

EVANGELOS N. KYRIAKOUDIS

LES ARTISTES GRECS QUI ONT PARTICIPÉ À LA PEINTURE
MURALE DES REGIONS SOUS LA JURIDICTION DU
PATRIARCAT DE PEĆ PENDANT SA RÉNOVATION (1557-1690)*

Le rétablissement du Patriarcat de Peć en 1557 constitue l'un des événements les plus marquants de l'histoire du peuple serbe au cours des premiers siècles de la domination ottomane dans les Balkans. Les Serbes asservis obtenaient de la sorte une organisation religieuse reconnue par l'occupant, organisation qui, outre le pouvoir ecclésiastique, exerçait aussi en grande partie un pouvoir temporel. Ainsi, le Patriarcat de Peć devint très vite le trait d'union entre les Serbes asservis et l'expression des traditions de l'Etat médiéval des Némانيين. Parallèlement, les liens de parenté qui unissaient le premier patriarche, Makarije Sokolović, et ses successeurs immédiats au grand vizir Mehmed-paša Sokolović confèrent au Patriarcat une grande autorité et une grande puissance, ce qui devait contribuer notamment à sa prospérité financière. Les conditions favorables ainsi établies, non moins que l'intérêt culturel particulier dont firent preuve les chefs de l'Eglise, eurent une incidence bienfaisante en particulier sur l'activité artistique de l'époque¹. En l'espace de quelques dizaines d'années seulement, on voit inaugurer et décorer un nombre important de monuments et jeter les bases du premier développement sérieux de l'art serbe pendant l'occupation turque. Ainsi, le rétablissement du Patriarcat de Peć en 1557 marque, entre autres, un tournant dans l'évolution de l'art serbe et la distingue de l'époque précédente. Cette période de développement de l'art serbe pendant l'occupation turque durera plus d'un

* Le texte qui est publié ici est plus détaillé comparé à la communication initiale dont l'étendue a été limitée pour des raisons objectives. La présente étude est basée, à part d'autres sources, sur l'examen de plusieurs monuments qui font l'objet de notre recherche. Notre visite de ces monuments a été réalisée dans les cadres de ma réception de la part de l'Institut Balkanique à Belgrade dont je me sens l'obligé et dont je remercie les collaborateurs et le directeur, Monsieur le Professeur R. Samardžić, pour leur aide précieuse. En outre je voudrais aussi remercier Monsieur le professeur S. Petković pour ses informations et le matériel photographique mis à ma disposition ainsi que tous les autres qui m'ont aidé à mettre à bonne fin ce travail.

1. S. Petković, *Zidno slikarstvo na području pečke patrijaršije 1557-1614* Novi Sad 1965, p. 30.

siècle, jusqu'en 1690, et l'année 1614 constitue une charnière qui permet de la subdiviser en deux phases. La participation de peintres grecs à l'activité artistique pendant ces deux phases de l'art serbe comporte un certain nombre d'éléments intéressants que nous allons suivre dans la présente communication.

Le fait est que même pendant la première période de l'occupation ottomane en Serbie, depuis l'apparition des Turks jusqu'au milieu du XVI^e siècle, il y eut une activité artistique. Néanmoins, comme on l'a déjà fait observer, les oeuvres de cette période présentent un caractère local et secondaire et sont, le plus souvent, la création d'artistes étrangers, sur tout grecs². Parmi elles se distinguent certains monuments du nord de la Serbie (St. Nikita près de Skopje, le monastère Treskavac près de Prilep, Poganovo) auxquels travaillèrent, vers la fin du XV^e siècle, plusieurs membres du célèbre atelier qui avait été créé en Grèce du Nord et qui devait également exercer ses activités en Bulgarie et en Roumanie³. L'influence de l'art grec sur les monuments serbes se fait également sentir pendant les premières décennies du XVI^e siècle⁴. Celle-ci se traduit d'abord par la circulation d'un grand nombre d'icônes byzantines en Serbie et dans les régions avoisinantes⁵ et ensuite par le fait que des peintres grecs ont travaillé à des monuments serbes⁶.

Vers le milieu du XVI^e siècle, lorsque, sur le territoire helladique

2. *Ibid.*, p. 32; Idem, «Painting in Serbia, Macedonia and Montenegro from the middle of the XVth until the end of the XVIIth centuries», *Actes du premier Congrès International des Etudes Balkaniques et Sud-Est Européennes, II, Archéologie, Histoire de l'Antiquité, Arts*, Sofia 1969, 718; M. Chatzidakis, «Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans (1300-1550)» *Etudes sur la peinture post-byzantine, Variorum Reprints*, London 1976, 187.

3. A. Ευγγούπουλος, *Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Άθήναι 1957, pp. 63-66; S. Radojčić, «Jedna slikarska škola iz druge polovine XV veka», *Zbornik za likovne umetnosti* I, 1965, 67-104; M. Chatzidakis, *op. cit.*, 187.

4. S. Petković, *Zidno slikarstvo...*, p. 118.

5. M. Chatzidakis, «Aspects...», 187-188; V. Djurić, *Ιcônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961, pp. 55 sq. De ce point de vue on repère l'influence indirecte mais importante exercée dans l'art serbe par les livres ecclésiastiques de Božidar Vuković, publiés à Venise et décorés de gravures imitant les icônes grecques de l'église du San Diordio dei Greci à Venise. Voir S. Petković, «Poreklo ilustracija u štampanim knjigama Božidara Vukovića», *Zbornik za likovne umetnosti* 12, 1976, 119-135; Cfr. M. Chatzidakis, *op. cit.*, 188.

6. M. Chatzidakis, *op. cit.*, 187-188, V. Djurić, *op. cit.*, p. 61.

avec, pour centre, le mont Athos, l'art des peintres crétois se développe et mûrit, l'art serbe se caractérise par une relative stagnation et ne semble guère subir l'influence du premier. Deux monuments attestent cependant que la Serbie ne s'était pas entièrement coupée de l'art contemporain, tel qu'il se développait sur le territoire helladique. Il s'agit des fresques du «Katholikon» du monastère de Krušedol à Fruška Gora et de l'église St. Georges dans le village de Banjani, près de Skopje. Les fresques de Krušedol, qui datent de 1545, sont aujourd'hui recouvertes de peintures à l'huile du XVIII^e siècle, sauf quelques fragments qui se trouvent dans l'angle sud-ouest de la partie principale de l'église et sur les surfaces des piliers (pl. I₁)⁷. Cette peinture fragmentaire a déjà été attribuée à des peintres grecs qui seraient venus là du mont Athos ou de l'intérieur du pays⁸. Cette hypothèse s'appuie sur la technique du clair-obscur et sur la manière générale dont les personnages sont rendus qui, en dépit de quelques imperfections, rappelle assez les oeuvres de Théophane le Crétois aux Météores et au mont Athos, ainsi que certaines icônes⁹. Du reste, certaines analogies que les fresques de Krušedol présentent avec celles de Tismana¹⁰, de Humor et de Voronet¹¹ corroborent l'hypothèse que le peintre de Krušedol appartenait au groupe d'artistes qui ont travaillé en Valachie et en Moldavie¹².

Mais, si les fresques de Krušedol illustrent singulièrement l'influence du style crétois en Serbie, celles de St. Georges dans le village de Banjani près de Skopje, qui ont été exécutées en 1549, constituent un exemple de symbiose entre les traditions locales de l'époque des Paléologues et les innovations de l'école crétoise (pl. 1, 2)¹³. La fréquence des inscriptions en grec ainsi que l'apparition de certains thèmes iconographiques inconnus dans l'art serbe de cette époque, comme

7. Au sujet de ces fresques, voir, S. Petković, *Zidno slikarstvo...*, pp. 117-118.

8. V. Djurić, *op. cit.*, p. 61.

9. M. Chatzidakis, «Recherches sur le peintre Théophane le Crétois», *Etudes sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints*, London 1976, pl. 5, 22, 43, 68.

10. C. L. Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București 1978, 83-86.

11. I. Miclea, *Două Bucovine*, Editura sport-turism, 1976, pl. 351-379, 383-411.

12. V. Djurić, *op. cit.*, p. 61.

13. Au sujet de ce monument voir, A. Nikolovski-D. K'ornakov - K. Balabanov, *Spomenici na kulturata vo NR Makedonija*, Skopje 1961, pp. 54-55; S. Petković, *op. cit.*, p. 117; Idem, «Painting in Serbia» 721.

par exemple l'hymne de Noël de Ioannis Damaskinos (pl. I₂), donnent à penser qu'un peintre grec a participé à la décoration de cette église. Or, ce peintre devait provenir des milieux artistiques qui se développèrent parallèlement à l'école crétoise, en gardant une grande partie de leur indépendance et en s'appuyant sur l'ancienne tradition. De ce point de vue, les fresques de Banjani présentent un assez grand nombre de correspondances du style avec certains monuments de la Macédoine occidentale, comme par exemple, les fresques du XVI^e siècle que l'on trouve dans l'église de Koumbelidiki à Kastoria¹⁴ et les monuments de Aiani, dans le region de Kozani¹⁵ et de Servia qui datent de la même époque¹⁶.

La place marginale qu'occupe l'église de Banjani justifie l'apparition de cette peinture qui survivra, au cours des décennies suivantes, dans certains ateliers locaux. En revanche, l'apparition du peintre grec à Krušedol pourrait être qualifiée de phénomène limitrophe si elle avait un prolongement analogue dans les monuments de la Serbie du milieu du XVI^e siècle. On s'attendrait effectivement à un tel phénomène après le rétablissement du Patriarcat de Peć et le développement artistique qui s'ensuivit. Or, en réalité, c'est le contraire qui se produit. On voit se créer un atelier composé de peintres serbes qui cherchent leurs modèles dans l'art serbe médiéval, en particulier dans celui de la première moitié du XIV^e siècle. Comme le fait justement observer le professeur S. Petković, le retour à d'antérieurs modèles locaux est dû à la tendance des chefs du Patriarcat de Peć à accentuer, jusque sur le plan artistique, ce qui reliait le pays à son passé glorieux qui constituait l'idéal des Serbes du XVI^e siècle¹⁷. Du même coup, ils isolaient ainsi, même dans le domaine de l'art, l'influence de l'archevêché d'Ohrid qui, de manière générale, était opposé au rétablissement du Patriarcat serbe. C'est pourquoi, bien sûr, les commissionnaires serbes de la moitié du XVI^e siècle ne se tournèrent pas vers peintres du

14. Σ. Πελεκανίδης, *Καστορία Ι. Βυζαντινὰ Τοιχογραφία. Πίνακες*, Θεσσαλονίκη 1953, pl. 113-117.

