

Bogevska SAŠKA

## UN PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE INHABITUEL DANS LA CHAPELLE RUPESTRE SAINTS-PIERRE-ET-PAUL, KONJSKO (PRESPA)<sup>1</sup>



Fig.1 La région des lacs d'Ohrid et de Prespa

*En analysant le style et le programme iconographique particulier (« Traditio Clavum » et Traditio Legis ») de la chapelle rupestre Saint-Pierre-et-Paul de Konjsko (Prespa), l'auteur conclut que les peintures reflètent les événements politico-ecclésiastiques de l'époque et peuvent être datées aux environs de 1368.*

À 1,5 km du village de Konjsko<sup>2</sup> (Macédoine), cachée dans la montagne de Prečna, une vingtaine de mètres au-dessus du niveau du lac de Prespa, se trouve la chapelle rupestre Saints-Pierre-et-Paul<sup>3</sup> (fig. 1). Aujourd'hui, le monument est particulièrement difficile d'accès, en raison de la baisse du niveau de l'eau du lac de plus de vingt mètres<sup>4</sup>. Au Moyen Âge, l'église devait être à quelques mètres du bord du lac.

La grotte naturelle est divisée en deux espaces, séparés par un mur construit (fig. 2). La pièce du fond (3 m. de long, 2-3 m. de large et environ 4 m. de haut),

<sup>1</sup> En travaillant sur les monuments de la région d'Ohrid et de Prespa, nous avons consulté à maintes reprises les études du professeur Antonie Nikolovski, auquel ce numéro de « Patrimonium » est consacré. Notre contribution qui porte sur l'ermitage de Saints-Pierre-et-Paul est offerte à la mémoire de celui qui œuvra toute sa vie afin de valoriser les monuments macédoniens.

<sup>2</sup> Il semble que le village fut fondé vers le XVIII<sup>e</sup> siècle. V. Jovanovski, *Населбите во Преспа, местоположба, историски развој и минато*, Скопје 2005, 152. Ainsi, l'ermitage de Saints-Pierre-et-Paul devrait être assez isolé au Moyen Âge.

<sup>3</sup> Mentionné et décrit par : P. Miljković-Pepok, *Новооткриени архитектурни и сликарски споменици во Македонија од 11ти до 14ти век, Културно Наследство 5* (1973), 11; G. Angeličin, *Пејтерните цркви во Охридско-Преспанскиот регион (Р. Македонија, Р. Албанија, Р. Грција)*, Струга 2004, 105-107. Les villageois appellent cette chapelle Saint-Nicolas. Le village fête saint Nicolas le 22 mai (Transfert des Reliques de Saint Nicolas de Myre à Bari). Jovanovski, *op.cit.*, 154. La chapelle fut nommée Saints-Pierre-et-Paul par P. Miljković-Pepok en 1973. Miljković-Pepok, *op.cit.*, 11.

<sup>4</sup> Le seul moyen d'y pénétrer aujourd'hui est de descendre à l'aide de cordes, du sommet de la falaise. Nous tenons à exprimer toute notre reconnaissance à nos amis et collègues, messieurs Tutkovski Mishko et Krstevski Aleksandar qui ont pu faire toute la documentation photographique du monument.



Fig.2 Le mur nord-est de l'ermitage Saints-Pierre-et-Paul, Konjsko

très irrégulière et dépourvue de décor, servait vraisemblablement de cellule de moine. À l'intérieur, des traces d'occupation humaine sont toujours visibles: de la céramique, des poutres en bois<sup>5</sup>, et des débris de maçonnerie, entassés par terre. La faille du rocher est fermée du côté sud-ouest par un mur de pierres de taille moyenne. Une porte de petites dimensions (1,2 m. x 1m), située très bas, fut percée dans ce mur. La pièce de devant (approximativement 3m. de long x 3 m. de large x 4,5 m. de haut) est aujourd'hui une sorte de vestibule dans lequel on retrouve les seules images peintes. Les peintures se sont détériorées et sont aujourd'hui très fragiles. À ce jour, elles n'ont jamais été restaurées, ni fait l'objet de conservation préven-

<sup>5</sup> Une planche de 40 x 60 cm, appartenant à une icône, qui a complètement perdu ses couleurs, fut également repérée dans les débris, témoignant de l'utilisation de cet endroit en tant que lieu de culte.

tive. Elles se situent sur le mur nord-est, qui est la séparation construite entre les deux pièces, ainsi que sur une petite portion du rocher oriental. Le mortier qui a servi à l'application de la peinture est très riche en terre et capte facilement l'eau, ce qui fragilise d'autant plus sa conservation. Toutefois, les restes des peintures frappent par leur qualité plastique, qui est plutôt rare dans les modestes ermitages des environs<sup>6</sup>.

Ce type d'agencement comprenant une cellule de moine dans la grotte et une chapelle située juste devant l'entrée, est d'un usage courant chez les ermites. C'est le cas de la chapelle de moine Cyriaque à Soussakim dans le désert de Judée (VI<sup>e</sup> siècle)<sup>7</sup>, de l'*askitirion* Saint-Théodore de Servia (XI-XII<sup>e</sup>, restauré au XIV<sup>e</sup>)<sup>8</sup>, ou bien de l'ermitage de saint Pierre de Koriša (XIII<sup>e</sup>)<sup>9</sup>. Nous supposons que la grotte de Konjsko a dû être utilisée par des ermites, bien avant la donation des peintures<sup>10</sup>,

<sup>6</sup> Autour du lac de Prespa sont recensés de nombreux ermitages et peintures rupestres, qui pour la plupart datent de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Ces monuments font partie de nos recherches doctorales, dirigées par Madame la professeur Catherine Jolivet-Lévy.

<sup>7</sup> S. Ćurčić, Cave and Church, An Eastern Christian Hierotopical Synthesis, *Hierotopy the Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, ed. A. Lidov, Moscow 2006, 219, fig. 3.

<sup>8</sup> A. Xyngopoulos, Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων, Ἀθήναι 1957, 111-115, fig. 24.

<sup>9</sup> D. Popović, The Deserts and Holy Mountains of Medieval Serbia, Written Sources, Spatial Patterns, Architectural Designs, *Heilige Berge und Wüsten, Byzanz und sein Umfeld, Referate auf des 21. Internationalen Kongress für Byzantinistik, London, 21-26 August 2006*, Wien 2009, fig.7/1 et 7/2.

<sup>10</sup> Dans de nombreux cas, la popularité de l'ermit qui séjourna dans la grotte attira les donations des fidèles

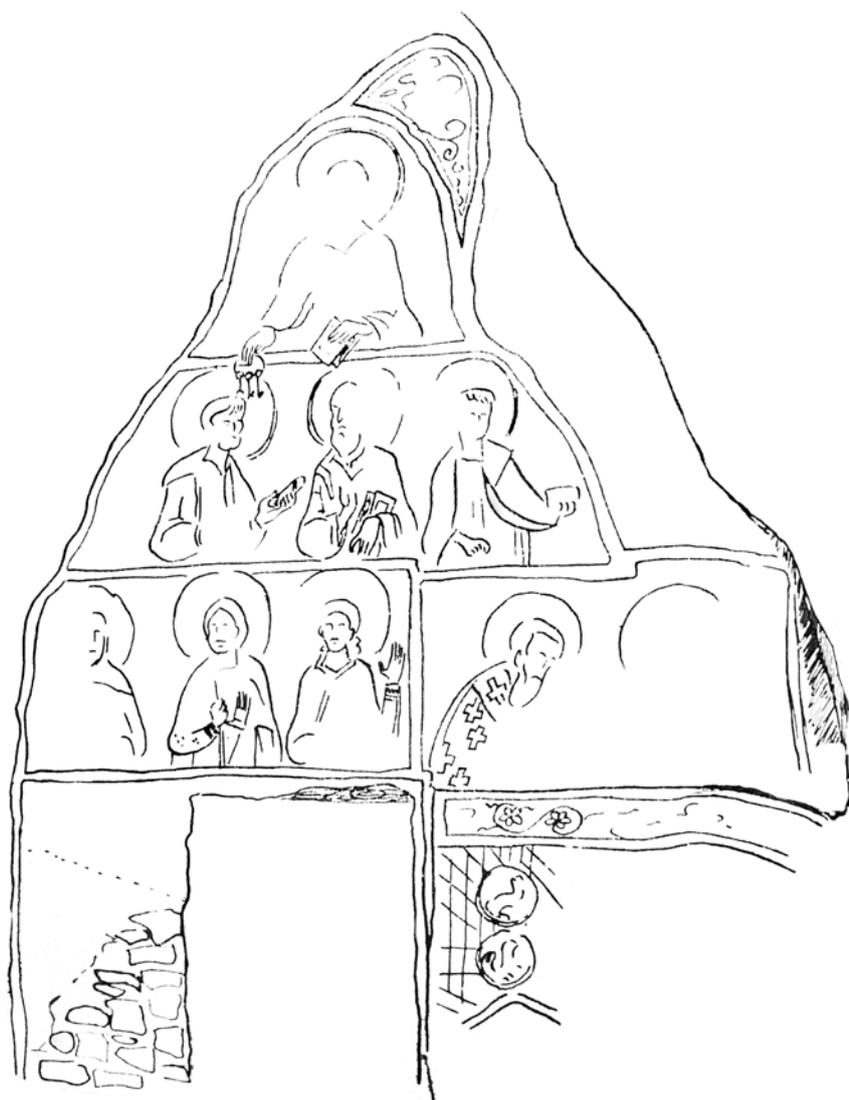


Fig.3 Schéma des peintures de l'ermitage Saints-Pierre-et-Paul, Konjsko  
(P. Miljković-Perpek, Новооткриени архитектурни и сликарски  
споменици во Македонија од 11ти до 14ти век,  
*Културно Наследство* 5 (1973), 11)

riches, comme cela était le cas pour la chapelle à Sousakim (Ćurčić, *op.cit.*, 219-220, fig. 3.), celle de saint Pierre de Koriša (XIII<sup>e</sup>), ainsi que le complexe rupestre d'Ivanovo (XIII<sup>e</sup>). Le moine Pierre s'installa dans une grotte presque inaccessible proche du lit de la rivière Koriša à la fin du XII<sup>e</sup> et le tout début du XIII<sup>e</sup> siècle. Ses vertus monastiques ont attiré de nombreux disciples et ses miracles posthumes de nombreux pèlerins. Ainsi, son culte a atteint son apogée au début du XIV<sup>e</sup> siècle, quand l'ermite fut sanctifié et sa vie fut rédigée. V. J. Djurić, *Најстарији живопис испоснице пустиножителя Петра Коришког, Зборник Радова Византолошког Института* 5 (1958), 173-200 ; Popović, *op.cit.*, 63. La fondation du complexe rupestre d'Ivanovo (XIII<sup>e</sup>) se passa de manière similaire. Le moine athonite Joachim, s'installa dans une petite cellule proche de la rivière Roussenski Lom (dans les environs du village Ivanovo) afin de passer sa vie en prière et jeune. Ensemble avec trois de ses disciples il excava une petite chapelle dédiée à la Transfiguration. Plus tard, la renommée de l'anachorète fut telle que le roi Ivan Asen II

sachant que cette partie du lac est assez désertique et propice à l'exercice des formes extrêmes de monachisme.

Le programme iconographique, développé en quatre registres, est très restreint, mais minutieusement choisi (fig. 2 et 3). Le peintre ayant des difficultés à diviser les sujets iconographiques par registres, a choisi d'utiliser les postures des protagonistes pour suggérer leur appartenance à un groupe iconographique.

