

**LA CHAPELLE SAINT-ANTOINE LE GRAND**  
**A MEGARE, GRECE**  
**CONTRIBUTION A L'ETUDE DE L'ART POST-BYZANTIN EN GRECE\***

PAR  
ALEXIS ORFANOS

**d. La nef**

*Dodécaorton*

L'ANNONCIATION (Photo 64).

Les représentations appartenant au cycle du *dodécaorton* (c'est-à-dire les douze grandes fêtes du calendrier orthodoxe) commencent avec celle de l'Annonciation, l'événement premier de l'économie du salut. L'archange Gabriel se tient debout devant la Vierge, la regardant en face avec respect et lui tendant la main droite comme s'il lui adressait la parole. Elle, debout également devant un beau trône en bois, se montre émue et troublée, évitant de regarder l'archange. Le décor de la scène se limite en un vase posé sur une malle, entre les deux personnages, tandis que l'arrière plan est occupé par une construction noble.

LA NATIVITÉ DU CHRIST (Photo 65).

La Vierge, figurée en taille plus grande que les autres personnages participant à la scène, occupe la partie centrale de la composition; imposante et grave, elle se tient allongée à l'entrée d'une grotte qui s'ouvre au pied d'une montagne au sommet rocheux et triangulaire. Les rayons de l'étoile «*théodrome*» arrivent jusqu'à l'intérieur de la grotte. A droite, c'est à peine si l'on aperçoit la crèche et la petite main du Nouveau-né, étant donné que les couleurs ont subi une détérioration importante. En bas, à gauche, la sage-femme assise prépare le bain, tandis que Salomé, debout, l'assiste.

---

\* Suite du texte précédent, page 130.

Juste en face Joseph<sup>60</sup>, pensif, les mains croisées, se trouve en compagnie d'un berger. Un autre berger, en haut à droite, est en train de recevoir la bonne nouvelle de la naissance du Messie de la bouche d'un ange. La scène se complète derrière la grotte, à gauche, par un chœur d'anges chantant.

#### LA PRÉSENTATION DU CHRIST AU TEMPLÈ (Photo 66).

La présentation du Christ au Temple est figurée selon le type iconographique post-byzantin, établi à partir du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>61</sup>. Devant un fond architectural, vers la droite, se dresse l'autel couvert d'un ciborium en voûte; Syméon s'y tient, portant dans ses bras l'Enfant. A gauche, la Vierge tend les mains vers le Christ, tandis que Joseph s'avance lentement en apportant l'offrande traditionnelle de deux pigeonneaux<sup>62</sup>. Entre les deux, on voit Anne, la vieille prophétesse, tenant un rouleau avec l'inscription traditionnelle: ΤΟΥΤΟ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΟΥΡΑΝΟΝ ΚΑΙ ΓΗΝ ΕΣΤΕΡΕΩΣΕ.

#### LE BAPTÊME<sup>63</sup> (inscr.: Η ΒΑΠΤΙΣΙ ΤΥ ΧΥ, ÎC ΧÛ) (Photo 67).

Le Christ est figuré au milieu du Jourdain, portant un *périzoma*<sup>64</sup> et marchant sur une pierre, à la surface de laquelle on peut voir des bestioles aquatiques. Le Saint-Esprit en forme de colombe descend sur Lui à travers le ciel ouvert. La main droite de Jésus esquisse un geste de conversation vers Jean qui est représenté sur la rive rocheuse, à gauche, prêt pour le Baptême, obéissant à la volonté divine. Sur la rive d'en face trois anges, inclinés dans la direction du Christ, tiennent dans leurs mains des voiles. La personnification du Jourdain<sup>65</sup>

60. Joseph a toujours été représenté dans la tradition byzantine à une certaine distance de la Vierge et de l'Enfant, à la partie inférieure, à droite ou à gauche, de la composition. Ceci exprime la non-participation de Joseph dans l'incarnation du Christ; voir K. KALOKYRIS, *Η ζωγραφική της Ὁρθοδοξίας*, Thessalonique, 1972, p. 145.

61. Selon la classification que nous devons au professeur A. ΧΥΝΓΟΠΟΥΛΟΣ, il appartient au type E'; voir «Υπαπαντή», *ΕΕΒΣ* VI, 1929, p. 328 et s.

62. *Lc.* 2, 24.

63. Voir *Mt.* 3, 13-17; *Mc.* 1, 9-11; *Lc.* 3, 21-22; *Jn.* 1, 32-34.

64. La tradition byzantine a toujours représenté le Christ tout nu dans le Jourdain; l'ajout du *périzoma* provient d'une influence occidentale.