15. Cfr. les fresques des églises de St. Michel Taxiarque, de St. Nikolas et de St. Nestor, Σ. Πελεκανίδης, *Ἐρεῖναι ἐν Ἀνω Μακεδονίᾳ, Μελέτες παλαιοχριστιανικῆς καὶ Βυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας*, Θεσσαλονίκη 1977, fig. 29-45.

16. Cfr. la peinture de St. Théodore, Α. Ξυγγόπουλος, *Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων*, Ἀθήναι 1957, pl. 13-15.

17. S. Petković, *Zidno slikarstvo...*, pp. 135, 156-158.

mont Athos ou d'autres centres artistiques grecs de l'époque, mais vers des artistes du pays.

Il n'est donc pas surprenant que, pendant les premières décennies après 1557, les monuments serbes dont on peut affirmer avec certitude que des peintres grecs ont participé à leur décoration soient à la fois très peu nombreux et secondaires. Effectivement, seuls deux monuments portent la marque certaine d'artistes grecs. Il s'agit de l'église des Saints-Apôtres à Mušnikovo, près de Prizren, et de l'église du St-Etienne (Nicolas) à Šiševo, près de Skopje. Par ailleurs, invoquant une signature en grec, au demeurant difficile à déchiffrer, que l'on trouve à l'église Notre-Dame de Studenica, d'aucuns ont soutenu que l'un des peintres qui ont participé à la décoration de cette église en 1568 était Grec¹⁸. Mais, puisqu'on ne sait pas encore avec certitude si cette inscription se réfère à la décoration de 1568 ou à la décoration antérieure, qui remonte au XIII^e siècle, on ne saurait affirmer de manière péremptoire qu'il y ait eu participation d'artistes grecs à la décoration la plus récente. Comme on l'a d'ailleurs fait observer, la peinture de 1568 que l'on trouve à Studenica présente, dans son ensemble, les mêmes caractéristiques générales que le groupe de monuments que des artistes serbes ont peints à fresque au cours de cette période¹⁹.

L'église des Saints-Apôtres de Mušnikovo a été construite et ornée de fresques en 1563/64, selon l'inscription dédicatoire qui, depuis lors, a été détruite avec la majeure partie des fresques²⁰. De la décoration, aujourd'hui fragmentaire, de cette église d'un seul tenant il ne reste en bon état que quelques personnages de saintes debout, parmi lesquels se distinguent, sur le mur sud, les deux patrons de l'église, Pierre et Paul, qui s'embrassent (pl. II₁). L'apparition de ce thème iconographique byzantin, également traité par les peintres crétois, ainsi que la présence d'inscriptions en grec a déjà conduit depuis longtemps à en conclure que le peintre principal de ce monument était un Grec²¹. Ce qui caractérise la peinture de cet artiste, c'est la qualité du dessin,

18. V. Djurić, *Icônes...*, p. 61; Cfr. S. Petković, *Zidno slikarstvo...*, p. 124.

19. S. Petković, *op. cit.*

20. P. Pajkić, «Crkva sv. apostola Petra i Pavla u Mušnikovu», *Glasnik Muzeja Kosova i Metohije*, I, Priština 1956, 27-34; Idem., «Crkve Sredačke župe iz turskog perioda», *Glasnik Muzeja Kosova i Metohije* III, 1958, 55, 61, 64-66, 80; S. Petković, *op. cit.*, pp. 70, 143, 163-164; Idem, *Painting in Serbia...*, 719.

21. P. Pajkić, *Crkve Sredačke župe...* 80; V. Djurić, *Icônes...*, p. 58, note 72; S. Petković, *Zidno Slikarstvo...*, p. 143.

son aptitude à rendre les physionomies et, de manière générale, sa connaissance des secrets de l'art pictural, qui le distinguent d'emblée des peintres de la même époque dans la région de Prizren. Le peintre inconnu de Mušnikovo semble avoir eu connaissance des fresques du mont Athos et en avoir subi l'influence. La présence de cet artiste grec dans la région de Prizren constitue en quelque sorte le prolongement de l'activité artistique qui avait commencé à se développer dans les pays serbes vers le milieu du XVI^e siècle, peu avant le rétablissement du Patriarcat de Peć. Cependant, son exemple reste presque isolé. On ne peut le considérer que comme une survivance sporadique et non comme un phénomène général.

Il en va exactement de même de l'apparition d'un autre peintre grec dans l'église St-Étienne (Nicolas) dans le village de Šiševo, près de Skopje²². Les fresques de cette petite église d'un seul tenant, qui datent de 1565, sont dues principalement à deux artistes, dont l'un trace ses inscriptions en slave et le deuxième en grec ou en slave incorrect. Ces fresques subsistent dans leur quasi totalité et se trouvent en relativement bon état (pl. II₂, III). La décoration picturale, en dépit de son homogénéité générale, n'en comporte pas moins certaines différences de style sur quelques parties de l'église. S. Petković attribue ces différences à la langue picturale des deux peintres dont il a cherché à délimiter grosso modo le travail respectif²³. Au premier, celui qui utilise le slave dans ses inscriptions, il attribue les personnages debout de la bande inférieure, les scènes des Grandes Fêtes sur le mur nord et les compositions sur le thème de la Passion sur le mur sud ainsi que la plupart des représentations de la voûte; à l'autre, celui qui signe en grec, il attribue les autres sujets de la partie principale de l'église et du sanctuaire. Cette délimitation ne semble cependant pas correspondre en tous points à la réalité. Ainsi, par exemple, toutes les compositions de la voûte se distinguent par leur haute qualité artistique et par une certaine homogénéité de style, encore que certaines d'entre elles soient accompagnées d'inscriptions en slave et d'autres en grec. De même, les scènes des deux cycles, qui présentent des éléments communs en ce qui concerne la profondeur architecturale, le paysage et les dé-

22. R. Ljubinković, *Srpski crkveni spomenici u klisuri reke Treske*, Skoplje 1940, pp. 3-4, 22-28; A. Nikolovski-D. K'ornakov- K. Balabanov, *op. cit.*, pp. 58-59; S. Petković, *op. cit.*, pp. 72-73, 142-143, 164; Idem, «Painting in Serbia»..., 719.

23. S. Petković, *Zidno slikarstvo...*, p. 142.

tails ainsi que la représentation des personnages, comportent une homogénéité similaire. Enfin, certains personnages de l'abside et du mur oriental, comme la Vierge à l'Enfant et la Vierge Marie dans la scène de l'Annonciation (pl. III₁), ne sont pas sans similitude avec les personnages debout de la bande inférieure des autres murs. Pour l'instant, force est donc d'appréhender globalement cet ensemble pictural et d'attribuer les différenciations constatées à d'autres raisons, comme par exemple à la place que les sujets représentés occupent dans l'église, aux modèles refenus ou encore à l'éventuelle participation d'aides.

Du point de vue iconographique, les artistes de St-Etienne à Šiševo se distinguent par leur connaissance et leur application de thèmes d'origine occidentale que des peintres crétois ont diffusés sur le territoire helladique. Caractéristiques sont à cet égard les exemples de représentation de la Flagellation (pl. III₂) du Christ et de St-Martin. Toutefois, sous l'angle stylistique, la peinture de Šiševo, en dépit de certains rapports qu'elle présente avec les oeuvres de l'école créto-athonite, se rattache plutôt à la tradition de l'époque des Paléologues. Il est en effet caractéristique que la manière dont les personnages sont rendus, même dans les représentations dont les modèles iconographiques sont occidentaux, s'inspire précisément de la tradition de l'époque des Paléologues^{23a}. Dans le cadre de cette tradition, la peinture de Šiševo est étroitement liée au groupe de monuments qui ont été peints à fresque à la fin du XVe siècle et au début du XVIe dans les Balkans. Les analogies particulières que les fresques de St-Etienne présentent avec celles de St-Nicolas «de Nonne Eupraxie» à Kastoria (1485) sont caractéristiques à cet égard²⁴. Ainsi, les fresques de Šiševo constituent un autre exemple de peinture réalisée pendant la deuxième moitié du XVI siècle et dans laquelle revivent les anciennes traditions, sans, bien sûr, que les nouvelles tendances de l'école crétoise y soient totalement ignorées²⁵.

23a. Dans leur étude très récente C. Grozdanov et G. Subotić en décrivant la représentation de la flagellation du Christ à Šiševo n'adoptent pas l'opinion selon laquelle ils s'agit de l'influence de la peinture de l'Ouest ou celle du Mont Athos, et cherchent l'original dans la peinture du XIVe siècle du monastère de Marko près de Skoplje, C. Grozdanov - G. Subotić, «Crkva svetog Djordja u Rečici kod Ohrida», *Zograf* 12, 1981, 72, not. 63.

24. Σ. Πελεκανίδης, *Καστοριά...*, pl. 179-188.

25. De pareilles constatations ont été faites aussi pour d'autres oeuvres sur la Macédoine et l'Epire comme celle de Frangos Kontaris, M. Chatzidakis, «Contri-

Après ces deux monuments, dans lesquels s'expriment les tendances fondamentales de style de l'art port-byzantin dans le domaine helladique du Nord on verra réapparaître des peintres grecs dans des monuments serbes, dès le début du XVII^e siècle. C'est l'époque où l'absence d'artistes serbes de premier plan de même que l'instauration de meilleurs rapports entre le Patriarcat de Peć et l'archevêché d'Ohrid favorisent le travail de peintres grecs qui, seuls ou avec la coopération d'artistes locaux, entreprennent de décorer de petites et de grandes églises de Serbie. Le mont Athos qui, au cours de cette période, entretient des rapports étroits avec les communautés monastiques serbes comme par exemple celle de Fruška Gora, joue un rôle décisif dans le renforcement des rapports artistiques entre la Serbie et la Grèce²⁶.

