ce revêtement contribuent des éléments stylistiques concernant les panneaux figuratifs, ainsi que quelques données historiques. La présence d'éléments architecturaux à caractère décoratif à l'arrière-plan des compositions, les mouvements et les attitudes des personnages, visant à exprimer des sentiments, ainsi que l'effort fait pour que les visages soient expressifs, sont des éléments qui permettent de dater ces petites compositions du XIV^e siècle. En outre, l'hypothèse

³² Les inscriptions du premier groupe présentent de nombreuses fautes d'orthographe et des abréviations peu orthodoxes, comme Η ΕΥΛΟΓΙΣΙΣ/ ΤΟ/Ν Η/Ε/Ρ/Ε/Ο/Ν ΠΙΡΟΣ ΤΙΝ/ ΘΚΝ.

³³ Cette opinion a été exprimée lors d'une conversation amicale par le Professeur G. Vélénis, que je remercie.

³⁴ Nous pensons que ces modèles devaient avoir la forme d'*anthivola*.

³⁵ On rencontre des cas semblables pour d'autres revêtements, qui aident à comprendre l'organisation des ateliers de réalisation des revêtements, *Loverdou-Tsigarida*, 2006, op. cit., 270-4.

³⁶ *Grabar*, 1975, op. cit., 46-47, n° 19.

³⁷ *Ibidem*, 46-47, n° 19.

d'une telle datation est étayée par la ressemblance frappante avec les motifs décoratifs, figuratifs et végétaux, ainsi que l'organisation de la décoration du cadre du revêtement de l'icône de la Vierge Oružejnaya Palata de Moscou, considérée comme une «œuvre grecque du XIV^e siècle, à la technique relativement archaïsante et maladroite».³⁸

Le «récit ancien» d'un synaxaire³⁹ fournit certains éléments concernant la datation et surtout le donateur de ce revêtement. Dans ce récit sont décrits les actes de barbarie commis par les envoyés de l'empereur Michel VIII (1261–1282) au Mont Athos pour punir les moines qui n'avaient pas accepté l'union avec l'église catholique. Il y est donc écrit que le monastère de Vatopédi «fut rénové par Stéphanos, souverain de Serbie et en [celui-ci] une icône vénérable de la Vierge Vimatarissa fut ornée» («από Στεφάνου του της Σερβίας Δεσπότης ανεκαινίσθη και η εν αυτή σεβασμία εικόν της Θεοτόκου Βηματαρίσσης κατεκοσμήθη»).⁴⁰ Les archives du monastère Vatopédi sur le 14^e siècle, qui viennent juste d'être publiées,⁴¹ fournissent des données historiques concernant les dons reçus par ce monastère durant cette période. Elles indiquent que Stefan Dušan, après la conquête de la Macédoine (1345), émit trois chrysobulles concernant des privilèges et dons accordés au Mont Athos et plus particulièrement au monastère de Vatopédi.⁴² Dans les trois chrysobulles, il est mentionné que l'empereur serbe poursuit l'œuvre de ses ancêtres de Stefan Nemanja, devenu par la suite moine Siméon, et de Saint Sava, qui avaient également fait de nombreux dons à ce même monastère. Le deuxième chrysobulle,⁴³ datant de 1346, ainsi que le troisième, datant de 1348, concernent exclusivement le monastère de Vatopédi. Dans le chrysobulle de 1346, il est indiqué que le souverain serbe souhaite aider le monastère, qui s'est appauvri par «anomalie» et «désordre».⁴⁴ On a considéré⁴⁵ que l'anomalie et le désordre ayant causé l'appauvrissement du monastère de Vatopédi étaient peut-être dus aux guerres liées à la conquête de la Macédoine par les Serbes et dont Dušan était responsable. Nous estimons cependant qu'il faut ici prendre en compte ce qu'indique le «récit ancien» du synaxaire.⁴⁶ Et la rénovation du monastère ainsi que la nouvelle décoration de l'icône de la Vierge Vimatarissa sont rendus au Stefan Dušan. Il faut ajouter que dans le troisième chrysobulle Stefan Dušan⁴⁷ exprime sa reconnaissance envers la Vierge, qui l'a souvent aidé, et a exaucé son souhait de revenir au Mont Athos, où il

³⁸ Ibidem, 46, n° 19.

