

VOJISLAV J. DJURIĆ

ICÔNE DU SAINT ROI STEFAN UROŠ III  
AVEC DES SCÈNES DE SA VIE

*Contribution à la compréhension des conceptions littéraires et théologiques d' un zographe du XVIe siècle*

L' art serbe du temps de la domination turque (de la fin du XVe à la fin du XVIIe siècle) cultivait l' iconographie des saints serbes, dont les débuts et le développement remontent au Moyen-Age. Le respect dû à l'héritage de l' époque de la liberté du pays n' a pas aveuglé ceux qui étaient chargés de maintenir les cultes serbes à une époque postérieure. Aux anciens types iconographiques l'on en ajouta de nouveaux. C'était une réaction de l' Eglise aux questions posées par l'époque nouvelle. Les ressemblances et les dissemblances des types iconographiques des saints serbes aux époques du Moyen-Age et de la domination ottomane sont un témoignage éloquent du changement des conditions historiques dans lesquelles le peuple serbe s'est trouvé. Quoiqu'il faille laisser à des recherches ultérieures de découvrir et publier toutes les nuances des changements survenus reflétant des aspirations spirituelles, on peut toutefois dire d'une manière générale qu' au temps de la domination turque l'accent de l' iconographie, qui avait porté sur la glorification de la dynastie et de ses saints membres, s' est reporté sur l'exaltation des mérites de l' Eglise serbe et de ses dignitaires pour la foi, comme aussi sur l'établissement par l'image de cultes plus solides des personnalités laïques (anciens souverains ou contemporains) rendues célèbres par leur martyre pour la foi<sup>1</sup>.

1. La liste des ouvrages consacrés à l' iconographie des saints serbes du temps de la domination ottomane ou qui en, en traitant d'autres, touchent à ces questions n'est pas longue: S. Radojčić, «Hilandarske ikone svetog Save i svetog Simeona», dans: *Glasnik Srpske pravoslavne crkve XXXIV*, No 2-3 (Beograd 1953) pp. 30-31; M. Ćorović-Ljubinković, «Uz problem ikonografije srpskih svetitelja Simeona i Save», dans: *Starinar*, n.s. VII-VIII (Beograd 1958) pp. 77-89; eadem, «Ikonostas crkve Sv. Nikole u Velikoj Hoći, Prilog proučavanju kulta Stefana Dečanskog», *ibid.* IX-X (1959) pp. 169-178; L. Pavlović, *Kultovi lica kod Srba i Makedonaca*, Smederevo 1965; S. Petković, *Zidno slikarstvo na području Pečke patrijaršije 1557-1614*, Novi Sad, 1965, pp. 89-91; id, «Una icona russa raffigurante santi serbi nella pinacoteca Vaticana», *Orientalia christiana periodica*, XXXVII, fasc. II (Roma 1971)

L'un des nouveaux «héros» de l'iconographie serbe du temps de la domination ottomane — et, parmi eux, assurément le plus respecté — était saint Stefan Uroš III, Dečanski (1321-1331). Au Moyen-Age, si l'on excepte ses portraits posthumes à Dečani dont il avait été le fondateur, il n' avait pas été célébré par l' image, quoiqu' il ait été canonisé bientôt après sa mort et que son hagiographie ait été composée très tôt. La seconde hagiographie, plus connue, du saint, écrite par le fameux higoumène de Dečani et écrivain Grigorije Camblak, de même que l' Office complet à saint Stefan de Dečani, qui semble avoir aussi été l'oeuvre de Camblak, n' ont pas contribué tout de suite après qu' ils aient été écrits, dans la première décennie du XVe siècle, à populariser l' iconographie du saint roi. Ce n'est que sous la domination turque que les représentations iconographiques du saint roi sont devenues si nombreuses qu'il est devenu, avec saint Siméon Némanja et saint Sava de Serbie, l'un des saints serbes les plus souvent représentés. Dans les décades du milieu du XVIe siècle quelques types iconographiques le représentant ont été élaborés, ce sont: Saint Nicolas le présente au Christ; il figure en triade avec saint Siméon et saint Sava; saint Nicolas lui rend la vue. Il a aussi été peint comme figure isolée parmi les figures en pied des saints dans la zone inférieure des fresques des églises ou bien dans une série de souverains serbes élus, qui étaient parfois, même du temps des Turcs, représentés en pied ou en bustes dans les arbres généalogiques. Finalement, le saint roi a été aussi célébré par une grande icône «historiée» (ornée de scènes de sa vie), qui se trouve dans le monastère de Dečani. C' était vraiment un hommage exceptionnel à sa sainteté rendu par la peinture, car les i-

pp. 491-499; id., «Kult kneza Lazara i srpsko slikarstvo XVII veka», dans: *Zbornik za likovne umetnosti* N° 7 (Novi Sad 1971) pp. 85-101; id., «Ivan Grozni i kult kneza Lazara u Rusiji», dans: *Le prince Lazar, Symposium de Kruševac 1971*, Beograd 1975, pp. 311-318; id., «Sveti Sava srpski u starom ruskom, rumunskom i hongariskom slikarstvu», dans: *Sava Nemanjić - Saint Sava, histoire et tradition, Colloque 1976*, Beograd 1979, pp. 357-379; id., «Lik cara Uroša u srpskom slikarstvu XVI i XVII veka», dans: *Zbornik Narodnog muzeja*, IX-X (Beograd 1979) pp. 513-524; D. Milošević, *Die Heiligen Serbiens*, Recklinghausen 1968, passim; eadem, «Srbi svetitelji u starom srpskom slikarstvu» dans: *O Srbijaku*, Beograd 1970, pp. 143-272, passim; G. Subotić, «Ikonografija Sv. Save u vreme turske vlasti», dans: *Sava Nemanjić - Saint Sava, Histoire et tradition*, pp. 343-354; G. Babić, «Nizovi portreta srpskih episkopa, arhiepiskopa i patrijaraha u zidnom slikarstvu (XIII-XVI v.)», *ibid.*, pp. 319-340.

cônes «historiées» sont le genre pictural le plus complexe dans l'art chrétien; il comprend toutes les formes de la représentation d'un saint, depuis son portrait isolé jusqu'à tout un cycle de scènes de sa vie. Seuls, saint Siméon Némanja et saint Sava avaient été célébrés de cette manière dans l'art serbe, mais même eux ne l'avaient été qu'une dizaine d'années après Stefan Dečanski<sup>2</sup>.

L'icône historiée de saint Stefan Dečanski de même que la littérature qui s'y rapporte, à savoir son hagiographie et l'Office en son honneur, peuvent répondre, semble-t-il, à la question posée depuis longtemps: de savoir pourquoi, parmi tous les souverains serbes du Moyen-Age dont la plupart a été canonisée, est-ce saint Stefan Dečanski qui, aux côtés de saint Siméon Némanja et de saint Sava, a été choisi pour être le plus célébré au moment de l'esclavage sous les Turcs? Quels étaient les traits de la vie de ce saint qui ranimaient les forces de la Chrétienté serbe et lui donnaient de l'espoir? Ou encore: qu'est ce qui a induit la direction de l'Église serbe, après la restauration du patriarcat au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, de le citer en exemple et non pas le prince Lazar, tombé en héros à Kosovo et qui déjà avait été canonisé? Et finalement, comment un peintre du temps de la domination turque pouvait-il créer une oeuvre aussi complexe qu'une icône de saint local avec des scènes de sa vie?

Deux de mes prédécesseurs qui se sont intéressés à l'icône historiée de Stefan Dečanski — les professeurs Vladimir R. Petković et Lazar Mirković — ne se sont que rarement posé ces questions. V. Petković nous a seulement décrit son sujet et publié la plupart de ses inscriptions, en déchiffrant à leur aide le nom de son auteur et la date approximative de sa peinture, mais aussi nous a appris — ce qui du point de vue iconographique était le plus important — que l'auteur de l'icône avait suivi à la lettre la biographie de Stefan Dečanski écrite par Grigorije Camplak. Il avait remarqué aussi qu' à deux ou trois endroits le zographe s' était textuellement servi de la biographie, en copiant de celle-ci quelques passages brefs. La recherche de V. Petković sur cette icône s' insérait dans le contexte de l' étude plus large sur l' influence de la littérature médiévale serbe consacrée à Siméon Némanja et à saint Sava sur leur représentation artistique, pour arriver, à l'aide

2. Cf. M. Ćorović-Ljubinković, «Ikonostas crkve svetog Nikole u Velikoj Hoći», en particulier p. 171 et suivantes; S. Petković, *Zidno slikarstvo na području Pečke patrijaršije*, pp. 83-85; D. Milošević, «Srbi svetitelji u starom srpskom slikarstvu», pp. 215-221 (et une bibliographie des ouvrages plus anciens).

aussi de l'icône historiée de saint Stefan Dečanski, à conclure — ce qui jusqu' à ce jour n' a pas été confirmé — qu' il y avait au Moyen-Age des livres, voire biographies illustrées de certains souverains et archevêques serbes. Ce sont ces illustrations que, selon Petković, les peintres du temps de la domination turque avaient devant leurs yeux lorsqu' ils représentaient sur des icônes ou des fresques des scènes de leurs vies<sup>3</sup>. A l' époque où Petković écrivait son excellente étude, l' on n' avait aucune confiance dans la force créatrice de la peinture orthodoxe du XVIe ou XVIIe siècle.