La peinture de l'église St-Nicolas dans le village de Bogoševci, près de Prizren²⁷, se situe à la frontière entre le XVI^e et le XVII^e siècle. Les fresques de cette église d'un seul tenant se sont conservées dans leur plus grande partie. Les incorrections et les erreurs d'orthographe que comportent les inscriptions en slave (l'élément le plus caractéristique étant les terminaisons grecques de bon nombre de noms de saints, comme par exemple Atanasis, Vlasis, etc.) ont amené à en conclure que le peintre devait être Grec²⁸. Les peintures de St-Nicolas ont un caractère populaire (pl. IV, 1). Les petits personnages difformes, qui se trouvent en mouvement constant et qui occupent tout l'espace libre, constituent le principal élément de ces fresques. L'artisan se plaît à reproduire des détails naturalistes et à recourir à des couleurs vives fortement contrastées. Là où il réussit le mieux, c'est lorsqu'il s'agit de rendre la profondeur des bâtiments et du paysage. Le peintre de Bogoševci, comme le fait justement remarquer le professeur Petković, ne se distingue pas des autres artisans contemporains de la région de Kosovo et de Metohija²⁹. Son oeuvre s'inscrit dans la peinture du XVI^e et du XVII^e siècle qui se caractérise par son style purement populaire et

bution à l'étude de la peinture postbyzantine», *Etudes sur la peinture post-byzantine, Variorum Reprints*, London 1976, 23; M. Garidis, «Les grandes étapes de la peinture murale en Epire au XVI^e siècles», *Ἡπειρωτικά Χρονικά* 24, 1982, 159-175.

26. S. Petković, *Zidno slikarstvo...*, p. 155.

27. P. Pajkić, *Crkve Sredačke župe...*, 58, 81-91; S. Petković, *Zidno slikarstvo...*, pp. 150-151, 195.

28. S. Petković, *op. cit.*, p. 150.

29. *Ibidem*.

n'est pas influencée par l'école crétoise ou par la tradition de l'époque des Paléologues³⁰.

La peinture de la petite église du St-Sauveur à Štip se situe dans un climat différent, analogue à celui de l'église de Šiševo³¹. Selon l'inscription dédicatoire, les fresques de cette église dateraient de 1601 et seraient dues au peintre Ioannis, qui signe en grec. La signature du peintre a déjà été publiée à maintes reprises³², mais nous en présentons une reproduction qui fait apparaître certaines différences par rapport aux anciennes publications (fig. I,a). Egalement différente est, à notre avis, la lecture du texte de cette inscription: Χεῖρ Θε(οῦ)· Ἰω(άννου)· Ἰζουγράφου», ce qui, manifestement, signifie: «la main de Dieu; par le peintre Ioannis». F. Barišić, qui déchiffrait cette inscription pour la première fois, en a proposé la lecture suivante: «Χεῖρ καὶ Ἰω(άννου)· Ἰζ(ωγράφου)», c'est-à-dire: «la main de sire Ioannis le peintre»³³. Il se peut que, du point de vue sémantique, la lecture de F. Barišić soit plus proche de la forme habituelle d'inscriptions analogues; néanmoins, il semble plutôt téméraire de lire la lettre «θ» (theta) comme s'il s'agissait du mot «καὶ» (sire)³⁴. Au demeurant, le point-virgule qui sépare l'hypothétique «καὶ» de «Ἰω(άννου)» rend une telle interprétation encore moins plausible³⁵.

Le professeur S. Petković, qui a examiné en détail les peintures de cette église et l'inscription dédicatoire de celle-ci, hésite à se prononcer sur la nationalité du peintre Ioannis, surtout parce que, si la signature est en grec, les autres inscriptions sont en slave³⁶. Cela dit,

30. M. Chatzidakis, «Contribution...», 23.

31. S. Petković, «Crkva sveti Spas vo Štip», *Zbornik na štipskiot naroden muzej* II, Štip 1961, 81-96; Idem, *Zidno slikarstvo...*, pp. 73-75, 150-151, 196; idem, «Painting in Serbia...», 718-719, 742; A. Nikolovski-D. K'ornakov-K. Balabanov, *op. cit.*, J. Petrov, «Istraživački i konzervatorski raboti vo crkvata Voznesenie-Sv Spas vo Štip», *Zbornik na štipskiot naroden muzej*, IV-V, 1975, 155-167.

32. S. Petković, «Crkva sveti Spas vo Štip...», 84, fig. 4; Idem, *Zidno slikarstvo...*, p. 150; Z. Kajmaković, *Zidno slikarstvo u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo 1971, p. 262, fig. 200.

33. Voir, S. Petković, «Crkva sveti Spas vo Štip...», 86.

34. Au sujet de la forme de la lettre «θ» comme elle est présentée dans la signature, voir un exemple semblable chez A. Σιγάλας, *Ἱστορία τῆς ἐλληνικῆς γραφῆς*, Θεσσαλονίκη 1974, p. 257, fig. 192.

35. La transcription du mot «Ἰζωγράφου» est présentée de notre part d'une façon différente. Ce mot comme on le constate facilement, est écrit entièrement et non sous une forme abrégée comme il est présenté dans les publications antérieures.

36. Les travaux de nettoyage des fresques du monument n'étaient pas effe-

ce que personne n'avait relevé jusqu'ici dans cette signature, c'est que le mot «ζωγράφος» (peintre) est écrit «ἱζουγράφος». Il s'agit là d'une altération linguistique due à la manière dont le mot «ζωγράφος» est employé en slave³⁷. Cet élément renforce l'hypothèse de S. Petković selon laquelle il s'agirait sans doute d'un peintre slave qui aurait été formé dans un atelier grec. Comme l'avait d'ailleurs souligné auparavant M. Chatzidakis, l'existence d'inscriptions en grec dans monuments slaves et roumains ne suppose pas nécessairement la présence de peintres grecs, mais peut s'expliquer précisément par le fait qu'un artiste local ait fait son apprentissage dans un atelier grec³⁸. Quoi qu'il en soit, indépendamment du problème que pose la nationalité du peintre Ioannis, nous l'avons inscrit sur notre catalogue comme disciple et représentant direct de l'art grec post-byzantin.

Ioannis a renouvelé la majeure partie de la décoration picturale initiale qui devrait remonter à la deuxième moitié du XIV^e siècle³⁹. Parmi les fresques initiales, il a laissé celles qui couvrent les trois bandes de la voûte et la représentation de la Transfiguration dans la partie supérieure du mur ouest. Ioannis ne s'est d'ailleurs pas seulement efforcé de retoucher les anciennes fresques; il a également réussi à y intégrer harmonieusement celles dont il est lui-même l'auteur, ce qui, avant qu'elles ne soient nettoyées, avait amené à penser que toute la décoration était de lui⁴⁰. Il est fort probable que Ioannis a été assez influencé par les premières fresques et c'est peut-être à ses efforts pour les imiter qu'il faut imputer les inégalités qualitatives que présente son oeuvre (pl. IV₂). De manière générale, les possibilités d'expression picturale de Ioannis sont assez limitées, ce qui se traduit surtout par la répétition monotone des personnages, encore que l'impression gé-

ctués au moment de la publication de S. Petković. Ces travaux montrèrent que les textes des rouleaux des hiérarques du konche sont écrits en grec.

37. De cette manière un autre peintre nommé Ioannis signe en grec il est à noter que les autres inscriptions sont toutes slaves en 1537 à l'église de St. Nicolas Toplički dans la région de Bitolj: «χειρ ζωγράφου Ιω(άννου)». Cfr. K. Balabanov, «Novi podatoci za manastir i manastirskata crkva sveti Nikola Toplički», Skopje, p. 9. De la même façon le peintre Longin signe en slave: «...ΛΟΓΥΝЪ ΗΞΕΓΡΑΦΕ» cfr. S. Petković, *Zidno slikarstvo...*, 133.

38. M. Chatzidakis, *Contribution...*, 28; Cfr. B. Todić, «Les scribes miniatures serbes dans la peinture murale», XVI *Internationaler Byzantinistenkongress. Akten II. 4, JÖB 32. 4*, 1982, 213-221.

39. J. Petrov, *op. cit.*, 163-166.

40. S. Petković, «Crkva sveti Spas vo Štip...», *infra*.

nérale n'en souffre guère. Par certains côtés, Ioannis rappelle les peintres de Šiševo, auxquels il est cependant inférieur sur bon nombre de points. Sa peinture s'inspire d'un esprit analogue à celui d'autres monuments contemporains des régions voisines, comme le montre une comparaison hâtive avec les fresques de l'église Saints-Anargyres à Servia⁴¹ et avec celles de l'église Notre-Dame de Vouini à Kastoria⁴².

Plusieurs études antérieures sur la peinture de cette période rapprochent ce Ioannis d'autres peintres du même nom qui, au début du XVII^e siècle, ont travaillé à d'autres monuments de la région qui nous occupe, comme les monastères de Lomnica (1608) et de Pustinja (1622). Puisque, dans la suite de notre communication, nous étudierons ces monuments, nous procéderons alors à un examen critique de ces rapprochements.