La première unité est composée de trois personnages peints au quatrième et à l'extrémité gauche du troisième registre. Dans la partie la plus haute du mur se trouve une image de Jésus Christ « Sauveur » à mi-corps « Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστὸ)ς ὁ (Σω)τήρ »<sup>11</sup> (fig. 4). Il est de face, vêtu d'une tunique bleue et très abîmé au niveau du visage. De sa main droite, il remet des clés à saint Pierre, et de sa main gauche il donne un livre à saint Paul<sup>12</sup>, qui se trouvent au registre inférieur. Le fond de la peinture est bichrome, verte dans les parties basses et bleu-profond dans les parties hautes. Le registre inférieur (fig. 5) porte les deux figures à mi-corps,

(1218-1241) donna de l'or, avec lequel le moine paya les travaux et fonda le monastère dédié à Saint-Archange-Michel. L. Mavrodinova, *The Ivanovo Rock Churches, The Bulgarian Contribution to the World Cultural Heritage*, Sofia 1989, 171 *passim*.

<sup>11</sup> Denys de Fournia mentionne cette épithète du Christ en tant que « Sauveur du Monde » « ὁ Σωτήρ τοῦ κόσμου ». Le Manuel recommande l'inscription du texte de Matthieu (11, 29) en tant qu'accompagnement de l'épithète du Christ Sauveur: « *Mettez-vous à mon école, car je suis doux et humble de cœur, et vous trouverez soulagement pour vos âmes* ». Denys de Fournia *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Πέτρουπ ὄλει 1909, 227-228.

<sup>12</sup> Les clés à saint Pierre et le livre à saint Paul sont les attributs distribués respectivement aux deux saints, représentés à Kariye Cami (P. A. Underwood, *The Kariye Djami, vol. II*, New York 1966, pl. 4 et 5), et à Philanthropinon (M. Aheimastou-Potamianou, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μονῆ των Φιλανθρωπῶν στο Νησί των Ιωαννίνων*, Αθήνα 2004, ill. 17). Saint Paul portant un livre sur sa tête se



Fig.4 Le Christ « Sauveur » passe les clés à saint Pierre et le livre à saint Paul

de saint Pierre<sup>13</sup> « ὁ ἄγ(ι)ος Πέτρ(ο)ς » et de saint Paul<sup>14</sup> « ὁ ἄγ(ι)ος Παύλ(ο)ς », légèrement tournées l'un vers l'autre<sup>15</sup>. Saint Paul semble tourner le dos à son voisin de droite, d'une telle sorte qu'il isole le groupe iconographique auquel il appartient (fig. 2 et 3). Ainsi, l'image du saint diacre, placée à l'extrémité droite de la frise, paraît solitaire. Les deux princes des apôtres sont nimbés et vêtus de blanc et leurs physionomies correspondent aux traits typologiques habituels<sup>16</sup>. Saint Pierre porte un rouleau fermé dans sa main gauche, tandis que saint Paul tient un livre fermé dans sa main gauche et bénit de la droite. Le

saint diacre représenté à l'extrémité de la frise est de face et à mi-corps et il s'agit de saint Étienne<sup>17</sup> « ὁ ἅγιος Σ(τέφ)αν(ο)ς » (fig. 6). Il a la typologie habituelle du saint: jeune, imberbe, aux cheveux bruns et courts. Il est vêtu d'une tunique blanche, avec un *orarion* jaune sur son épaule droite, et un manteau rouge sur son épaule gauche<sup>18</sup>. Sa main gauche porte une pyxide, tandis que sa droite indique le registre inférieur où figurent les évêques officiants. Ainsi, il semble désigner le groupe iconographique auquel il appartient, c'est-à-dire des images se référant à la liturgie eucharistique.

Deux saints évêques à mi-corps, tournés de trois quarts, sont représentés au-dessous du saint diacre, du côté nord de la porte (fig. 2 et 3). D'habitude, les prélats officiants figurent en pied, mais ici, probablement faute d'espace, le peintre a représenté les deux officiants en buste. Le premier est mieux préservé, et il est vêtu d'un *polystavrion*, décoré de croix bicolores, rouges et bleues (fig. 7). Il a des cheveux bruns

rencontre à Žiča (1310) (M. Kašanin, Dj. Bošković, P. Mijović, *Жича*, Београд 1969, 187 ; B. Todić, *Serbian Medieval Painting, The Age of Milutin*, Belgrade 1999, fig. 96 (cité : Todić, *Serbian Medieval Painting*,). Le livre est son attribut dans plusieurs icônes reproduites dans : K. Weitzmann, *The Saint Peter Icon of Dumbarton Oaks*, Washington 1983, fig. 26, 32, 34, 36, 38, 39, 40, 42, 44, 46, 48.

<sup>13</sup> BHG. 1482z-1488n; 1490-1501n.

<sup>14</sup> BHG. 1451-1465x; 1490-1501n.

<sup>15</sup> Les deux saints sont fêtés ensemble le 29 juin. H. Delehay, *Synaxarium Constantinopolitanum*, Bruxelles 1902, cols. 777-780; P.G. CXVII, cols. 513-516.

<sup>16</sup> Sur l'iconographie des saints, voir : Weitzmann, *op.cit.n. 12*, 21-40.

<sup>17</sup> Fêté le 27 décembre et le 2 août. BHG. 1648x-1665h. ; P.G. CXVII, cols. 227-230 ; 569-570.

<sup>18</sup> Sur le costume des diacres voir : G. Jerphanion, L'attribut des diacres dans l'art chrétien du Moyen Âge en Orient, *Mélanges à Spyridon Lampros*, Athènes 1935, 403-416.



Fig.5 Saint Pierre et saint Paul

et une barbe brune et longue. Il s'agit vraisemblablement de saint Basile le Grand<sup>19</sup>. L'évêque qui se tient à ses côtés est très abîmé et nous ne notons que la présence de son nimbe. Il semble que les saints officiaient devant le Christ *Amnos*, mais aujourd'hui cette partie de la scène n'est plus visible.

Juste au-dessus de la porte qui mène vers la cellule du moine (fig.8) se développe une frise de saints à mi-corps. Trois martyrs, portant la croix dans la main droite, sont figurés. Ils sont vêtus de chlamydes brodés et perlés sur les bords. Malheureusement, leurs noms ne sont pas conservés. Le premier saint, le plus au nord, a des cheveux mi-longs et bruns. Celui du milieu « ὁ ἄγ(ι)ος » présente quasiment les mêmes traits que le premier, si ce n'est que ses cheveux qui paraissent plus longs. Il ressemble à Jésus-Christ, et au nombre ses saints ayant une typologie proche de celle de Jésus Christ et figurant souvent dans l'art de la région<sup>20</sup>, on trouve saint Artémios et saint Nicé-

tas<sup>21</sup>. Il est possible que les saints ici figurés soient des saints militaires peints en tenue de martyrs. Le troisième est jeune et imberbe avec des cheveux bruns et bouclés, coiffés derrière les oreilles et descendant jusqu'aux épaules. Ses traits physiologiques trahissent peut-être saint Procope (fig.9).

Juste au-dessous des évêques officiants figurent des motifs ornementaux, assez endommagés, mais bien reconnaissables. Une frise de rosettes encerclées de médaillons, et entourées de rinceaux orne la partie la plus haute<sup>22</sup>. Plus bas, deux médaillons superposés comportent deux oiseaux<sup>23</sup> tournés vers la droite, qui

<sup>19</sup> BHG. 244-264f.

<sup>20</sup> Voir les exemples cités dans : E. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du vieux catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Athènes 1993, 250 n. 92, 252 n. 120 et 121.

<sup>21</sup> Sur leur iconographie, voir : Ch. Walter, *The Warrior*

*Saints in Byzantine Art and Tradition*, Ashgate 2003, 191-194, 231-233 ; Georgitsoyanni, *op.cit.*, 249-252. Le Manuel de Denys de Fournas recommande que les deux saints soient peints « ressemblant au Christ ». Denys de Fournas, *op.cit.*, 157, 270, 295.

<sup>22</sup> Sur le motif de l'entrelacs de rosettes encerclées, voir : M. Kambouri-Vamvoucou, *Les motifs décoratifs dans les mosaïques murales du XI<sup>e</sup> siècle*, (facsimilé) thèse de Doctorat soutenue à Paris 1983, sous la direction de J-P. Sodini, 150. Sous diverses variantes le motif se rencontre dans les enluminures également : M. A. Frantz, *Byzantine Illuminated Ornament*, *The Art Bulletin* 16 (1934), pl. X 6 et 9.

<sup>23</sup> Les oiseaux encerclés dans l'art monumental se trouvent



Fig. 6 Saint Étienne

rappellent des ornements de tissus<sup>24</sup>. Ces deux types de décor sont courants dans l'art byzantin. Une dernière partie de peinture, dont le contenu est difficile à identifier est peint sur le piédroit de la porte d'entrée.

à Lesnovo par exemple (S. Gabelić, *Манастир Лесново*, Beograd 1998, ill. 119). Dans les enluminures ils sont très courants. Voir à titre d'exemple : Frantz, *op.cit.*, pl. IX 15, X 2.  
<sup>24</sup> L'utilisation du motif d'animaux encerclés se rencontre très souvent dans les soieries byzantines. À titre d'exemple, voir : C. Rizzardi, *Venezia e Bisanzio*, Venezia 2005, ill. 5, 7 et 10 ; R. Schorta, The Textiles Found in the Shrine of the Patron Saints of Hildesheim Cathedral, *Bulletin du CIETA* 77 (2000), 48 *passim.*, fig. 1, 5, 6. Cela est également le cas dans la sculpture : *Byzantium (330-1453)*, Catalogue de l'exposition de "Royal Academy of Arts" (25 octobre 2008 - 22 mars 2009), éd. R. Cormack, M. Vassilaki, Londres 2008, objet 183, ill. à la p. 214-215. Les animaux en médaillons se rencontrent également sur les portes des iconostases, considérées comme des motifs archaïsants, probablement représentés sous l'influence des plaques de temple. M. Ćorović-Ljbinković, *Средњовековни дуборез у источним обласима Југославије*, Beograd 1965, 69, pl. XIV, XV, XVI, LXV.

Les parties hautes de cette peinture ont malheureusement disparu. Malgré la forte dégradation de ces peintures, la qualité de l'exécution est surprenante. Toutes les figures sont bien proportionnées, peintes avec une grande attention. Les visages et les habits, ainsi que les inscriptions conservées, sont très soignés. Ce travail fut vraisemblablement exécuté par un seul artiste, étant donné l'uniformité des peintures et les proportions restreintes des surfaces à peindre. L'artiste utilise une palette claire avec du rouge intense, ainsi que de l'ocre, du bleu et du vert. Il y a une nette prédominance de la ligne qui confère un aspect graphique, presque décoratif aux figures. La lumière frappe la plupart du temps à travers les accents blancs, qui animent la surface,

ne changeant rien à sa bidimensionnalité. Toutefois, le modelé des visages est plus sophistiqué que celui des draperies.<sup>25</sup> Le peintre de l'ermitage, qui dispose d'une certaine maîtrise de l'exécution, fut probablement recruté dans la région. Les peintres, qui travaillèrent dans l'église de la Vierge Zaum (1361), ainsi que ceux de Saint-Georges-tou-Vounou à Kastoria utilisent des traits fins pour les visages<sup>26</sup>, caracté-

<sup>25</sup> En l'absence d'inscription relative à la date d'exécution des peintures, les spécialistes ayant travaillé sur l'église les datent, d'après les traits stylistiques, de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. P. Miljković-Pepok date les peintures à la fin du XIV<sup>e</sup> et le début du XV<sup>e</sup> siècle (Miljković-Pepok, *op.cit.*, 11), et G. Angeličin propose plutôt la fin du XIV<sup>e</sup> siècle (Angeličin, *op.cit.*, 107).