L. Mirković, qui a écrit un catalogue scientifique des icônes du trésor de Dečani a, par conséquent, affronté une tâche plus restreinte. Il lui importait davantage de décrire en détail toutes les scènes et de déchiffrer consciencieusement tous les textes et toutes les inscriptions sur les icônes que de s' occuper de questions d' iconographie et de style. Il a révisé la description de l' icône, faite par Petković, a corrigé et complété le déchiffrement de ses inscriptions et — ce qui relève de découvertes plus nouvelles — a remarqué, en majorité au bas de certaines scènes, de petites inscriptions, en deux ou trois lignes, qu' il a réussi en partie à copier. Il ne se rendait pas bien compte d' où venaient ces textes, mais cela ne l' intéressait pas particulièrement<sup>4</sup>. Ce n' est que Svetozar Radojčić qui, pendant les derniers mois de sa vie, y a réfléchi plus profondément. Dans une conversation que j' eus avec lui, il a avancé la supposition qu' il s' agissait d' un acathiste à Stefan Dečanski. Il n' avait plus ni la force, ni la possibilité d' approfondir cette question. Dans mon désir d' éclaircir le sens d' une icône historiée avec un sujet serbe, j' ai repris le travail du professeur Radojčić exactement au point où il l' avait abandonné. J' ai dû me servir à cet effet, par suite de la mauvaise conservation et des changements subis par l' icône, de moyens modernes employés par les peintres-conservateurs: loupes spéciales, microscope, lampes à lumière spéciale, etc. pour pouvoir déchiffrer sur l' image autant de textes que possible. De ce travail est issue une nouvelle manière plus complète et plus correcte de lire ces textes qui pouvait servir de base pour des études ultérieures sur le contenu théologique, littéraire et iconographique de l' oeuvre.

3. V. R. Petković, «Legenda svetog Save u starom živopisu srpskom», dans: *Glas SKA*, CLIX (Beograd 1933), pp. 5-76, et, en particulier à propos de l' icône historiée de Stefan Dečanski, les pp. 60-74.

4. L. Mirković, «Ikone manastira Dečana», dans: *Starine Kosova i Metohije* II-III (Priština 1963) pp. 17-19.

Le roi Stefan Dečanski est représenté dans le champ central, tandis que sur les côtés latéraux et au bas de l'icône sont disposées de petites scènes de sa vie. Des inscriptions réparties en quatre endroits relatent l'histoire de la peinture de l'icône. Entre les pieds du trône sur lequel le roi est assis une inscription indique la date à laquelle l'icône a été terminée **ЛѢ́ТЪ ЗПѢ́ МЦА АṼ Ḃ** (en 7085 - 1577, le 1er août).

Au bas, dans l'angle gauche on voit **+при архієпѣ́ пѣ́снѡмъ влѣ́ченнѡмъ кѸ́ гераси́нѣ́** (+ Du temps de l'archevêque de Peć, le bienheureux kyr Gerasim). Au milieu du bas, se poursuit la phrase commencée: **+а при смиреннѡмъ игѸ́менѸ́ деуѸ́анскѡмъ кѸ́ никѸ́форѸ́ гершмонахѸ́ с'братіамъ его:-** (+ et du temps de l'humble higoumène de Dečani, kyr Nikiphore, hiéromoine et sa confrérie). Finalement au bas, à droite on trouve une courte inscription poétique en hommage au saint roi qui se termine par la signature du peintre en lettres chiffrées:

Ш сѣ́и хѣ́ вѣ́тви́и великѡ́мниѸ́ венцѸ́носѸ́ и прѸ́во́мниѸ́  
таѸ́оимените Стефане. како трѸ́испаннѡмъ светѸ́ оу́ цѸ́ра  
тварѸ́и престоль прѣ́стовѸ́ дѸ́ше моеѸ́ съ телѸ́ нецѸ́лелнѸ́  
недѸ́гѸ́ стрѸ́пи и гноѸ́ лгоѸ́те болѸ́ша ме́ мѸ́го шѣ́  
лодѸ́танствѸ́и кѸ́ хѸ́ вѸ́це ш мнѸ́ смиреннѸ́ ж рѸ́бноѸ́ моего  
съ дѸ́шего ми сѸ́а написѸ́ и тебе лгоѸ́вазѸ́не принесоѸ́х:-  
недѸ́шннѸ́ хѸ́ рѸ́ олзѸ́вѸ́ аѸ́шлелѸ́ше и зѸ́графѸ́

(O saint et divin grand martyr, porte couronne, homonyme du protomartyr Etienne, Stefan, comme celui qui se tient auprès du roi de la création devant le trône de la triple brillante Lumière, je te prie de toute mon âme et de tout mon corps, frappé de blessures incurables et d'abcès purulents qui me font souffrir amèrement, intercède pour moi auprès du Christ notre roi, pour moi pauvre pécheur qui a peint ceci de ma main et de mon âme et te l'ai offert aimablement. L'indigne serviteur du Christ, rasophoros et zographe Longin). Il s'agit là de l'inscription originale, poétiquement inspirée du plus grand peintre serbe du XVI<sup>e</sup> siècle, Longin, qui, comme il le dit lui-même,

fut non seulement l'auteur mais aussi le donateur de l'icône. Etant malade, il offrit cette icône au saint roi le priant d'intercéder pour sa guérison. En tant que moine du rang le plus bas (rasophoros) Longin s'est efforcé de manifester le plus grand respect aux dignitaires ecclésiastiques: l'inscription avec le nom de l'archevêque de Peć est écrite en grandes lettres dorées, celle comportant le nom de l'igoumène de Dečani en lettres rouges un peu plus petites, et celle où il figure lui même, en lettres blanches toutes petites.

Au moment où il exécutait l'icône du saint roi, Longin était déjà un peintre en pleine maturité (on le mentionne pour la première fois en 1563). Il faisait partie du petit cercles d'artistes de talent rassemblés à la cour du patriarcat de Peć, qui ont contribué, en se basant sur les traditions du XIVe siècle, à ranimer la peinture serbe après la restauration du patriarcat en 1557. Il nous a légué des icônes et des iconostases à Dečani, Velika Hoča, Lomnica, Piva et Nikoljac, des fresques à Lomnica et un epitaphios peint à Peć. Il était aussi un écrivain connu, car son acathiste au protomartyr Etienne se range parmi les plus belles oeuvres de la littérature serbe du XVIe siècle. Son oeuvre d'artiste érudit d'un grand savoir s'est étendue sur 35 ans. Il a été mentionné pour la dernière fois en 1598<sup>5</sup>.

5. L'on a beaucoup écrit au sujet du zographe Longin, mais une monographie critique de son oeuvre fait encore défaut. Parmi ces ouvrages, les principaux sont: S. Radojčić, *Majstori starog srpskog slikarstva*, Beograd 1955, pp. 73-77; R. Ljubinković, «Majstori starog srpskog slikarstva», dans: *Naše starine IV* (Sarajevo 1957) pp. 195-196; M. Ćorović-Ljubinković, «Ikonostas crkve Sv. Nikole u Velikoj Hoći», pp. 169-178; M. Teodorović-Šakota, «Prilog poznavanju ikonopisca Longina», dans *Saopštenja I* (Beograd 1956) pp. 156-166; eadem, «Akatist prvomučeniku Stefanu od ikonopisca Longina», dans: *Starine Kosova i Metohije II-III* (Priština 1963) pp. 205-217; eadem, «Zograf Longin, slikar i književnik XVI veka», dans: *Stara književnost*, pp. 533-540; V. J. Djurić, *Ikônes de Yougoslavie*, Beograd 1961, pp. 65-66 et 127-129 (avec une bibliographie complète des ouvrages précédents); L. Mirković, *o.c.*, pp. 17-33; A. Skovran, «Longinove ikone i freske u manastiru Lomnici», dans: *Naše starine IX* (Sarajevo 1964) pp. 23-42; S. Petković, «Vreme nastanka i majstori zidne dekoracije u Lomnici», dans: *Zbornik za likovne umetnosti* (Novi Sad 1965) pp. 161-171; id., «Zidna dekoracija paraklisa sv. Stefana u Morači iz 1642 godine», *ibid.*, 3 (1967) pp. 147-150; D. Milošević, *Art in medieval Serbia from the 12th to the 17th Century*, National Museum, Catalogue, Beograd 1980, pp. 77-79 et 91-94, figs. 39-61; A. Skovran, *Le trésor artistique du monastère de Piva*, Catalogue, Cetinje-Beograd 1980, pp. 87-92; G. Babić dans le livre de K. Weitzmann - G. Alibegašvili - A. Volskaya - G. Babić - M. Chatzidakis - IM. Alpatov - T. Voinescu, *Les icônes*, Paris 1982, pp. 306-308.

L' idée fondamentale de l'icône nous est présentée par l'image centrale et complétée et expliquée par les scènes du cycle biographique sur ses bords. Au centre est représenté le saint roi Stefan Dečanski (  $\sigma\tau\bar{\upsilon}\bar{\nu}\bar{\iota}\bar{\nu}$   $\kappa\rho\bar{\alpha}\bar{\nu}\bar{\nu}$   $\sigma\tau\epsilon\phi\bar{\alpha}$   $\omicron\upsilon\rho\omicron\sigma\bar{\nu}$   $\cdot\bar{\Gamma}$  · — saint roi Stefan Uroš III) assis sur un trône, la tête couronnée, tenant dans la main droite une croix et l' akakia dans la main gauche. Le trône est gardé par deux soldats casqués dont l'un tient une épée dressée, le pommeau en haut, et l'autre une massue. Au-dessus, dans les angles, planent des anges (  $\alpha\bar{\Gamma}\bar{\Gamma}\bar{\Lambda}$   $\bar{\Gamma}\bar{\eta}\bar{\nu}$  — ange de Dieu); l'ange droit apporte au roi une couronne, l'ange gauche un loros. L'on voit dans un segment du ciel, au-dessus de la tête du roi, le Christ Emmanuel bénissant ( $\bar{\iota}\bar{\Gamma}$   $\bar{\chi}\bar{\Gamma}$ ).

