

Victor Lazarev

Regard sur l'art de la Russie prémongole (suite et fin). [IV : Les icônes novgorodiennes des XIIe et XIIIe siècles]

In: Cahiers de civilisation médiévale. 17e année (n°66), Avril-juin 1974. pp. 99-108.

Citer ce document / Cite this document :

Lazarev Victor. Regard sur l'art de la Russie prémongole (suite et fin). [IV : Les icônes novgorodiennes des XIIe et XIIIe siècles]. In: Cahiers de civilisation médiévale. 17e année (n°66), Avril-juin 1974. pp. 99-108.

doi: 10.3406/ccmed.1974.1965

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_1974_num_17_66_1965



Victor LAZAREV

Regard sur l'art de la Russie prémongole (suite et fin)*

IV

Les icônes novgorodiennes des XIIe et XIIIe siècles

La restauration des monuments les plus anciens de la peinture russe réalisée après la Révolution nous a amenés à réviser entièrement les notions traditionnelles que nous avions sur les différentes écoles de peinture d'icônes. Ce nettoyage, rendu possible grâce au perfectionnement des techniques de restauration, impose aux historiens de l'art une série de tâches nouvelles, dont la première est de délimiter les différentes écoles : celles de Kiev, de Vladimir et Souzdal, de Novgorod et de Pskov. En quoi différaient-elles les unes des autres. Quelles œuvres peut-on attribuer à l'une ou à l'autre. A quelle époque exactement remonte telle ou telle icône. Ces questions exigent d'être résolues si l'on veut progresser dans la connaissance de l'art de l'ancienne Russie. Ici, l'on ne peut s'empêcher de faire le parallèle avec l'histoire de l'étude de la peinture italienne du Ducento.

On pouvait déjà supposer a priori qu'à l'époque des grands peintres de fresques de Novgorod, au XII^e s., une brillante école de peinture d'icônes y fleurissait également. Mais il était difficile de se faire une opinion sur celle-ci, étant donné l'absence totale des œuvres qui auraient illustré son histoire. Ce n'est qu'après le nettoyage d'un grand nombre d'icônes russes des XII^e et XIII^e s. que l'on put se faire une idée des débuts de la peinture de chevalet à Novgorod.

Pour reconstituer l'histoire des débuts de l'école de Novgorod, il faut partir d'une œuvre dont l'origine novgorodienne ne peut être mise en doute, telle la «Sainte Face »¹ qui se trouvait dans la cathédrale de la Dormition de Moscou avant d'être transférée à la Galerie Tretiakov (fig. 1) et dont l'origine novgorodienne est confirmée par trois choses : la première, c'est la substitution, dans l'inscription au revers de l'icône, où est représentée une « Exaltation de la Croix » (fig. 2), de la lettre c (le ts russe) à la lettre c (le tch russe), ce qui est caractéristique des textes de Novgorod. La deuxième, c'est, dans cette même « Exaltation de la Croix », la parenté stylistique frappante des anges avec ceux de la coupole de l'église Néréditsa, exécutée dans la même manière, large et pittoresque. La troisième, c'est la reproduction du côté face de l'icône sur une miniature (fig. 3) du manuscrit novgorodien dit « Le Prologue de Zacharie » conservé au Musée historique (Chlud. 187). Ce manuscrit est l'œuvre du sacristain Thimotée de l'église Saint-Jacques, qui l'écrivit en 1262 sur la demande de Zacharie Oleškinič. Cette miniature combine habilement l'image de la

^{*} Pour les précédents articles, v. «Cahiers », t. XIII, 1970, p. 195-208; t. XIV, 1971, p. 221-238; t. XVI, 1973, p. 1-15.

1. Pour la bibliographie sur l'icône de la « Sainte Face », voir V. Antonova et N. Mneva, La Galerie Tretiakov, Catalogue de la peinture ancienne russe, I, Moscou, 1963, p. 66-68 (avec une fausse attribution à l'école Vladimir-Souzdal, riche bibliographie) [en russe]; V. Lazarev, Novgorodian Icon Painting, Moscou, 1969, p. 10-11, pl. 8-9; G. Vzdornov, Lobkovski Prolog et autres monuments de la peinture de Novgorod le Grand, dans « L'art ancien russe », Moscou, 1972, p. 265-269 [en russe]. L'auteur signale le fait que l'icône peut fort bien provenir de l'église en bois de la Sainte Face de Novgorod, mentionnée pour la première fois dans la charte du prince Iziaslav Mstislavovič pour l'année 1134. Cette église fit place en 1191 à une autre, elle aussi en bois et dédiée à la Sainte Face. L'icône a vraisemblablement été exécutée pour la deuxième église.

« Sainte Face » et celle des anges qui occupent le revers de l'icône. Le miniaturiste a même introduit dans sa composition les chérubins empruntés à l'Exaltation de la Croix de l'icône. La miniature du Prologue de Zacharie prouve bien que l'icône de la Sainte Face était très vénérée à Novgorod. Nous avons là un de ces cas, fort rares dans l'histoire de la peinture ancienne, où une miniature aide à définir l'origine d'une icône.

Ce qui frappe dans cette icône, c'est la différence entre la peinture de la face et celle du revers. La tête du Christ, avec ses cheveux peints un à un en or fin, est exécutée dans un style doux, « fondu », qui ménage des transitions imperceptibles de l'ombre à la lumière. L'artiste est excessivement sobre dans le choix des couleurs : sa gamme austère se compose de tons jaune et olive, dont l'uniformité est cependant relevée par les incarnats des joues, du front, et la ligne du nez. Ceux-ci ont malheureusement pâti des atteintes du temps et beaucoup perdu de leur intensité première. Cette belle peinture, noble et sévère, est toute imprégnée d'esprit byzantin pur. Dans le visage du Christ, l'artiste a mis l'accent sur les yeux, grands et doués d'une expression intense. En virtuose du dessin et pour donner plus d'expression encore, il a accentué l'asymétrie du visage, particulièrement sensible dans les sourcils, de courbes totalement différentes. Le style majestueux et parfaitement canonique de ce visage ne laisse aucun doute sur le fait que l'auteur de la « Sainte Face » n'ait vu de beaux modèles byzantins, ou même n'ait été en apprentissage chez un maître grec.