<sup>26</sup> Sur le travail de cet atelier voir : I. M. Djordjević, О зидном сликарству XIV века у Костурској цркви Светог Ђорђа Тоу Воуноу, *Трећа југословенска конференција византолога, Крушевац 2000*, Beograd-Kрушевац 2002, 451-461 (avec bibliographie sur les monuments). Nous remercions Madame Viktorija Popovska-Korobar pour ses conseils utiles concernant le style des peintures de Konjsko.



Fig.7 Saint Basile

téristique que l'on retrouve chez le peintre de Prespa également (fig. 9 et 10).

La chose la plus inhabituelle dans ce programme iconographique tient en sa partie supérieure: le Christ donne les clés et le livre à saints Pierre et Paul (fig. 2 à 5). Bien que la scène de la transmission de la loi et des clés<sup>27</sup> aux coryphées apostoliques ne suive pas l'iconographie paléochrétienne<sup>28</sup>, nous appellerons

<sup>27</sup> D'après certains auteurs, les clés sont le symbole de la puissance illimitée dont saint Pierre fut doté par Christ lui-même. De cette manière, la primauté de saint Pierre, le fondateur de l'Église de Rome fut souligné et les clés portées par le prince des apôtres, deviennent l'attribut distinctif de la Papauté. D. Lathoud, T. Bertele, Les clefs de saint Pierre sur une monnaie de Jean Doucas Vatatzes, Empereur de Nicée (1222-1254), *Unitas Revue Internationale* 3 (1948), 194. Sur la primauté de saint Pierre : P. Benoit, *Exégèse et théologie II*, Paris 1961, 250-284.

<sup>28</sup> La scène de « Traditio Legis » figure sur 25 sarcophages proto-byzantins. L'iconographie paléochrétienne représente Christ debout et de front, la main droite levée en signe d'acclamation, tandis que la gauche passe la loi à saint Pierre. Saint Paul figure toujours de la droite du Christ et saint Pierre de sa gauche. M. B. Rasmaussen, Traditio Legis?, *Cahiers Archéologiques* 47 (1999), 5, fig. 1-4 ; B. Snelders, The Traditio Legis on Early Sarcophagi, *Antiquité Tardive* 13 (2005), 321-333, fig. 1, 2, 4, 5. La plus ancienne représentation de cette scène dans l'art

l'image de notre chapelle: « Traditio Legis » et « Traditio Clavum »<sup>29</sup>. Cette scène, figurant sous la forme décrite plus haut est un *unicum* dans l'art monumental de la région et ailleurs dans l'art byzantin. Jésus-Christ transmet la Nouvelle Loi à saint Paul et les clés du Paradis à saint Pierre, instaurant ainsi l'investiture apostolique<sup>30</sup> sur terre avant son départ<sup>31</sup>. L'image est apparemment d'inspiration évangélique. Saint Paul dans l'Épître aux Éphésiens<sup>32</sup> parle des dons que le

monumental paraît être celle de l'abside de la basilique Saint-Pierre de Rome (milieu du IV<sup>e</sup> siècle). La mosaïque de la conque étant endommagée, et en grande partie refaite postérieurement, les spécialistes proposent différentes versions de reconstruction. T. Buddensieg, Le coffret en ivoire de Pola. Saint Pierre de Latran, *Cahiers Archéologiques* 10 (1959), 157-159, 163, fig. 7, 10, 12, 13. Sur les controverses de cette image, voir : J-M. Spieser, Autour de la Traditio Legis, *Υπουργείον πολιτισμού έφορεία βυζάντινων άρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 2004, 14-15. L'exemple le plus ancien de « Traditio Legis » et de « Traditio Clavum » paraît être celui du Mausolée de Constance à Rome (milieu du IV<sup>e</sup> siècle). Ici, les deux scènes figurent dans les deux niches encadrant l'entrée. A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, London 1971, pl. XXXII. Sur les mosaïques de ce monument, voir: H. Stern, Les mosaïques de Sainte Constance, *Dumbarton Oaks Papers* 12 (1958), 157-233. Sur la datation et le patronage du monument : C. Mackie, A New Look at the Patronage of Santa Constanza, Rome, *Byzantion* 67 (1997), 383-406.

<sup>29</sup> Sur les images paléochrétiennes, voir également : J. Villette, *La résurrection du Christ dans l'art chrétien du II<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1957, 23-27; Spieser, *op.cit.*, 7-29, avec bibliographie.

<sup>30</sup> A. Grabar estime que l'image de « Traditio Legis » s'est inspirée des images montrant les investitures impériales. Grabar, *op.cit.*, 201-202. Sur la connotation politique de la scène, surtout sur les disputes de primauté entre l'Église orientale et celle de l'Occident voir : Rasmaussen, *op.cit.*, 14-15; M. B. Rasmaussen, Traditio Legis Motiv - Bedeutung und Kontext, *Late Antiquity: Art and Context*, Copenhagen 2001, 33 ; B. Todić, Фреске у Богородици Перивлепти и порекло Охридске Архиепископије, *Зборник Радова Византолошког Института* 39 (2001/2002), 149 *passim*. (cité : Todić, Фреске у Богородици Перивлепти).

<sup>31</sup> La compréhension de l'image en tant qu'une théophanie solennelle du Christ ressuscité, qui instaure un règne nouveau sur terre, est traitée par : Y. Christe, Apocalypse et « Traditio legis », *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 71 (1976), 42 (avec bibliographie antérieure sur ce sujet).

<sup>32</sup> « *Montant dans les hauteurs il a emmené des captifs, il a donné des dons aux hommes* » (Épître aux Éphésiens 4, 8). « *C'est lui encore qui a donné aux uns d'être apôtres, à d'autres d'être prophètes, ou encore évangélistes, ou bien pasteurs et docteurs* » (Épître aux Éphésiens 4, 11). La même idée se rencontre dans : I Corinthiens, 12, 4-10 et II Corinthiens, 12, 28.



Fig. 8 Saints martyrs

Christ a faits aux hommes après sa mort<sup>33</sup>. La « Traditio Clavum » est clairement exprimée chez Matthieu, 16, 18 - 19: « *Eh bien ! Moi je te dis: Tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Église, et les Portes de Hadès ne tiendront pas contre elle. Je te donnerai les clefs du Royaume des Cieux : quoi que tu lies sur la terre, ce sera tenu dans les cieux pour lié, et quoi que tu délies sur la terre, ce sera tenu dans les cieux pour délié* »<sup>34</sup>. La « Traditio Legis » faite à Paul, le seul apôtre à ne pas avoir connu le Christ de son vivant<sup>35</sup>, est la transmission de la parole évangélique. Le fait qu'il a reçu sa vocation directement du Christ<sup>36</sup>, ainsi que le nombre considérable des textes qu'il a écrits lui valent une place privilégiée auprès de Jésus-Christ<sup>37</sup>. L'équivalence des deux

apôtres exprimée dans la littérature et dans l'art<sup>38</sup> justifie la réception par saint Paul de la Loi provenant du Législateur éternel.

Le fait que Christ soit désigné « Sauveur »<sup>39</sup> ajoute

dans : F. Cabrol, H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie tomes I et XII*, Paris 1924/1934, cols. 2631 *passim.*, 2568 *passim.*

<sup>38</sup> À ce sujet, voir : M. Tatić-Djurić, Les apôtres Pierre et Paul ensemble, *Културно Наследство* 28/29 (2002-2003), 129 *passim.* (avec la littérature).

<sup>39</sup> Le Christ est désigné « Σωτήρ » dans l'église Saint-Jean-le-Théologien Kaneo à Ohrid, G. Babić, *О живописном украсу олтарских преграда, Зборник за ликовне уметности* 11 (1975), ill. 12 ; dans la Déisis figurant à Saint-Nicolas Bolnički à Ohrid, С. Grozdanov, *Охридското судно сликарство од XIV век*, Охрид 1980, ill.4 (cité : Grozdanov, *Охридското судно сликарство*), ainsi que sur une icône (vers 1400) du Musée d'Athènes, M. Acheimastou-Potamianou, *Icons of the Byzantine Museum of Athens*, Athens 1998, pl. 21. Cette épithète lui est donnée dans l'image d'une Déisis particulière à Nagoričino (1315-1317). Le Christ « Sauveur » porte le texte de (Jean 8, 12) « *Moi, je suis la lumière du monde. Qui me suit ne marchera pas dans les ténèbres, mais aura la lumière de la vie* ». Il est entouré de saint Georges, Étienne le Protomartyr et la Vierge Paraclysés. B. Todić, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 87, 122, ill. 8 ; Todić, *Serbian Medieval Painting*, fig. 98. Le Christ porte également l'épithète « Sauveur » en compagnie de la Vierge Paraclysés à Saint-Nicolas Orphanos, A. Tsitouridou, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του 'Αγίου Νικολάου 'Ορφανού στη Θεσσαλονίκη*

<sup>33</sup> Grabar, *op.cit.*, 201.

<sup>34</sup> De même : Épîtres aux Romains 9, 33 ; Première Épître de Pierre, 2, 4-9. Benoît, *op.cit.*, 282-284. Ce passage de Matthieu (16, 18-19) est également lu pendant les offices de la Consécration de l'Église. Sur ce point voir : S. Salaville, *Cérémonial de la Consécration d'une église selon le rite byzantin (avec introduction et notes explicatives)*, Vatican 1937, 48-55.