Deux détails de cette image attirent notre attention, car ils apparaissent rarement sur les portraits des souverains médiévaux du monde orthodoxe. Grâce à eux, on peut aussi se rendre compte des idées théologiques dont le peintre était animé quand il peignait l'icône du roi serbe dont les reliques reposaient à Dečani. La première anomalie consiste dans le geste du bras droit par lequel le roi présente aux fidèles son grand sceptre en forme de croix. Il ne le tient pas serré au corps et presque appuyé à l'épaule droite, comme c'était la coutume dans les portraits de souverains<sup>6</sup>. Le peintre tenait évidemment davantage à souligner l'aspect cruciforme du sceptre que sa valeur d'insigne royal. Dans l'iconographie byzantine les martyrs de la foi chrétienne étaient représentés avec une croix à la main. Il existe un grand nombre de représentations de martyrs dans la peinture byzantine, surtout dans celle du XIV<sup>e</sup> siècle, qui tiennent à la main des croix de la même manière que la tient le saint roi sur notre icône<sup>7</sup>. En empruntant le geste du roi présentant la croix de l'iconographie des martyrs, le zoographe Longin a clairement fait entendre à tous les fidèles qu' il ne

6. Cf. figures de souverains serbes et byzantins dont pas un ne tient son sceptre de la manière dont Stefan Dečanski tient le sien sur la présente icône: Σ. Π. Λάμπρος, *Λεύκωμα Βυζαντινῶν αυτοκρατόρων*, Ἀθήνα 1930; S. Radojčić, *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, Skoplje 1934, figs; I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, passim.

7. A titre d'exemple je n'ai choisi ici que de telles figures de martyrs de Staro Nagoričino (cf. G. Millet - A. Frolow, *La peinture de Moyen Age en Yougoslavie*, III, Paris 1962, pl. 73 et 112) et de Dečani (V. Petković-Dj. Bošković, *Manastir Dečani*, Beograd 1941, pl. CXXXI, CXLI, CLI, CLIV, CLXV, CCVII, CCXI, CCXIV, passim).

s'agissait pas là d'un simple portrait de souverain, mais de l'icône du roi-martyr.

Mais ceci n'épuise pas toute l'idée que l'on voulait souligner par la présentation du grand sceptre cruciforme dans la main droite du roi. Elle nous est rappelée par une seule image de souverain dans la Serbie médiévale que Longin avait pu prendre pour modèle, à savoir par le portrait du tzar Dušan sur le sommet de l'arbre généalogique des Némanjić, peint sur le mur est de l'exonarthex de Dečani datant du milieu du XIVe siècle. Dušan aussi étend le bras pour élever un grand sceptre en forme de croix<sup>8</sup>. De ce fait il rappelle les statues en bronze des empereurs protobyzantins des IVe et Ve siècles qui élevaient la croix comme attribut de leur victoire (*crux invicta*)<sup>9</sup>. Il semble que le zographe Longin ait tenu à ce que le «porte couronne» Stefan — il l'intitule ainsi dans son inscription de donation — rappelle aux fidèles qu'il était aussi une de ces têtes couronnées qui remportaient leurs victoires plutôt par la foi que par les armes, comme l'avait fait le premier empereur chrétien Constantin.

Le fait que Longin avait réellement l'intention de présenter Stefan comme un «nouveau Constantin» nous est prouvé par la seconde rareté iconographique de son icône. Il s'agit des anges qui descendent du ciel pour lui apporter les plus hauts insignes de sa dignité — la couronne et le loros. D'après la légende byzantine, citée au Xe siècle par l'empereur Constantin Porphyrogénète, les vêtements impériaux des souverains byzantins, portés pendant les cérémonies, étaient d'origine divine. Ils avaient été apportés du ciel par un ange qui en avait fait cadeau au premier empereur chrétien, Constantin<sup>10</sup>. On les gar-

8. V. Petković-Dj. Bošković, *o.c.*, pl. LXXXI.

9. Cf. par ex. F. Gerke, *Kasna antika i rano hrišćanstvo (La fin de l'antiquité et le début du christianisme)*, Novi Sad 1973, pp. 53, 124-126; N. Ugo Gallo, *Eraclio il Colosso di Barletta*, Barletta 1976 (avec une bibliographie des ouvrages précédents).

10. Constantine Porphyrogenitus, *De administrando imperio*, ed. Gy. Moravcsik-R. J. H. Jenkins, Washington 1967, pp. 66-69. Cf. aussi E. Piltz, *Kamelaukion et mitra*, Stockholm 1977, pp. 28-29, 51-52, 58-59, 62, 72, 74-75, passim. Le fait que les anges sur la peinture de Longin n'apportent au souverain que la couronne et le loros et non pas son ornat complet, comme c'est mentionné dans la légende du Porphyrogénète, n'empêche pas qu'il s'agisse ici d'une solution iconographique qui a trait à l'origine divine de l'ornat impérial de Constantin. Au Moyen Age les peintres s'en tenaient au principe de «pars pro toto», pour ne pas encombrer leurs images de détails inutiles. La meilleure preuve du fait que par la présentation

dait dans l'église Sainte-Sophie à Constantinople, où ils étaient suspendus au-dessus de l'autel, jusqu' à l'envahissement de la ville par les croisés, au début du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>.

Cette nouvelle particularité iconographique présentant Stefan comme un nouveau Constantin, Longin l'a aussi copiée de l'arbre généalogique des Nemanjić ornant le mur de Dečani et sur lequel, de même qu' à Gračanica, sont représentés des anges qui, avec la bénédiction du Christ (à Dečani c'est le Christ Emmanuel comme sur l'icône, tandis qu' à Gračanica c'est le Christ Pantocrator) apportent aux souverains serbes de cette dynastie la couronne et le loros<sup>12</sup>. Il est tout à fait certain que le sens iconologique de l'image n'échappait pas à Longin. Par la représentation de l'arbre généalogique des Nemanjić, au XIV<sup>e</sup> siècle l'on ne voulait pas seulement prouver l'origine divine de la dynastie, mais encore l'attachement à la foi de ses membres. On voulait souligner le fait que les Nemanjić, comme de nouveaux ou de seconds Constantins, étaient en réalité des militants pour la pureté de la foi et des défenseurs de l'orthodoxie<sup>13</sup>. Le zographe Longin était animé du même désir lorsqu'il peignit l'icône de Stefan Dečanski. L'icône devait témoigner du fait comment le roi martyr, malgré ses souffrances combattait les hérétiques, en remportant des victoires par la force de la croix.

La notion fondamentale, disant que l'on pouvait considérer Ste-

de la couronne et du loros l'on voulait indiquer l'origine divine de tous les ornements du souverain se voit dans l'iconographie contemporaine de St. Nicolas. D'après les hagiographies de cet archevêque de Myra ses contemporains ont à deux reprises eu une vision dans laquelle ils ont vu le Christ et la Vierge lui apporter son costume d'évêque. Sur les images de saint Nicolas cela se réduit au fait que le Christ lui présente l'Évangile, et la Vierge l'omophore.

E. Piltz, *o.c.*, p. 62 estime que l'image dans laquelle l'ange apporte une couronne au souverain, fréquente dans l'iconographie byzantine, représente aussi une illustration de la légende sur l'origine divine des vêtements impériaux byzantins. Il est peu probable que la couronne puisse remplacer tous les ornements impériaux. Il semble plutôt, comme on le pense généralement, qu'il s'agisse de la représentation de l'investiture divine du souverain, sans autre association d'idées.

11. H. D. Kahl, «Die «Konstantinskrone» in der Hagia Sophia zu Konstantinopel. Ein Beitrag zur byzantinischen Konstantinslegende», in *Antike und Universalgeschichte*, Festschrift H. E. Stier, Münster 1972, pp. 303-322. Cf. E. Piltz, *o.c.*, p. 52.

12. Cf. S. Radojčić, *Portreti srpskih vladara*, pp. 39, 58, pl. X, XVI.

13. V. J. Djurić, «Loza Nemanjića u starom srpskom slikarstvu», dans: *Peristil*, 21 (Zagreb 1978) pp. 53-55.

fan Dečanski comme un nouveau Constantin, avait été acquise par Longin dans les vieux textes écrits à propos de ce roi. Le premier biographe de Stefan Dečanski, de même que son contemporain, l'érudit archevêque Danilo II, considéraient déjà que le Seigneur avait octroyé à Stefan Dečanski, «comme jadis au pieux empereur Constantin la victoire contre les étrangers au nom de la foi, et comme aussi au prophète Moïse contre Hamalek»<sup>14</sup>. Grigorije Camblak, un autre écrivain qui l'a glorifié au début du XVe siècle, était aussi convaincu que Stefan Dečanski était pour l'Église un second Constantin<sup>15</sup>. C'est la raison pour laquelle le prof. S. Radojčić assurait que cete conception de Stefan Dečanski comme d'un second Constantin avait influé sur le programme de la peinture murale et certaines de ses scènes dans l'église de Saint-Nicolas-de-Dabar, fondation de ce roi, où a été conservé, dans le narthex, un cycle de fresques consacré à l'empereur Constantin<sup>16</sup>.

Certains autres souverains serbes, lorsqu'ils avaient vaincu leurs ennemis par la prière et sous le signe de la croix, recevaient aussi chez les écrivains serbes, versés en théologie, l'épithète de «second Constantin»<sup>17</sup>. Cela n'avait rien d'étrange: les mondes byzantin, bulgare, russe ou de l'Europe occidentale se glorifiaient chacun de leur «nouveau Constantin», soldat invincible de la foi et vainqueur de l'étranger ou des infidèles<sup>18</sup>. Le nouveau Constantin était l'archétype du souverain médiéval, lorsqu'il importait de souligner leur piété et leur dévouement au christianisme.

14. Arhiepiskop Danilo II, *Životi kraljeva i arhiepiskopa srpskih*, traduit par L. Mirković, Beograd 1935, p. 129.

15. *Srbijak* II, présenté par Dj. Trifunović, traduit par D. Bogdanović, Beograd 1970, pp. 338, 339.

16. S. Radojčić, «Freska Konstantinove pobede u crkvi Sv. Nikole Dabarskog», dans: *Glasnik Skopskog naučnog društva* XIX, 1938, pp. 87-101.

