

Abstract

The paper focuses on three icons displayed on the sovereign tier of the iconostasis in the church dedicated to the Nativity of the Virgin, in Ostrov Hermitage, Vâlcea county: Pantokrator, Nativity of the Virgin and Virgin and Child. These icons are obviously older than the mid-18th century iconostasis of the hermitage, as suggested also by the inscriptions having marked the repairs of the Virgin and Child icon, made in 1700 and 1795. The iconographic analysis of the Pantokrator and especially of the Nativity of the Virgin icons, enhanced by the stylistic research of these items, aims to identify the period and the artistic milieu to which the three almost unknown icons belong.

Key words: *Ostrov Hermitage, Royal icons, Pantokrator, Virgin and Child, Nativity of the Virgin, Wallachian painting school.*

Jusqu'à présent, les icônes qui font l'objet de cet ouvrage n'ont pas attiré l'attention des chercheurs, en dépit de leurs ancienneté et qualités artistiques. Deux d'entre elles sont placées dans le registre des portes royales de l'iconostase de la petite église de l'ermitage Ostrov, tout près de la ville balnéaire Călimănești (dép. Vâlcea) – le *Pantocrator* et la *Nativité de la Vierge* – tandis que la *Vierge à l'Enfant*, la troisième icône du groupe, est disposée contre la paroi sud, au même niveau, à côté de l'iconostase. Fait surprenant pour la recherche d'aujourd'hui, un ouvrage antérieur¹, dédié à un groupe d'icônes ainsi-dites « de famille », avec les portraits du prince-régnant de Valachie, Neagoe Basarab, de sa femme Roxanda et de ses enfants, en tant que donateurs, icônes qui se trouvaient à l'ermitage d'Ostrov il y a plus de 50 ans, omet de faire référence aux trois icônes royales de l'iconostase.

Quoique l'actuelle église de la Nativité de la Vierge à Ostrov fût bâtie en 1522, selon l'inscription votive², par le voïvode

LES ANCIENNES ICÔNES DE L'ERMITAGE OSTROV-VÂLCEA

Marina Sabados

Neagoe Basarab et sa femme Despina, l'histoire de l'établissement monacal remonte au-delà de 1500, lorsque le prince-régnant Radu le Grand faisait une offrande annuelle en argent, vin et céréales au « monastère nommé Ostrov, sous le vocable de la sainte ... Vierge Marie et de sa vénérable et glorifiée Nativité »³. Ce monastère était alors habité – comme à présent – par des religieuses mentionnées par le voïvode dans son document ci-évoqué : « ...pour que les sœurs viennent du côté du saint monastère à la (messe de la) Résurrection... ».

L'iconostase d'Ostrov est une belle pièce d'art post-brancovan, réalisée, peut-être, à l'occasion des travaux de peinture exécutés à l'église de l'ermitage entre 1752–1760⁴ (*Fig. 1*). Elle présente une structure rétrécie avec seulement une porte diaconale à gauche et trois icônes royales qui étaient jusqu'il y a 10–15 années les icônes-mêmes en question; après sa restauration, l'icône de la *Vierge à l'Enfant* fut remplacée dans l'iconostase par une autre icône de la Vierge, entourée de scènes de sa vie et de l'Hymne Acatiste, icône plus tardive (1798), transférée de l'église Saint Georges d'Ocnele Mari (dép. Vâlcea)⁵. À cette occasion, la vieille icône a été exposée contre la paroi sud, auprès de l'iconostase. Compte tenu du fait que les



Fig. 1 – Ermitage d'Ostrov. L'iconostase de l'église de la Nativité de la Vierge, milieu du XVIII^e siècle.

trois anciennes icônes correspondent comme dimensions⁶ à la place des icônes royales de l'iconostase du XVIII^e siècle, on pourrait penser qu'elles ont été héritées d'un ensemble antérieur et réutilisées dans la nouvelle iconostase.