L'autre côté de l'icône, où est représentée l'« Exaltation de la Croix » (fig. 2), est traité d'une façon absolument différente. La manière large, hardie et libre, les touches énergiques, les contrastes d'ombre et de lumière, la riche gamme de couleurs, font aisément reconnaître la main d'un maître novgorodien, contemporain des fresquistes de Néréditsa. Entre les jaunes, il choisit le jaune citron, il aime le rouge vif, les roses et les bleus clairs; il emploie volontiers le noir, le marron et le vert foncé, qui ressortent sur le fond blanc en donnant à l'ensemble une tonalité assez sombre. L'iconographie de l'Exaltation de la Croix, reprise par l'artiste, remonte à des modèles syriens fort anciens.

Les données paléographiques et stylistiques permettent de dater la « Sainte Face » du XII^e s. On a toutes les raisons de penser que les deux côtés de l'icône ont été exécutées par des maîtres différents, dont l'un suivait strictement le modèle byzantin en s'efforçant de rendre avec le maximum d'exactitude le type iconographique canonique, tandis que l'autre, qu'aucun modèle n'entravait, donna libre cours à sa fantaisie et à son habitude de travailler sur les larges surfaces des murs.

Comme le prouve la miniature du « Prologue de Zacharie », l'icône de la Sainte Face fut exécutée avant l'année 1262 et jouissait à Novgorod d'une extrême vénération. Le style du côté face fait penser au milieu du XII^e s., celui de l'envers à la fin du XII^e. Or, comme la peinture du revers ne ressemble en rien, ni par la manière ni par la technique, à l'image de la « Sainte Face », on se demande forcément si les deux côtés de l'icône ont été exécutés en même temps. Mais quel intervalle sépare l'exécution de l'un et celle de l'autre, voilà ce que nous ne savons ni ne pourrons probablement jamais savoir.

A la Sainte Face s'apparentent par le style deux autres icônes : l'« Annonciation d'Oustioug », conservée aujourd'hui à la Galerie Tretiakov, et l'« Archange » du Musée Russe. Ces trois œuvres forment un seul groupe stylistique. Il se peut qu'elles aient été exécutées dans le même atelier.

L'origine novgorodienne de l'« Annonciation d'Oustioug » (fig. 4) est prouvée². Dans une source aussi sûre que l'« Enquête du diacre Viskovatyi », on trouve, au cours d'une étude sur la bonne représentation de l'« Ancien des Jours », une référence à la célèbre icône de la cathédrale de la

^{2.} V. Antonova et N. Mneva, op. cit., I, p. 54-58, avec bibliographie; V. Lazarev, op. cit., p. 9-10, pl. 6-7.

Dormition à Moscou qui illustre justement ce sujet iconographique rare : « ...et sur l'icône de l'Annonciation on voit en haut l'image de Sabbaoth... cette icône a été prise par le tsar et grand prince au monastère Iouriev de Novgorod le Grand; elle est de Korsoun, d'où elle fut apportée il y a cinq cents ans et plus »³. Ce témoignage du xviº s. réfute absolument la tradition orale selon laquelle cette icône proviendrait d'Oustioug, et qui lui rapporte la fameuse légende à partir de laquelle on lui a donné son appellation erronée.

La Vierge et l'ange appartiennent ici à un type iconographique extrêmement rare, que l'on ne retrouve que dans des œuvres plus récentes⁴. La Vierge est debout avec une quenouille et reçoit dans son sein l'enfant, qui transparaît à travers le vêtement. De la main de l'Ancien des Jours, qui trône au-dessus des chérubins et que les séraphins glorifient, part un rayon vers le sein de la Vierge. L'artiste a voulu montrer avec toute l'évidence possible à l'époque que, conformément au récit de l'Évangile, la « conception par ouïe », survenue au moment de l'Annonciation, eut lieu « à l'ombre du Tout Puissant », ce à quoi fait allusion le rayon de lumière. L'image de l'Enfant se confond presque avec le vêtement de la Vierge et si on la distingue pourtant, c'est uniquement grâce à la facture plus dense de la peinture et aux légers traits bleus qui soulignent les plis. L'artiste a voulu rendre ainsi l'entrée de l'Enfant dans le sein de la Vierge.

Le symbolisme compliqué de l'« Annonciation d'Oustioug » remonte apparenment à quelque source ancienne. Mais jusqu'à présent nous ne connaissons aucun autre exemple plus ancien de ce type iconographique particulièrement rare. Certes, il existe des cas analogues, comme la miniature de l'Évangile serbe dit « de Prizren » (XIIIe s.) où, dans la scène de la Visitation, l'image du Christ enfant apparaît dans le sein de Marie. Dans plusieurs œuvres occidentales de la fin du moyen âge on retrouve également ce détail, complété souvent par l'image, dans le sein d'Élisabeth, du petit Jean.

C'est à Novgorod donc qu'apparaît le modèle le plus ancien que nous connaissions de l'Annonciation avec l'Enfant entrant dans le sein de la Vierge. Ce type iconographique, qui donne une image particulièrement concrète de la « conception par ouïe », devait plaire aux novgorodiens, connus pour leur mentalité réaliste. L'artiste a fait tout ce qu'il a pu pour donner à la légende une forme plastique convaincante. Il suffit d'évoquer le récit rapporté par la Chronique de Novgorod pour l'année 1347 du voyage des Novgorodiens au Paradis Terrestre (qu'ils voulaient à tout prix voir « de leurs propres yeux »), pour saisir le lien interne qui relie en profondeur cet épisode à l'« Annonciation d'Oustioug ».

Les deux personnages, Marie et l'Archange, révèlent des traces encore vivantes d'héllénisme. Les corps ont des proportions parfaites, les vêtements tombent en plis sages et gracieux, le modelé des visages, comme sur l'icône de la Sainte Face, frappe par sa douceur. Le vert olive sombre n'apparaît que dans les ombres. Le modelé est obtenu par l'apposition progressive d'ocre jaune foncé auquel a été ajouté, couche après couche, de plus en plus de blanc, mais si délicatement que les transitions sont à peine perceptibles. La dernière couche, qui recouvre les parties à la lumière, n'est pas absolument blanche et reste légèrement jaune. Par dessus l'ocre, des incarnats soulignent avec douceur les joues, le front, le cou et la ligne du nez. Tout cela, ainsi que le rouge au coin des yeux, témoigne d'une parenté vivante avec les traditions de la peinture byzantine.