A la différence de Ioannis, les peintres inconnus de l'église St-Nicolas à Strezovce, près de Kumanovo, évoluent dans un cadre pictural qui s'imposera dans la première moitié du XVII^e siècle. D'après l'inscription dédicatoire, les fresques de cette église voûtée à triple nef ont été exécutées au printemps de 1606⁴³. Aujourd'hui, il n'en reste qu'une faible partie (surtout sur les côtés est et ouest de l'église), de sorte qu'il est impossible d'en tirer des conclusions certaines quant au nombre de peintres qui y ont travaillé, ni quant à la participation personnelle de chacun d'eux. Toujours est-il que le peintre principal semble être celui qui a travaillé sur la partie est et dont les inscriptions sont en grec. La qualité de la composition, la rapidité et la justesse du dessin, le soin dont témoignent les drapés et les coloris, de même que le sens de la discrétion dont fait preuve la décoration, distinguent d'emblée, comme le souligne, lui aussi, le prof. S. Petković, cet artiste de ceux qui ont travaillé dans cette région au cours de la même période (pl. V₁)⁴⁴. Ce qui caractérise particulièrement ce peintre, c'est la manière dont il rend les surfaces lumineuses des vêtements. Il s'agit là de coupe de pinceau quasi métalliques, réfléchissants que l'on retrouve, comme le fait remarquer A. Xyngopoulos, dans une série de

41. A. Ευγγόπουλος, *Τὰ μνημεία τῶν Σερβίων*, Ἀθήναι 1957, pl. 17-20.

42. Σ. Πελεκανίδης, *Καστορία*, pl. 232-243.

43. S. Petković, *Zidno slikarstvo...*, p. 53, not. 152, 158, 203-204; Idem, «Painting in Serbia...», 733.

44. S. Petković, *Zidno slikarstvo...*, p. 152.

fresques et d'icônes de la fin du XIV^e siècle et même postérieures⁴⁵. Cette technique devient plus fréquente dans la deuxième moitié du XV^e siècle et particulièrement au XVII^e. Sous cet aspect, les fresques de Strezovce sont très proches de celles du monastère de Diliou à Ioanina (moitié du XV^e siècle)⁴⁶. Un autre élément qui nous conduit également dans la région de l'Épire est la parenté dont témoigne dans son ensemble, et surtout dans le mouvement des personnages, la représentation de la Divine Eucharistie avec le même sujet traité dans l'église du St-Sauveur à Veltsista, qui est l'oeuvre de Frangos Kontaris et qui date de 1568⁴⁷. Peut-être ces éléments nous permettent-ils de situer le peintre de Strezovce dans le cadre de la tendance picturale qu'il est convenu d'appeler école de Thèbes et qui, à compter de la moitié du XV^e siècle, s'est développée dans la partie nord-ouest de la Grèce, subissant fortement l'influence de la tradition de l'époque des Paléologues et suivant un cheminement parallèle à celui de l'école crétoise⁴⁸.

On trouve un exemple caractéristique de coopération entre peintres grecs et serbes dans les fresques du monastère de Lomnica, en Bosnie orientale, qui, selon l'inscription dédicatoire, ont été réalisées en 1607-1608 par quatre artistes, dont deux s'appellent Jean (Iovan et Ioovan) et les deux autres Nicolas (Nikola) et Georges (Georgije)⁴⁹. Ce groupe d'artistes a mené à terme la décoration picturale de l'église que le peintre Longin avait entreprise en 1578. Dans son ensemble,

45. Α. Ευγγρόπουλος, «Η παλαιολόγειος παράδοση εις τὴν μετὰ τὴν ἄλωσιν ζωγραφικὴν», *Δελτίον τῆς Χριστ. Ἀρχαιολ. Ἑταιρείας*, περ. Δ', τόμ. Β' (1962), 85-86.

46. Θ. Λίβρα-Ξανθάκη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Ντίλιου, Ἰωάννινα*, 1980, pp. 185-188, fig. 7, 34, 48, 51-65 e.t.c.

47. Δ. Εὐαγγελίδης, «Ὁ ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος ἐν Ἡπείρῳ», *Δελτ. Χριστ. Ἀρχαιολ. Ἑταιρείας*, περ. Δ', τόμ. Α' (1959), 40-54, pl. 10, 1; Cfr. Μ. Χατζηδάκης, «Ὁ ζωγράφος Φράγκος Κονταρῆς», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τόμ. Ε' (1969), 301; Μ. Garidis, *op. cit.*, 169-175.

48. Μ. Χατζηδάκης, *op. cit.*, 301; Θ. Λίβρα-Ξανθάκη, *op. cit.*, 193-198.

49. Dj. Mazalić, «Kratak izvještaj o ispitivanju starina crkava manastira Ozrena, Tamne, Papraće i Lomnice», *Glasnik Zemaljskog muzeja L*, Sarajevo 1938, 95-109; Μ. Filipović-Dj. Mazalić, «Crkva Lomnica u Bosni», *Spomenik SAN CI* (Beograd 1951), 125-156; S. Radojčić, *Majstori starog srpskog slikarstva SAN*, knj. CCXXXVI, 3, Beograd 1955, 69-70; S. Petković, «Vreme nastanka i majstori zidne dekoracije u Lomnici», *Zbornik za likovne umetnosti I*, N. Sad 1965, 159-171; Idem, *Zidno slikarstvo...*, pp. 131-133, 147, 179-181; Z. Kajmaković, *op. cit.*, pp. 254-276, 330-342.

leur travail révèle la crise que la peinture murale traversait au début du XVII^e siècle et se distingue aisément du travail de Longin, qui est d'une qualité nettement supérieure. Leur peinture se caractérise par sa nette médiocrité, ses simplifications et par une fâcheuse tendance à bâcler qui, parfois, aboutit à des solutions caricaturales (pl. V₂, VI₁). Du reste, certaines différences «internes» distinguent un peintre de l'autre, de sorte que l'on peut délimiter le travail de chacun d'eux. Sur le plan artistique, seul se différencie des trois autres celui qui a réalisé l'essentiel des fresques de la partie principale de l'église. C'est d'ailleurs celui qui a poursuivi, avec un certain bonheur, les compositions que Longin n'avait pas eu le temps de terminer. La plupart des chercheurs qui ont étudié ces monuments pensent que ce peintre ne serait autre que celui des deux Jeans que l'inscription dédicatoire mentionne en premier. Ce peintre a coopéré à la décoration de la partie principale de l'église avec l'un des trois autres, qui au demeurant se révèle assez médiocre. Les deux peintres qui ont travaillé au narthex sont tout aussi médiocres. Le meilleur d'entre eux devait être Grec, comme l'attestent ses inscriptions en grec et son ignorance de la langue slave. Certains considèrent que ce peintre serait Nicolas⁵⁰; d'autres pensent qu'il s'agirait du Jean (Ioovan) que l'inscription dédicatoire mentionne en second lieu⁵¹.

Les auteurs d'études antérieures soutenaient qu'il fallait inscrire à l'actif des peintres de Lomnica un certain nombre de monuments, non seulement en Bosnie, mais aussi dans d'autres régions. Or, des études plus récentes ont entrepris de réfuter cette thèse. Ainsi, l'opinion selon laquelle les fresques de Lomnica seraient à mettre en rapport direct avec d'autres fresques de la même période que l'on trouve dans les monastères de Ozren et de Paprača en Bosnie occidentale⁵², est aujourd'hui abandonnée⁵³. Le fait que deux peintres se nommant Jean soient mentionnés dans le monastère de Lomnica constituait l'une des raisons pour lesquelles on leur attribuait également un certain nombre de fresques signées par des peintres du même nom. S'appuyant sur

50. Dj. Mazalić, *Slikarska umjetnost u Bosni i Hercegovini u tursko doba*, Sarajevo 1965, p. 63.

51. Z. Kajmaković, *op. cit.*, p. 276.

52. Dj. Mazalić, *Kratak izveštaj...*, 107; M. Filipović-Dj. Mazalić, *Lomnica*, 146.

53. S. Petković, «Vreme nastanka i majstori», 170; Z. Kajmaković, *op. cit.*, 261.

cet élément, certain soutenaient que les fresques de Lomnica s'apparentent par leur style à celles de St-Nicolas Toplički à Džavanje, près de Kičevo (1537), où l'on trouve la signature d'un peintre nommé Jean (Ioannis)⁵⁴. Mais l'écart chronologique qui sépare ces deux monuments suffit à exclure tout rapport direct entre ces deux artistes de même nom. La même raison, l'identité de nom, avait conduit à assimiler le peintre Ioannis de Lomnica à son homonyme qui, en 1627, a travaillé à l'église du village de Riljevo, près de Prilep⁵⁵. Or, les différences que comporte le style pictural de ces deux artistes ne permettent pas de les confondre⁵⁶. Tout aussi négatives sont les opinions qui ont été exprimées récemment quant à la probabilité d'un rapport entre les fresques de Lomnica et celles de l'église de l'Annonciation à Stragari, dans la région de Rudnik (Serbie), qui remontent approximativement à la quatrième décennie du XVII^e siècle⁵⁷. Des peintres grecs y ont également travaillé. C'est pourquoi nous en parlerons un peu plus loin. Certaines similitudes de style ainsi que le fait que le nom des deux peintres de Lomnica (Iovan et Nikola) concorde avec celui des deux peintres homonymes qui, probablement, ont travaillé au monastère de Pustinja (1622) ont amené à en conclure qu'il s'agirait des mêmes artistes⁵⁸. Nous parlerons un peu plus loin de cette probabilité quant nous examinerons en détail les peintures de Pustinja.