Toutes ces trois icônes ont été restaurées dans les deux dernières décennies. La pièce la plus endommagée est la *Vierge à l'Enfant* (Fig. 2), qui a subi plusieurs réparations/ repeints, dont deux sont marqués par des inscriptions : la première

intervention était ordonnée par la nonne Maria, supérieure de l'ermitage, en 7209 (1700–1701)⁷, la deuxième, par la supérieure Platonida, en 1795⁸. L'icône fut restaurée dans le laboratoire du Musée National d'Art de Bucarest dans la dernière décennie du siècle passé, mais ultérieurement elle a été repeinte, de façon que les différentes couches de peinture ne soient plus perceptibles et le résultat ne permette plus une analyse adéquate de la peinture originelle. On va se limiter juste à remarquer *grosso-modo* le type iconographique de l'Hodigitria et une particularité de l'iconographie, à savoir la représentation des symboles de la Passion du Christ, la croix, l'éponge imbibée de vinaigre, fixée à une branche d'hysope (Jean 19, 29) et la lance qui a percé la côte de Jésus (Jean 19, 34), instruments rassemblés dans un petit récipient doré, projeté contre la poitrine de l'Enfant. On observe l'apparition des instruments de la Passion dans quelques icônes de la « Vierge de Tendresse » de Valachie dans la deuxième moitié du XVI^e siècle (l'icône de Snagov⁹) et la première moitié du XVII^e siècle (les *Vierges* de Ruda-Bârsești¹⁰, Biserica Albă de Târgoviște¹¹ et de Plătărești¹²), dans une variante autochtone de la *Vierge de la Passion* d'Andréas Ritzos¹³, où les instruments sont présentés par un ange seulement.

Les deux autres icônes ont été également restaurées, mais leur état de conservation est meilleur et l'aspect final permet une investigation scientifique. Elles sont peintes à la détrempe sur planches de bois au cadre en relief, dont le bord est marqué d'une ligne rouge; le fond est doré.

L'icône du Christ représente le thème iconographique de la *Déisis*, avec les deux intercesseurs, la Vierge et saint Jean-Baptiste, en miniature, mi-corps (Fig. 3). L'inscription – ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ (sic !) – le présente en tant que Souverain du monde. Le Christ, vêtu à l'antique, est une présence monumentale avec son buste allongé et une certaine acromégalie des mains, et l'approche des figures des intercesseurs emprunte cette qualité.

L'icône royale de la *Nativité de la Vierge* (Fig. 4), illustrant juste le vocable de l'église, représente une iconographie avec des particularités que notre analyse va

détailler et commenter, parce qu'elles nous permettent d'envisager le processus de la conception artistique, et de tirer des conclusions sur la datation de l'icône, également.¹⁴ L'image présente une composition iconographique traditionnelle, avec quelques détails particuliers : sainte Anne, accouchée, se trouve au centre de la scène, étendue à demi dans un lit de forme ellipsoïdale, inaccoutumée, à la surface intérieure agitée, tel un tourbillon. Elle est soutenue par une servante qui l'aide se redresser, tandis qu'une autre servante la rafraîchit du-dérrière à l'aide d'un flabellum. Sainte Anne reçoit deux femmes qui lui rendent visite et qui semblent discuter : la première est en train de lui offrir un calice et une bouteille sphérique au col allongé, la deuxième prend une soupière au couvercle des mains de sa domestique. Au premier-plan de la scène se déroule un autre épisode : saint Joachim, assis auprès du lit de sainte Anne, serre contre son cœur le bébé emmaillotté que les deux domestiques, qui lui ont déjà préparé le petit lit¹⁵, le demandent instamment. Au fond de l'image il y a deux corps d'architecture tels que des tours aux fenêtres, portes et un balcon-terrasse à droite, joints par un mur plus bas et reliés au sommet par un vélum suggérant que la scène a lieu à l'intérieur¹⁶. Le fond est doré.