La tonalité de l'« Annonciation d'Oustioug » est nettement sombre, ce qui est typique des icônes

^{3.} Rozysk... diaka Viskovatogo, dans « Čtenija Obščestva Istorii i Drevnostej Rossijskikh pri Moskovskom Universitete », 1858, fasc. 2, p. 13 [en russe]. La provenance de l'icône de la cathédrale Saint-George, qui fut consacrée en 1130 ou en 1140, prouve qu'elle n'a pu être exécutée avant ces dates. Mais comme elle n'était pas l'icône principale (à la différence de l'icône de Saint-George), elle a pu y être apportée plus tard.

^{4.} Sur ce type, voir A. Grabar, « Cahiers archéol. », t. VIII, 1956, p. 259; E. Verheyen, An Iconographic Note on Altdorfer's Visitation in the Cleveland Museum of Art, « Art Bulletin », t. XLVI, 1964, p. 536-539; E. Guldan, Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild, « Römische Quartalschr. f. christliche Altertumskunde u. Kirchengesch. », t. LXIII, 1968, p. 145-169.

d'avant l'invasion mongole. Mais toutes les couleurs sont choisies avec un goût parfait. La tunique jaune foncé de l'ange, avec ses hachures d'or et ses ombres brun-rouge, le ton doré de l'himation, avec ses reflets blancs tirant sur le vert, le bleu intense de la tunique de la Vierge, le rouge dense de son manteau, le nimbe d'argent du Christ, toutes ces couleurs composent, avec l'or du fond, une harmonie étonnante de beauté sévère et retenue. Dans les détails pourtant, l'artiste s'est donné une certaine liberté. L'image de l'Ancien des Jours, accompagnée de légendes en slave, sort un peu de la tonalité générale de l'icône. On reconnaît ici l'individualité du maître novgorodien, qui a recherché une harmonie particulièrement « sonore ». Il n'était sans doute pas lié ici par un modèle canonique, et pouvait recourir non seulement à une gamme plus colorée mais également à une manière plus libre. Une telle co-existence de deux procédés picturaux différents dans une seule et même icône se retrouve dans d'autres œuvres de la peinture novgorodienne.

Il y a une icône qui présente une ressemblance frappante avec la tête de Gabriel : c'est la splendide icône (fig. 5) du Musée Russe qui représente l'Archange, en buste⁵. Elle faisait sans doute partie d'un rang de Déisis. On peut la considérer comme l'une des plus belles œuvres de la peinture d'icônes russe. Le modelé du visage et les fils d'or des cheveux y sont les mêmes que sur la « Sainte Face » et l'« Annonciation d'Oustioug ». Mais l'icône du Musée Russe l'emporte sur les deux autres par la finesse de l'exécution et la noblesse de l'intention. On ne saurait trouver dans tout l'art de l'ancienne Russie de visage plus spiritualisé, où se marient si étrangement le charme sensible et une profonde tristesse. Les immenses yeux de velours ne peuvent être comparés pour leur puissance émotionnelle qu'avec les yeux de la Vierge de Vladimir. C'est évidemment l'œuvre d'un grand maître, et d'un maître qui a complètement assimilé l'esprit de l'esthétique byzantine.

De ce même monastère Iouriev d'où vient l'« Annonciation d'Oustioug » provient une autre icône monumentale du XIIe s. (fig. 6), le «Saint Georges» conservé à la Galerie Tretiakov⁶. Le saint est représenté de face avec une lance dans la main droite et un bouclier derrière le dos. Il porte un habit richement décoré. Son allure mâle et tranquille respire une force invincible. C'est un vaillant guerrier, le patron des princes et des gens de guerre. Malheureusement l'icône nous est parvenue en très mauvais état. Le visage initial a été repeint au XIVe s. ce qui, évidemment, rend malaisé le rapprochement stylistique de cette icône avec les œuvres de la même époque. Il n'est pas exclu que nous soyons là en présence d'une des œuvres les plus anciennes de la peinture de Novgorod.

Une place un peu à part est occupée par la splendide icône de «Saint Georges» (fig. 7), récemment nettoyée, qui provient de la cathédrale de la Dormition du Kremlin de Moscou⁷. Saint Georges est représenté jusqu'à la ceinture. Sa puissante silhouette remplit entièrement la surface du bois, de sorte que les mains touchent presque les bords. Dans sa main droite, il tient une lance, dans la gauche, un glaive. Il porte une cotte de maille et un manteau par dessus. On aperçoit, sous la cotte, la manche de la chemise. Saint Georges apparaît ici comme un guerrier sans peur. Particulièrement expressif est son visage, sur lequel on lit à la fois la fraîcheur de la jeunesse et la force du héros. L'ovale pur est encadré d'une épaisse chevelure brune. Les grands yeux sombres qui vous fixent, les sourcils bien arqués, le nez droit, les lèvres charnues, tous ces traits donnent au visage une construction presque architecturale. Le teint est très clair, presque blanc, avec du rose tendre sur

pl. 13, p. 349 [en russe]; V. Lazarev, op. cit., p. 11, pl. 10.

6. V. Antonova et N. Mneva, op. cit., t. I, p. 47-48 (avec bibliogr.); V. Lazarev, op. cit., p. 7-8, pl. 3. En tant qu'icône principale, elle a dû être exécutée pour le jour de la consécration de l'église elle-même, en 1130 ou 1140.