65. La personnification du Jourdain remonte à l'époque des Paléologues; voir D. ΜΟΥΡΙΚΙ, *Οί τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Ἄλλεποχώρι της Μεγαρίδος*, Athènes 1978, p. 21.

ainsi que les poissons nageant dans la rivière apportent à la scène une touche pittoresque.

#### LA TRANSFIGURATION<sup>66</sup> (inscr. I METAMORΦOCI) (Photo 68).

La scène se déroule sur une montagne à trois sommets. Au milieu, prédomine la figure du Christ, vêtue toute en blanc, à une échelle plus grande que celle des autres personnages. Une gloire double en couleurs, formée d'une losange et d'un rectangle curviligne l'entoure, renvoyant ses rayons blancs dans toutes les directions. Sur les deux autres sommets, Elie et Moïse portant les Tables de la Loi s'inclinent respectueusement en position de prière vers le Christ. En bas, les apôtres Pierre, Jean et Jacques<sup>67</sup> tombent par terre, éblouis et effrayés par cette vision extraordinaire. Pierre se tourne vers le Christ, Jean, au centre, est allongé le visage contre terre, tandis que Jacques, à la renverse, est suspendu, se tenant juste à la branche d'un arbre. L'ensemble de la composition est tout à fait conforme au type iconographique traditionnel.

A l'exception de la Crucifixion et de la Dormition de la Vierge qui se trouvent sur le mur ouest, comme nous l'avons déjà signalé, l'exposition des scènes du *Dodécaorton* continue sur le mur nord avec la Résurrection de Lazare, l'Entrée du Christ à Jérusalem, le Thrène, fresques dont il ne reste malheureusement que des fragments<sup>68</sup>. Initialement prenaient aussi place ici la Résurrection du Christ, l'Ascension et la Pentecôte qui ont complètement disparu aujourd'hui; même le mortier est parti, laissant à nu à cet endroit la maçonnerie du monument.

#### LA RÉSURRECTION DE LAZARE (Photo 69).

Tout ce que l'on peut actuellement distinguer de cette fresque, ce sont, à gauche, les contours du Christ avec le choeur des Apôtres qui

66. Voir *Mt.* 17, 1-8; *Mc.* 9,2-8; *Lc.* 9, 28-36. Sur l'iconographie de ce sujet, voir G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile au XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916 (réimpr. 1960), p. 216 et s.

67. Le nimbe est omis dans la représentation des Apôtres en ce qui concerne cette scène, à partir du XIIe siècle; voir D. MOURIKI, *Οί τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Άλεποχώρι της Μεγαρίδος*, Athènes 1978, p. 22-23.

68. L'identification de ces compositions n'aurait pas été possible sans recours à l'analogie avec d'autres monuments post-byzantins, comme l'église de la Transfiguration à Veltsista; voir A. STAVROPOULOU-MAKRI, *Les peintures murales de*

le suivent, le groupe des Juifs au centre, et, à droite, la figure de Lazare emmaillotté, debout à l'entrée de son tombeau.

#### L'ENTRÉE DU CHRIST EN JERUSALEM (LES RAMEAUX) (Photo 69).

Sont conservés ici seulement des fragments de la figure du Christ, tourné vers la gauche, et de celles de ses disciples.

#### LE THRÈNE (Photo 70).

Au centre de la scène, devant la Croix de la Passion qui est placée entre deux énormes rochers apparaît une figure féminine; le contours d'une autre figure féminine debout fait face probablement à Jésus mort.

#### LA CRUCIFIXION<sup>69</sup> (Inscr.: Η ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ ΤΩ ΧΩ, I.N.B.I., ΙΧ ΧΪ) (Photo 64).

La Crucifixion se déroule en dehors de la muraille de Jérusalem, que l'on aperçoit au fond, ornée d'ouvertures absidales (Photo 71, 72). La composition est tout à fait symétrique par rapport à un axe central, constitué par le Christ crucifié. Celui-ci est représenté mort, les yeux fermés, la tête penchée vers la droite, les deux bras ouverts comme s'il voulait embrasser le monde entier (Photo 73). Son corps se tient légèrement courbé portant un *léntion* autour de la taille. Le sang coule de ses mains et pieds cloués, et la lance lui fend le côté, duquel on voit couler du sang et de l'eau. Pourtant le calme, la sérénité et une majesté divine dominant dans l'expression de son visage. Au plus haut point de la croix, nous pouvons lire l'inscription I.N.B.I. A gauche figure la Vierge debout, dont les traits du visage sont effacés, suivie d'un groupe de femmes myrophores. Leur regard est tourné vers le visage du Crucifié, à l'exception d'une d'entre elles, qui embrasse la Vierge avec affection et respect en même temps (Photo 74).