On remarque l'omission de l'épisode du bain du nourrisson, une des composantes les plus anciennes de l'iconographie de la Nativité de la Vierge, présent à Byzance depuis déjà le XI^e siècle¹⁷, tandis que le berceau est apparu au XII^e siècle¹⁸. Dans la région serbo-macédonienne, à Studenica, par exemple, dans l'église du Roi, et à Kahrié-Djami de Constantinople, également, dans le milieu humaniste de la peinture paléologue, les deux éléments iconographiques coexistent, intégrés dans la conception narrative de l'image¹⁹. Le bain de l'enfant est absent à Saint Clément d'Ochride et on ne voit que Marie couchée dans le berceau, près d'Anne qui reçoit les porteuses d'offrandes²⁰. La composition simplifiée d'Ochride se retrouve au Mont Athos, dans le réfectoire de Lavra (XVI^e siècle)²¹, comme dans notre icône d'Ostrov.

L'apparition de Joachim dans la composition de la Nativité de la Vierge – à Sušica, en 1300²², justement dans la période paléologue, caractérisée en tant qu'époque « de la représentation de l'émotion »²³ dans la peinture byzantine – engendra une diversification de la « narration » de l'image. À Studenica, Joachim s'incline vers Marie dans son berceau et semble discuter avec la servante ; à Mistra, dans l'église Péribleptos,

il reçoit dans ses bras le bébé emmaillotté. Enfin, deux siècles plus tard, au Mont Athos, dans le catholicon du monastère Xénophon, en 1544, et dans la chapelle Saint Georges du monastère Saint Paul, en 1552, (Figs. 5, 6) on rencontre Joachim, assis et serrant dans ses bras le nourrisson²⁴, juste comme à Ostrov ; les peintures évoquées sont l'œuvre du même zôgraphe Antonios, représentant du « courant anticlassique » de l'école crétoise²⁵.