^{5.} A. ANISSIMOV, La période pré-mongole de la peinture russe ancienne, « Voprosy Restavratsii », t. II, Moscou, 1928, p. 122-125,

^{7.} N. GORDEEV, D'un monument de l'art russe ancien, « Iskusstvo », 1947, janvier-février, p. 73-75 [en russe]; V. LAZAREV, Un monument nouveau de la peinture de chevalet du XIIº siècle et l'image de Saint Georges guerrier dans l'art ancien russe et byzantin, « Vizantijski Vremennik », t. VI, 1953, p. 186-222 [en russe]; N. DEMINA, Reflet de l'imagerie poétique dans la peinture russe ancienne, dans « L'art ancien russe », Moscou, 1972, p. 7 et ss. [en russe]. L'auteur date l'icône trop tôt (fin du XIIº début du XIIº s.). L'analogie la plus proche que l'on puisse trouver, pour le style, avec cette icône de Moscou, est l'icône de Saint Pantéleimon du monastère de Lavra sur l'Athos (Frühe Ikonen, Wien/München, 1965, pl. 42).

les joues. A côté des ombres vert olive et du trait rouge qui souligne puissamment le nez, le blanc de la peau acquiert une transparence toute particulière qui donne au visage un grand éclat. On ne peut s'empêcher, en regardant ce saint Georges, d'évoquer le beau passage du « Dit de Boris et Gleb », où l'auteur (du xie s.) décrit en ces termes l'aspect de Boris : « de corps il était beau et grand, le visage arrondi, les épaules larges... les yeux étaient pleins de bonté, la figure joyeuse... il avait un éclat princier, il était fort, superbe, épanoui comme une fleur dans sa belle jeunesse... » Sur l'icône comme dans le texte on voit incarné l'idéal poétique du bel adolescent dans le plein épanouissement de ses forces.

L'icône de la cathédrale de la Dormition frappe par l'exceptionnelle beauté de ses couleurs. Denses, pures et intenses, celles-ci ont été choisies pour souligner la sérénité intérieure et la vaillance du jeune guerrier. Sa silhouette se détache bien sur le fond d'or clair. Il porte une cotte de maille brune dont les éléments sont cernés d'or. Le manteau est rouge vermillon, la manche de la chemise bleu vif, la fibule vert foncé, le fourreau de l'épée vert émeraude. Liées à la blancheur du teint, elles forment une gamme en majeur où l'on ne retrouve aucune trace de la palette sombre et recherchée des Byzantins.

Il n'y a pas si longtemps encore, presque toutes les icônes et fresques des xIe et XIIe s. découvertes en Russie étaient systématiquement attribuées à des maîtres grecs. On se fondait sur l'hypothèse selon laquelle la peinture russe d'alors était entièrement dans l'orbite de la culture artistique byzantine. Les dernières découvertes ont montré avec évidence le non-fondé de cette hypothèse : chaque fresque, chaque icône nouvellement restaurée est une démonstration, non seulement de la haute originalité de la peinture d'icônes russe, mais aussi de l'existence, dès cette époque-là, d'écoles et de courants différents possédant leurs propres artistes. Et si les relations avec Byzance étaient extrêmement vivaces, amenant en Russie des œuvres et même des maîtres grecs, ces relations n'entravèrent point le processus de formation d'écoles locales qui posaient et résolvaient des problèmes dictés par la réalité russe. Sous ce rapport, il est particulièrement intéressant de suivre la façon dont se transformèrent et se développèrent en Russie les types byzantins.

L'icône de la cathédrale de la Dormition est proche par son iconographie des prototypes byzantins. La pose de saint Georges, rigoureusement frontale, son type de visage et son épaisse chevelure, la cuirasse, le manteau, la lance, le glaive, en témoignent. Mais ces traits, qui se retrouvent dans les œuvres grecques, forment ici quelque chose de nouveau et sont donnés dans un tout autre contexte stylistique. Une image nouvelle est née qui, par rapport aux modèles byzantins, est marquée d'un sceau nouveau.

Il convient avant tout de remarquer la matérialité, le poids de la figure de saint Georges. Donnée en gros plan, elle remplit presque entièrement la surface du bois. Elle n'a pas la fragilité ou l'immatérialité des images byzantines. Elle n'en a pas non plus l'ascétisme. Le visage est lumineux, éclatant; il exprime moins l'humilité que la force intérieure. Investi de la majesté et de la monumentalité des œuvres du XII^e s., ce saint Georges n'a pas cette spiritualité excessive, cette concentration vers l'au-delà, typiques de la majorité des icônes byzantines. Il a une expression plus ouverte, plus spontanée, plus terrestre. Et cela suffit pour qu'il soit impossible d'attribuer cette icône à un maître byzantin.

La structure générale des formes de cette icône n'a, elle non plus, rien de byzantin, puisqu'elle ne présente aucun de ces éléments d'asymétrie qu'affectionnait la peinture byzantine. La silhouette est remarquable d'équilibre, la tête est étonnante d'harmonie et de clarté cristalline. Toutes les

^{8.} D. ABRAMOVIČ, Vies des Saints martyrs Boris et Gleb et offices pour eux, dans « Monuments de la littérature ancienne russe », fasc. 2, Petrograd, 1916, p. 51-52 [en russe].

lignes sont tracées d'une main ferme, d'une main qui sait apprécier la beauté d'une forme austère et expressive. Le visage fait penser aux icônes novgorodiennes plus tardives, avec leur incomparable pureté de lignes. Les couleurs aussi, y font penser : elles sont franches, claires et transparentes, bien différentes des coloris sombres des Byzantins.

Dans l'iconographie de cette œuvre, un seul détail n'est pas byzantin : le geste de la main gauche, celle qui tient le glaive. Le saint brandit l'épée comme s'il s'agissait d'une relique. On sait que le glaive jouait chez les Slaves un rôle très spécial. On se rappelle, dans le récit du pacte d'Igor avec les Grecs, l'allusion au rite païen du serment sur le glaive : « et les Russes non baptisés déposent leurs boucliers et leurs glaives nus »9. Lors de la trêve, en 968, entre le prince pétchénègue et le voiévode russe Prétitch, les deux chefs d'armée firent un échange d'armes : « ils se donnèrent la main, et le prince pétchénègue offrit son cheval, son sabre et ses flèches à Prétitch, qui donna à son tour sa cuirasse, son bouclier et son glaive »10. Considérant l'épée comme une sorte d'emblème guerrier de la Russie, nos lointains ancêtres déposaient dans la tombe du mort, si celui-ci était riche et de noble lignée, en plus d'une armure et d'un bouclier, une épée. Le glaive était d'ailleurs plus que l'emblème guerrier de la Russie, c'était le symbole du pouvoir et en particulier du pouvoir princier. Quand Vsevolod III envoya son fils Constantin régner à Novgorod, il lui donna une croix et une épée, accompagnées de ces mots : « que celle-ci t'aide et te garde et que celle-là soit crainte et redoutée, car je te la donne pour que tu sauves tes gens de l'ennemi »11. Quand un prince était canonisé, son épée devenait un objet de culte. André Bogolioubski portait toujours l'épée de Boris : « ce glaive appartient au saint Boris »12. A propos des funérailles de Vsevolod de Pskov, une chronique tardive raconte : « et l'on posa sur lui son glaive, qui jusqu'à ce jour reste visible pour tous » 13. A la lumière de ces témoignages, le geste de saint Georges s'éclaire. Il brandit son épée soit comme l'emblème guerrier de la Russie, soit comme le symbole de sa dignité de prince. Si l'icône a été commandée par un prince russe portant le nom du saint, la seconde hypothèse est la plus vraisemblable. Saint Georges apparaît alors comme le patron du prince et tient l'épée comme le symbole de la dignité de celui qu'il protège.