Enfin, une autre oeuvre qui a été rapprochée des fresques de Lomnica est celles du peintre Ioannis à Štip, dont il a déjà été question. Se fondant sur le nom du peintre qui est commun aux deux ensembles de fresques et sur le fait que les inscriptions sont en grec dans les deux cas, les anciens chercheurs avaient été amenés à penser qu'il s'agissait du même peintre⁵⁹. Les études plus récentes ne semblent guère retenir la probabilité d'un même artiste qui, manifestement, aurait été le peintre grec qui a travaillé au narthex de Lomnica⁶⁰. Pour sa part,

54. Voir note 37.

55. Dj. Mazalić, *Slikarska umjetnost...*, p. 64; Z. Kajmaković, *op. cit.*, p. 259-260.

56. Z. Kajmaković, *op. cit.*, p. 260.

57. S. Petković, «Vreme nastanka i majstori...», 170-171; Z. Kajmaković, *op. cit.*, p. 260.

58. S. Radojčić, *Majstori...*, p. 70; Dj. Mazalić, *Slikarska umjetnost...*, p. 63-64.

59. Dj. Mazalić, *op. cit.*, p. 64.

60. S. Petković, «Crkva sveti Spas vo Štip...», 93-94.

Z. Kajmaković s'oriente vers une autre piste intéressante. S'appuyant sur certaines caractéristiques propres aux terminaisons des mots et, plus généralement, sur manière dont le peintre principal du groupe, Iovan, utilise le slave dans ses inscriptions, Kajmaković émet l'hypothèse que ce peintre était peut-être Grec, lui aussi. Selon cet auteur, le fait notamment que le peintre en question recourt, pour rendre les yeux, à une technique connue de la peinture crétoise plaiderait en faveur de cette thèse. Par ailleurs, il considère comme très probable qu'il y ait un rapport direct entre ce peintre et le Ioannis de Štip, qu'il considère, lui aussi, comme Grec⁶¹. Indépendamment de ce problème de nationalité, ce qu'il importe de souligner ici, c'est que les oeuvres des deux peintres diffèrent sensiblement l'une de l'autre et que toutes les similitudes qu'elles présentent sont dues à la conception picturale commune de l'époque. Comme le fait du reste remarquer Kajmaković lui-même, l'artiste de Štip, bien qu'il précède chronologiquement celui de Lomnica, est plus mûr et plus complet⁶². Si l'on compare, par exemple, la représentation du Lavement des pieds, sujet auquel les artistes ont travaillé rapidement et de façon naturelle on relève les différences qui existent entre ces deux artistes (pl. IV₂, V₂). Celà dit, en ce qui concerne également le peintre de Lomnica, on peut tenir pour certain qu'il provenait du sud de la Serbie et qu'il était directement influencé par l'art grec, surtout de l'intérieur du pays et moins par la tendance italo-crétoise, comme le voudrait Z. Kajmaković⁶³. Quant à ses origines, l'art de ce peintre semble se rattacher au courant qui s'est développé dans le nord-ouest de la Grèce à partir du milieu du XVI^e siècle, se fondant plus ou moins sur la tradition de l'époque des Paléologues et sur celle des ateliers locaux. Il en va de même des autres peintres du groupe qui ont travaillé à Lomnica, sauf, bien sûr, de celui dont le style est purement populaire, lequel rappelle d'autres oeuvres analogues du nord de la Grèce, comme par exemple les fresques de St-Nicolas à Metsovo qui datent de la fin du XVI^e siècle⁶⁴.

Au cours de ces mêmes années et parallèlement aux artistes grecs qui travaillent à des monuments petits et secondaires apparaissent d'au-

61. Z. Kajmaković, *op. cit.*, p. 263, 275-276.

62. *Ibid.*, p. 263; cfr. S. Petković, *op. cit.*, p. 94.

63. Z. Kajmaković, *op. cit.*, p. 263, 275-276.

64. A. Προκοπίου, «Ο Άγιος Νικόλαος τοῦ Μετσόβου», *Νέες Μορφές*, 5 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1962), 14-20.

tres de leurs compatriotes qui participent à la décoration de grandes églises monastiques. Les monastères de Piva à Monténégro et de Hopovo à Fruška Gora constituent le meilleur exemple de cette activité.

Un groupe de peintres grecs et serbes décorent, de 1604 à 1606, le naos du «katholikon» de Piva, qui avait été construit quelques dizaines d'années auparavant, durant le dernier quart du XVI^e siècle⁶⁵. Ces peintres ne semblent pas avoir été à la hauteur de l'oeuvre qu'ils avaient à réaliser, vu son ampleur et son importance (pl. VI₂, VII₁). Le manque d'homogénéité de l'ensemble et les imperfections de certaines parties montrent que les membres de ce groupe travaillaient ensemble pour la première fois. La répétition monotone des personnages, l'opposition violente des coloris — qui ne s'en distinguent pas moins pas leur pureté — le dessin linéaire et la schématisation des compositions, telles sont plusieurs des caractéristiques dominantes de cette peinture. Les plus capables semblent être les peintres auxquels on doit les compositions principales des murs ouest et est, sur lesquelles on trouve des inscriptions en grec. C'est sans doute à ces mêmes artistes qu'il faut attribuer les cycles iconographiques des Grandes Fêtes et de la Passion. Toujours est-il que la technique, la richesse de la thématique et certains éléments iconographiques — comme par exemple la représentation de Jérusalem — distinguent cet ensemble pictural de la tradition locale et le rattachent à la peinture, non seulement du mont Athos, mais aussi, de manière plus générale, à celle du nord de la Grèce. Du reste, les rapports de ce monastère avec le mont Athos sont très étroits au cours de cette période, comme en témoignent les contacts fréquents que son higoumène, Simeon, entretenait avec l'état monastique⁶⁶. Néanmoins, les rapports qui existent entre les peintres de Piva et le mont Athos, surtout sur le plan du style restent superficiels. Plus étroits et plus substantiels sont les rapports que l'on peut constater entre les peintures de Piva et celles de monuments du nord de la Grèce, comme le montre par exemple, le parallélisme direct avec les fresques de l'église Notre-Dame du seigneur Apostolakis à Kastoria (1606)⁶⁷. La parenté entre ces deux oeuvres, que S. Petković avait déjà relevée⁶⁸, se traduit non seulement par une manière commune

65. A. Skovran, *Umetničko blago manastira Pive*, Cetinje-Beograd 1980.

66. *Ibid.*, p. 66.

67. Σ. Πελεκανίδης, *Καστορία*, pl. 232-243.

68. S. Petković, *Zidno slikarstvo...*, p. 152.

de rendre les personnages et le modelé des visages, mais aussi par la similitude du paysage et de l'aspect architectural. Mais, outre ce monument de Kastoria, les peintures de Piva se rattachent également à celles d'une série de monuments qui datent de la deuxième moitié du XVI^e siècle et que l'on trouve dans le nord-ouest de la Macédoine, comme ceux de Aiani⁶⁹, de Prespa⁷⁰ et de Kastoria⁷¹. Commune à tous ces ensembles est par exemple la manière de distribuer les ombres autour des yeux par des coups de pinceau à la fois larges et appuyés (voir le thème de la Vierge à l'Enfant). Parmi les monuments de l'ensemble de la zone balkanique qui sont également influencés par l'art grec contemporain, citons encore les fresques de St-Etienne à Mésimvria en Bulgarie (1599), qui présentent certains points communs avec les peintures de Piva et que distingue la manière de rendre le drapé par coups de pinceau circulaires tout à fait caractéristiques⁷². Enfin, un autre monument, dont les fresques comportent, elles aussi, certains points communs avec celles de Piva, est le monastère de Hopovo, dont nous allons parler maintenant.

Les fresques du naos du «katholikon» de Novo Hopovo à Fruška Gora sont de deux ans postérieures à celles de Piva, puisqu'elles datent de 1608, alors que son narthex a été décoré cinquante ans plus tard⁷³. Comme l'ont souligné la plupart des chercheurs qui ont étudié ce monument, ces peintures de 1608 constituent l'exemple le plus caractéristique de l'influence directe exercée par le mont Athos sur l'art serbe de cette époque. Du point de vue iconographique, on note en particulier l'apparition d'une série de scènes, inconnues jusque là dans l'art serbe, qui sont presque la copie de compositions du mont Athos et en particulier d'œuvres de Théophane, comme par exemple le Massacre des Innocents (pl. VIII₁), l'Exposition des Saintes Icônes et l'E-

69. Cfr. les fresques des églises du Taxiarches et du St. Nicolas; Σ. Πελεκανίδης, *Ἐρευναι ἐν Ἄνω Μακεδονίᾳ*, pl. 31-45.

70. Cfr. la peinture du Monastère de la Porphyra, Σ. Πελεκανίδης, *Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας*, Θεσσαλονίκη 1960, pl. XXX-XXXVI.

71. Cfr. les fresques du XVI^e siècle à Kumbelidiki (Kastoria), Σ. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, pl. 111-117.

72. Cirkva Sveti Stefan. Nesebar, *Vāzstanoveni pametnici na kulturata*, ed. Institut za pametnicite na kulturata, Sofija, sans indication d'année.

73. M. Milošević - O. Milanović, «Cirkva sv. Nikole u manastiru Novo Hopovo», *Rad Vojvodjanskih muzeja* 4 (Novi Sad 1955), 249-273; D. Davidov, *Hopovo*, ed. «Jugoslavija», Beograd 1964; S. Petković, *Zidno slikarstvo...*, pp. 104, 152-154, 204-207; Idem, «Painting in Serbia...», 719, 733-734.

lèvement de la Sainte Croix (pl. VIII₂). Par ailleurs, un grand nombre de compositions, comme les scènes des Grandes Fêtes, de la Passion et l'Ancien Testament, attestent l'influence iconographique considérable exercée par la peinture crétoise⁷⁴. Du point de vue du style également, les peintures de Hopovo se rattachent étroitement à l'école du mont Athos, bien qu'elles semblent avoir été également influencées par la création artistique d'autres régions de la Grèce, comme le montrent par exemple les éléments communs qu'elles comportent avec les fresques du monastère St-Nicolas-Philanthropinon à Ioanina (antérieurs à 1540)⁷⁵. En dehors du territoire helladique, un autre monument dont les peintures présentent bon nombre de similitudes est l'église St-Etienne à Mésimvria. Les relations entre ces deux monuments ne se concentrent pas simplement dans une commune conception picturale, mais aussi dans des similitudes plus concrètes comme dans la manière de traiter la figure humaine ou le paysage architectural et naturel (l'exemple des fines et bas ses herbes qui ornent la terre est particulièrement caractéristique).