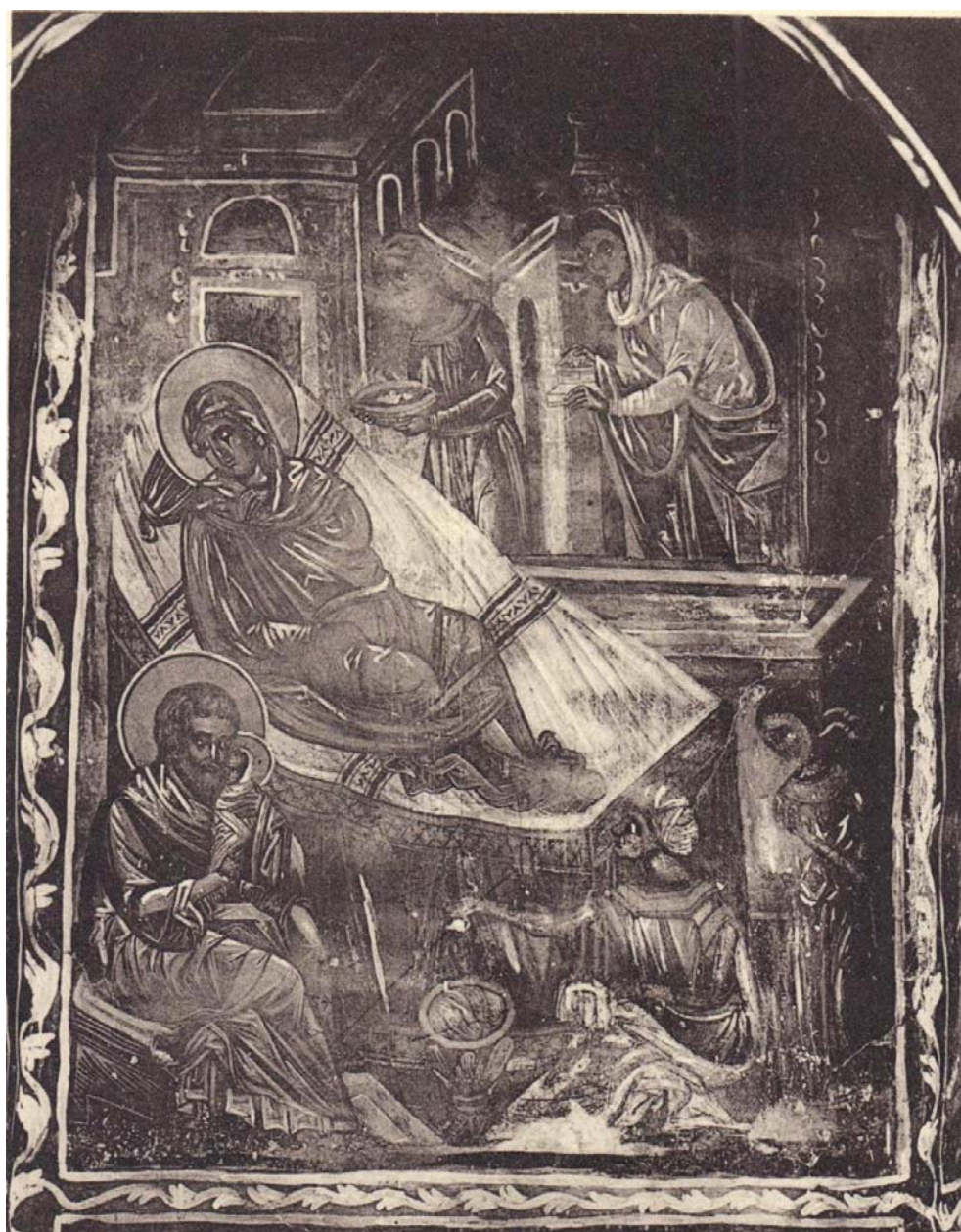


Fig. 5 – Monastère de Xénophon, le catholicon. Antonios, *Nativité de la Vierge*, 1544 (d'après Gabriel Millet, *Monuments de l'Athos. I. Les peintures*, Paris, 1927, pl. 182/3).



Fig. 6 – Monastère Saint Paul, église Saint Georges. Antonios, *Nativité de la Vierge*, 1552 (d'après Gabriel Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 189/1).

En dépit du fait que dans tous les deux cas athonites l'épisode du bain est illustré, la ressemblance avec l'icône de Valachie est renforcée par le geste de la vieille servante qui, dans l'image de Xénophon, se retourne vers Joachim et lui réclame le bébé. Le geste de tendresse de Joachim, serrant le nourrisson dans ses bras, joue contre joue, introduit dans l'image un potentiel affectif inaccoutumé par rapport à l'hiératisme caractéristique à l'art

byzantin et postbyzantin. Pourtant, cette approche d'une vive sensibilité n'est pas tout à fait étrangère à la peinture byzantine, si on évoque au moins l'image de la *Dormition de la Vierge* peinte dans l'église Saint-Georges de Pološki Manastir (XIV^e siècle), dans la Macédoine serbe, où le Christ, l'âme de la Vierge dans ses bras, sort de sa mandorle, tout en se penchant vers sa mère et lui frôlant la joue (Fig. 7).



Fig. 7 – Pološki Manastir, église Saint Georges. *Dormition de la Vierge*, XIV^e siècle.

La *Nativité de la Vierge* d'Ostrov peut être interprétée en tant que scène de genre, dans le sens où celle-ci suppose la relation d'un événement. Dans notre icône, le déroulement du récit est illustré par le biais des liaisons entre les personnages et par l'expression de leurs sentiments : il s'agit des discussions présumées entre les deux porteuses d'offrandes, entre les maîtresses et leurs domestiques, ainsi que de la supposée conversation entre Joachim et la vieille servante qui lui demande le nourrisson pour le coucher. Tous ces personnages échelonnés tout autour du lit de sainte Anne, sur le trajet d'une ellipse qui amplifie l'effet tourbillonnaire du dessin du lit, induisent par leurs actions mutuelles l'impression du déroulement temporel des événements simultanés, tout en révélant le caractère narratif de l'image. C'est difficile à documenter l'existence d'un courant d'idées, au milieu du XVI^e siècle, dans le monde orthodoxe du sud-est de l'Europe, pareil à

l'humanisme de la culture byzantine paléologue, qui aurait pu stimuler ce type d'approche narrative de l'image ; on pourrait plutôt supposer qu'à cette époque, dans les milieux érudits, il y avait des reflets d'essence livresque des idées artistiques et culturelles éprouvées aux XIII^e–XIV^e siècles à Byzance. De la sorte, ni le geste de tendresse manifesté par Joachim envers la petite Marie dans l'icône d'Ostrov n'a plus le même impact émotionnel transmis par le mouvement impétueux du Christ embrassant sa mère dans la scène de Pološki Manastir. À Ostrov, comme à Xénophon et au monastère Saint Paul du Mont Athos, l'émotion est plutôt mimée, suivant probablement un modèle plus ancien.