17. *Spisi svetog Save i Stevana Prvovenčanog*, traduit par L. Mirković, Beograd 1939, p. 197; Domentijan, *Životi svetoga Save i svetoga Simeona*, traduit par L. Mirković, Beograd 1938, p. 276 (au sujet de Stefan Prvovenčani); Arhiepiskop Danilo II, *o.c.*, p. 112; *Srbijak*, II, p. 95 (au sujet du roi Milutin); *Zakonik Stefana Dušana cara srpskog*, Beograd 1898, 4 (au sujet de l'empereur Dušan).

18. Cf. Les études à ce sujet par I. Karajannopoulos et E. Ewig dans *Das byzantinische Herrscherbild*, herausgegeben von H. Hunger, Darmstadt 1975, qui contiennent aussi une bibliographie complète à ce sujet, composée par H. G. Beck. Et encore, H. Wolfram, «Constantin als Vorbild für des Herrscher des Hochmittelalterlichen Reiches», *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*, LXVIII (Graz-Köln 1960) pp. 226-243. Au sujet de Demetrios Ivanovič Donskij présenté comme un nouveau Constantin ayant converti la Russie au christi-

La narration de la sainte vie du roi se fait au moyen de petites scènes le long du bord de l'icône. Elles sont disposées de façon à ce que le début du cycle se trouve en haut, à gauche, et la fin de celui-ci au bas, à droite. Sur seize scènes comme il y en a en tout, toutes les scènes impaires se trouvent à gauche et toutes les scènes paires à droite. De cet ordre est exceptée la bataille de Velbužd, dix-septième scène de cet ensemble, qui exigeait une plus grande surface. Ce n'est probablement pas la seule raison pour laquelle elle a été peinte au milieu du bas de l'icône, sous la figure du roi Stefan Dečanski. Il semble que Longin avait voulu compléter par elle son idée de Stefan Dečanski étant un nouveau Constantin, mais encore et surtout lui contérer l'épithète de «nouveau Moïse».

Longin ne s'est pas inspiré de la Bataille des Serbes contre les Bulgares en 1330 à Velbužd pour en faire une illustration historique, mais pour montrer le combat entre les cavalleries du roi très pieux et du roi qui avait enfreint les lois divines. (La scène même est simplement indiquée comme *сѣраженіе брань* — bataille, lutte). Deux groupes de cavaliers s'affrontent en s'assillant et il semble que les Serbes soient à gauche et les Bulgares à droite, mais les Serbes semblent déjà avoir percé les rangs des Bulgares. C'est là que le jeune roi Dušan a coupé la tête à l'empereur bulgare Michel Šišman (l'inscription MHX au-dessus de sa tête, que L. Mirković avait lue, manque aujourd'hui). Ce détail est complètement copié d'une image dans laquelle le saint Démétrius, patron vénéré de Thessalonique, tue l'empereur bulgare Kaloyan<sup>19</sup>. Près de Dušan l'on voit l'inscription: **СТЕФА<sup>Н</sup>  
ЖЕ МЛАДИ МНОГА ХРАБРОВАНІА ВЪ РАТЫ ПОКАЗОВАШЕ**

stianisme, cf. N. K. Gudzij, *Hrestomatija po drevnej russkoj literature XI-XVII vekov*, Moskva 1962, pp. 179, 185-186. Pour les Bulgares c'est le tzar Ivan Alexandre qui est un nouveau Constantin «pour sa foi» et parce qu'il porte la croix victorieuse comme sceptre cf. *Starobălgarski stranici*, éd. P. Dinekov, Sofija 1968, pp. 65, 457.

19. Longin savait probablement que les écrivains serbes médiévaux comparaient parfois les souverains serbes, défenseurs de la patrie, au défenseur de Thessalonique. Il connaissait aussi probablement la biographie du roi Milutin où ceci est aussi raconté: Arhiepiskop Danilo II, *o.c.*, p. 106. De là peut venir l'idée de prendre une icône de saint Démétrios comme modèle iconographique pour présenter le tzar Dušan combattant (cf. S. Radojčić. «Freska Konstantinove pobede u crkvi svetog Nikole Dabarskog», dans: *Glasnik Skopskog naučnog društva*, XIX 1938, p. 98). L'idée pouvait aussi lui être venue du fait que les deux tuent des tzars bulgares.

(Et le jeune Stefan fit preuve d'un grand courage à la guerre). En réalité cette inscription est copiée de la Vie de saint Stefan Dečanski écrite au début du XVe siècle par Grigorije Camblak, en changeant un peu l'ordre des mots<sup>20</sup>. Sur l'autre bout de la scène, à gauche, on voit devant une tente Stefan Dečanski debout, les mains levées en orant.

Près de lui sont les restes de l'inscription: **МѢТВА ПРИЛЕ  
ОУТЕШИТЕЛѢА** (Par ses prières assidues il attira le Consolateur), ce qui est un extrait de l'Office de Stefan Dečanski qui, semble-t-il, a aussi été composé par Grigorije Camblak. En réalité, il s'agit du début d'un tropaire faisant partie de l'Office, dont la pointe est qu'en récompense de ses prières Dieu avait rendu Stefan Dečanski «terrible et miraculeux pour les rois voisins, et pour notre grand bien et pour notre gloire»<sup>21</sup>.

Une seconde inscription au-dessous de la bataille souligne encore davantage le secours divin à l'aide duquel Stefan Dečanski remportait

ses victoires: **ВЪ БРАНѢ ДОБЛ(РЕС)ТЪВАНЪ БИЛЪ ЕСЫ  
(СОП)РОТИВНѢ ПОБЕЖДАЕ НЕ ШИТО НИ К...** (Tu étais courageux dans les combats, en y triomphant non pas par le bouclier et par la lance...). La suite de cette citation dans l'Office nous explique mieux sa prière: «Car il ne se reposait jamais sur la portée de son arc, mais en élevant ses nobles mains comme Moïse vainquit Hamalek dans le désert et par la prière triomphait des orgueilleux»<sup>22</sup>.

Lorsque Longin peignit sa bataille de Velbužd, il avait donc à sa disposition deux textes de Grigorije Camblak sur le saint roi dont il pouvait tirer des données et son inspiration: la Vie et l'Office à Stefan Dečanski. Il apprit de la Vie des détails (tels que la prière du roi dans sa tente, le courage de Dušan, la mort de l'empereur bulgare, etc.) et des deux textes que Stefan suivait dans la lutte l'exemple de Moïse qui se fiait davantage à la prière qu'aux armes. Cela était devenu un lieu commun de la littérature chrétienne, présent aussi très souvent dans la littérature serbe quand il s'agissait de souverains combat-

20. Cf. «Život kralja Stefana Dečanskog», éd. J. Šafarik, dans: *Glasnik društva srpske slovesnosti XI* (Beograd 1859) p. 74; de même: *Stare srpske biografije XV i XVII veka*, traduit par L. Mirković, Beograd 1936, p. 26.

21. Cf. *Srbijak*, II, p. 331.

22. *Ibid.*, pp. 336-337.

tant<sup>23</sup>. Les comparaisons et les parallèles établies entre les souverains serbes et les rois de l'Ancien Testament, ou avec les saints du Nouveau Testament, apparaissant dans la littérature hagiographique ou liturgique — comme celles qui ont trait à Stefan Dečanski — donnaient beaucoup d'impulsions aux peintres, car elles leur permettaient de créer de nouvelles compositions illustrant l'histoire serbe d'après le modèle des images saintes déjà connues, tirées de l'Ancien ou du Nouveau Testament<sup>24</sup>. Il est très vraisemblable que Longin désirait que la bataille de Stefan Dečanski contre les Bulgares ressemblât à celle que Moïse livra contre Hamalek, comme l'avaient suggéré les biographes du roi. C'est pour cela qu'il s'est servi de quelques représentations médiévales de la lutte de Moïse contre Hamalek. On y représente toujours d'après le texte de l'Exode, 17, d'un côté Moïse en prière, pendant que les Israélites combattent sous la conduite de Josué<sup>25</sup>. Sur la peinture

23. Au sujet de Stefan Dečanski en tant que nouveau Moïse: cf. *Stare srpske biografije*, pp. 25, 31; *Srbljak*, II, p. 337. D'après ses biographes Stefan Prvovenčani et Domentijan, Nemanja terrassait ses ennemis comme Moïse avait vaincu Hamalek. Cf. *Spisi svetog Save i Stevana Prvovenčanog*, p. 183; Domentijan, *o.c.*, p. 240. Non seulement aux yeux de Camblak, mais aussi à ceux de son premier biographe Danilo II, Dečanski était pareil à Moïse dans la lutte pour la foi, et son fils Dušan pareil à Josué, même dans la bataille de Velbužd. *Životi kraljeva i arhiepiskopa srpskih*, pp. 129, 140-141, passim. Tel Moïse terrassant Hamalek, Dušan triomphe du roi hongrois Karol (*ibid.* p. 172), Alexandre Nevski de ses ennemis sur le lac Čudsko, et Démétrios Donski de Mamaï, pour ne citer que quelques-uns des nombreux exemples semblables (cf. N. K. Gudzij, *o.c.*, pp. 159, 182).

24. Cf. V. J. Djurić, «Istorijske kompozicije u srpskom slikarstvu srednjega veka i njihove književne paralele», dans: *Zbornik radova Vizantološkog instituta*, VIII<sub>2</sub> (Beograd 1964) pp. 84-90; *ibid.*, X (1967) pp. 128-131, 140-141, 145-147; *ibid.*, XI (1968) pp. 109-118 (avec une bibliographie plus ancienne).