Comme certains l'on déjà fait observer depuis longtemps, on trouve à Hopovo deux catégories de fresques dans lesquelles s'expriment deux courants de style différents⁷⁶. La première, qui est aussi la principale, suit la tradition du XVI^e siècle, tandis que l'autre, sans ignorer totalement les enseignements picturaux de ce siècle, s'en écarte peu à peu pour suivre les conceptions artistiques du XVII^e siècle. Le peintre qui exprime le courant stylistique antérieur a réalisé la majeure partie des fresques; son oeuvre se distingue par la qualité du dessin, la justesse des proportions corporelles, la plasticité et le bon usage qui y est fait du paysage comme des ensembles architecturaux. Le peintre révèle particulièrement ses qualités d'expression dans certains portraits de saints des bandes inférieures et des piliers, comme par exemple le portrait de la Vierge dans la scène de l'Annonciation et celui de la Vierge à l'Enfant dans la scène de l'Exposition des Saintes Icônes (pl. VII₂). Le peintre qui exprime plutôt les conceptions du XVII^e siècle a surtout travaillé aux scènes des Miracles; son style se distingue surtout par

74. Cfr. M. Milošević-O. Milanović, *op. cit.*, 260; D. Davidov, *op. cit.*, IV.

75. M. 'Αχειμάστου - Ποταμιάνου, 'Η μονή τῶν Φιλανθρωπῶν καὶ ἡ πρώτη φάση τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς. I. 'Αθήνα 1980; M. Garidis, *op. cit.*, fig. 16-20.

76. M. Milošević - O. Milanović, *op. cit.*, 252; D. Davidov, *op. cit.*, V; S. Petković, *Zidno slikarstvo...*, p. 153.

la faiblesse du dessin et le manque de proportions, alors que ses personnages, d'ordinaire très nombreux, se caractérisent par une mobilité et une vivacité excessives qui se reflètent dans un drapé nerveux.

En dépit de différences, l'oeuvre picturale du naos de Hopovo ne manque pas cependant de homogénéité. A cela contribua la présence du peintre principal, qui semble avoir donné la forme finale aussi aux représentations réalisées par d'autres peintres.

Vu la faiblesse de l'écart chronologique qui sépare les fresques de Piva de celles de Hopovo ainsi que les nombreux rapports que l'on peut relever entre elles, bon nombre d'auteurs ont pensé qu'elles étaient l'oeuvre d'un même atelier⁷⁷. Lorsque nous avons parlé précédemment des fresques de Piva, nous avons souligné que, quoique non sans rapport avec le courant du mont Athos, elles n'en présentaient pas moins certains éléments importants qui les rattachent davantage à celles de monuments en dehors du mont Athos. Par la même occasion nous avons noté leur médiocrité générale. Si l'on y ajoute certaines différences de style entre les peintures de Piva et celles de Hopovo, on ne saurait admettre, ou du moins pas entièrement, la thèse selon laquelle ces deux ensembles picturaux seraient le produit du même atelier. Si rapport il y a, celui-ci limite nécessairement aux scènes de la Passoin et des Grandes Fêtes, qui sont communes aux deux monuments et où les différences sont effectivement minimales. Mais si l'on admet que, parmi les peintres du monastère de Piva, certains d'entre eux ont aussi travaillé à Hopovo, il faut alors supposer que ceux-ci se seraient conformés à l'esprit du nouveau groupe artistique dans lequel ils se trouvaient.

Parmi les inscriptions en grec qui figurent sur différentes fresques de l'église, on trouve sur l'abside nord un nom grec à demi conservé, ce qui a fait naître l'hypothèse qu'il pourrait s'agir de la signature de l'un des peintres. Jusqu'à ce jour, on a toujours pensé que ce nom serait «Αντώνιος» (Antoine) ou «Μεθόδιος» (Methodios)⁷⁸. Quant à nous, nous penchons plutôt pour «Εὐστάθιος» (Eustathe), ce que semblerait indiquer la transcription des lettres qui subsistent (fig. 1b); cette thèse est d'ailleurs sensiblement renforcée par le fait que ce nom est écrit juste au-dessous de la représentation de St-Eustathe. Quant à sa-

77. V. Djurić, *Icônes...*, p. 63; A. Skovran, *op. cit.*, p. 15.

78. Voir M. Milošević - O. Milanović, *op. cit.*, 262 où sont citées les vues diverses à propos l'interprétation du nom.

voir si ce nom est celui du peintre ou d'une toute autre personne, il est impossible de la dire avec certitude⁷⁹.

Les fresques de Hopovo sont chronologiquement les dernières de celles aux quelles ont travaillé des artistes grecs pendant la première phase de l'art serbe après le rétablissement du Patriarcat de Peć. Lorsqu'en 1614, Pajsije monte sur le trône patriarcal, les conditions changent en grande partie dans les pays serbes, notamment dans le domaine des arts. Au cours de cette nouvelle période de l'art serbe, on observe une influence plus marquée de l'art grec, et particulièrement de celui du mont Athos, sur toute une génération suivante de peintres serbes. L'exemple de Georgije Mitrofanović, peintre de premier plan qui subit l'influence directe du mont Athos, est le plus caractéristique à cet égard. Cela dit, en dehors des artistes serbes, des peintres grecs continuent à être actifs dans les pays serbes.

Les peintures murales que l'on trouve dans le monastère de Pustinja, près de Valjevo en Serbie occidentale, et qui datent de 1622, sont l'une des premières oeuvres d'artistes grecs au cours de cette nouvelle période⁸⁰. On a pensé que ces fresques étaient l'oeuvre de deux peintres, Ioannis et Nikolaos, dont les noms figurent dans la petite abside du sanctuaire⁸¹. Mais, comme nous l'avons dit dans le cas analogue de Novo Hopovo, il n'est pas prouvé qu'il s'agisse réellement de peintres ou d'autres personnes qui auraient un rapport quelconque avec ce monastère. Quoi qu'il en soit, cette hypothèse n'est peut-être pas à écarter en l'occurrence puisque rien n'indique par ailleurs que d'autres Grecs aient eu affaire à ce monastère, alors que les noms de Ioannis et Nikolaos ne concordent pas avec celui des fondateurs ou des

79. Cfr. V. J. Djurić, «Ime Merkurije iz Pšaće», *Zbornik za likovne umetnosti* 7 (1971), 229-235, où l'auteur traite le problème c'est-à-dire si un nom inscrit sans autre indication dans un point quelconque de la décoration peut-être effectivement identifié avec la signature d'un peintre quelconque.

80. L. Mirković, «Srednjevekovne crkve, i manastiri, Pustinja», *Arheološki spomenici i nalazišta u zapadnoj Srbiji I, Gradja SAN IX*, Beograd 1953, 98-104; Idem, «Manastir Pustinja», *Bogoslovlje* 1961, num. 1-2, pp. 85-105.

81. L. Mirković a découvert et publié ces deux noms (L. Mirković, *op. cit.*, fig. 126) quand ils étaient conservés dans un état meilleur. L'auteur considéra le premier nom slav ($\overline{\text{IOAN}}$) et le deuxième grec (ΝΙΚΟΑΑΟC) (*op. cit.* 99). Mais si nous prenons en considération le fait qu'au-dessus du nom Ioanis existe le point de l'abréviation, bien qu'au dessous du nom Nikolaos il n'existe rien de pareil, parce que c'est écrit en toutes lettres, il faut juger possible que le nom Ioanis est aussi écrit en grec, mais comme d'habitude il est abrégé.

dignitaires de l'église (pour autant qu'ils soient connus) qui veillèrent à la décoration du monastère.

En ce qui concerne l'oeuvre picturale elle-même, elle se distingue particulièrement par la finesse et la noblesse des personnages représentés (pl. IX₁). Leurs auteurs qui, de manière générale, se caractérisent par leur unité de style, prêtent une grande attention à la délicatesse du dessin et à l'effet décoratif des couleurs et des autres moyens d'expression. Particulièrement significative est la manière dont les vêtements sont rendus car ils servent en fait de prétexte à déployer une grande profusion d'éléments décoratifs. On peut considérer cette technique raffinée comme une phase évolutive de la manière particulière dont le drapé est rendu dans les fresques de Strezovce et dans d'autres peintures murales qui s'apparentent à celles-ci. Toutes ces particularités s'expriment davantage dans les personnages des bandes inférieures et du sanctuaire. En revanche, dans les bandes supérieures de la partie principale de l'église où sont représentés des scènes des Grandes Fêtes, des Miracles et de la Passion, on constate que le dessin est moins soigné, que les coups de pinceau se font plus rapides que, parfois, les traits du visage manquent de proportions, ce qui aboutit à les rendre difformes.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, les anciens chercheurs pensaient que les fresques de Pustinja se rattachaient à celles de Lomnica, car ils croyaient que les deux peintres supposés de Pustinja, Ioannis et Nikolaos, n'étaient autres que leurs deux homonymes du groupe des quatre artistes qui ont travaillé à Lomnica⁸². Indépendamment des difficultés auxquelles se heurte une telle assimilation pour les raisons que nous avons déjà indiquées, les études les plus récentes, invoquant les différences considérables, iconographiques et de style, qui existent entre les fresques de Pustinja et celles de Lomnica, rejettent la thèse d'un rapport quelconque entre celles-ci⁸³. Relevant la différence de qualité qui sépare ces deux oeuvres, Z. Kajmaković va même jusqu'à émettre l'idée que les peintures de Pustinja peuvent, jusqu'à un certain point, se comparer à celles de Novo Hopovo (1608)⁸⁴. De notre côté, nous croyons que la genèse de la peinture de Pustinja est à recher-

82. Cfr. not. 58.

83. S. Petković, «Vreme nastanka i majstori...», 170-171; Z. Kajmaković, *op. cit.*, pp. 260-261.

84. Z. Kajmaković, *op. cit.*, p. 261.

cher dans les monuments de la deuxième moitié du XVI^e siècle et du début du XVII^e qui se situent dans le nord-ouest de la Grèce (Ioannina, Kastoria, Prespa, etc...) et dans les régions encore plus au nord, mais non dans les monuments hagioritiques, comme le pense L. Mirković⁸⁵. Les peintures inédites de la chapelle du Choeur des Archanges qui se trouve dans le monastère St-Jean-Prodrome près de Serrès et qui datent de 1634 constituent une oeuvre très proche de la conception picturale des fresques de Pustinja⁸⁶. Dans les fresques de cette chapelle, on constate une manière commune de rendre les vêtements et les personnages en général (pl. IX₂). On y trouve aussi la même langue picturale en ce qui concerne le modelé des visages, dont l'origine est à rechercher dans les monuments des régions que nous avons mentionnées plus haut.