Lequel des princes russes du XIIe s. fut l'homonyme du saint Georges de notre icône? La réponse est difficile à donner, car il y eut plus d'un prince russe au XII^e s. portant le nom de Georges sous sa forme Georgij ou Iourij. Il faudrait connaître le lieu d'origine de l'icône : celui-ci, malheureusement, est inconnu. Une chose est certaine, c'est que l'icône est parvenue à la cathédrale de la Dormition de Moscou en provenance d'ailleurs. Le plus probable est qu'elle fut apportée de Novgorod avec les icônes qu'Ivan le Terrible fit venir du monastère Iouriev. Dès lors, le prince homonyme ne pouvait être que le fils cadet d'André Bogolioubski, Georgij Andréiévič. Sur la demande des Novgorodiens, il fut envoyé régner à Novgorod. Il partit en campagne en 1174 avec des troupes de Novgorod, Rostov et Souzdal, contre les princes Rostislavic qui s'étaient emparés de Kiev. Mais, quand les Novgorodiens apprirent l'assassinat en 1174 d'André Bogolioubski, ils chassèrent son fils de leur ville. Si Georgij Andréiévič était bien le donateur de l'icône, il conviendrait de dater celle-ci du début des années 70 du XIIe s. et d'avant 1174, année où le prince fut chassé de la ville. Rien dans l'icône ne s'oppose à cette datation. Saint Georges patron du prince et gardien de ses armes, tel est le sens de l'icône de la Dormition, qui ornait probablement la cathédrale Saint-Georges du monastère Iouriev appartenant à la famille princière.

Le geste de saint Georges nous a permis de relier l'icône à la vie russe et de définir la place réelle

^{9.} Chronique de Lavrentiev pour l'année 945, dans « Collection complète des chroniques russes », t. I, Moscou, 1962, col. 53 [en russe].

^{10.} Ibid., col. 67 (Chronique de Lavrentiev pour l'année 968). 11. Ibid., col. 422 (Chronique de Lavrentiev pour l'année 1206).

^{12.} Ibid., col. 586-587 (Chronique de Ipatiev pour l'année 1175).

13. Recueil de Tver pour l'année 1137, dans « Collection complète des chroniques russes », t. XV, St. Pétersbourg, 1863, col. 200 [en russe].

qu'elle occupait dans la culture spirituelle du XIIe s. Il nous permet également de justifier l'attribution de l'icône à l'école de Novgorod. Dans les œuvres byzantines, jamais saint Georges ne brandit son épée : il la tient simplement, ou bien la porte suspendue à son côté. Quand les Byzantins représentaient saint Georges martyr, ils lui mettaient toujours entre les mains une croix et le revêtaient, non d'une armure, mais d'une tunique et d'un long manteau. C'était un type iconographique tout à fait autre, le type du martyr, radicalement différent du type du guerrier¹⁴. Les Russes, eux, ne faisaient pas la différence entre les deux types : ils donnaient au même personnage les traits du martyr et ceux du guerrier. A ce propos il faut citer trois icônes « novgorodiennes » du XIII^e s. que l'on peut aisément relier à notre «Saint Georges». L'une d'elle, conservée au Musée Russe, représente saint Jean Climaque, saint Blaise et saint Georges (fig. 13). Ce dernier porte une armure recouverte d'un long manteau. Il tient dans la main droite une croix, attribut des martyrs, et, dans la main gauche, exactement comme sur l'icône de la cathédrale de la Dormition, un glaive, attribut des guerriers. Cette coexistence dans un seul personnage du martyr et du guerrier s'explique certainement par cette vénération toute spéciale du glaive chez les Slaves. C'est aussi comme cela qu'est représenté saint Georges sur les bords de l'icône novgorodienne du «Sauveur», conservée à la Galerie Tretiakov (fig. 14) : croix dans la main gauche, épée dans la droite. Il est intéressant de remarquer qu'on retrouve cette coexistence du martyr et du soldat dans les images de Boris et Gleb peintes par des Novgorodiens (celles qu'on voit sur les bords de l'icône « Saint Nicolas » du monastère Novodiéviči [fig. 8 et 10] conservée à la Galerie Tretiakov, par exemple). En les regardant on ne peut s'empêcher de penser à l'épée de Boris que portait André Bogolioubski et à celle de Vsevolod de Pskov, qui fut exposée comme relique sur la tombe. Cette façon rituelle de brandir le glaive ne se rencontre que dans les icônes de Novgorod des XIIe et XIIIE s., et c'est un argument solide en faveur de l'attribution du «Saint Georges» en question à l'école de Novgorod. Quand on compare les icônes ci-dessus décrites avec les fresques novgorodiennes du XIIe s., on est frappé par leur caractère byzantin infiniment plus marqué. Cette différence de style s'explique d'ailleurs fort bien par le fait que la peinture d'icônes se trouvait d'habitude dans une dépendance plus étroite par rapport aux modèles grecs, étant donnée la facilité avec laquelle les icônes grecques pénétraient en Russie. Ce sont elles qui servaient de modèles aux artistes russes, ce sont elles qu'ils imitaient en tout premier lieu. La peinture murale s'est développée plus librement, parce qu'elle s'est trouvée plus rarement en contact avec la tradition byzantine. Ce n'est que lorsque des fresquistes grecs venaient en Russie que les peintres novgorodiens pouvaient puiser une inspiration directe aux sources byzantines. Les peintres d'icônes, eux, avaient la possibilité de consulter beaucoup plus souvent les modèles byzantins représentés sur les icônes grecques facilement transportables et que connaissaient sûrement fort bien les Novgorodiens.