<sup>35</sup> Actes des Apôtres 9, 1 *passim.*

<sup>36</sup> Né juif, il ne reconnaissait pas la Nouvelle Loi instaurée par Jésus et persécutait les chrétiens. Après sa vision du Chemin de Damas, il reçoit l'ordre du Christ de prêcher sa parole. Actes des Apôtres 9, 15-17. Sur la compréhension de « la Loi » par saint Paul, voir : Benoît, *op.cit.*, 9 *passim.*

<sup>37</sup> Voir les articles consacrés aux apôtres et à saint Paul

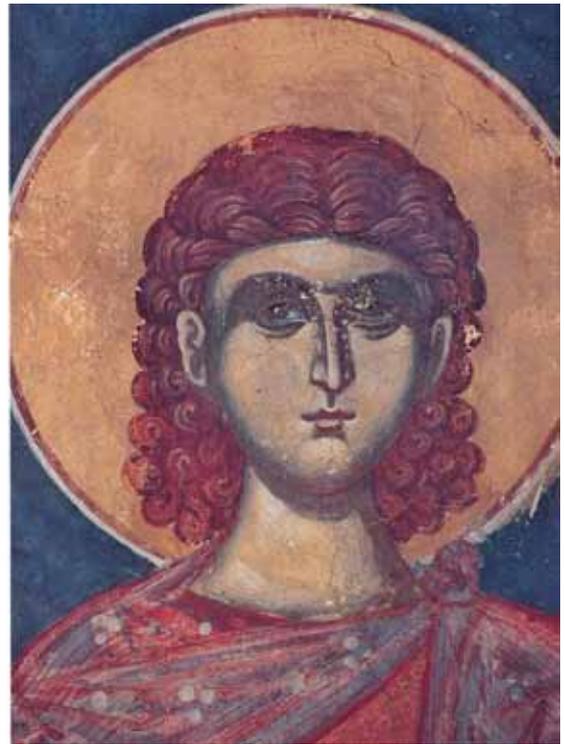
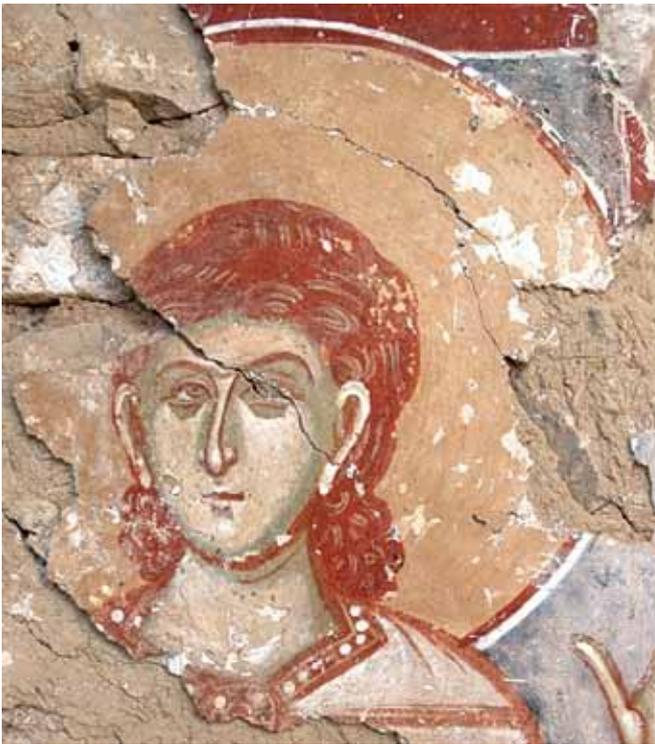


Fig. 9 Saint inconnu de Konjsko (Procopé ?) et saint Procopé de Saint-Georges-tou-Vounou  
(E. N. Tsigaridas, Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της  
Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη 1999, fig. 146)

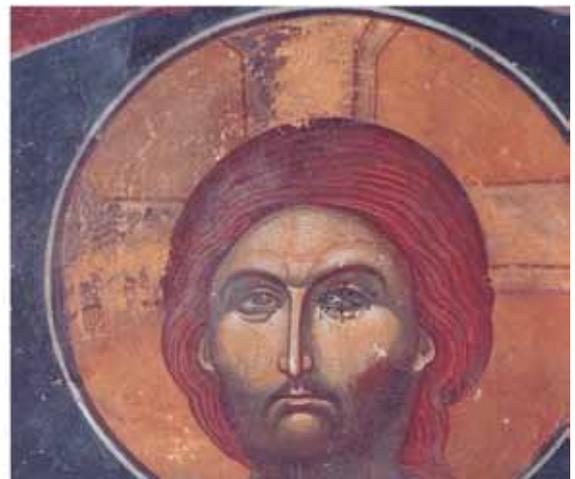
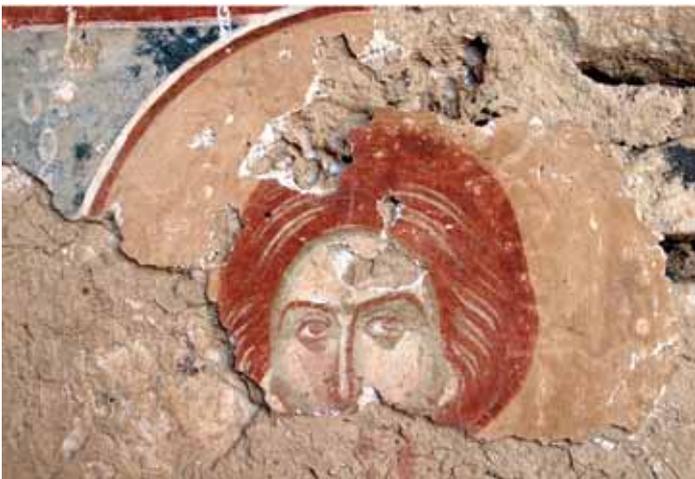


Fig.10 Saint Artémios ? de Konjsko et Christ de la Déisis de Saint-Georges-tou-Vounou  
(E. N. Tsigaridas, Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της  
Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη 1999, fig. 140)

η, Θεσσαλονίκη 1986, fig.15. Le Christ est désigné « Sauveur du Monde » dans le naos de l'église Saints-Apôtres de Peć (vers 1300), V. J. Djurić, S. Ćirković, V. Korać, *Πεћка παμπυρaruиja*, Београд 1990, 211, ill. 135 (cité : Djurić, *Πεћка παμπυρaruиja*). « Sauveur et donneur de vie » est l'inscription qu'il porte sur une icône de 1394 de Zrze. K. Balabanov, *Ikone iz Makedonije*, Beograd 1969, ill. 53 ; V. J. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961, ill. 36 (cité : Djurić, *Icônes*). L'épithète « Σωτήρ » est donnée au Christ trônant dans l'église Saint-Nicolas tou Kyrizti de Kastoria 1654 et à celui de Brontochion de Mistra, S. Pelekanidis, *Καστορία*, Θεσσαλονίκη 1953, pl. 164a (cité: Pelekanidis, *Καστορία*) ; G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, pl. 96/2, ainsi que sur trois icônes,

une touche eschatologique à la scène<sup>40</sup>. Le Christ bienveillant et miséricordieux légifère, afin que les

datant du XVI<sup>e</sup> siècle et signées ou attribuées à Jean le Zoграф. M. M. Mašnić, *Јован Зограф и неговата уметничка активност*, *Културно Наследство* 22/23 (1995/1996), ill. 7, 11, 12 ; Balabanov, *op.cit.*, ill. 57 ; Djurić, *Icônes*, ill. 70, etc.

<sup>40</sup> Le Christ dans l'image de « Traditio Legis » devrait être considéré comme Christ triomphant, vainqueur de la mort, celui qui proclame au monde l'instauration de *tempora novissima*, d'un règne éternel. Le fait que la scène de « Traditio Legis », se trouve dans un contexte funéraire dans la majorité d'exemples paléochrétiens, souligne cette inter-



Fig. 11 La façade occidentale de l'église de la Vierge Zaum, 1361 (C. Grozdanov, *Охридското судно сликарство od XIV век*, Охрид 1980, fig. 27)

humains puissent vivre d'après sa règle, et ainsi gagner une place au Paradis. Le Christ clavigère<sup>41</sup>, au pouvoir pénitentiel, est l'image du Christ Juge venant de l'Apocalypse 1, 18: « ...Je fus mort, et me voici vivant pour les siècles des siècles, détenant la clef de la Mort et de l'Hadès ». Le fait que Pierre possède les clefs qui ouvrent l'Éden<sup>42</sup>, assure aux fidèles l'accès

prétation eschatologique de la scène. Christe, *op.cit.*, 44, 52.

<sup>41</sup> C'est le Christ, possesseur et gérant des clefs, qui les transmet à saint Pierre. Dans la prophétie d'Isaïe (22, 22) est dit: « Je mettrai la clé de la maison de David sur son épaule, s'il ouvre, personne ne fermera, s'il ferme, personne n'ouvrira ». La même pensée à Matthieu (16, 19) et à l'Apocalypse (3, 7): « Celui qui détient la clef de David: s'il ouvre, nul ne fermera, et s'il ferme, nul n'ouvrira... Voici, j'ai ouvert devant toi une porte que nul ne peut fermer, et, disposant pourtant de peu de puissance, tu as gardé ma parole sans renier mon nom... Mon retour est proche: tiens ferme ce que tu as... ».

<sup>42</sup> Saint Pierre portant les clés qui ouvrent les portes du Paradis se rencontre souvent dans la représentation du « Jugement Dernier ». À titre d'exemple voir: M. Vecchi, *Torcello, Ricerche e Contributi*, Roma 1979, pl. XII, XXI; B. Todić, *Грачаница-сликарство*, Beograd 1988, ill. 104; A. Dumitrescu, La façade ouest de Saint Georges de Voronet en Roumanie, *Cahiers Balkaniques* 6 (1984), fig. 6. Dans le *parecclesion* de Kariye Cami, dans la scène du « Jugement Dernier », Pierre est en train d'insérer les clés dans la serrure de la porte du Paradis. Underwood, *op.cit.* tom. I, 210-211; tom. III, pl. 210. Le même motif se rencontre également dans le réfectoire de Grand Lavra 1512

à l'Église angélique, au même titre que les coryphées apostoliques au moment de la deuxième parousie<sup>43</sup>. Le concepteur du programme de notre chapelle soulignait ainsi le fait que Christ est le Dieu philanthrope, qui accueillera les élus au Paradis et apportera le salut ultime aux humains.

Nous pensons que l'emplacement de l'image au-dessus de la porte souligne ce contexte salvateur, car les écrits de Jean (10, 7 et 9) confèrent à Jésus cette valeur précise: « Je suis la porte. Si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé; il entrera et sortira, et trouvera un pâturage »<sup>44</sup>. En ce sens, le Christ Sauveur, au-dessus de la porte d'entrée, montre la voie vers le salut. Quant aux portraits des deux princes des apôtres, il ne faut pas négliger leur emplacement de plus en plus fréquent des deux côtés de la porte à l'époque Paléologue<sup>45</sup>. Le fait que Pierre et Paul soient généralement tournés l'un vers l'autre, implique une attitude de *Déisis* envers le Christ, image fréquemment figurée auprès des passages<sup>46</sup>. Ce type de *Déisis* se remarque dans l'église de la Vierge de Zaum (1361) (fig. 1 et 11), où les portraits des deux coryphées se situent des deux côtés de l'entrée de l'église, au sein d'une « *Déisis* Royale »<sup>47</sup>. À l'époque post-byzantine, la *Déisis* en présence des coryphées apostoliques<sup>48</sup> apparaît plus souvent, comme cela est le cas dans le *parecclesion* des Saints-Apôtres de l'église Saint-Nicolas Bolnički à Ohrid (vers 1476), où saints Pierre et Paul, en tant que patrons de la chapelle, sup-

et à Dochiariou. G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, pl. 149, 1; 248, 2.

<sup>43</sup> Christe, *op.cit.*, 51.

<sup>44</sup> L. Hadermann-Misguish, Images et Passages; leurs relations dans quelques églises byzantines d'après 843, *Actes du Colloque International organisé par l'Institut Historique Belge de Rome, Rome 19-20 juin 1998*, Rome 1999, 23.

<sup>45</sup> L. Hadermann-Misguish considère saint Pierre et Paul comme étant les saints protecteurs des portes. Voir les exemples cités dans son article: Hadermann-Misguish, *op.cit.*, 34-35. I. Djordjević énumère les monuments serbes portant les images des deux coryphées à côté des portes. I. Djordjević, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 66.

<sup>46</sup> D'après L. Hadermann-Misguish, la *Déisis* se situe souvent aux entrées, comme si le concepteur du programme désirait que l'image de l'intercession accueille le fidèle dès sa venue dans l'église. Hadermann-Misguish, *op.cit.*, 35-37.

<sup>47</sup> Grozdanov, *Охридското судно сликарство*, 107, fig. 27.