Les fresques de deux monuments dans la région de Rudnik en Serbie, dues elles aussi à des artistes grecs, remontent sans doute à la troisième ou à la quatrième décennie du XVII^e siècle. Il s'agit du «katholikon» du monastère de l'Annonciation (Blagoveštenje) près de Stragari et de l'église St-Nicolas dans la localité voisine de Šatornja. L'église du monastère de Blagoveštenje a gardé la quasi totalité des fresques de cette époque, mais, lors des derniers travaux de nettoyage, on a également découvert une partie des anciennes peintures murales⁸⁷. Sur les fresques représentant des scènes de la Passion, les inscriptions en serbe et en grec se succèdent, ce qui ne signifie pas seulement, comme on l'a souligné dans le passé⁸⁸, que les deux langues étaient placées sur pied d'égalité, mais cela montre aussi que les peintres grecs et serbes bénéficiaient des mêmes privilèges dans la composition du groupe qui entreprit de réaliser les fresques de ce monument. De toute façon, leur peinture est médiocre et purement routinière; elle comporte aussi de nombreuses faiblesses sur le plan iconographique et stylistique, comme on le constate dans la plupart des ateliers locaux du XVII^e siècle (pl.

85. L. Mirković, «Manastir pustinja...», 105.

86. Mademoiselle L. Stratis, maître assistant des Antiquités Byzantines à Cavala qui s'occupe des fresques de ce monument a eu l'amabilité de me fournir les informations relatives et les photos publiées dans ce travail.

87. Dj. Mano-Zisi, «Blagoveštenje Rudničko», *Starinar* VIII-IX (1933-1934), 218-231; R. Ljubinković, *Srednjevekovne crkve i manastiri. Blagoveštenje Rudničko*, *Arheološki spomenici i nalazišta u Srbiji. II. Centralna Srbija*, Beograd 1956, pp. 178-187.

88. R. Ljubinković, *op. cit.*, p. 185.

X₁). Signalons également que l'un d'eux adopte un style totalement populaire qui rappelle assez celui de cet autre peintre qui avait travaillé au narthex de Lomnica. Le reste des peintures se situe dans le cadre artistique du début du XVII^e siècle (Štip, Riljevo, etc....)⁸⁹, où l'on décelé l'influence de l'ancienne tradition artistique de l'époque des Paléologues. Du reste, l'existence de fresques antérieures a dû influencer sensiblement les peintres suivants.

On trouve le même style traditionnel dans les fresques de l'église St-Nicolas à Šatornja, dont il ne subsiste aujourd'hui que celles du narthex⁹⁰. Cette église, qui était autrefois une dépendance du monastère de Blagoveštenje Rudničko, aurait été édifiée, selon l'inscription, dédiée en 1425. La décoration picturale initiale a disparu car elle a été recouverte de peintures à l'huile en 1850. Les fresques du narthex ont de nombreux points communs avec celles de Blagoveštenje — surtout le dessin et le maniérisme avec lequel le peintre se plaît à donner à ses personnages une silhouette allongée — mais on relève aussi certaines différences — notamment dans le coloris — qui ne permettent pas d'établir entre elles un rapport plus étroit (pl. X₂)*. Quoi qu'il en soit, les peintres de ce monument ont dû, eux aussi, subir l'influence des peintures initiales, comme le fait observer Dj. Mano-Zisi⁹¹.

Le cercle des monuments serbes auxquels ont travaillé des artistes grecs se ferme pour l'essentiel autour de la moitié du XVII^e siècle sur un groupe d'oeuvres importantes. L'un des monuments les plus intéressants de ce groupe est l'église Saints-Pierre-et-Paul de Tutin, bourg situé à proximité de Novi Pazar. Les fresques de cette église voûtée d'un seul tenant dateraient, selon l'inscription dédicatoire, de 1646⁹². Les inscriptions tracées par les peintres sont en slave et en grec. Or, comme on l'a fait observer avec justesse, le bon usage de la langue

89. Sur les relations entre la peinture de Blagoveštenje et de Lomnica, de Štip et de Riljevo d'autres chercheurs se penchèrent aussi. Cfr. R. Ljubinković, «Majstori starog srpskog slikarstva», *Naše Starine* IV, 1957, 195; Z. Kajmaković, *op. cit.*, pp. 262-263; S. Petković, «Vreme nastanka i majstori», 170-171.

90. Dj. Mano-Zisi, «Nekoliko starih srpskih crkava. I. Sv. Nikolje kod Šatornje», *Starinar* VIII-IX (1933-1934), 231-237.

* Je voudrais ici remercier ma collègue yougoslave Z. Zlatić-Ivković à propos des photos du monument qu'elle m'a fait parvenir.

91. Dj. Mano-Zisi, *op. cit.*, 237.

92. R. Stanić, Crkva sv. Petra i Pavla u Tutinu», *Raška Baština* 2 (Kraljevo 1980), 137-159.

grecque montre également le niveau de culture de l'auteur de ces inscriptions⁹³. Il s'agit essentiellement de deux artistes qui, en dépit de différences personnelles de style, n'en ont pas moins réalisé un ensemble pictural homogène. En raison de l'exiguïté des lieux, les fresques ont un caractère miniaturiste, ce qui ne diminue en rien leur valeur artistique qui est assez grande. Sens de l'espace, qualité du dessin, bon usage des couleurs et vivacité de l'ensemble, telles sont les principales caractéristiques de cette peinture (pl. XI).

R. Stanić qui, récemment, a publié les fresques de cette église, les rapproche de manière convaincante de celles du narthex du «katholikon» de Novo Hopovo (1654) où ont également travaillé des artistes grecs⁹⁴. Aux remarques de Stanić sur la parenté des deux monuments, nous aimerions en ajouter une autre sur le système particulier de lignes qui servent à suggérer le drapé et qui se détachent de l'arrière-plan avec un tel relief qu'elles rappellent les nervures d'une feuille. On retrouve la même technique dans une partie des fresques de l'église de la Nativité du village d'Arbanasi, près de Tirnovo en Bulgarie, qui sont de la même période et qui, comme R. Stanić le fait observer pertinemment, sont étroitement liées à celles des deux monuments évoqués précédemment⁹⁵. Comme le soulignent les auteurs des monographies consacrées aux monuments de Tutin et d'Arbanasi⁹⁶, les artistes qui en ont réalisé les peintures murales se rattachent directement, par leur origine, au mont Athos et aux ateliers qui évoluent sur un territoire assez vaste, ce territoire allant du nord de la Grèce jusqu'à la Moldavie et à la Valachie en passant par la Serbie et la Bulgarie. Toutefois, sans méconnaître les incidences de la peinture hagiographique sur la création des milieux artistiques que nous venons de mentionner, nous pensons, quant à nous, que l'origine directe de ces peintres est à rechercher dans les différents entres artistiques du nord-ouest de la Grèce. Certaines oeuvres de cette période, qui ont précisément été réalisées dans ces régions, comme par exemple les fresques de la chapelle des Trois Hiérarques du monastère Barlaam aux Météores (1637), de St-Nicolas du seigneur Thomanos à Kastoria (1639) ou de la chapelle du Choeur des

93. Ibid., 155.

94. Ibid., 155-157.

95. Lj. Praškov, *Črkvata Roždestvo Hristovo v Arbanasi*, Sofija 1979, p. 120 suiv.

96. R. Stanić, *op. cit.*, 157; Lj. Praškov, *op. cit.*, 185-186.

Archanges du monastère St-Jean-Prodrome, près de Serrès (1634), confirment cette thèse de la manière la plus éclatante.

En dehors de ces ateliers, il en existe d'autres qui se cantonnent dans un cadre local et qui représentent une conception de l'art tout à fait populaire. Représentatifs de cette tendance sont les peintres de l'église St-Démètre à Janačko Polje, non loin de Tutin⁹⁷. Il est fort probable, à en juger d'après certaines inscriptions en grec, qu'un Grec ait participé à la réalisation des fresques de cette église qui semblent dater du milieu du XVII^e siècle. Pour l'essentiel, cette peinture se caractérise par la faiblesse du dessin, par la disproportion de personnages massifs, par un graphisme linéaire et par la simplification des compositions (pl. XIII₁). Le fait qu'un artiste grec ait participé à la réalisation de ces fresques montre qu'à cette époque, les peintres populaires se déplaçaient dans un espace géographique assez étendu dans le but de trouver du travail.

Le dernier monument dans l'ordre chronologique où l'on trouve la trace de peintres grecs est le narthex du «katholikon» de Hopovo (pl. XII₂). Par leur esprit, les fresques du narthex, qui, selon l'inscription dédicatoire, datent de 1654, diffèrent de celles de la partie principale de l'église⁹⁸. Les peintres du narthex s'écartent de la tradition du mont Athos. Celui-ci n'exerce une certaine influence que dans le domaine de l'iconographie, comme on peut le voir dans les scènes de l'Acatliste et en particulier dans le cycle de la vie et du martyre des Douze-Apôtres. Évoquant précédemment les peintures de Tutin, nous parlions des éléments communs qu'elles présentent avec les fresques du narthex de Hopovo. Ici, il importe cependant de souligner que les peintures de Hopovo surpassent en qualité celles de Tutin. Cela dit, ces deux ensembles picturaux s'inspirent du même esprit, propre aux milieux artistiques qui se sont développés dans le nord-ouest de la Grèce, parallèlement à ceux du mont Athos, en s'appuyant sur des modèles plus anciens, notamment ceux de l'époque des Paléologues.

Ainsi, nous avons vu que, pendant la période consécutive au rétablissement du Patriarcat de Peć, des peintres grecs ont participé

97. R. Stanić, Crkva sv. Dimitrija u Janačkom Polju, *Novi Pazar i okolina*, Beograd 1969, p. 231; Idem., «Prilog poznavanju graditeljskog i slikarskog nasledja XVII veka na području između Novog Pazara i Sjenice», *Novopazarski zbornik I* (Novi Pazar 1977), 169-188. Au sujet des travaux de la conservation du monument Voir *Raška Baština I*, 1975, 297-298 et *Raška Baština II*, 1980, 314, 365.