La ressemblance en terme iconographique de la *Nativité de la Vierge* d'Ostrov avec les peintures de Xénophon et du monastère Saint Paul d'Athos introduit le problème de la datation des icônes royales de cet ermitage de Valachie. Nous avons, d'un côté, l'argument

iconographique, fourni par l'icône de la *Nativité de la Vierge* : si nous acceptons l'hypothèse conformément à laquelle le zôgraphe de l'icône du vocable d'Ostrov aurait connu et même puisé dans la peinture d'Antonios du Mont Athos, nous pourrions considérer le milieu du XVI^e siècle comme le *terminus post quem* de la datation de cette

icône. N'oublions pas, dans le même terme iconographique, le détail de la représentation des instruments de la Passion du Christ dans l'icône de la *Vierge à l'Enfant*, retrouvé dans la peinture d'icônes de Valachie dans la deuxième moitié du XVI^e siècle et au début du siècle suivant.



Fig. 8 – Bucarest, Musée National d'Art de Roumanie. *Saint Nicolas*, icône avec donateurs, premier quart du XVI^e siècle (d'après Al. Efremov, *Icônes roumaines*, București, 2002, fig. 25).



Fig. 9 – Domnești, dép. d'Argeș, musée. Icône de *Saint Jean-Baptiste et la Vierge à l'Enfant*, XVI^e siècle (d'après Al. Efremov, *Icônes*, fig. 32).

De l'autre côté se trouve l'argument du style, plus complexe et relatif. Les trois icônes royales de l'ermitage d'Ostrov sont redevables à une vision particulière – disons la vision des corps allongés – qui se prétend monumentale mais qui est, en effet, maniériste. La simple comparaison du Sauveur d'Ostrov avec saint Nicolas de l'icône avec les donateurs Neagoe Basarab,

sa femme Roxanda et leurs enfants, provenu du même ermitage²⁶, premier quart du XVI^e siècle (Fig. 8), démontre, au premier cas, l'emphasis des proportions qui exprime plutôt un penchant stylistique et moins du choix compositionnel et, dans l'autre cas, la monumentalité issue de l'harmonie des proportions d'une grandeur naturelle. Le maniérisme est encore plus

évident dans l'icône de la *Nativité de la Vierge*, non seulement dans le cas des silhouettes minces et allongées des personnages et même des architectures, mais aussi dans les virtuosités tel le dessin du lit de sainte Anne. Il y a des personnages aux silhouettes minces et allongées dans la peinture d'icônes de Valachie de la première moitié du XVI^e siècle également – voir l'icône de Domnești-Argeș *Saint Jean-Baptiste et la Vierge à l'Enfant*²⁷ (Fig. 9) – mais on y a affaire de nouveau à un équilibre des proportions qui confère de la monumentalité à l'image, pour ne plus parler des différences stylistiques tel que le modelé de la carnation et des plis, très raffiné et souple dans l'icône de Domnești, d'une certaine raideur et à peu près schématisé dans les icônes d'Ostrov, ce qui

recommande une étape plus tardive dans l'évolution du style de la peinture d'icônes. Cette remarque est soutenue aussi par la ressemblance de l'icône du Sauveur avec le *Pantocrator* de l'ermitage de Brădet-Argeș, peint par Stoïca le zôgraphe de Târgoviște en 1615–1616²⁸ (Fig. 10), qui va aussi loin que les inscriptions mêmes avec le nom « Pantocrator » soient presque identiques. La ressemblance invoquée nous suggère le *terminus ante quem* pour la datation des icônes royales d'Ostrov au début du XVII^e siècle. Toutefois, il y a des particularités d'exécution, dans l'icône d'Ostrov qui la font s'ancrer dans le style de la peinture du XVI^e siècle, semblable à la représentation plus nuancée et plus souple des intercesseurs en miniature.