25. Par exemple, la lutte de Moïse contre Hamalek sur les mosaïques paléochrétiennes de Santa Maria Maggiore à Rome (cf. G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Tavole, Roma 1967, 75), ou dans la miniature du manuscrit des œuvres de Grégoire de Nazianze N° 510 de la Bibliothèque Nationale, du IXe siècle (cf. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1929, pp. 29-30, pl. LV; voir aussi: S. Der Nersessian, *Études byzantines et arméniennes*, Louvain 1973, p. 94); les scènes de la bataille y ont toutes les composantes essentielles de la bataille de Velbužd, mais la composition diffère. Il est évident que le modèle de Longin était plus récent. Cf. S. Petković, «Ruski uticaj na srpsko slikarstvo XVI i XVII veka», dans: *Starinar* XII (Beograd 1961) pp. 100-101. L'auteur estime que Longin, pour la partie centrale de la bataille de Velbužd s'était servi de l'iconographie de quelque icône russe sur laquelle était représentée la bataille entre les habitants de Novgorod et de Suzdalj.

de Longin le saint roi représenté comme un nouveau Moïse est en connexion étroite avec la représentation du roi comme d'un nouveau Constantin. A savoir, Constantin avait été comparé déjà, dans les oeuvres d'Eusèbe de Césarée, à Moïse de l'Ancien Testament, en particulier dans sa bataille contre Maxence sur le pont Milvius, et cette comparaison avec le premier empereur chrétien était largement répandue<sup>26</sup>. En étendant son idée sur le saint roi comme un nouveau Moïse et comme un nouveau Constantin sur les deux principaux champs de son icône, le peintre désirait à l'aide d'analogies avec l'Ancien et le Nouveau Testament, d'élever les personnages et les événements de l'histoire serbe à un niveau plus haut, plus général, chrétien. Le roi serbe couronné méritait donc la plus grande vénération.

Les seize scènes latérales racontent — toujours d'après des textes de Grigorije Camblak — les souffrances et le martyre du roi Stefan Dečanski qui avait été un roi chrétien idéal. Dans sa narration, Longin suivait l'ordre observé par Grigorije Camblak dans sa Vie. Cependant, il y changeait ou y ajoutait quelques petites choses, car, au cours de son travail, le sort du saint roi lui devenait plus proche et plus émouvant. Avant tout, il composait lui-même les inscriptions au-dessus des scènes, se tenant en général aux textes de la Vie, mais en les copiant rarement littéralement. Les vers de l'Office, qui accompagnent presque chaque scène, sont écrits en majorité au bas de celles-ci. Il les a choisis de manière à ce qu'ils décrivent bien l'événement représenté. Par endroits il a inventé un texte bref ou altéré un détail de la vie du roi pour compléter l'explication psychologique ou factographique de la scène. Il agissait comme un homme pour qui la création littéraire n'était pas un mystère.

Les principales scènes du cycle créé par Longin sont celles qui racontent les trois apparitions miraculeuses de saint Nicolas, tirées de la Vie du roi rédigée par Grigorije Camblak. Elles expriment la bienveil-

Cependant, le motif de deux groupes de cavaliers affrontés est un lieu commun de la peinture byzantine sur ce sujet. Cf. par ex: J. Lassus, *L'illustration byzantine du Livre des Rois*, Paris 1973, figs. 9, 17, 32, 34, 85, 89; I. Dujčev, *Minijature Manasijevog letopisa*, Sofia-Beograd 1965, t. 17, 20, 55, 60; A. Grabar - M. Manousakas, *L'illustration du manuscrit de Skylitzès de la Bibliothèque Nationale de Madrid*, Venise 1979, pl. V, figs. 18, 19, passim.

26. Ce fait fut signalé, entre autres, aussi par S. Radojčić, «Freska Konstantinove pobede», pp. 90-92.

lance de Dieu pour le saint roi, et elles ont aussi eu une forte influence sur sa destinée. Ces scènes divisent le cycle en trois entités. Chacun de ces ensembles contient, en plus de la scène de l'apparition de saint Nicolas en qualité d'envoyé du Seigneur, d'autres scènes dans lesquelles l'on dépeint les malheurs du roi ou de l'Église et les bonnes oeuvres du roi faites pour remercier Dieu de sa miséricorde.

Le premier ensemble se rapporte au supplice d'aveuglement auquel le roi a été condamné par son père. Il débute par l'image sur laquelle la reine Simonida, entourée de ses dames d'honneur, se tient devant le trône de Milutin en médissant de son fils ( шклетѣреть црѣца оу ѡца сѣгаго — la reine calomnie le saint devant son père).

Vient ensuite (шслепленї)е шнма сѣгаго (L'aveuglement des yeux du saint). Une scène dans laquelle Stefan est étendu, maintenu par deux bourreaux, tandis qu'un troisième lui creve les yeux. Cet événement dramatique n'a pas pu passer sans que Longin ne l'accompagne de vers tirés de l'Office de Camblak: ражеженїе . . . ли невндимаго сѣтрелца. C'est le commencement d'un tropaire dans le quel l'on glorifie le martyr chrétien de Stefan: «Les flèches brûlantes de l'archer invisible qui t'ont pénétré, Stefan, ont été éteintes par ta noble patience et sont devenues impuissantes...» (II, 338, 339)<sup>27</sup>.

La troisième scène, сѣїи николае гавлѣает(ь)се сѣомѡ на овуро полѣо (Saint Nicolas apparaît au Saint à Ovče Polje), illustre le moment où saint Nicolas apparaît en rêve à Stefan, endormi les yeux bandés, et lui montre ses yeux sur la paume de sa main en le consolant. Autour du roi sont assis son gardien et ses deux jeunes fils. La scène est accompagnée d'un texte écrit en fines lettres sous le lit: и приме кръста непоруно (Et il reçut la croix sans faillir). Cette citation n'est pas tirée des textes de Camblak, c'est la paraphrase de Longin de nombreux textes hagiographiques par lesquels on souligne la vocation des saints de suivre la voie du martyr, en prenant le Christ pour guide<sup>28</sup>.

27. Lorsqu'on citera des parties de l'Office, ici et plus loin, l'on ne marquera, entre parenthèses, que les numéros qui se rapportent au *Srbljak* II et à ses pages sur lesquelles se trouvent les dites citations.

28. Cette métaphore a été introduite dans la littérature biographique serbe encore par saint Sava et Stefan Prvovenčani, lorsqu'ils parlaient de leur père et de sa décision de devenir moine au Mont Athos: Cf. *Spisi Svetog Save i Stevana Prvovenčanoga*, pp. 137-138, 139, 140, 142, 146, 191. Il y a beaucoup d'exemples de l'emploi de cette expression.

Quoiqu'on décrive dans la scène suivante le bannissement de Stefan et son envoi à Constantinople — **прѡбѡнт(ь) се сѣын и сѣновы рого въ заточеніе** (Le saint et ses deux fils sont envoyés en exil) et qu'elle illustre le moment où, sous la conduite d'un soldat, ils arrivent aux portes de la ville — de petites lettres, au bas de la scène, citent un texte de l'Office (II, 332, 333), **ниже скръбь ни теснота ни заточеніе темное**, par lequel on décrit l'état d'âme du saint après son aveuglement. Le début de ce passage de l'Office reproduit sur l'icône ne devient compréhensible que dans le contexte de tout le tropaire: «Ni les soucis, ni l'étroitesse, ni le sombre emprisonnement<sup>29</sup>, ni l'aveuglement ne purent ébranler ton aspiration à Dieu...». Par cette scène se termine la narration des souffrances du saint dans sa jeunesse, qui ne purent ébranler sa foi, grâce, avant tout, au soutien de saint Nicolas.

Cependant, le premier tiers du cycle n'aurait pas été parfait s'il n'avait contenu des preuves de la reconnaissance de Stefan à Dieu manifestée par son activité en faveur de la pureté de la foi. Les deux scènes suivantes en témoignent. Sur une scène on voit un concile dans une église de Constantinople auquel préside l'empereur Andronic (**андрѡн**) à la gauche duquel est assis Stefan Dečanski (**стефань**), et qui a, à sa droite, le patriarche accompagné d'évêques et de moines. Longin a donc représenté le concile auquel a été condamnée la doctrine de Barlaam, mentionné dans la Vie. Cependant, dans la Vie Camblak ne dit pas que Stefan ait participé aux travaux du concile. Pour glorifier le rôle de Stefan dans la lutte pour la pureté de la foi, Longin s'est hasardé à une interprétation assez libre des vers de l'Office qu'il a inscrits au-dessus et au-dessous de la scène. Celle du haut dit:

**оустнаѣс (sic) твоѣ словесъ вѣовещаннѣ и премѡдрїѣ**, ce qui est le début d'un tropaire dont le texte complet est: «Et par tes paroles pieuses et sages tu fis honte au souverain grec et au concile de saints, car tu ne voulus pas voir les hérétiques comme des loups au milieu du troupeau de fidèles.» (II, 330, 331). Sous le trône, au bas de la scène, se trouve un petit texte **оублажише те ѡрїе**,

29. A la place du mot «tamno» (sombre) dans l'Office il y a «mnogoletno» (âgé). Il est clair que Longin avait eu entre les mains un Office un peu différent de celui que l'on célèbre aujourd'hui.



stantinople doucement et aimablement des nouvelles de son fils Stefan)

et en bas: **прѣде нгѣмѣ ѿ црѣгѣрѣа нъ црѣ сръвскомѣ**  
(L'higoumène de Constantinople vint auprès du tzar de Serbie). On voit à gauche une écurie dans laquelle des palefreniers font entrer son cheval et à droite l'higoumène qui remet au roi Milutin une lettre en forme de rouleau sur laquelle est écrit le texte: **самшарѣжац(ь)**

**грѣуаскѣи црѣ сръвскомѣ раѣнсе ш гн пошлѣ**

**вонн(ь)ство на помѣшь бранн** (Le souverain de Grèce au roi de Serbie: Réjouis-toi dans le Seigneur, envoie-moi une armée comme secours militaire). Pour cette scène, tout comme pour la première, Longin ne s'est pas servi du texte de l'Office pour donner à sa narration un contenu intérieur.