<sup>48</sup> À l'église de Sainte-Paraskevi de Pobožje (II<sup>e</sup> moitié du XV<sup>e</sup> siècle), le Christ est entouré de saint Jean le Précurseur d'un côté, et de saint Pierre (de trois-quarts), suivi de saint Paul (de face). G. Subotić a également remarqué le rapprochement de cette *Déisis* avec les images occidentales de « *Traditio Legis* ». G. Subotić, Из историје сликарства у скопском крају у време турске власти (1), *Зборник Радова Византолошког Института* 38 (1999/2000), 420-421.



Fig. 12 Déisis avec saints Pierre et Paul, parecclèsion de Saint-Nicolas Bolnički, vers 1476 (G. Subotić, *Охридската сликарска школа од XV век*, Охрид 1980, fig. 83)

plient le Christ « Donneur de Vie » (fig. 12)<sup>49</sup>. Si notre église fut au départ dédiée aux princes des apôtres, leur emplacement au-dessus de la porte en tant que patrons de l'église est également justifié.

Les sources d'inspiration de cette iconographie particulière se trouvent vraisemblablement dans les monuments du siège archiépiscopal d'Ohrid. Saint Pierre portant les clés<sup>50</sup>, ainsi qu'une église<sup>51</sup>, et piéti-

<sup>49</sup> G. Subotić, *Охридската сликарска школа од XV век*, Охрид 1980, 107, fig. 83, ill. 73-74 (cité : Subotić, *Охридската сликарска школа*). Le *parecclèsion* est plus tardif que notre monument, mais nous estimons que la même idée sotériologique se retrouve dans les deux cas. Une « Traditio Legis », présentant la structure de la composition de notre église se retrouve dans la conque absidale de la chapelle Saint-Jacques du monastère de Sainte-Catherine de Sināi (XV<sup>e</sup> siècle), où le Christ à mi-corps tend le livre à saint Jacques, le frère du Seigneur et le patron de la chapelle, et les lois à Moïse. *Holy Image, Hallowed Ground, Icons from Sinai*, éd. R. S. Nelson, K. M. Collins, Exposition at J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 14 Novembre 2006 - 4 Mars 2007, Los Angeles 2006, fig. 98.

<sup>50</sup> D. Mouriki estime que les clés en tant qu'attribut de saint Pierre sont courantes dans l'art paléochrétien, et l'art médiéval en Occident, mais qu'ils sont rarement peints à Byzance avant le XIII<sup>e</sup> siècle. D. Mouriki, *An Unusual Representation of the Last Judgment in a Thirteenth Century Fresco at the St. George near Kouvaras in Attica*, Δελτίο ν τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας, π. Δ' τ. Η', 155. Toutefois, quelques exemples cappadociens (Haçli kilise et Kubbeli kilise/Belli kilise, les deux du X<sup>e</sup> siècle), égyptiens ou de Transcaucasie, où les traditions paléochrétiennes furent longtemps maintenues, invitent à nuancer cette opinion. C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce, le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, 52, 264. Trois icônes du Sināi, représentent saint Pierre portant les clés. K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at*



Fig. 13 Saint Pierre piétinant Hadés, Église de la Vierge Péripleptos, Ohrid 1295 (P. Miljković-Pepek, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, ill. 17)

*Mount Sinai : The Icons*, Princeton 1976, pl. XLVIII ; Weitzmann, *op.cit. n. 12*, fig. 2-4. Les clés sont représentées en tant qu'attribut de Pierre dans la scène de l'Ascension dans l'église Saint-Georges de Kurbinovo (1191). L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo, Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1975, ill. 81, 82, et D. Mouriki mentionne les clés dans les mains de saint Pierre à Panaghia tou Arakou de Lagoudera (1192). Par la suite, ce motif accompagne souvent saint Pierre, (Mouriki, *op.cit.*, 155-156, n. 30). Plusieurs icônes reproduites par K. Weitzmann le montrent (Weitzmann, *op.cit. n. 12*, fig. 1, 15, 25, 33, 37, 43), ainsi qu'une icône de 1300 de provenance de Zadar et d'inspiration occidentale (Djurić, *Icônes*, pl. LXI). En art monumental, on les rencontre à Lesnovo (Gabelić, *op.cit.*, 75), à Saints-Apôtres de Peć (Djurić, *Пећка патрјујаршија*, ill. 142), à Soroćani (V. J. Djurić, *Сопоћани*, Београд 1963, schéma 128), à l'église de l'Annonciation de Karan (M. Kašanić, Бела црква Каранска, *Старинар 3 série N° IV*, 1928, 176-177), à l'église de Saints-Apôtres (1374/75) de Laconie (O. Chassoura, *Les peintures murales byzantines des églises de Longanikos, Laconie*, Athènes 2002, 207-208, fig. 81), etc. Une sorte de « Traditio Clavum » se rencontre à Dečani (vers 1343), au sein du cycle de « Ministère du Christ ». Dans la scène de la « Conversation entre le Christ et saint Pierre », la Main de Dieu peinte dans le segment céleste, passe les clés à Pierre. M. Marković, *Христова чуда и поуке*, dans *Зидно сликарство манастира Дечана, Грађа и студије*, Београд 1995, 142, ill. 6.

<sup>51</sup> Pierre portant une église se rencontre dans plusieurs monuments tardo et post-byzantins : à Dečani (Marković, *op.cit.*, 142, ill. 6), à Žiča (1310) (M. Kašanić, Dj. Bošković, P. Mijović, *Жича*, Београд 1969, 186 ; Todić, *Serbian Medieval Painting*, fig. 95), à Gračanica (1319-1321) (B. Todić, *Грачаница-сликарство*, Београд 1988, ill. 56), aux Saints - Apôtres Tsotsa de Kastoria (1547) (Pelekanidis, *Καστορία*, pl. 192 a), etc.

nant l'Hadès<sup>52</sup>, figure dans l'église de la Vierge Péribleptos à Ohrid (1295)<sup>53</sup> (fig. 13). Dans un segment céleste se trouve Jésus-Christ en buste, qui adresse les paroles de Matthieu (16, 18-19)<sup>54</sup> à son disciple. Saint Pierre n'est pas accompagné de saint Paul, mais de saint André<sup>55</sup>. En face des deux apôtres sont représentés saint Clément et l'archevêque d'Ohrid Constantin Cabasilas (1254/55-1262/63)<sup>56</sup>. En unissant ainsi ces prélats, le concepteur du programme suggère que saint Clément est le fondateur de l'archevêché d'Ohrid, au même titre que Pierre est le fondateur de l'Église romaine, et saint André celui de l'Église de Constantinople<sup>57</sup>. Le message est clair : l'autocéphale

<sup>52</sup> Sur la symbolique de saint Pierre écrasant l'Hadès comme une victoire de l'Église, voir : Ch. Walter, *The Triumph of Saint Peter in the Church of saint Clement at Ohrid and the Iconography of the Triumph of the Martyrs*, *Зограф* 5 (1974), 30-34 (cité : Walter, *The Triumph*).

<sup>53</sup> P. Miljković-Peprek, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, 49, 74 pl. III, ill. 17 (cité : Miljković-Peprek, *Делото*); V. J. Djurić, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 18 (cité : Djurić, *Византијске фреске*); G. Millet, A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie III*, Paris 1954, pl. 17, ill. 1; Walter, *The Triumph*, fig. 10.

<sup>54</sup> « Tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Église, et les Portes de Hadès ne tiendront pas contre elle ». Miljković-Peprek, *Делото*, 49 n. 204, 74.

<sup>55</sup> Miljković-Peprek, *Делото*, 75-77; Todić, *Фреске у Богородици Перивлепти*, 147 *passim*.

<sup>56</sup> Les dates exactes de son arrivée et de son départ du trône de l'archevêché d'Ohrid ne sont pas connues. On est sûr qu'il est archevêque entre 1259 et 1262/63. C. Grozdanov, *Прилози познавању средновековне уметности Охрида*, *Зборник за ликовне уметности* 2 (Нови Сад) (1966), 201-202. Vraisemblablement, il fut également archevêque de 1254-58, sous Théodore II Laskaris. R. J. Macrides, *George Akropolites, The History, Introduction, Translation and Commentary*, Oxford 2007, 358 note 5; I. Snegarov, *История на Охридската Архиепископия (отъ основаването ѝ до завладяването на Балканския полуостров от Турците)* I, София 1924, 211. Le *terminus post quem* de sa mort est une inscription se trouvant sur l'icône du Pantocrator du Musée d'Ohrid, provenant de l'église de la Vierge Péribleptos de 1262/63. Djurić, *Икони*, 83-84, objet N°2, pl. II; K. G. Pitskis, *Personae non sunt multiplicandae sine necessitate*. Nouveau témoignages sur Constantin Cabasilas, *Zwischen Polis Provinz und Peripherie, Beiträge zur byzantinischen Geschichte und Kultur*, Herausgegeben von Lars. M. Hoffmann unter Mitarbeit von Anuscha Monchizadeh, Harrassowitz Verlag-Wiesbaden 2005, 496.

<sup>57</sup> Miljković-Peprek, *Делото*, 49, 74; Djurić, *Византијске фреске*, 18; A. Davidov-Temerinski, *Edifice idéal ou réel ? Le modèle de l'église que les apôtres Pierre et Paul tiennent ensemble*, *Cahiers Balkaniques* 31 (2000), 41, n. 6. Sur la symbolique de saint André dans les peintures de Sopoćani, voir : B. Todić, *Апостол Андреја и српски архиепископи на фрескама Сопоћана*, *Трећа*

Église d'Ohrid maintient son importance grâce aux hommes brillants, tel Constantin Cabasilas. Le fait que l'ermitage des Saints-Pierre-et-Paul se trouve sur le territoire de l'archevêché d'Ohrid, et le fait que les peintures de la Vierge Péribleptos ont eu un grand impact sur les ateliers locaux nous conduisent à supposer que le concepteur du programme s'est inspiré de la peinture de la ville archiépiscopale. À la Péribleptos un message de politique ecclésiastique entoure l'image, et il nous paraît possible que concernant notre ermitage, outre l'idée eschatologique-sotériologique de l'image, il faille également envisager un message ecclésiologique<sup>58</sup>.

L'image de Pierre et Paul ensemble est souvent utilisée pour souligner la concordance entre l'Église d'Orient et d'Occident<sup>59</sup>. D'autant que le 2<sup>ème</sup> Concile

*југословенска конференција византолога, Крушевац 2000*, Београд/Крушевац 2002, 361-379.

<sup>58</sup> Une icône provenant vraisemblablement de la Macédoine, datant du XIV<sup>e</sup> siècle et conservée à Athènes, représente les deux apôtres de part et d'autre d'une grande croix de Golgotha, sur laquelle est placé un médaillon représentant le Christ de Pitié. Certains auteurs attribuent l'exécution de l'icône avec cette iconographie bien particulière à des cercles monastico-philosophiques de Macédoine, probablement impliqués dans la controverse hésychaste. *Conversation with God, Icons from the Byzantine Museum of Athens (9th-15th Centuries), exhibition in the Hellenic Centre, London (22 May-20 June 1998)*, Athens 1998, objet 12, ill. à la p. 87-88 (cité : *Conversation with God*). Toutefois, nous ne possédons pas des preuves qui nous autoriseront de lier la communauté monastique de notre ermitage avec les querelles hésychastes du XIV<sup>e</sup> siècle. Sur l'influence de l'hésychasme dans les représentations de la vie monacale voir : T. Velmans, *Le rôle de l'hésychasme dans la peinture murale Byzantine du XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, Ritual and Art, Byzantine Essays for Christopher Walter*, éd. P. Armstrong, London 2006, 203 *passim*.; D. Simić-Lazar, *Propos sur l'hésychasme et l'art, Cahiers Balkaniques* 31 (2000), 149-163.