98. M. Milošević-O. Milanović, *op. cit.*, 262 sq.; D. Davidov, *op. cit.*

énergiquement aux activités artistiques de la Serbie⁹⁹. A l'exception des premières dizaines d'années, pendant tout le reste de cette période, les artistes grecs ont apporté et appliqué dans les pays serbes toutes les tendances qui se faisaient jour en Grèce à ce moment-là. En guise de conclusion, on pourrait dire que le plupart des peintres grecs qui ont travaillé à des monuments de la région relevant du Patriarcat serbe provenaient directement d'ateliers qui exerçaient leurs activités dans la partie nord-ouest de la Grèce et même encore plus au nord de celle-ci, mais moins au mont Athos, sans que, bien entendu, cela signifie que les principes de la peinture sacrée codifiés dans l'Etat morastique aient jamais cessé d'exercer sur eux leur influence.

99. Il faut noter que la présentation de monuments serbes dans notre étude ne contient pas la totalité de ceux, auxquels travaillèrent des peintres Grecs à cette période. Nous avons simplement cité les monuments les plus importants et les plus caractéristiques d'entre eux. D'ailleurs il existe d'autres monuments qui n'ont pas été encore localisés comme il résulte de l'étude récente sur l'église de la St. Parasceve, datée de 1628, au village Mlado Nagoričino près de Kumanovo, où travailla aussi un peintre Grec, voir T. Vitlarski, «Grobjanskata crkva sv. Petka vo. s. Mlado Nagoričino», *Likovna Umetnost* 8-9, 1981-1982, 1983, 111-126.

ΧΡΗΤΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ

a. Štip, St-Sauveur. Signature du peintre Ioannis.

ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ

b. Monastère N. Hopovo, Naos. L'inscription du nom Eustathios.

ΙΩΑΝΝΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ

c. Monastère Pustinja. L'inscription des noms Ioannis et Nikolaos.



*I. 1. Monastère Krušedol. Naos, 1545 Pilier
Sud-Est. St. Paul*



*I. 2. Banjani, Saint Georges, 1549 Sanctuaire, côté Sud.
Hymne de Noël*



II. 1. Mušnikovo, Saints-Apôtres, 1563/64. Mur Sud, Saints Pierre et Paul.



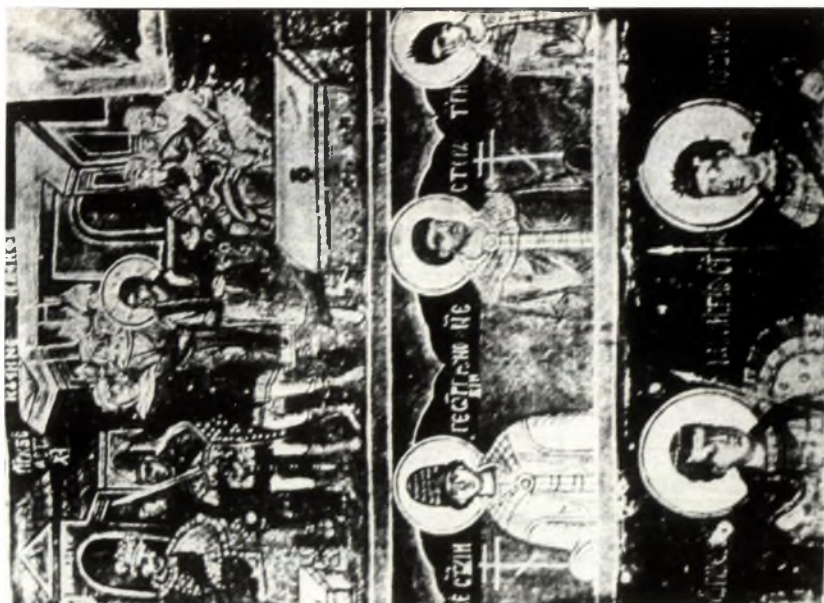
II. 2. Siševo, St. Etienne (Nicolas), 1565 Naos, voûte. Ascension.



III. 1. Sišev. Sanctuaries, mur Est. La Vierge dans l'Annonciation



III. 2. Naos, mur Ouest. La Flagellation du Christ.



*IV. 1. Bogosevci, St. - Nicolas, à la frontière entre le
XVIe et le XVIIe siècle.*



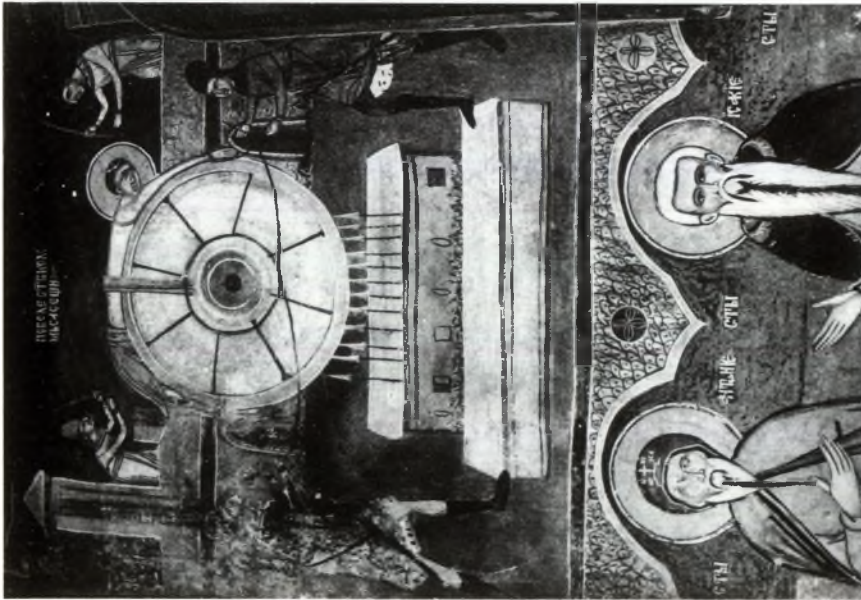
*IV. 2. Štip, St.-Sauveur, 1601. Mur Sud, Lavement
des pieds.*



V. 1. Strezovce, St-Nicolas, 1606. Bêma, hémicycle, côté Sud, Communion des apô tres; évêques.



V. 2. Monastère de Lomnica, 1607/8. Naos, Lavement des pieds.



VI. 1. Lomnica, Narthex, mur Sud, Martyrium de St-Georges; Saints Antoine et Isaac.



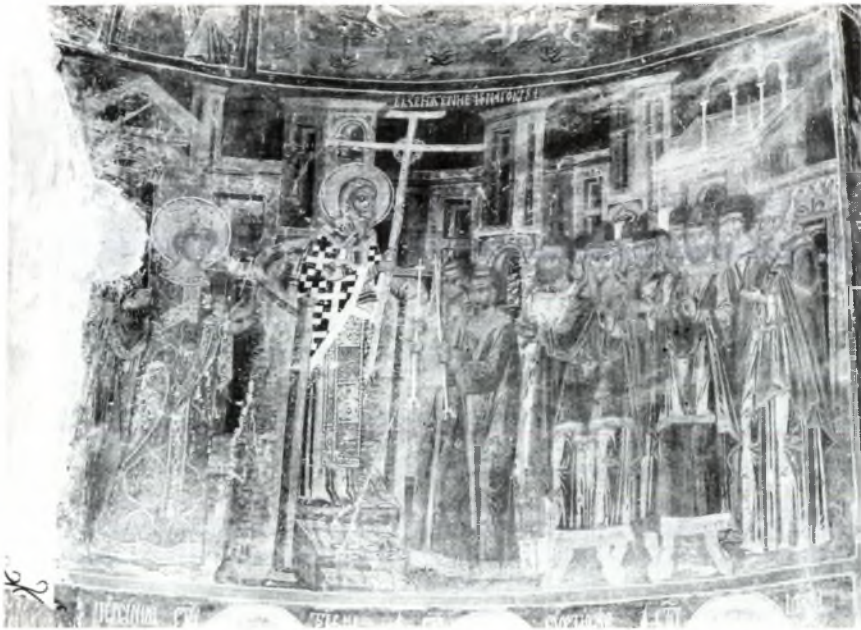
VI. 2. Monastère de Pica, Naos, 1604-1606. Mur Ouest, St-Alexis; Archange Michel.



VII. 1. Piva, Naos, 1604/6. Béma, conque de l'abside. Vierge avec l'Enfant entre deux anges.



VII. 2. Monastère de Hopovo, Naos, 1608. Abside Sud. Exposition des Saintes Icônes, detail.



VIII. Monastère de N. Hopovo, Naos, 1608. 1. Hopovo. Apside Sud. Massacre des Innocents. 2. Apside Nord. Elévation de la Sainte Croix.



IX. 1. Monastère de Pustinja, 1622. Bêma, hémicycle, côté Nord, Communion des apôtres; évêques.



IX. 2. Monastère St. Jean-Prodrome près de Serrès, Chapelle du Choeur des Archanges, 1634.



X. 1. Stragar, Monastère de l'Annonciation (Blago-vestenje) troisième ou quatrième décennie du XVIII^e siècle. Nar-thez, mur Nord. Scènes de la vie de St-Joachim.



X. 2. Šatornja, St. Nicolas. Nar-thez. Avant le milieu du XVIII^e siècle. Vierge avec l'Enfant entre deux anges.



XI. Tutin. Saints-Pierre-et-Paul, 1646. 1. Bêma, conque de l'abside. Vierge avec l'Enfant entre deux anges.



XI. Tutin, Saints-Pierre-et-Paul, 1646. 2. Naos, mur Sud. Prière de Gethsémani.



XII. 1. Janačko Polje, St-Démètre, milieu du XVIIe siècle.



XII. 2. Monastère de N. Hopovo, Narthex, 1654. Mur Sud, Saints Theophylacte et Euthasie.