Mais, même à supposer une immense importation à Novgorod d'icônes grecques, cela ne suffit pas à expliquer le caractère tellement byzantinisant de cet art. Il faut qu'il y ait eu d'autres canaux. Et là, il convient d'évoquer les relations culturelles animées que Novgorod entretenait avec Constantinople. I, 'évêque Nifont, très grécophile, était extrêmement attiré par Tsargrad. En 1186 arriva à Novgorod le petit-fils par alliance de l'empereur Manuel Comnène, Alexis Comnène. D'après la Chronique : « le Grec Petrovič peignit en 1196 l'église de la Déposition de la Tunique et de la Ceinture de la Vierge¹⁵ ». En 1193 et 1229 il existait à Novgorod des partis grécophiles influents, qui désiraient obtenir un archevêché grec. Souvent les Novgorodiens faisaient des pèlerinages à Jérusalem, à Constantinople, sur le Mont Athos. Enfin, à la limite des XIIe et XIIIe s., on vit séjourner

r4. A ma connaissance, il n'existe qu'une autre icône de saint Georges où soient représentés à la fois la croix et le glaive. Il s'agit de l'icône du XII° s. au monastère du Sinaï (G. et M. SOTIRIOU, *Icônes du Mont Sinaï*, t. I, Athènes, 1958, fig. 69).

15. On a tenté ces derniers temps, sans grand succès, de considérer le mot (« Гръцин » [grcin]) non point comme l'indication

^{15.} On a tenté ces derniers temps, sans grand succès, de considérer le mot (« Грьцин » [grcin]) non point comme l'indication de la nationalité du peintre, mais comme son nom. Voir. E. Smirnova, « Vizantijski Vremennik », t. XXIV, 1964, p. 223-224 (avec référence à un exposé fait par M. K. Karger en 1958).

à Constantinople celui qui sera le futur archevêque Antonij, Dobrynia Iadrejkovič. Tous ces contacts renforçaient les liens entre Novgorod et Constantinople. Ils expliquent en grande partie le style particulier de l'icône la « Sainte Face » et de ses proches parentes, l'« Annonciation d'Oustioug » et l'« Archange ». Il n'est pas impossible que ces trois œuvres proviennent de l'atelier du grec Petrovič, dont parle la Chronique. S'il en est ainsi, c'est lui qui a apporté à Novgorod cette tradition byzantine qui a joué un rôle si important dans la formation du style des icônes mentionnées. Dans la mesure où l'« Annonciation d'Oustioug » et les deux « Saint Georges » proviennent du monastère Iouriev appartenant au grand prince, on a toutes les raisons de penser que l'art grécophile jouissait d'un succès particulier dans le milieu princier.

De la peinture d'icônes novgorodienne du XIIIe s., toute une série d'œuvres admirables nous est parvenue. Parmi elle, la première place revient peut-être à la grande icône « Nicolas le Thaumaturge » (fig. 10) provenant du monastère Novodeviči de Moscou et conservée à la Galerie Tretiakov¹⁶. Autour de la figure centrale sont représentés, sur les bords de l'icône, l'Etimacie et les figures, en pied ou en buste des saints Côme et Damien, Boris et Gleb (fig. 8), Flore et Laure, et des saintes Parascève, Eudoxie, Fetinie et Anastasie. Le visage de Nicolas, où se lit une pensée profonde, est superbe. En donnant à la tête une forme allongée, en agrandissant démesurément le front, en creusant les joues et en arquant les sourcils, l'artiste a obtenu l'effet recherché: il a créé l'image du théologien byzantin, fanatique et inébranlable. Les couleurs sont choisies dans le même but, composant une gamme austère et ascétique : la silhouette se détache sur un fond d'argent, le visage est jaune olive, les rides et plis de la peau sont tracés en rouge brun, couleur employée également pour les ombres; les vêtements, rehaussés de hachures d'argent, sont peints en rouge cerise ainsi que l'Évangile que le saint tient à la main et dont la tranche est vermillon. Cette gamme, extrêmement recherchée, dénote une haute culture de coloriste. Les petits personnages représentés autour sont exécutés dans une toute autre tonalité. Peints d'une main sûre et libre, ils se détachent en taches vives sur un fond blanc. Le maître qui les a exécutés se sentait apparemment beaucoup plus libre, n'ayant pas devant lui de modèles iconographiques précis. Il marie hardiment les tons rouge vif, jaune citron, bleu roi, bleu ciel et rouge foncé. On pense ici à une conception strictement novgorodienne de la couleur. Car on est ici en présence des traits stylistiques qui prirent par la suite la prépondérance dans les œuvres novgorodiennes : une rupture hardie avec les canons traditionnels en faveur d'un plus grand réalisme des images, d'une facture libre et énergique, d'une gamme de couleurs pures et vives.

L'origine novgorodienne de l'icône « Nicolas le Thaumaturge » est confirmée avant tout par la présence sur les bords de l'icône des saints particulièrement vénérés à Novgorod comme Flore et Laure, Anastasie et Parascève.

Cette icône nous pose la même question que tout à l'heure la « Sainte Face » : les personnages autour de la figure centrale n'ont-ils pas été ajoutés plus tard? Le caractère tout autre de la préparation, qui fait par endroits des bavures sur la peinture de la partie centrale, parle en faveur de cette hypothèse. Mais là encore nous ne pouvons pas déterminer l'intervalle qui sépare l'exécution de la partie centrale de celle des bords. Ils peuvent avoir été peints dans le même atelier, mais par des maîtres différents, ou bien à des moments différents, les uns complétant l'autre.

De cette œuvre novgorodienne grécophile il convient de rapprocher deux icônes qui lui sont parentes par le style : la « Dormition » (fig. 9), nouvellement nettoyée, provenant de l'église de la Nativité de la Vierge du monastère de la Dîme à Novgorod¹⁷ et « Saint Pierre et Saint Paul » provenant de

p. 11-12, pl. 11-12.