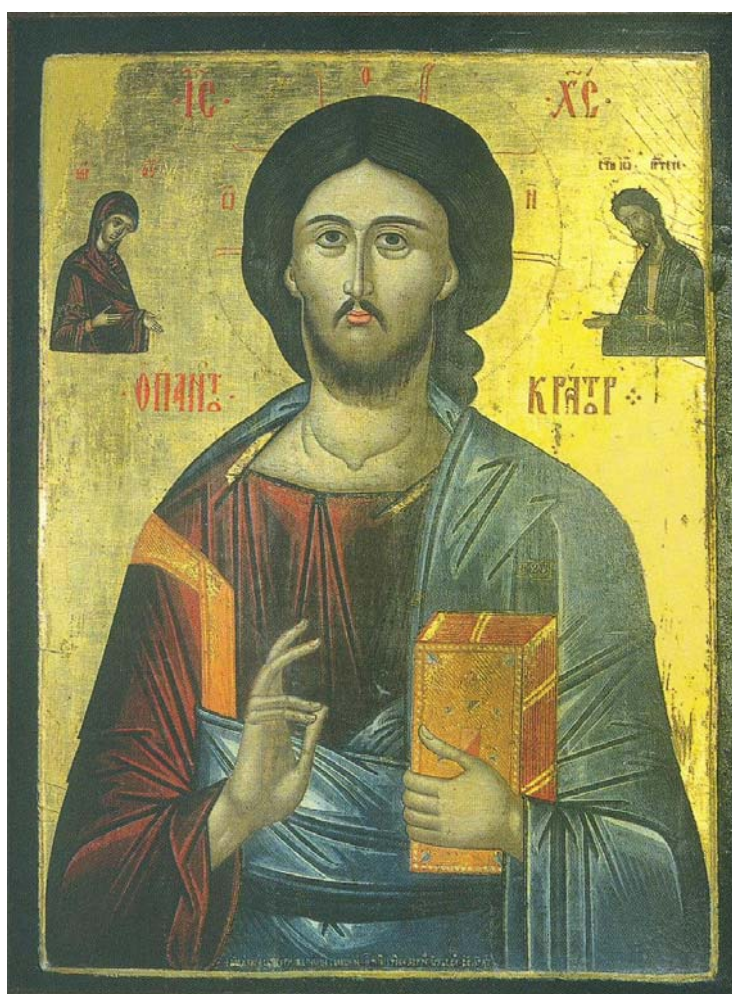


Fig. 10 – Ermitage de Brădet, dép. d'Argeș, église. Stoïca Zôgraphe de Târgoviște, *Pantocrator*, icône, 1615–1616 (d'après Al. Efremov, *Ikônes*, fig. 48).

En conclusion, nous pouvons proposer la deuxième moitié du XVI^e siècle pour la datation des icônes royales de l'ermitage d'Ostrov. Le peintre de ces icônes appartient au milieu artistique autochtone, en dépit de sa manière particulière, que nous avons mise en

évidence. Le rapprochement du *Pantocrator* d'Ostrov à celui de Brădet-Argeș, œuvre du peintre Stoica de Târgoviște, affirme l'appartenance de l'auteur des icônes royales d'Ostrov à l'école de peinture de Valachie du XVI^e – début du XVII^e siècle.

Notes

¹ Victor Brătulescu, *Icoanele de familie ale lui Neagoe Basarab*, dans *BOR*, LXXIX, no 7–8, 1961, p. 775–784.

² Constantin Bălan, *Inscripții medievale și din epoca modernă a României. Județul istoric Vâlcea (sec. XIV–1848)*, București, 2005, p. 287–288.

³ D.R.H., B. *Țara Românească, vol. I (1247–1500)*, București, 1966, p. 491–492.