³⁹ M. Gédéon, *O Άθως. Αναμνήσεις — έγγραφα — σημειώσεις*, Constantinople 1885, 145.

⁴⁰ Ibidem, 145.

⁴¹ Actes de Vatopédi, II, de 1330 à 1376, par J. Lefort, V. Kravari, Ch. Giros, K. Smirlis, Texte, Paris 2006.

⁴² Ibidem, n° 92–93, 97.

⁴³ Ibidem, 198–202, n° 93.

⁴⁴ “μ(ε)τ(ά) ταύτα (δὲ) ὑπὸ τῆς τοῦ καιροῦ κ(αί) τ(ῶν) πραγμ(ά)τ(ων) ἀνωμαλί(ας) κ(αί) ἀταξί(ας) ἐστερήθη ὧν εἶχε κ(αί) κατέστη ἐν στενότη(η)τι κ(αί) πτωχεία μεγάλῃ...” — ibidem, n° 93, 7–8.

⁴⁵ Ibidem, 5, 22 et 200.

⁴⁶ Gédéon, 1885, op. cit., 145.

⁴⁷ Actes de Vatopédi, II, 2006, 211–216, n° 97.

a adoré l'icône de la Vierge, dans le monastère de Vatopédi. Durant cette visite, Dušan était accompagné de son épouse et de son fils⁴⁸ et il était naturel que le recueillement devant l'icône se soit produit après la réalisation de la nouvelle décoration grâce au revêtement offert par le souverain, comme indiqué dans le récit ancien du synaxaire. Il est donc fort probable que les éléments du revêtement d'argent et plaqué or du XIV^e siècle décrits dans le présent article appartiennent au revêtement offert par le souverain serbe Stefan Dušan à la Vierge pour orner l'icône, dite Vimatarissa, du monastère de Vatopédi. On ne peut déterminer avec certitude l'étendue de ce revêtement. On estime cependant, sur la base d'autres exemples contemporains qui nous sont parvenus, mais aussi du fait qu'il s'agissait du don d'un souverain, que ce revêtement devait couvrir la totalité du cadre et du fond de l'icône. On peut aussi supposer que sur la partie supérieure du cadre figuraient des scènes qui auraient complété le cycle iconographique de la Vierge et que la partie inférieure était ornée comme il était de coutume, d'une inscription dédicatoire. On ne connaît pas la cause de la destruction de ce revêtement.

L'icône de la Vierge Vimatarissa a reçu jusqu'à aujourd'hui quatre autres revêtements ou réfections importantes des revêtements,⁴⁹ qui présentent un intérêt particulier car ils reflètent les tendances dominantes dans ce domaine de l'art religieux à différentes périodes de l'art byzantin et post-byzantin.

Каиџја Ловерду-Цигарида

ОКОВ ВАТОПЕДСКЕ ИКОНЕ БОГОРОДИЦЕ ВИМАТАРИСЕ ИЗ ЕПОХЕ ПАЛЕОЛОГА

Икона Богородице Виматарисе (сл. 1) је посебно поштована икона светогорског манастира Ватопеда. Покривена је позлаћеним сребрним оковом састављеним од делова из разних периода — византијског, поствизантијског и модерног доба — испод којег су сачувани делови првобитног окова. Према натпису који се чита на њему, првобитни оков датира с краја XII века, док се делови другог по старини окова, по својим стилским и техничким одликама, датују у XIV век. Аутор овог чланка представља сачуване делове ових двају византијских окова.

⁴⁸ M. Živojinović, De nouveau sur le séjour de l'empereur Dušan à Athos (1347 — Avril 1348), ZRVI 21 (1982) 119–126.

⁴⁹ Sur ces revêtements, voir A. Ballian, Μεταβυζαντινή Μικροτεχνία, Monastère de Vatopédi, Mont Athos 1996, vol. 2, 518 et suivantes.

Сачувани делови најстаријег окова (црт. 1) су украшени вишебојним ћелијастим емаљем. Украсни мотив горњег дела представља траку са низом *rotae sericae* (црт. 1 и сл. 2), које налазимо већ у уметности XI века (архитектура, скулптура, емаљ). У питању је дакле мотив широко распрострањен већ у XI веку, а чији су корени још старији. Доњи део (црт. 1) је састављен од једноставне сребрне траке на којој се налази посветни натпис донатора окова. У питању је Теостирикт, игуман ватопедског манастира с краја XII века према српским изворима, где се спомиње у вези са Стефаном Немањом и са постригом његовог сина Саве.