De l'autre côté de la croix, Jean, le disciple bien aimé, exprime sa

*l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, Jannina 1989, pl. 16a, 16b et 32a.

69. Voir *Mt.* 27, 33-56; *Mc.* 15, 22-41; *Lc.* 23, 32-49; *Jn.* 19, 16-37. Sur l'iconographie de la scène, voir A. STAVROPOULOU-MAKRI, «La création d'une nouvelle formule de la Crucifixion et sa diffusion dans les Balkans», dans *Communications grecques présentées au Ve Congrès International d'Etudes du Sud-Est Européen*, Belgrade, 11-17 septembre 1984, Athènes 1985, p. 241-257.



tristesse d'un geste noble et très caractéristique: la main droite posée contre la joue il tient de sa main gauche un pan de son *himation* (Photo 75). Deux anges déplorant volent dans le ciel, dont le décor est complété par une lune rouge et un soleil blanc qui dissimule ses rayons<sup>70</sup>. Près de la Croix, un personnage porte le panier avec les instruments de la Passion. Derrière Jean, le centurion, dont les traits du visage sont aussi effacés, portant un nimbe, s'approche, manifestement à cheval; il lève le bras, en montrant le Christ à un groupe de personnages qui le suivent à pied ou à cheval. Des flèches recouvrent le ciel dans le fond. Les deux bandits, attachés sur les croix, occupent les deux extrémités de la scène: à gauche, le «bon larron», serein et portant un nimbe et, à droite, le «mauvais larron», les bras passés par dessous les bras de la croix, la tête et les cheveux tombant en avant.

Dans ses éléments essentiels, le schéma iconographique de la composition est traditionnel. Les figures sont d'une allure noble, et leurs mouvements calmes et réservés. Il est à noter chez le Crucifié l'expression très marquée de la majesté d'une souffrance contenue, ainsi que la dignité, malgré la tristesse manifeste, des personnages qui l'entourent. Sont également remarquables les éléments qui témoignent d'une influence occidentale, tels les anges qui volent dans le ciel et qui introduisent une dimension tragique, l'apparition à cheval du centurion et d'autres soldats, la position dramatique du corps et de la tête du mauvais larron<sup>71</sup>.

LA DORMITION DE LA VIERGE (inscr.: Η ΚΟΙΜΗΣΙ) (Photo 76).

Il s'agit de la composition la plus grande en surface de notre monument. Malheureusement, sa partie droite est détruite; en outre plusieurs endroits sont effacés à cause de l'humidité ou même d'une couche de chaux. Dans la partie aujourd'hui conservée, nous pouvons voir, au centre, la Vierge étendue sur son lit mortuaire recouvert d'une étoffe. Le Christ regarde sa Mère, portant dans les bras son

70. Le soleil et la lune marquent d'une manière symbolique la participation du Cosmos au sacrifice sanglant du Fils de Dieu; voir N. COUMBARAKI-PANSE-LINOÛ, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la Chapelle de la Vierge de Mérenta*, Thessalonique 1976, p. 82.

71. Cf. A. STAVROPOULOU-MAKRI, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, Jannina 1989, p. 80.

âme, qui a la forme d'un nouveau-né. Il est entouré d'anges, d'un côté, et d'un apôtre (?) en position de prière, de l'autre. A gauche se tiennent des apôtres, un saint évêque et deux saints moines, portant évidemment l'habit monastique et chantant. Il s'agit de saint Jean Damascène, qui tient un rouleau ouvert, et de saint Côme de Maïouma<sup>72</sup>. Nous reconnaissons aussi d'ailleurs l'apôtre Pierre, dans sa position habituelle d'encensement de la morte. Tous les visages se tournent vers le lit mortuaire de la Vierge avec une expression d'affliction profonde. Au premier plan, nous avons l'illustration du récit apocryphe qui veut qu'un ange intervienne pour couper les mains du Juif Jéphonias, qui tenta de jeter à terre la dépouille de la Vierge<sup>73</sup>.