<sup>59</sup> À titre d'exemple, nous pouvons citer une icône serbe datant de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, offerte par la reine Hélène d'Anjou au Pape Nicolas IV. *Byzantium, Faith and Power (1261-1557)*, Catalogue de l'exposition du "Metropolitan Museum of Art" (23 mars - 4 juillet 2004), éd. H. C. Evans, New York 2004, objet 23, ill. à la p. 50. Nous avons l'impression que la princesse occidentale, mariée à un souverain serbe, donc orthodoxe, essaye de faire passer le message politique très clair : le Christ au sommet et au milieu de l'image est le souverain suprême, qui bénit les primo-apôtres dans une idée de paix œcuménique et de concorde ecclésiastique de l'Église Universelle. Sur la signification des deux coryphées pour l'union de l'Église, voir : A. Davidov-Temerinski, *Concordia Apostolorum : Загрљај апостола Петра и Павла*, *Зборник Матице Српске за Ликовне Уметности* 32/33(2003), 83-105, surtout 94-105. À l'époque post-byzantine, nombreuses



Fig.14 Vue de l'ermitage Saints-Pierre-et-Paul vers l'île Golem Grad

de Lyon, au cours duquel on tenta l'Union de l'Église (1274) s'est tenu le 29 juin, le jour de la fête des saints Pierre et Paul<sup>60</sup>. La tentative d'Union des Églises sous l'Empereur Jean V Paléologue pourrait avoir un lien avec l'image de Konjsko<sup>61</sup>. En juin 1367, au palais des Blachernes, l'ex-empereur Jean Cantacuzène, en présence de son gendre et l'empereur régnant Jean V Paléologue, mène une conversation non officielle,

icônes représentant saints Pierre et Paul qui tiennent une église entre eux, témoigneraient de l'union des chrétiens dans la maison de Dieu. Voir par exemple : V. Popovska-Korobar, *Икони од Музејот на Македонија*, Скопје 2004, ill. 92, 110, 157, 158, 161, 166 ; *Trésors d'art albanais*, ill. 79 ; A. Davidov-Temerinski, *op.cit. n. 55 supra*, 39-56, fig. 1-5. Ce même type d'image, Pierre et Paul trônant et tenant une église en présence du Christ, se rencontre en art monumental, dans l'église de Saints-Apôtres-tou-Georgiou (Tsotsa) de 1547, à Kastoria. Dans cette église, dédiée aux primo-apôtres, la grande majorité du premier registre de l'église est peinte avec les portraits des saints militaires en équipement de guerre complet. Le combat contre l'infidèle (les Turcs) serait toujours à l'actualité au XVI<sup>e</sup> siècle. (Pelekanidis, *Καστορία*, pl. 192a, 195a-β). Plus tard, dans l'église de Saint-Nicolas de Gounas à Véroia (1638-42), saint Pierre et saint Paul portent également une église entre eux. Th. Papazotos, *Η Βέροια και οι ναοί της* (11ος-18ος αι), Αθήνα 1994, pl. 104 a.

<sup>60</sup> *Conversation with God*, 86.

<sup>61</sup> Sur les efforts de l'Union des Églises entre 1355 et 1375, voir : O. Halecki, *Un Empereur de Byzance à Rome, Vingt ans de travail pour l'Union des Églises et pour la défense de l'Empire d'Orient (1355-1375)*, Warszawa 1930, réimprimé Variorum Reprints, London 1972, 5 *passim*.

qui concerne l'Union des Églises, avec Paul, le légat du Pape Urbain V<sup>62</sup>. Comme lors de chaque tentative d'Union, les questions débattues étaient d'ordres religieux et politiques, et l'introduction que Jean Cantacuzène prononça devant le légat du Pape, éclaire les préoccupations du moment de l'Empire byzantin: « *Les hommes refusent la paix divine; les uns haïssent les chrétiens et en veulent à leurs biens à la fois spirituels et matériels: ce sont les infidèles, disciples de Mahomet; d'autres n'en veulent qu'aux seules richesses matérielles (des Byzantins) et, parfois, à leur vie même: ce sont les Bulgares, les Serbes et leurs semblables qui, pourtant, sont orthodoxes et obéissent à l'Église; ils veulent piller les biens de l'Empire et provoquent ainsi des guerres; d'autres, enfin, appartenant à une même race, semblent vivre dans l'amitié, mais en fait, ils sont comme des négociants malhonnêtes : s'ils peuvent obtenir à bon marché un objet cher, ils n'hésitent pas à user de tromperie*<sup>63</sup> ; *ils sont ensuite tout heureux du vol commis, comme d'une bonne action, en fait, il en résulte un conflit* »<sup>64</sup>. Après avoir débattu de la nécessité d'un Concile Œcuménique, Jean Cantacuzène propose au légat du Pape que ce Concile se déroule entre le juin 1367 et le

<sup>62</sup> J. Meyendorff, *Projet de Concile Œcuménique en 1367, un dialogue inédit entre Jean Cantacuzène et le Légat Paul, *Dumbarton Oaks Papers* 14 (1960), 149 *passim*. (cité : Meyendorff, *Projet*).*

<sup>63</sup> Vraisemblablement, Jean Cantacuzène pense à la IV<sup>e</sup> Croisade et le sac de Constantinople par les Latins.

<sup>64</sup> Meyendorff, *Projet*, 164-165.



Fig.15 Le Siege de Constantinople, schéma transposé sur les restes des peintures, façade méridionale de Saints-Pierre-et-Paul de Golem Grad (1360-1370)

mai 1369<sup>65</sup>. Outre les Églises canoniquement reconnues, Jean Cantacuzène comptait également convier le Patriarche de Trnovo et « l'archevêque » de Serbie<sup>66</sup>, bien que ces deux églises se soient détachées du corps saint de l'Église de Constantinople. Le fait que l'Empereur ne nomme pas l'Église de Serbie « Patriarcat » est compréhensible, étant donné que Constantinople n'accordera le statut de Patriarcat à l'Église serbe qu'en 1375<sup>67</sup>. Ainsi, peu de temps après l'entretien entre Cantacuzène et Paul, le patriarche de

Constantinople - Philothée, adresse une invitation pour le Concile projeté, non pas au patriarche serbe Sabas IV (canoniquement non reconnu), mais à l'archevêque d'Ohrid - Grégoire II<sup>68</sup>. Ce Concile n'a jamais eu lieu, mais le climat politico-ecclésiastique de l'époque portait en lui des tendances à la réconciliation entre les Latins et les Byzantins, mais également entre Constantinople et les Églises des Balkans. L'archevêché d'Ohrid faisait partie de l'État serbe, entre 1334 et 1385<sup>69</sup>, en tant que deuxième Église au-

<sup>65</sup> Les diverses doctrines divisant les deux Églises devaient être évoquées. Meyendorff, *Projet*, 159 *passim*.

<sup>66</sup> *Ibidem.*, 173.

<sup>67</sup> L'autoproclamation de l'Église Serbe en Patriarcat se passa en 1346 à Skopje, juste après le couronnement du tsar Étienne Dušan. En 1350, Calliste le patriarche de Constantinople excommunia le roi serbe, le patriarche, ainsi que le clergé et le peuple serbe en raison de leur séparation non-canonique de l'Église de Constantinople. En 1364, le même Patriarche Calliste, vint à Serrès afin de lancer une initiative de réconciliation, mais sa mort soudaine interrompit le processus. Enfin, la paix est rétablie qu'en avril 1375. F. Barišić, *O izmirењу srpske i vizantijske crkve 1375*, *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta* 21 (1982), 159-182 ; V. Feđančić, *Vizantijski i srpski Serp u XIV stoleћu*, Beograd 1994, 68.

<sup>68</sup> Fr. Miklosich, I. Müller, *Acta e diplomata graeca mediae aevi sacra e profana, Acta Patriarchatus Constantinopolitani MCCXV-MCCCII, tom. I*, Vindobonae 1860, 491-493. Le document ne porte pas de date, mais O. Halecki et C. Grozdanov estiment qu'il serait issu en avril/mai 1367. Halecki, *op.cit.*, 152 n. 1; Grozdanov, *Ohridskoto sidno slikarstvo*, 19. J. Meyendorff date la lettre après l'entretien entre Cantacuzène et Paul, et pense que Jean V a soumis les résultats des pourparles au Synode Patriarcal. Meyendorff, *Projet de Concile*, 159. Nous sommes plutôt favorables à la chronologie proposée par J. Meyendorff, et nous pensons que la date de cette lettre serait au plus tôt, le mois de juin 1367, juste après la conversation menée entre Cantacuzène et Paul.

<sup>69</sup> Ohrid tombe dans les mains serbes vraisemblablement en 1334 et demeure sous leur domination jusqu'à la prise

tocéphale de l'Empire<sup>70</sup>. Après la mort du tsar Étienne Dušan, le trône fut hérité par son fils Étienne Uroš (1355-1371), qui n'avait ni la force de caractère, ni l'autorité de son père. Les princes serbes commencèrent à désobéir au pouvoir central et en 1365, le roi Vukašin et son frère, le despote Jean Uglješa, se sont partagés les territoires sud de l'État serbe<sup>71</sup>. Ils entretenaient de très bonnes relations avec l'archevêque d'Ohrid Grégoire II<sup>72</sup> et avec son soutien ils voulaient unir les forces chrétiennes contre les Turcs, qui occupaient une grande partie de la Thrace et avaient déjà établi leur capitale en Europe, à Andrinople<sup>73</sup>. Jean Uglješa, qui gouvernait Serrès et sa région, avait les Turcs quasiment devant sa porte et, en espérant une aide de Byzance, il rédigea une charte pour la réconciliation des Églises de Constantinople et de Serbie, en mars 1368<sup>74</sup>. Encore une fois, les stratégies d'ordre

de la ville par les Turcs. G. Ostrogorsky, *Histoire de l'État Byzantin*, Paris 1996, 528 (cité : Ostrogorsky, *Histoire*); Snegarov, *op.cit.*, 316-317 ; Grozdanov, *Охридското видно сликарство*, 13. Sur les conquêtes des Serbes et sur le règne du roi Dušan voir : G. C. Soulis, *The Serbs and Byzantium During the Reign of Tzar Stephen Dušan, (1331-1355) and his successors*, Washington 1984, 1 *passim.*, surtout 7-8 (sur la prise d'Ohrid) ; K. Jiriček, *Историја Срба I*, Београд 1978, 211-254. La date précise de la prise d'Ohrid par les Turcs n'est pas établie. Il est fort possible que la ville soit tombée vers 1385. Subotić, *Охридската сликарска школа*, 15 ; Grozdanov, *Охридското видно сликарство*, 22, 151.

<sup>70</sup> Snegarov, *op.cit.*, 317 *passim.* ; M. Janković, *Епископије и митрополије Српске Цркве у средњем веку*, Београд 1985, 61-62. Le caractère grec de l'archevêché était maintenu à travers les documents officiels issus de la chancellerie de l'archevêché, un grand nombre d'inscriptions grecques dans les églises, ainsi que dans les manuscrits de l'époque. Subotić, *Охридската сликарска школа*, 19.