Није познато у којој је мери и како дошло до оштећења првобитног окова. У сваком случају, вероватно је реч о поступном процесу у коме су стари, уништени делови замењивани новим. Такође, није могуће поуздано одредити да ли су сачувани делови млађег окова, две бочне вертикалне траке, припадали новом, комплетном окову који је касније делимично нестао, или су само допунили старији оков. Траке су подељене на низ вертикалних правоугаоних поља, украшених искуцаним фигуралним и биљним мотивима. Поља са фигуралним мотивима представљају светитеље у пару и сцене из Богородичиног живота које често уоквирују иконе са ликом Богородице. Распоред композиција се не држи строгог редоследа догађаја, на левој страни су представљене, одозго на доле — Благовести, Рођење Богородице, Ваведење и Разговор Богородице и Јосифа, а на десној — Сусрет Јоакима и Ане, Благослов тројице јереја, Молитва Захаријина пред штаповима просаца и Богородичина удаја. Томе треба додати два поља са представама светитеља у пару. На првом су свети Атанасије и свети Никола (црт. 2, бр. 3 и сл. 10), а на другом свети Јован Претеча и арханђео Гаврило (црт. 2, бр. 8 и сл. 11), обојица последњих се везују за најаву Христовог оваплоћења. Између поља са фигуративним представама налазе се поља у облику издужених правоугаоника, украшена минуциозно изведеним биљним мотивима. У средини сваког поља налази се испупчење у облику пупољка које наизменично допуњују две различите биљне композиције.

Одлике делова млађег окова указују на XIV век као време њиховог настанка — стилске одлике фигуративних представа, упадљива сличност са украсним мотивима, фигуративним и биљним, као и са његовим распоредом на окову Богородичине иконе из Оружејнаје палате у Москви, која се датира у XIV век. У прилог оваквом датовању стоји и предање забележено у ватопедском синаксару, по коме је Стефан Душан обновио манастир Ватопед 1340. године „и (да је тада) у њему била украшена и поштована икона Богородице Виматарисе“ (καί η εν αυτη σεβασμία εικων της Θεοτόκου Βηματάρισσης κατεκοσμήθη, као и три христовуље Стефана Душана из 1345, 1346. и 1348, у којима он наводи своје дарове, као и своје велико поштовање према икони Богородице Виматарисе.



Fig. 1. Icône de la Vierge Vimatarissa du monastère de Vatopédi avec son revêtement



Fig.2. Partie du cadre supérieur du premier revêtement de l'icône de la Vierge Vimatarissa et de la bande qui le reliait au fond de l'icône (XII^e siècle)



Fig.3. Cadre inférieur avec inscription du premier revêtement de l'icône de la Vierge Vimatarissa (XII^e siècle)



Fig.4. Panneau représentant l'Annonciation, partie droite du cadre du deuxième revêtement de l'icône de la Vierge Vimatarissa (XIV^e siècle)



Fig.5. Panneau représentant le Doute de Joseph, partie droite du cadre du deuxième revêtement de l'icône de la Vierge Vimatarissa (XIV^e siècle)



Fig.6. Panneau représentant l'Étreinte de Joachim et d'Anne, partie gauche du cadre du deuxième revêtement de l'icône de la Vierge Vimatarissa (XIV^e siècle)



Fig.7. Panneau représentant la Bénédiction des prêtres, partie gauche du cadre du deuxième revêtement de l'icône de la Vierge Vimatarissa (XIV^e siècle)



Fig.8. Panneau représentant la Prière de Zacharie, partie gauche du cadre du deuxième revêtement de l'icône de la Vierge Vimatarissa (XIV^e siècle)



Fig.9. Panneau représentant la Vierge remise à Joseph, partie gauche du cadre du deuxième revêtement de l'icône de la Vierge Vimatarissa (XIV^e siècle)



Fig.10. Panneau représentant Saint Nicolas et Saint Athanase, partie gauche du cadre du deuxième revêtement de l'icône de la Vierge Vimatarissa (XIV^e siècle)



Fig.11. Panneau représentant l'archange Gabriel et Saint Jean Prodrome partie droite du cadre du deuxième revêtement de l'icône de la Vierge Vimatarissa (XIV^e siècle)