Par contre la scène de la recontre de Milutin et de son fils, qui les montre embrassés en présence du jeune Dušan et de soldats de la garde, est pleine de citations tirées de la Vie ou de l'Office. L'inscription principale est une paraphrase de la Vie: **прѣде сѣын ѿ**

**заточенїа нъ родителю** (le saint revint de prison chez ses parents), tandis que le mot **сѣмирѣ(нїе)** (Réconciliation), qui surmonte la tête des deux Némanjić, a été choisi par Longin sur la foi de la situation que Camblak décrit dans sa Vie. Deux citations sont tirées de l'Office. L'une est écrite en biais sur un pan de la tente du

milieu — **широта землѣ и дългота съ многѣ езиць родове** — et représente le début d'une prophétie sur le future règne de Stefan, qui dit: «L'étendue de la terre. en long et en large, avec des tribus de nombreux peuples t'ont été confiés par Dieu qui te délivra de prison, et tu l'as gardée en bonne foi et piété sous des lois équitables...» (II, 342, 343). La seconde citation dont le début est à peine visible — **гѣже ѣво по швразѣ добре с...** — nous dit que la prison n'a pas ébranlé la foi de Stefan: «Tu sus conserver ton image faite à celle de Dieu, en vérité, et ton aptitude à servir Dieu sur la mer tumultueuse de notre vie, et tu sus soumettre tes passions à la raison...» (II, 332, 333).

La scène suivante qui représente le couronnement de Stefan porte un titre composé d'après un texte de la Vie: **никѣ архїепѣкшпъ венуагѣтъ сѣго на кралѣв(ь)ст(в)о ѣ пенѣ** (L'archevêque Nikodim couronne le saint roi à Pec). Le roi s'est baissé

pour que l'archevêque puisse poser la couronne sur sa tête. Derrière le roi se tient un groupe de personnages dans lequel, parmi des prêtres, des moines et des seigneurs, se tient le fils de Stefan, Dušan. Nikodim tient un phylactère sur lequel on peut lire le Psaume 20 (21), 7 :

ГАКО ЦРЬ ОПОВАЕТЬ НА ГДѦ И МЛТНГО ВШННАГО НЕ

ПОДВИЖИТСЕ (Car le roi met sa confiance en l'Éternel, et par la bonté du très haut, il ne chancellera pas). D'après ce que nous ont communiqué les écrivains serbes de l'entourage de l'archevêque Danilo II, le couronnement des souverains serbes se faisait en récitant divers vers de ces psaumes<sup>30</sup>. L'autorité royale était d'ailleurs souvent glorifiée par ce psaume<sup>31</sup>, que Longin a inscrit sur son icône quoique Cambak n'en fasse pas mention dans ses textes consacrés à Stefan Dečanski. Le couronnement a lieu devant une église à coupole sur la quelle est écrit **пѣтъ** (Peć) et qui représente en réalité l'église des Saints-Apôtres avant que les archevêques Nikodim et Danilo II n'y aient ajouté leurs fondations. Il est clair que Longin connaissait bien l'histoire du siège du patriarcat de Serbie. Finalement, au bas, du côté gauche, au-dessous de la figure de Nikodim on voit une inscription en fines lettres et en rangs serrés dont seul le début s'est

conservé : **къ црѣвѣа** . . . C'est le vers initial d'un tropaire de l'Office (II, 334, 335) qui souligne le fait que malgré son avènement au trône Stefan est resté promoteur de la foi : «On t'octroya non seulement l'autorité royale mais aussi le talent de persuasion, car, disant des paroles utiles, tu attirais tous les cœurs vers la vraie foi que tu présentais utilement, aussi, pour ce que tu créas et ce que tu prêchas, tu devins l'un des grands du règne des cieux».

Les deux dernières scènes de la partue du cycle qui traite du règne de Stefan Dečanski parlent de ses bonnes oeuvres. On y souligne les vertus d'un vrai roi chrétien. La première représente la construction de l'église de Dečani ( **заанїе црквѣи дєчанѣ** ) (sic). L'église étant déjà terminée sur son échafaudage et sur le toit se tiennent en-

30. Arhiepiskop Danilo II, *o.c.*, p. 165. On y mentionne que l'archevêque avait couronné le roi Dušan en récitant le verset 4 du Psaume 20(21).

31. Cf. I. Dujčev, *o.c.*, fig. 33 et description de la miniature; V. J. Djurić, «Tri događaja u srpskoj državi XIV veka i njihov odjek u slikarstvu», dans: *Zbornik za likovne umetnosti* 4 (Novi Sad 1968) p. 75.

core ses constructeurs tandis que le roi Stefan et son premier bigou-mène Arsenije ( **арсенне** ) se tiennent debout devant elle. A leurs pieds se trouvait une fine inscription en trois rangs, dont ne sont restés que des fragments: ...**го** ...**жа**... **обитель** (à gauche) et

**гоже възлѣобиль... гоже мнѣс... оукрасилъ**

(à droite). Cette inscription était en réalité une citation de trois vers d'un tropaire de l'Office (II, 346, 347): «Par la force qu'acquies la famille que tu aimas, et que tu ornas de beaucoup, ô Stefan...» et qui ne devient compréhensible que par sa suite: «...et que tu glorifies à présent par tes reliques, et gardes le troupeau qui se trouve sous son toit par tes prières».

La seconde scène témoigne de l'intérêt du roi pour les pauvres. Il y (**стѣи stefā**) donne l'aumône aux pauvres (**оубогѣи даеть млѣтннго**) de la manière racontée dans la Vie de Camblak. Les deux textes de l'Office qui s'y trouvent parlent de la récompense qui attende le roi pour avoir nourri les affamés. L'un des textes est auprès

d'un groupe de trois mendiants aux gestes éloquents: **оѣи въсѣ нищїи на те ѡповахо такоже къ бѣ рѣ дѣль**. Ce n'est qu'une partie d'un tropaire plus long: «Les yeux de tous les humbles se tournent vers toi, comme Dieu le dit à David et tu leur donnas la nourriture en serviteur de Dieu devant les yeux du Seigneur, et c'est pour cela que tu héritas, o bienheureux, le règne réservé aux miséricordieux» (II, 336, 337). Près des pieds du roi, penché vers les humbles,

est l'inscription: **ношнаа твога хоженїа** ; c'est le début d'un tropaire: «Tes pèlerinages de nuit et tes fréquents achoppements contre des pierres, lorsque tu allais visiter les pauvres, t'ont construit une échelle avec des marches jusqu'aux cieux, par lesquelles on atteint jusqu'à Dieu même et est couronné de sa main droite» (II, 340, 341).

La troisième apparition de saint Nicolas à Stefan (**+третїе гавлагет(ъ)се стѣи николае stefā**) annonce au roi sa mort en martyr. C'est la première scène de la dernière partie du cycle des scènes de la Vie du saint qui comprend quatre scènes. D'après la Vie de Camblak cette apparition a eu lieu à la cour du roi lorsque celui s'était assoupi après matines. Le texte écrit à côté de saint Nicolas, debout auprès du lit du roi assoupi, est tiré de la Vie de Camblak:

**паньї (никол)ае паньї шенунаа полза** (C'est de nou-

veau Nicolas, c'est de nouveau un bienfait habituel)<sup>32</sup>. La suite du texte dans la Vie nous dit que le roi a accueilli l'annonce de sa mort comme une bonne nouvelle. Longin a choisi à cette occasion pour illustrer son propre sentiment relatif à cet événement un tropeaire dont il a écrit le début au-dessous du lit: **ІС НАВИНЬ ИНОГДА АГГЕЛЬ** — «Josué vit une fois un ange qui lui ordonna d'ôner ses chaussures de ses pieds, car, dit-il, cet endroit est sacré, quand à Toi, bienheureux, tu vis le grand saint Nicolas qui t'ordonna de te débarrasser de ta chair, et de te rendre dans la terre sainte» (II, 340, 341).

Dès qu'il apprit la nouvelle de sa mort, le roi convoqua l'rhigoumène de Dečani Arsenije et fit de nouveaux dons au monastère: **СТЪИ**

**ВЪЗВѢСТНВЪ ИГДМЕНѦ ВИДЕНІЕ И ДАЕТЪ ЕМО ЗЛА МНО**

(Après avoir instruit l'rhigoumène de sa vision, le saint lui donna beaucoup d'or). Ces paroles sont en partie une citation de la Vie, et en partie une paraphrase de Longin. Le texte à peine lisible qui se trouve entre le roi et Arsenije est presque littéralement tiré de la Vie:

**ПРИИ СИА (МОЛ)ЕННА(?) (И)ЖЕ РАДИ ШБИТЕЛЫ**

(Reçois ces prières (?) pour les besoins de la communauté)<sup>33</sup>. En deux rangs est copié le début d'un tropeaire tiré de l'Office: **ДУЕНІГО**

(**ВЪНИМАТЕ ЕВА . . . ГО**) **ПРЕБОГАТЕ** , dont la suite célèbre les vertus de miséricorde et d'humilité du roi: «Dévoué à la doctrine de l'Évangile qui proclame les miséricordieux comme bienheureux, tu fus miséricordieux et humble, et c'est pour cela que tu fus pardonné et que tu héritas de la terre promise aux humbles» (II, 328, 329).

Camblak était lui aussi ému de la mort du roi en martyr lorsqu'il écrivit sa Vie et Longin tout autant. Il a peint la scène d'après la description qu'en donne la Vie: le roi, affalé sur une chaise a le cou garroté par deux hommes pendant qu'un troisième les contemple. Deux anges (**АГГЕЛЫ**) descendent des cieux pour recevoir son âme. Pour cette scène, de même qu'il l'avait fait pour celle de la Condamnation des hérétiques, le peintre n'a choisi que des textes de l'Office, négligeant ceux de la Vie. Le titre de la scène de la mort du roi,

**ОУЖАСЪ ШБИМАТЕ(Ъ) МЕ СЛИШЕШАА НЕПРАВЕДНЕЕТИ СМЕРТИ**

32. J. Šafarik, *o.c.* p. 77 (traduit par L. Mirković, *Stare srpske biografije*, p. 28). Ce rapprochement avec les scènes de la Vie a déjà été fait par V. Petković, *o.c.*, p. 66.