⁴ C. Bălan, *Inscripții Vâlcea*, p. 288–291 (les inscriptions concernent juste les peintures murales). I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, 1932, texte, p. 112–114, affirme que « l'iconostase date de 1752, exception faite pour l'icône de la Vierge, restaurée en 1791 (sic !) par Ion Zugrav. »

⁵ Les renseignements concernant l'icône d'Ocnele Mari, ainsi que les photos des icônes d'Ostrov, Fig. n° 1, 2 et 3, ont été offerts par Ioana Iancovescu, à qui j'adresse mes remerciements.

⁶ Nous n'avons pas eu les conditions propres pour mesurer les icônes, qui se trouvent sous des couvercles de verre. Nos mesures estimatives sont: 103 x 75 cm – le *Pantocrator*; 104 x 73,5 cm – la *Nativité de la Vierge*; 100 x 75 cm – la *Vierge à l'Enfant* (cf. C. Bălan, *Inscripții Vâlcea*, p. 292: 106 x 70 cm).

⁷ *Ibidem*: selon l'inscription, l'icône fut « renouvelée » par un certain Theodosie.

⁸ *Ibidem*: l'inscription fait mention du fait que l'icône de la Vierge était ancienne et « merveilleuse » et qu'elle a été « réparée » (roum. « s-au dres ») par Ioan zôgraphe.

⁹ Alexandru Efremov, *Icoane românești*, București, 2002, p. 44–46.

¹⁰ *Ibidem*, p. 49–51.

¹¹ *Ibidem*, p. 51.

¹² Marina Sabados, *Icoanele împărătești de la Plătărești. Ipoteză de datare și atribuire*, dans *Închinare lui Petre Ș. Năsturel*, volume rédigé par Ionel Căndea, Paul Cernovodeanu et Gheorghe Lazăr, Brăila, 2003, p. 480–481.

¹³ Manolis Chatzidakis, *Essai sur l'école dite « italogrecque »*. Précédé d'une note sur les rapports

de l'art vénitien avec l'art crétois jusqu'à 1500, dans *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, [Civiltà Veneziana. Studi, 27], vol. II, Firenze, 1974, p. 98, 104–105.

¹⁴ L'icône de la *Nativité de la Vierge* d'Ostrov a fait l'objet de la communication « The Narrative Approach in the Iconography of Byzantine Tradition. The Case of a 16th Century Wallachian Icon », présentée à la conférence internationale *Byzantine World: Regional Traditions in Artistic Life and Problems of their Investigation*, organisée par l'Institut d'Étude des Arts du Ministère de la Culture de la Fédération Russe, Moscou, 8–9 octobre 2012. Dans ce qui suit, nous allons résumer le texte et quelquefois reproduire des passages de cette communication.

¹⁵ Un berceau, pour la plupart des cas.

¹⁶ Otto Demus, *The Style of Kariye Djami and its Place in the Development of the Palaeologan Art*, dans Paul A. Underwood, Ed., *The Kariye Djami*, vol. 4, London, 1975, p. 118.

¹⁷ Jacqueline Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantin et en Occident*, tome I, Bruxelles 1964, p. 99–100.

¹⁸ *Ibidem*, p. 104.

¹⁹ *Ibidem*, p. 109.

²⁰ *Ibidem*, p. 106–107.

²¹ *Ibidem*, pl. X, fig. 29.

²² *Ibidem*, p. 113, n. 3.

²³ André Grabar, *The Artistic Climate in Byzantium During the Palaeologan Period*, dans Paul A. Underwood, Ed., *The Kariye Djami*, vol. 4, p. 16.

²⁴ J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de la Vierge*, p. 116–117. Pour l'illustration, voir Gabriel Millet, *Monuments de l'Athos. I. Les peintures*, Paris, 1927, pl. 182/3 et, respectivement, 189/1.

²⁵ Panagiotis L. Vocotopoulos, *Monumental Painting*, dans *Treasures of Mount Athos*, Salonique, 1997, p. 36.

²⁶ Victor Brătulescu, *Icoanele de familie*, p. 776–778. Al. Efremov, *Icoane*, fig. 25, cat. 10.

²⁷ Al. Efremov, *Icoane*, fig. 32, cat. 12.

²⁸ *Ibidem*, fig. 48, cat. 23.