^{16.} V. Antonova et N. Mneva, op. cit., t. I, p. 69-71 (avec une fausse attribution à l'école de Kiev, bibliographie); K. Onasch, Ikonen, Berlin, 1961, p. 347, pl. 9.
17. V. Antonova et N. Mneva, op. cit., p. 73-75 (avec bibliogr.); K. Onasch, Ikonen, p. 349-350, pl. 14; V. Lazarev, op. cit.,

PLANCHE I VICTOR LAZAREV



Fig. 1. -- MOSCOU, Galerie Tretiakov, La Sainte Face.



Fig. 2. -- MOSCOU. Galerie Tretiakov. Exaltation de la Croix.



Fig. 3. -- MOSCOU, Musée historique. Miniature du « Prologue de Zacharie ».

PLANCHE III VICTOR LAZAREV



Fig. 4. — MOSCOU. Galeric Tretiakov. L'Annonciation d'Oustioug.



Fig. 5. — LÉNINGRAD. Musée russe. L'Archange.



Fig. 6. — MOSCOU. Galeric Tretiakov. Saint Georges.



Fig. 7. -- MOSCOU, Kremlin, Cathédrale de la Dormition, Saint Georges.

VICTOR LAZAREV PLANCHE VI

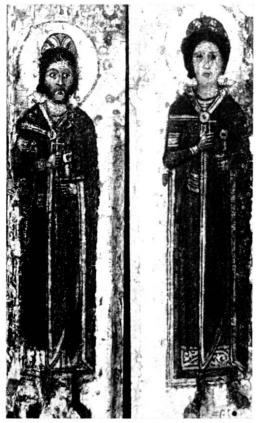


Fig. 8. — MOSCOU. Galerie Tretiakov. Icône de Nicolas le Thaumaturge. Détail. Boris et Gleb.

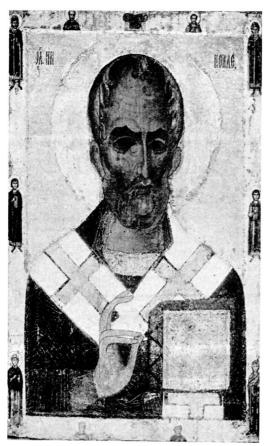


Fig. 10. — MOSCOU. Galerie Tretiakov. Nicolas le Thaumaturge.



Fig. 9. - MOSCOU. Galerie Tretiakov. La Dormition. Détail.



Fig. 11. - LÉNINGRAD. Musée russe. Saint Nicolas.

PLANCHE VII VICTOR LAZAREV



Fig. 12. — NOVGOROD. Musée. L'Apôtre Pierre.



Fig. 13. — LÉNINGRAD. Musée russe. Icône de saint Jean Climaque, avec saint Georges et saint Blaise



Fig. 14. — MOSCOU. Galerie Tretiakov. Le Sauveur, avec Anges et Saints.



Fig. 15. MOSCOU, Galerie Tretiakov, La Porte sainte, Détail, Partie droite,



Fig. 16. NOVGOROD, Musée, Nicolas le Thaumaturge,

Belozersk¹⁸. Toutes deux sont datées du premier tiers du XIII^e s. Leur facture fine se ressent de la technique de la miniature. La « Dormition », remarquable pour la beauté de ses couleurs denses, mais quelque peu raide de composition, frappe par la complexité de sa composition iconographique (on y voit l'archange Michel portant l'âme de la Vierge, les douze apôtres volant sur des nuages et quatre anges aux ailes déployées), et l'expressivité des visages. On est particulièrement impressionné par la tête de l'apôtre qui se penche sur le corps de Marie et scrute son visage. Par la force de l'expression, cette tête n'a pas son égale dans toute la peinture russe de la période pré-mongole.

C'est une place intermédiaire entre les œuvres grécophiles et celles marquées du sceau novgorodien qu'occupe l'icône de « Saint Nicolas » du Musée Russe¹⁹; elle provient du monastère du Saint-Esprit (Dukhov) de Novgorod (fig. 11). Le visage du saint, tout en gardant l'austérité byzantine, frappe par le principe ornemental et linéaire qui préside à sa structure (particulièrement dans l'exécution des plis du visage et les boucles des cheveux). Les lignes sont comme tracées au burin dans le bois; elles sont comme incrustées. Jamais un maître byzantin n'eut donné une interprétation aussi graphique de la forme. La tonalité, vive et colorée (fond blanc de l'ensemble, fond rouge et bleu des médaillons, jaune pour le teint, cheveux blancs légèrement bleutés) n'a, elle non plus, nullement le caractère byzantin. Les images mutilées des saints sur les bords (on reconnaît cependant parmi elles Siméon le Stylite, l'archange Michel et l'archange Gabriel) et les figures en buste des médaillons (Athanase, Anissime, Paul, Catherine), sont peints d'une main plus libre que saint Nicolas lui-même. L'icône doit dater du milieu du XIIIe s.; c'est ce que disent également les données paléographiques.

Le «Saint Nicolas» nous fait entrer dans ce courant de la peinture novgorodienne dans lequel les traits nationaux, locaux, prévalurent sur les traits byzantins importés. Ce second courant, plus démocratique, était lié au renforcement du régime « républicain » et de l'artisanat de la ville. Il se développait parallèlement au courant byzantinisant, lequel reflétait les goûts de la cour du prince. L'un n'a pas succédé à l'autre, comme le pensent certains historiens, ils ont coexisté dès la première moitié du XIIe s. Et le deuxième a fini par l'emporter.

L'exemple le plus parfait de ce style original novgorodien du XIIe s. est sans doute l'icône de la « Vierge du Signe » qui, selon la légende, prit part à la défense de Novgorod lors d'une attaque par les troupes de Souzdal, en 116920. Sur le revers de cette icône (la face est effacée) — qui provient de la cathédrale Znamenskij de Novgorod, on voit une composition peu habituelle : l'apôtre Pierre (fig. 12) et sainte Nathalie adressent une prière au Christ. Les figures sont trapues, avec de grosses têtes. La facture est libre et franche, elle rappelle la technique de la fresque. Le visage de l'apôtre, où les lumières vigoureuses accentuent l'expression, dénote un adoucissement de la raideur byzantine et l'apparition d'une nuance psychologique nouvelle, plus émotionnelle et plus intime.