33. J. Šafarik, *l.c.* (L. Mirković, *l.c.*).

(об)ра́зъи, est le début du tropaire: «Je suis saisi d'horreur quand j'entends décrire ta mort injuste. mais je suis pénétré de joie quand je contemple les saintes reliques, car en vérité, et d'après le grand apôtre, les souffrances présentes ne sont rien comparées à ta gloire» (II, 334, 335). Mais cela ne suffisait pas au zographe pour cadrer poétiquement la scène et il ajouta en-dessous de celle-ci, en trois rangs, un texte qui, aujourd'hui, est à peine lisible: **обон ѿбо на тебе**

**бл̄жене вѣнци стѣнаше се... цр̄... нѣпно...** C'est en réalité le début de l'un des plus beaux tropaires de l'Office (II, 340, 341): «Les deux couronnes se rencontrèrent sur ta tête, celle de roi et celle de martyr, car tu méritas le titre des deux, car tu es la gloire des rois et l'ornement des martyrs, et l'étoile brillante de ta famille».

Le cycle se termine par l'oraison funèbre du saint roi: **оуспеніе**

**и нагробное пеніе стѣфанѿ** (Dormition de Stefan et son oraison funèbre). Autour du catafalque, dressé devant une arcade, deux évêques, assistés par huit moines, disent l'oraison funèbre. L'archevêque qui se trouve au chevet tient un livre entr' ouvert avec le texte: **вѣе аѿомь** (ce qui est le début de la prière du prêtre pendant l'office funèbre), un moine tient aussi un livre avec une citation de psaume 119: **бл̄женн непороуни** (heureux les irréprochables) que l'on lit lors des funérailles<sup>34</sup>. Ces textes se retrouvent sur d'autres scènes funéraires de la Serbie médiévale, si bien que Longin s'est servi là de solutions iconographiques connues<sup>35</sup>. Sur le catafalque même se trouve un extrait de l'Office (II, 344, 345) **аше и ѿ нѣ преставлен(ь)**

**бл̄ѣ такоже іліа · нь нѣ нѣ оставилъ еси сѣѣе мощи**  
; la suite du tropaire nous donne la pensée entière: «Si même tu nous quittas comme Elie, tu nous as laissé tes saintes reliques comme le plus précieux des bienfaits, par lequel tu nous protèges, ô martyr, de toute atteinte menaçant d'altérer notre âme».

En examinant attentivement le rapport entre le peintre et les oeuvres littéraires traitant du saint roi serbe, on pourrait en tirer encore quelques conclusions essentielles au sujet de la manière dont é-

34. Cf. L. Mirković, *Pravoslavna liturgika*, II<sup>2</sup>, Beograd 1967, pp. 176, 181-82, 186.

35. Cf. V. J. Djurić, «Istorijiske kompozicije», dans: *Zbornik radova Vizant. instituta* XI, pp. 100, 103-114.

tait exécutée une icône avec des scènes de la vie du saint dans la société serbe du XVI<sup>e</sup> siècle, après la restauration du patriarcat. En confrontant le texte de la Vie avec le choix des scènes du cycle peint sur l'icône, on peut constater que, tout en respectant l'ordre d'exposition des événements dans le texte écrit, Longin a omis de présenter certains événements mentionnés dans la Vie (tels que, par exemple, la donation au monastère du Pantocrator à Constantinople, la mort du fils cadet de Stefan, son voyage en Serbie, la mort de son père et l'enlèvement du bandeau de ses yeux, sa lutte avec son frère Constantin pour le trône, etc.), mais il a aussi complètement omis de présenter les miracles du saint roi, sur lesquels Camblak insiste beaucoup. Cette omission semble, de prime abord, tout à fait étrange, car l'on prouvait par la description ou la peinture des miracles l'on prouvait la puissance supranaturelle du saint; les miracles constituaient un attribut essentiel de tout saint chrétien. Il semble que dans sa «rédaction» du cycle, Longin se soit tenu à la tradition serbe plus ancienne: les cycles avec les vies de saint Siméon Némanja et du transfert des reliques de saint Sava (à Studenica, Sopoćani, Gradac) se réduisent à trois ou quatre scènes et ne comportent pas leurs miracles<sup>36</sup>. Même au XVII<sup>e</sup> siècle les miracles n'étaient pas inclus (Hilandar, Morača) sauf dans une scène du cycle étendu de saint Sava<sup>37</sup>. Il est fort improbable que les zographes aient eu la hardiesse de s'engager dans une entreprise théologique aussi risquée, que le choix de la «rédaction» d'un cycle. Or, quand il s'agit de Longin et des scènes de la vie du saint roi, il est tout à fait certain qu'il s'est servi d'un texte dont on n'a pas encore fait mention, à savoir de la vie contenue dans le synaxaire ou le prologue à l'office du roi Stefan Dečanski. La vie du synaxaire est en réalité un texte tout à fait court, qui était inclus dans l'office à matines, après le sixième chant du canon. Il ne décrit pas, mais énumère seulement les principaux événements de la vie du saint. Il va de soi que Stefan Dečanski avait aussi une telle Vie, et il semble qu'elle fut aussi composée par Grigorije Camblak<sup>38</sup>. C'est précisément la vie du synaxaire qui a servi de modèle à Longin pour composer tout son programme du cycle des scènes de la vie du saint, de façon à englober tous les événements men-

36. Cf. note No 24.

37. Cf. note No 3.

38. Dj. Trifunović, «Sinaksarsko žitije svetog kralja Stefana Dečanskog», dans: *Byzance et les Slaves, Mélanges Ivan Dujčev*, Paris 1979, pp. 451-456.

tionnés dans le synaxaire<sup>39</sup>. C'est ainsi que les deux vies de Stefan Dečanski ont servi de modèle au peintre Longin: la vie rituelle du synaxaire servant de cadre à son travail, et la vie plus étendue de Camblak, lui offrant les détails sur ces événements, nécessaires pour la composition iconographique des scènes.

La Vie du synaxaire ne mentionne nulle part la bataille de Stefan Dečanski contre les Bulgares à Velbužd. C'est probablement une des raisons — en plus du besoin de la peindre sur une plus grande surface — pour laquelle Longin a extrait cette scène de l'ordre chronologique de la vie du roi et lui a réservé une place spéciale sur l'icône. Il lui a donné aussi une teneur différente de celle des autres scènes.

L'attitude du peintre envers l'Office est multiple et l'on peut dire même plus animée qu'envers les Vies, malgré le fait que l'Office n'ait pas influé sur l'aspect des scènes du cycle. L'attention du peintre était concentrée exclusivement sur les chants du canon récité ou chanté, de même que la Vie du synaxaire, à matines le jour de la fête du saint roi. C'est uniquement de ses tropaires qu'il tirait les citations dont il accompagnait les scènes, sans se servir des autres parties de l'Office, de même qu'il ne prenait pas de citations des kondakoi, iko-soi, stichères, etc., qui font partie du canon. Cela semble naturel puisque ce sont les chants du canon qui célèbrent le plus la biographie du saint et glorifient son attitude envers les événements de sa vie et ses qualités morales et spirituelles<sup>40</sup>. Lors de son choix Longin ne se tint pas à l'ordre liturgique des chants, mais choisissait les tropaires qui lui semblaient être les meilleurs commentaires des scènes peintes

39. D'après la Vie dans le synaxaire, les événements se sont déroulés comme suit: Diffamation du fils devant son père prétendant qu'il désire lui ôter le trône, Aveuglement, Envoi en exil à Constantinople, L'empereur le fait comparaître, Bannissement des chefs de l'hérésie d'Akindin, Rappel au pays, Recouvrement de la vue, Reconciliation entre père et fils, Mort du père et avènement au trône du fils, oeuvres miséricordieuses, Construction de Dečani et riches allocutions, Troisième apparition de St. Nicolas lui annonçant sa mort, Nouvelles offrandes, Emprisonnement dans une forteresse et strangulation, Inhumation à Dečani où sa relique accomplit des miracles (que l'on ne cite pas et sur lesquels on ne donne pas de détails), *ibid.* pp. 455-456.

40. Au sujet des icônes dans les offices byzantins et serbes cf. les études suivantes: Dj. Trifunović, *Stara srpska crkvena poezija*, et D. Bogdanović, «Vizantijski književni kanon u srpskim službama srednjeg veka», dans: *O Srbijaku*, Beograd 1970, en particulier les pp. 64-80, 103-125 (avec une bibliographie plus ancienne).

du cycle. C'était une composition personnelle des tropaires adaptés à la biographie peinte, devenant ainsi une création personnelle. Parfois le sens poétique entraînait le peintre et alors toutes les inscriptions sur les scènes provenaient de l'Office; d'autres fois il était plus enclin à la narration et alors les textes des inscriptions étaient tirés de la Vie. L'oeuvre littéraire de Camblak a essentiellement conditionné tout l'aspect de l'icône de Longin, mais l'ensemble de la composition reflète quand même la personnalité du peintre.

Une chose remarquable est que Longin a omis de se servir des tropaires du huitième chant du canon, pendant qu'il a tiré de tous les autres chants des citations plus ou moins grandes. Le huitième chant comporte des tropaires qui glorifient la patrie, du saint et prient le saint roi «de soumettre...les enfants d'Agaréens à nos seigneurs» et «de les punir, d'une digne punition», car «des Ismaélites infidèles... ouvrirent toute grande leur gueule, comme des bêtes féroces, s'empressant d'avaler ta patrie» (II, 342-345). En général, Longin s'est efforcée d'éviter toutes les parties du canon à tendance patriotique, et qui présentent Stefan Dečanski comme un défenseur du pays, contre l'ennemi ou comme un patron de l'armée serbe. C'est pour cela qu'on ne trouve nulle part que Stefan est «comme un soleil...surgi à l'ouest» (c'est à dire en Serbie), ou qu'il prie Dieu «de fortifier les étendards de sa patrie contre les barbares infidèles» (c'est à dire les Turcs) (II, 327, 333-335). Il semble, de prime abord, que Longin était enclin à se plier aux événements du temps dans lequel il vivait et qu'il estimait qu'il ne fallait pas offenser, par les vieux vers de Camblak, ceux qui, vingt ans plus tôt, avaient permis la restauration du patriarcat de Serbie. Peut-être que ceci n'est vrai qu'en partie car—et il ne faut pas l'oublier—le patriarcat de Peć, tout de suite après sa restauration, a largement popularisé l'iconographie du jeune orfèvre de Kratovo, Georgije, qui n'a pas voulu renier sa foi orthodoxe, malgré les plus terribles menaces, et qui pour cela fut brûlé par les Turcs à Sofia, en 1515. Peut-être qu'il avait aussi en vue des buts liturgiques particuliers: en omettant tout ce qui avait trait aux cadres locaux et temporels, le peintre s'est efforcé d'élever le saint roi au-dessus des valeurs temporelles et de lui donner une portée générale.