<sup>71</sup> En 1365, Vukašin est proclamé co-empereur de Étienne Uroš V (1355-1371) et ensemble avec son frère, le despote Jean Uglješa, gouverna le sud du royaume. Il faut également mentionner la famille de Dejanović qui avait une partie de la Macédoine, mais qui resta fidèle à Étienne Uroš. S. Novaković, *Срби и Турци XIV и XV века*, Београд 1893, 146 *passim.* ; G. Ostrogorski, *Серска област после Душанове смрти*, Београд 1965, 5-7, 84 (cité : Ostrogorski, *Серска област*); Ferjančić, *op.cit.*, 79 ; Janković, *op.cit.*, 70.

<sup>72</sup> O. Halecki souligne le rôle particulièrement important de l'archevêque Grégoire II au point de vue des intérêts byzantins. Halecki, *op.cit.*, 153.

<sup>73</sup> Jiriček, *op.cit.*, 245 *passim.* Sur les liens complexes entre Vukašin, Uglješa et l'archevêché d'Ohrid, voir : C. Grozdanov, Wolkashin, Ugljesha, Marko and the Ohrid Archbishopric, *Гласник на Институтот за Национална Историја* vol. 5 N° 2 (1975), 132-135. (cité : Grozdanov, Wolkashin,).

<sup>74</sup> Dans la charte, Jean Uglješa condamne les occupations du roi Dušan des terres byzantines ainsi que l'offense qu'il a faite à l'Église de Constantinople en proclamant le Pa-

triarcat de Peć. Afin que le corps saint de l'Église soit de nouveau uni, il exprime sa volonté de soumettre les territoires qu'il gouverne au Patriarcat de Constantinople. A. Solovjev, V. Mošin, *Грчке повеље Српских владара, Београд 1936*, 258 *passim.*

triarcat de Peć. Afin que le corps saint de l'Église soit de nouveau uni, il exprime sa volonté de soumettre les territoires qu'il gouverne au Patriarcat de Constantinople. A. Solovjev, V. Mošin, *Грчке повеље Српских владара, Београд 1936*, 258 *passim.*

triarcat de Peć. Afin que le corps saint de l'Église soit de nouveau uni, il exprime sa volonté de soumettre les territoires qu'il gouverne au Patriarcat de Constantinople. A. Solovjev, V. Mošin, *Грчке повеље Српских владара, Београд 1936*, 258 *passim.*

<sup>75</sup> Ostrogorski, *Серска област*, 136-137; Grozdanov, Wolkashin, 134 ; Novaković, *op.cit.*, 158 *passim.* Le patriarche Philothée envoya une lettre à Jean Uglješa qu'en mai 1371 avec laquelle il demanda, entre autres, que l'organisation ecclésiastique de Serrès se soumette au Patriarcat de Constantinople. Évidemment, ces exigences n'arrangeaient pas le Patriarcat de Peć, qui ne désirait pas céder les territoires à Constantinople. Janković, *op.cit.*, 80-81; Grozdanov, *Охридското видно сликарство*, 19.

<sup>76</sup> Vraisemblablement, les seigneurs serbes du nord de l'état, ne participèrent pas à cette bataille, mais Vukašin et Uglješa ont reçu l'aide de Valachie, Hongrie et Bosnie. Ostrogorski, *Серска област*, 140 *passim.* ; Jiriček, *op.cit.*, 251-252 ; Novaković, *op.cit.*, 172 *passim.*

<sup>77</sup> Dans l'église se développe un cycle de la vie de la Vierge, ce qui a poussé l'auteur à conclure à une dédicace à la Vierge. B. Knežević, *Црква Светог Петра у Преспи, 2 Зборник за ликовне уметности 2* (1966), 250 ; Djurić, *Византијске фреске*, 73.

<sup>78</sup> Les auteurs mentionnent que sur l'île se trouvèrent sept églises, et notamment une qui était dédiée à Saint-Démétrios, une autre placée sous le vocable de Saints-Pierre-et-Paul, ainsi que nombreuses cellules de moines. Knežević, *op.cit.*, 246 n. 3 et 5. V. Bitrakova-Grozdanova a fouillé deux basiliques chrétiennes sur l'île, qui témoigne de la continuité de l'occupation sacrale sur l'île. V. Bitrakova-Grozdanova, B. Pupaleski, *Ранохристијанската сакрална архитектура во Преспа, Лихнид 7* (1989), 31-33.

<sup>79</sup> Knežević, *op.cit.*, 252-260 ; C. Grozdanov,

vrance miraculeuse de Constantinople par la Vierge au VII<sup>e</sup> siècle, représenté au sein de l'Acathiste, donnait l'espoir d'un nouveau miracle face aux Turcs<sup>80</sup>. C. Grozdanov pense que Golem Grad faisait partie de l'évêché d'Ohrid et que l'archevêque Grégoire II, qui fut l'autorité directe pour la région de Prespa<sup>81</sup>, a pu influencer la représentation du « Siège de Constantinople » sur la façade de l'église<sup>82</sup>. Les peintures de Golem Grad, d'après leur style, sont datées dans la deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle pour certains auteurs<sup>83</sup> ou, selon d'autres, de 1360-70<sup>84</sup>. Entre 1360 et 1370, deux hiérarques de l'archevêché d'Ohrid, provenant du clergé grec, mais ayant accepté l'autorité serbe, sont actifs : l'archevêque Grégoire II, et l'évêque de Dévolis, kyr Grégoire<sup>85</sup>, le *ktitor* de l'église de la Vierge Zaum (1361)<sup>86</sup>, ainsi que des peintures du *pa-*

*recclèsion* Saint-Grégoire-le-Théologien (1364/65) à l'église de la Vierge Péribleptos à Ohrid<sup>87</sup>. Sur la façade du *pareclèsion* de la Vierge Péribleptos sont représentés l'archevêque Grégoire II, l'évêque de Devolis Grégoire, ainsi que les seigneurs locaux et le roi régnant serbe<sup>88</sup>. Les peintures qui ornent la façade septentrionale de l'église de la Vierge, où est figurée l'Hymne Acathiste<sup>89</sup>, comme cela est le cas à Golem Grad datent de la même époque<sup>90</sup>. Les similitudes de ces deux représentations se voient surtout dans la présence du *proïmion* « τῆ ὑπερμάχῳ στρατηγῶ », qui est représenté à Prespa avec l'image du « Siège de Constantinople » et simplement inscrit à la Vierge Péribleptos<sup>91</sup>.

Il semble que tout le climat ecclésiastique de l'archevêché d'Ohrid trahissait d'évidents rapprochements de l'Église d'Ohrid avec Constantinople<sup>92</sup>, mais également des craintes face à la menace turque. La conquête des terres byzantines par les Serbes et l'excommunication que Constantinople prononça contre le Patriarcat de Peć, opposaient les Byzantins et les Serbes. Les archevêques d'Ohrid sont intervenus à

Композицијата опсадата на Цариград во црквата Св. Петар во Преспа, *Студии за Охридскиот живопис*, Скопје 1990, 125-131 (cité : Grozdanov, Prespa,) ; Grozdanov, *Охридското судно сликарство*, 130-132. I. Spatharakis mentionne l'image de Golem Grad, sans commenter son contenu. I. Spatharakis, *The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Leiden 2005, 7. Sur les représentations post-byzantines du Siège de Constantinople : E. Piltz, Le siège de Constantinople - topos postbyzantin de peinture historique, *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, π. Δ' τ. KB' (2001), 271-280.

<sup>80</sup> Djurić, *Византијске фреске*, 73 ; Grozdanov, Prespa, 130-131.

<sup>81</sup> Les frontières exactes entre l'évêché d'Ohrid et l'évêché de Devolis qui se partageaient les deux lacs de Prespa ne sont pas précisément établies. Il semble que l'évêché d'Ohrid possédait le nord du lac de Prespa, tandis que le sud appartenait à l'évêché de Dévolis. Snegarov, *op.cit.*, 163, 190 ; S. Novaković, Охридска Архиепископија у почетку XI века, Хрисовуље цара Василија II од 1019 и 1020 год. (географиска истраживања), *Глас Српска Краљевска Академија* 76 (1908), 7-9 ; C. Grozdanov, *Свети Наум Охридски*, Скопје 2004, 12-14.

<sup>82</sup> Il met en avant les liens très proches que l'archevêque entretenait avec le patriarcat de Constantinople et son rôle politique dans l'union des seigneurs serbes contre le danger turc juste avant la bataille de Marica de 1371. Grozdanov, Prespa, 130.

<sup>83</sup> Knežević, *op.cit.*, 262.

<sup>84</sup> Grozdanov, Prespa, 129. V. Djurić compare le style des peintures de Golem Grad avec celles de Zaum et de Matejče et les dates vers 1360. Djurić, *Византијске фреске*, 73.

<sup>85</sup> Sur les deux prélats voir : Grozdanov, *Охридското судно сликарство*, 103 *passim*.

<sup>86</sup> L'église de Zaum fut construite avec les donations de l'évêque Grégoire de Devolis, mais également de celles de César Grgur. Grozdanov, *Охридското судно сликарство*, 103. Plusieurs auteurs identifient le César Grgur de Zaum avec le César Grgur Golubić, qui apparaît pour la première fois dans les sources en mars 1347. À ce moment, le pape Clément VI envoya des lettres à plusieurs personnalités de

la cour de Dušan, et parmi d'autres à César Grgur Golubić, dans le cadre des tentatives d'union de l'Église Serbe avec celle de Rome. M. Šuica, О кесару Гргуру, *Зборник Радова Византолошког Института* 34 (1995), 162 *passim*. (avec bibliographie antérieure). Si le César Grgur de Zaum est la même personne avec le César Grgur Golubić, qui avait des orientations pro-occidentales et était très favorable à l'Union des Églises, il a pu trouver un interlocuteur possédant les mêmes idées dans la personne de l'évêque Grégoire.

<sup>87</sup> Grozdanov, *Охридското судно сликарство*, 122.

<sup>88</sup> Du nord au sud, sont représentés : Vuk Branković, Grgur Branković, le roi Uroš, saint Grégoire le Théologien, l'archevêque Grégoire II, une figure détruite qui représentait vraisemblablement Grégoire - l'évêque de Devolis, et Jean - l'archimandrite du monastère Saint-Clément. Grozdanov, *Охридското судно сликарство*, fig. 30.

<sup>89</sup> Sur l'hymne Acathiste, voir : E. Wellsc, The "Akathistos". A Study in Byzantine Hymnography, *Dumbarton Oaks Papers* 9 (1956), 143-174 ; Knežević, *op.cit.*, 252 *passim*. (avec bibliographie antérieure) ; C. Grozdanov, Илустрација Химни Богородичног Акатиста у цркви Богородице Перивлепте у Охриду, *Зборник Светозара Радојчића*, Београд 1969, 39-54 (cité : Grozdanov, Илустрација,) ; Spatharakis, *op.cit.*, 8 *passim*.

<sup>90</sup> Grozdanov, *Охридското судно сликарство*, 122 *passim.*, surtout 130-131; Djurić, *Византијске фреске*, 73.

<sup>91</sup> Grozdanov, *Охридското судно сликарство*, 130, fig. 31 ; Grozdanov, Илустрација, 47.