L'une des œuvres les plus caractéristiques de ce deuxième courant de la peinture novgorodienne est la grande icône (fig. 13) du Musée Russe qui représente saint Jean Climaque, saint Georges et saint Blaise²¹. Elle se remarque par l'aspect primitif de sa composition et de ses coloris. Le fond est rouge vif. La gamme de couleurs est simplifiée à l'extrême. Elle est fondée sur une alliance de couleurs vives : vermillon, jaune citron, bleu roi, blanc. Ce sont les couleurs que nous avons eu l'occasion d'observer sur les bords d'icônes plus anciennes où elles servaient pour les personnages secondaires. Ici, elles constituent la tonalité de l'icône elle-même. Les personnages sont tous de face, celui du milieu étant deux fois plus grand que ceux des côtés, et ils sont parfaitement plats, sans aucun modelé. Les types de visages, qui rappellent de façon frappante ceux de Néréditsa,

^{18.} Histoire de l'art russe, t. II, Moscou, 1954, p. 126 [en russe].

^{19.} V. LAZAREV, op. cit., p. 13-14, pl. 14.

^{20.} A. ANISSIMOV, op. cit. p. 123, 128, 133; K. ONASCH, Ikonen, p. 345-346; V. LAZAREV, op. cit., p. 14, pl. 13.
21. A. ANISSIMOV, op. cit. p. 148-151; K. ONASCH, Ikonen, p. 358-359, pl. 27; V. LAZAREV, op. cit., p. 14, pl. 15; N. Porfiridov, Deux œuvres de la peinture de chevalet novgorodienne du XIII^e s., dans « Art ancien russe », 1968, p. 140-144 [en russe].

sont purement russes. Par dessus la carnation ont été apposées des ombres profondes et de vives lumières qui ne sont plus les taches estompées et les coups de pinceaux d'autrefois, mais de fines lignes séparées. On est ici à la naissance d'une technique qui s'affirmera plus tard comme un véritable canon de la peinture d'icônes.

En dépit de la structure archaïque de ses formes, l'icône du Musée Russe doit être datée de la deuxième moitié du XIIIe s. C'est à peu près à la même époque que remonte l'icône du « Sauveur » sur fond rouge (fig. 14), avec l'Etimacie entre l'archange Michel et l'archange Gabriel et les figures des saints Georges, Démétrius, Clément, Eupate, Elie, Nicolas, Flore, Laure et Blaise tout autour²². Même remarque pour la « Porte Sainte » (fig. 15) provenant du village Krivoié et conservée à la Galerie Tretiakov²³, l'icône hagiographique de « Saint Georges » un peu plus tardive (début du XIV^e s.) conservée au Musée Russe²⁴ et sa contemporaine la « Descente aux Limbes » du Musée de Novgorod²⁵. Le coloris de toutes ces icônes est clair, pur, sans trace de l'ancienne austérité et ayant déjà beaucoup en commun avec les conceptions coloristes des peintres d'icônes novgorodiens du xve s. Ainsi la figure de saint Basile sur la Porte Sainte est donnée sur fond rouge et l'« Annonciation » sur fond blanc. Le saint Georges de l'icône hagiographique se détache sur un fond rouge alors que les bords de l'icône sont blancs. Ces couleurs se marient avec des jaunes citron et des verts émeraude. On remarque particulièrement le réalisme plein de fraîcheur des types et l'expression vivante des visages (surtout pour les personnages des bords). Par ailleurs, les visages sont russifiés au point qu'il ne reste presque plus rien du traditionnel canon byzantin.

Il convient d'insérer dans ce même groupe d'icônes au caractère populaire très marqué le « Saint Nicolas le Thaumaturge » de l'église Nicolas na Lipné²⁶. Cette icône (fig. 16), aujourd'hui nettoyée et rendue à son état initial, est la première icône russe portant une signature (Aleksa Petrov) et une date (1294). Le visage du saint dénote un adoucissement de l'austérité byzantine. On a là un simple prêtre russe, plein de bonté et de chaleur de cœur, et non le fanatique philosophe et docteur de l'Église. L'interprétation du visage n'est plus aussi linéaire; elle témoigne d'un goût pour les formes arrondies et les courbes paraboliques. Tout cela donne au personnage un caractère émotionnel tout à fait autre.

Le joug tatare n'ayant jamais pesé sur Novgorod, la tradition artistique locale n'y a jamais été brisée. A la différence des autres provinces russes, la région de Novgorod n'a jamais connu la rupture entre le XIIe et le XIVe s. Le XIIIe s. y a bien servi de pont réunissant deux périodes extrêmement différentes. C'est justement au XIII^e s. qu'un art populaire vivant s'est manifesté avec le plus de force. Dans un siècle où les relations culturelles et commerciales avec Byzance se trouvaient presque interrompues, les goûts nationaux purent se manifester de plus en plus nettement. L'importation des icônes byzantines étant arrêtée, il devint plus facile de s'émanciper des influences grecques, et cela d'autant plus que les novgorodiens avaient déjà à cette époque élaboré leurs propres conceptions de l'art. Cela prépara le terrain à une assimilation plus ample des motifs et formes populaires, dont l'afflux rendit la peinture novgorodienne du XIII^c s. plus pléthorique et plus indépendante. C'est sous l'influence de l'art populaire que s'adoucissent les visages, que se simplifient les compositions, que le dessin devient plus laconique, sans nuances et presque sans jeux d'ombres et de lumière, que la silhouette acquiert une plus grande importance, que la palette s'éclaircit pour faire étinceler les vermillons, les blancs de neige, les verts émeraude, les jaunes ardents. C'est ainsi que, dès le XIIIe s., on voit se former les conditions d'épanouissement de la peinture d'icônes novgorodienne du xve s.

V. Antonova et N. Mneva, op. cit., t. I, pl. 83-84 (bibliogr.); N. Porfiridov, op. cit., p. 140-144.
 V. Antonova et N. Mneva, op. cit., t. I, p. 84-85 (bibliogr.).
 V. Lazarev, op. cit., p. 15-16, pl. 17.
 Histoire de l'art russe, t. II, Moscou, 1954, p. 130 [cn russe].
 K. Onasch, Ikonen, p. 347, 351, pl. 17; V. Lazarev, op. cit., p. 14-15, pl. 16.