Deux courants parallèles, l'un biographique et l'autre liturgique, qui s'entrelacent sur l'icône du saint roi Stefan Dečanski ont éclairé sa vie sur deux plans, extérieur et intérieur: les événements recevaient une interprétation qui leur donnait un sens sublime. Les actes et les souffrances du roi sur terre se déroulaient en fonction de son élévation

aux cieux. L'interdépendance des facteurs internes et externes — qui découlait de l'emploi intermittent de la Vie et de l'Office du saint — offrait au peintre et au fidèle une image complète du saint roi-martyr. Pour éveiller cette émotion chez les fidèles il était nécessaire qu'ils connaissent au moins la Vie du prologue et qu'ils sachent par coeur le canon dédié au saint, car seuls les débuts des tropaires figuraient sur l'icône. Lorsque, le jour de la fête de Stefan Uroš III, les moines de Dečani se réunissaient autour de sa tombe sur laquelle l'icône était posée<sup>41</sup>, ils suivaient des yeux les scènes de l'icône tout en écoutant le chant des tropaires, dont ils entrevoyaient les débuts, et complétaient mentalement l'image du patron de leur communauté, du saint roi-martyr<sup>42</sup>. Peut être leurs pensées étaient-elles les plus proches de

41. Nous supposons que l'icône avait été installée au-dessus de la châsse avec les reliques du saint roi. La coutume médiévale voulait que l'on place sur la tombe le portrait du défunt. De nombreux exemples confirment ce fait, tant à l'Est qu'à l'Ouest; en Serbie les portraits des souverains se trouvaient au-dessus de leurs tombes (cf. S. Radojčić, *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, passim). Le même procédé était employé pour orner les tombes des saints au Moyen-Age tardif (cf. par ex. pour la Russie: V. Antonova, «O pervonačal'nom meste 'Troicy' Andreja Rubleva», *Gos. Treťjakovskaja Gallereja, Materialy i isledovanija*, I (Moskva 1956) p. 36. En Russie et en Roumanie ont été conservées des broderies avec des portraits des défunts qui servaient de poêle recouvrant le cercueil à l'église. Certains de ces tombeaux conservaient les reliques de saints locaux (cf. par ex. M. Musicescu, *La broderie médiévale roumaine*, Bucarest 1969, pl. 19-20, 70-74; N. A. Majasova, *Drevnerusskoe šit'e*, Moskva 1971, pp. 7, 11-12, figs. 8, 43, 48, 49, 55). Pour toutes les icônes avec des scènes de la vie des saints russes — Boris et Gljeb, Dimitrios Prilucki, Cyrille Belozerski, Serge Radonieczky, le métropolitte Piotr et le métropolitte Alexis — il a été établi que leurs prototypes avaient été peints dans les monastères où leurs reliques reposaient, et que c'est de là que leurs copies avaient été diffusées (cf. V.I. Antonova - N. E. Mneva, *Katalog drevnerusskoj živopisi*, *Gos. Treťjak. Gallereja*, I, Moskva 1963, p.245 — en ce qui concerne les icônes de Boris et Gljeb avec des scènes de leur vie; I. A. Kočetkov, «Ikonopisec kak illustrators žitija», *Trudy Otdela drevnerusskoj literature (TODRL) XXXVI* (Leningrad 1981), pp. 329-342, passim — pour les autres saints russes qui avaient des icônes avec des scènes de leur vie). Même si elle n'avait pas été au-dessus de la châsse avec ses reliques, l'icône du saint roi serbe avait été l'objet d'un culte particulier, surtout le jour de sa fête, le 11 novembre.

42. L'image et la parole concordait lors de l'office religieux. Par exemple, au moment des fêtes de Pâques en Italie, surtout en Italie méridionale, lorsque l'on lisait du haut de la chaire ce que l'on appelle Exultet, à savoir un rouleau rituel orné de miniatures, si bien que les fidèles pouvaient écouter le texte en suivant les miniatures. On suppose que ce type a son origine dans les rouleaux liturgiques de



aux côtés de saint Cyrille d'Alexandrie. Pendant que le saint russe en demi-profil s'adresse par ses prières à la Sainte Trinité représentée en forme de trois anges disposés au-dessus du champ central, l'évêque d'Alexandrie le recommande aux anges le montrant du doigt<sup>44</sup>. Cyrille d'Alexandrie y figure comme intercesseur de son homonyme russe, mais le peintre pouvait avoir désiré en même temps, en disposant ses saints de façon symétrique, faire comprendre que Cyrille Belozerski était en réalité un second, un nouveau Cyrille d'Alexandrie<sup>45</sup>.

Les différences entre les icônes historiées serbes et russes sont nettement visibles dans la «rédaction» du cycle des scènes de la vie du saint qui se trouvent sur le pourtour du champ principal. Les cycles russes exposent la vie du saint à partir de sa naissance, racontant son éducation et ses activités dans sa maturité jusqu'à sa mort et les miracles de ses reliques. Ce n'est que par endroits que le cycle commence par la tonsure du saint, c'est à dire par sa consécration au service divin. Le choix des scènes était fait d'après de volumineuses biographies. On assure que les offices aux saints n'avaient aucune influence sur la formation ou l'iconographie des cycles peints<sup>46</sup>. Par leur composition les cycles de la vie des saints russes sur les icônes ne différaient en rien des cycles consacrés à la vie des saints de toute la chrétienté, peints sur les murs des églises au Moyen Age et du temps de la domination ottomane<sup>47</sup>. Le rôle des offices aux saints ou des Vies des prologues dans

44. V. N. Antonova - N. E. Mneva, *o.c.*, II, 139-141, il. 42.

45. A propos des conceptions semblables dans les iconographies serbe et byzantine, voir: V. J. Djurić, «Sveti Sava srpski - Novi Ignjatije Bogonosac i drugi Kiril», dans: *Zbornik za likovne umetnosti* 15 (Novi Sad 1979) pp. 93-102 (où l'on constate que la peinture côte à côte d'un saint omnichrétien et d'un saint local portait toujours en elle l'idée du saint modèle et de son successeur. Les saints se faisant pendant n'ont jamais été choisis par hasard: parfois ils portaient les mêmes noms, d'autres fois leurs biographies étaient semblables par leur ascétisme, etc.

46. Les icônes russes avec des scènes de la vie du saint respectif ont été bien étudiées du point de vue du rapport des icônes avec les textes littéraires. Cf. E.S. Smirnova, «Otraženie literaturnyh proizvedenij o Borise i Glebe v drevnerusskoj stankovoj živopisi», dans *TODRL*, XV (1958) pp. 312-317; eadem, «Žitijnaja ikona Aleksandra Oševenskogo iz Kemi», *ibid.*, XXII (1966) pp. 327-334; A.V. Poppé, «O roli ikonografičeskikh izobraženij v izučenii literaturnyh proizvedenij o Borise i Glebe», *ibid.*, pp. 24-25; Ju. K. Begunov, «Žitie Aleksandra Nevskogo v stankovoj živopisi», *ibid.*, pp. 311-326; I.A. Kočetkov, *op. cit.*, pp. 329-347 (avec la bibliographie précédente).

47. Cf. J. Myslivec, *Dvě studie z dějin byzantského umění*, Praha 1948, pp. 55-158, 173-182 (avec une bibliographie plus ancienne).

la formation des cycles russes n'est pas connu ; ils diffèrent par là sensiblement des cycles biographiques serbes inspirés par la liturgie, aussi bien que de celui représenté sur l'icône de Stefan Uroš III.

La réponse aux questions, posées au début du présent ouvrage, pourrait se traduire comme suit après un examen comparatif de l'icône du saint roi par Longin et des textes médiévaux qui lui sont consacrés :

Le patriarcat de Peć a décidé de glorifier par la peinture, parmi tous les saints souverains, en plus de saint Siméon Nemanja et de saint Sava, justement Stefan Dečanski, parce qu'il ne fut pas seulement roi, mais aussi martyr. En subissant ses souffrances, il n'a jamais perdu espoir, et, reconnaissant les bienfaits de Dieu, il accomplissait de bonnes oeuvres et contribuait au prestige de l'Église. Les preuves n'existaient pour aucun autre souverain serbe d'avoir tellement souffert. Le prince Lazar avait perdu la vie dans la lutte contre les Turcs infidèles, mais sa vie n'avait pas été soumise à de si grandes épreuves. Le message liturgique de l'icône du saint roi Stefan Uroš III aux fidèles était qu'il fallait persister dans sa foi. Il était digne de se tenir aux côtés de saint Siméon Nemanja et de saint Sava, car il «n'était pas moindre dans sa foi ni dans ses aspirations divines, que ses ancêtres sanctifiés, mais était pareil à eux...et il les dépassa en recevant le nom et la couronne de martyr» (II, 334, 335).



Fig. 1. Peintre Longin, Icône du roi Stefan Uroš III, Dečani.



Fig. 2. Le roi Stefan donne l'aumône aux pauvres, détail de l'icône.



*Fig. 3. Strangulation du roi Stefan, détail de l'icône.*