<sup>92</sup> C. Grozdanov estime que l'illustration du « Siège de Constantinople » à Prespa devrait être faite en concordance avec les solutions iconographiques de Constantinople. Grozdanov, Prespa, 130 ; Grozdanov, *Охридското судно сликарство*, 131-132.

plusieurs reprises en tant que médiateurs entre les deux États<sup>93</sup>, et l'archevêque Grégoire II semble être l'un des rares ayant perçu qu'ainsi divisés les Chrétiens n'avaient aucune chance contre la puissance turque. Ce qui est uniquement annoncé par le texte du proïmion à la Vierge Péribleptos (1364/65), est clairement exprimé par image, quelques années plus tard, à Golem Grad. Presque au même moment, il semble que la modeste composition de la « Traditio Legis et Traditio Clavum » voit jour dans l'ermitage de Prespa. À notre avis, les peintures de Konjsko peuvent être datées aux environs de 1368, juste après l'invitation adressée à Grégoire II pour le Conseil Œcuménique, et au moment de la charte de Jean Uglješa pour la réconciliation des Églises de Constantinople

et de Serbie<sup>94</sup>. Dans l'ermitage Saint-Pierre-et-Paul, des idées claires sont exprimées: le Christ Sauveur est le garant de la victoire face à la menace des « infidèles », à condition que l'union des Chrétiens soit accomplie. Cette peinture n'aurait pas pu être exécutée dans un autre climat politico-ecclésiastique, surtout pas après 1371, date qui marque le désastre de la bataille de Marica, événement qui éteignit tout espoir de conserver les royaumes chrétiens des Balkans. Dans les rochers au bord du lac de Prespa, un ecclésiastique érudit, informé des grandes polémiques de son temps, commandita ce programme très particulier, en espérant une intervention divine et le salut pour tous les Chrétiens.

---

<sup>93</sup> Traditionnellement, l'archevêché d'Ohrid faisait la médiation entre les Serbes et les Byzantins. En 1299 l'archevêque d'Ohrid Makarios, sous le règne d'Andronic II, eut un rôle prédominant dans l'arrangement du mariage de roi serbe Milutin avec la princesse byzantine Simonide. GELZER, *Der Patriarchat*, 13 ; Jiriček, *op.cit.*, 194-195 ; Grozdanov, *Охридското судно сликарство*, 12 ; Ostrogorsky, *Histoire*, 511-512 ; Janković, *op.cit.*, 47. En 1369, l'archevêque d'Ohrid Grégoire avait un rôle particulièrement important sur la cour du despote Jean Uglješa, car il faisait partie de « Synode Sacré », selon les uns en raison de son rôle dans la médiation entre les Serbes et les Byzantins (Grozdanov, *Охридското судно сликарство*, 19 ; Halecki, *op.cit.*, 180 n. 3), et selon d'autres vraisemblablement en raison de son envie d'augmenter le territoire de son archevêché en dépit des territoires de l'évêché de Prizren et de Skopje (Janković, *op.cit.*, 70). G. Ostrogorski souligne le rôle de conseiller que l'archevêque d'Ohrid avait sur la cour de Jean Uglješa. Ostrogorski, *Српска област*, 85, 140. Certainement, les raisons complexes de natures diverses ont motivé son déplacement à Serrès.

---

<sup>94</sup> Solovjev, Mošin, *op.cit.*, 258.

## НЕВООБИЧАЕНА ИКОНОГРАФСКА ПРОГРАМА ВО ПЕШТЕРНАТА ЦРКВА СВЕТИ ПЕТАР И ПАВЛЕ, ПРЕСПА

### *Резиме*

Во близината на село Коњско, на брегот на Преспанското Езеро, во непристапен карпест предел се наоѓа пештерната црква Свети Петар и Павле. Истата е сместена во природна пештера која е поделена на два дела со изграден сид: еден пештерен простор кој служел како монашка ќелија и црква, која денес е отворена кон северо-западната страна и претставува еден вид на природен трем. Ваквата архитектурална распределба - монашка ќелија во пештерата и црква пред истата е забележана во повеќе ермитски комплекси, како црквата на монахот Киријак во Сукаким (6ти век), Свети Теодор во Сервиа (Козани) (11-12ти век), Свети Петар Коришки (13ти век), итн.

Единствените остатоци од живописот во овој скроман споменик се зачувани токму на изградениот сид кој ги дели двата простора. И покрај големата оштетеност на сликарството, иконографската програма може речиси во целост да се одреди. На врвот на сидот, во третата зона се наоѓа Исус Христос означен како “Спасител“ кој со десната рака му подава клучеви на свети Петар, а со левата Евангелие на свети Павле. Освен претставите на свети Петар и Павле, кои се благо свртени еден кон друг, во втората зона е насликан и еден ѓакон кој според остатокот на сигнатурата, но и според типолошките карактеристики би требало да биде свети Стефан. Во првата зона се претставени допојасните фигури на двајца архиереи, од кои првиот и подобро зачуваниот е најверојатно свети Василиј. Во истата зона, веднаш над вратата се наоѓаат три допојасни престапи на светители, чија попречна идентификација денес е невозможна.

Високиот квалитет на сликарството е забележлив и покрај лошата сочуваност на живописот. Сликарот користи светла палета на тонови со доминантна црвена, жолта, плава и зелена. Графичкиот третман на драпериите и лицата не остава многу простор за добивање на волумен, но сите фигури оддаваат одредена умереност која ја облагородува целината.

Наљудувајќи ја иконографската програма на овој ансамбл не можеме а да не ја забележиме оригиналноста на горните делови, каде Исус им подава клучеви и Евангелие на Петар и Павле (“*Traditio Clavum*“ и “*Traditio Legis*“). Ваквото иконографско решение, според нашите сознанија, е *unicum* во уметноста на регионот. Исус му го предава Новиот Завет на Павле и клучевите од Рајот на Петар, воспоставувајќи го своето вечно владеење. “*Traditio Clavum*“ е јасно опишано во Матеј 16, 18-19, во кој Исус му ги предава небесните клучеви на Петар. “*Traditio Legis*“ има исто така евангелска основа; во повеќе наврати се спомнуваат даровите што Исус им ги оставил на своите апостоли. Исус Христос во композицијата од Коњско е наречен “Сотир“, што и дава одредена есхатолошка нота на истата. Исус во Откровението на Јован 1, 18 јасно кажува дека само тој го поседува клучот на животот и на смртта. Предавајќи му го истиот на Петар, тој се претвора во Бог Човекољубец и Спасител, кој ги повикува верните во Рајот. Местоположбата на оваа сцена, над портата, го зајакнува овој сотериолошки контекст, затоа што во Јован 10, 7 и 9, Исус вели: “Јас сум вратата, кој ќе влезе преку Мене, ќе се спаси“. Во Палеологовиот период, примо-апостолите се сликаат често

на портите од црквите, а во црквичката во Коњско тие се насликани над портата и како патрони на црквата која ним им е посветена.

Инспирацијата за ваквото иконографско решение во Коњско најверојатно доаѓа од архиепископскиот центар. Свети Петар, газејќи го Адот, носи клуч и модел на црква во Света Богородица Перивлепта (1295). Исус-Христос ги изговара стиховите на Матеј (16, 18-19), од небесниот сегмент, додека свети Петар е во друштво на свети Андреј, свети Климент и Константин Кавасила. Групирајќи ги црквените прелати (свети Петар основоположник на Римската црква, свети Андреј на Цариградската, свети Климент на Охридската), ктиторот на програмата во Перивлепта инсистира на автокефалноста на Охридската Црква која ги одржува традициите со личности како Константин Кавасила. Во Перивлепта значи, претставата има политичко-црковна порака, а во црквичката Свети Петар и Павле, освен есхатолошко-сотериолошко смета дека треба да се побара и еклезиолошко значење.

Свети Петар и Павле се сликаат често заедно со цел да се илустрира единството на Западната и Источната Црква. Вториот Лионски Собор (1274), на кој се дебатираше црквното обединување, се одржа токму на 29 јуни, ден на кој се слават светите примоапостоли. Настанот кој може да има врска со претставата од Коњско е обидот за Црковна Унија во времето на императорот Јован V Палеолог. Во јуни 1367 година, поранешниот Император Јован Кантакузин, во присуство на својот зет и актуелен император Јован V Палеолог, водеше неофицијален разговор со папскиот легат Павле. Повеќе прашања од политичка и религозна природа беа дискутирани, а Јован Кантакузин го заклучува разговорот со потребата од Екуменски Собор на кој официјално ќе се разгледува Црквната Унија. На соборот тој сакал да учествуваат и црквите кои неканонски се отцепиле од Цариград (Српската и Бугарската). Веднаш по овој разговор, Охридскиот архиепископ Григориј II добил покана од цариградскиот патријарх Филотеј за учество на Соборот, кој никогаш не се одржа.

Охридската архиепископија во тоа време е во рамките на Српската држава (1334 - с.1385), а по прогласувањето на Волкашин за совладетел на Урош (1365), архиепископот го засилува своето влијание на дворот на Серскиот деспот и брат на Волкашин, Јован Угљеша. Тоа е момент на големите турски освојувања во Тракија, што значи дека Турците се пред портите на Јован Угљеша.

Очекувајќи помош од Византија, Јован Угљеша ја издава повелбата за помирување на Српската и Цариградската Црква во март 1368. Помирувањето кое дојде од Цариград дури во мај 1371 не беше поддржано од Пеќскиот Патријарх Сава IV. Освен во црковните, Волкашин и Угљеша не добија ни воена помош од српските велможи од северните делови на царството. Во септември месец 1371 година, двајцата беа убиени од Турците во битката на Марица.

Во Охрид, стравот од Турците се чувствува не-посредно пред 1371. На јужната фасада од црквата Свети Петар и Павле (Голем Град), која се наоѓа веднаш спроти пештерната црква од Коњско, за прв пат во монументалното сликарство е претставена “Опсадата на Цариград“ во рамките на Богородичниот Акатист. Опсадата го илустрира проимиониот “Возбраној војводје“, кој е само напишан, но не и насликан неколку години порано во рамките на Акатистот во Богородица Перивлапта во Охрид (1364-65). Тоа што е само наговестено со проимиониот “Возбраној војводје“ во Богородица Перивлепта е јасно претставено со “Опсадата на Цариград“ во Голем Град. Богородица чудесно го спаси Цариград од Аварите во VII век, и ктиторот се чини очекува ново чудо од Заштитничката на Цариград во борбата со Турците. Сметаме дека скромната претстава на “*Traditio Legis*“ и “*Traditio Clavum*“ во Коњско била насликана околу 1368, по официјалната покана упатена од Цариградскиот Патријарх до Охридскиот архиепископ Григориј и во моментот на повелбата на Јован Угљеша за обединување на српската и цариградската Црква. Во пештерната црква Свети Петар и Павле пораката е јасна: Исус Спасител е гарант за победата против “неверните“ (Турците) доколку се изврши обединување на сите Христијани. Оваа претстава не можела да биде насликана по 1371, и по битката на Марица, затоа што истата ги изгасна сите надежи за зачувување на христијанските царства на Балканот.

Сликарот кој го живописал црквичето во Коњско ги следи сликарските постапки на работилницата која ги сликала црквата Богородица-Заум (1361), како и Свети Ѓорѓи тоу Воуноу во Касторија. Во карпите на брегот на Преспанското Езеро, еден високо образуван теолог, свесен за политичките и религиозни збиднувања во регионот и пошироко ја начал оваа претстава, надевајќи се дека со божја помош, ќе има спас за целата христијанска Екумена.