Dans le fond s'esquisse un décor architectural. L'hagiographe a choisi de figurer ici le plus synoptique des types iconographiques de cette composition, qui avait d'ailleurs prévalu pendant la période post-byzantine<sup>74</sup>. Il y intervient toutefois pour omettre certains éléments et pour en modifier d'autres. Ainsi sont absents ici la mandorle qui presque toujours encadre la figure du Christ, le groupe de femmes, les cierges devant le lit, les nuages transportant les apôtres depuis les quatre coins de la terre. Notons enfin une originalité unique: d'habitude, les anges encadrent le Christ des deux côtés; ils se limitent ici à sa droite, tandis qu'à sa gauche prend place, comme nous l'avons déjà dit, un apôtre en position de prière. Le deuxième registre de fresques du mur sud commence avec deux scènes de la vie de saint Antoine; viennent ensuite les Martyres, que l'on retrouve d'ailleurs sur le mur nord d'en face.

72. Nous rencontrons souvent ces deux saints parmi les fresques des monastères du Mont-Athos; cf. G. MILLET, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, pl. 132, 163, 197, 261. Saint Jean Damascène est l'auteur de trois sermons et de nombreux hymnes pour la Dormition de la Vierge. Saint Côme était son collaborateur et son frère adoptif; voir L. WRATISLAV-MITROVIC et N. OKUNEV, «La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe», dans *Byzantinoslavica* III, 1, 1931, p. 146.

73. Voir LIVA-XANTHAKI, *Oi τοιχογραφίες της Μονής Νταλιου*, Ioannina 1980, p. 156.

74. L'iconographie de la Dormition de la Vierge prend un caractère définitif vers le XVIe siècle, aucune autre évolution n'étant enregistrée jusqu'au XVIIIe siècle; voir L. WRATISLAV-MITROVIC et N. OKUNEV, «La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe», dans *Byzantinoslavica* III, 1, 1931, p. 134 et s., et spécialement, p. 171-172.

*La vie de Saint Antoine le Grand*

PAR LA PRIÈRE DU SAINT, L'EAU JAILLIT (inscr.: ΔΥΑ ΠΡΟΣΕΥΧΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΚΕ ΕΞΗΛΘΕΝ ΗΛΟΡ) (Photo 77).

La scène se déroule dans le désert: deux montagnes aux sommets abrupts et une construction entre elles constituent le fond. En premier plan, saint Antoine est en train de prier debout. A l'endroit où il frappe le sol de son bâton de moine, on voit jaillir de l'eau. Autour de lui, un chameau à droite, et, en arrière plan, deux moines à moitié morts qui gisent par terre<sup>75</sup>.

SAINT ANTOINE ENTERRE SAINT PAUL (inscription illisible) (Photo 78).

Dans le même décor que celui que nous venons de décrire, saint Antoine prie, les mains levées vers le ciel. En face, mort et emmailloté, saint Paul de Thèbes gît par terre. Un lion l'assiste, tandis qu'un deuxième lion est en train de creuser la fosse qui recevra le corps du saint<sup>76</sup>.

*Martyres*

MARTYRE DE SAINT THÉODORE TIRON<sup>77</sup> (inscr.: (ΜΑΡΤΥΡΙΑ) ΑΓΙΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΥ (ΤΟΥ ΤΥΡΩΝΟΥ) (Photo 79).

Le martyr, dont la mémoire est célébrée le 17 février, se tient debout, de face, vêtu d'un *chiton* et d'un *himation*. Les mains sont levées en position de prière. En face de lui, en premier plan, nous apercevons le fourneau du martyr que deux bourreaux, se tenant respectivement à droite et à gauche de la scène, sont en train de chauffer.

75. Sur le miracle du saint qui est ici illustré, voir *Le Synaxaire, vie de saints de l'Eglise Orthodoxe*, Thessalonique 1988, vol. II, p. 424.

76. Sur le sujet ainsi illustré, voir *ibid.*, p. 408.

77. Saint Théodore de Tiron venait d'Amasée et fut martyrisé sous le règne de Maxime, en 297. La distinction doit être faite entre ce saint, dont l'illustration du martyr figure ici, et saint Théodore le Stratélate, qui est mort décapité, et non pas mis dans un fourneau; cf. H. DELEHAYE, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxelles 1902, col. 469 et 451-452.

MARTYRE DES SAINT BACCHUS ET SERGE<sup>78</sup> (inscr.: MAPTH-  
PION TOV AΓIOV BAKXOV KAI ΣEPΓIOV) (Photo 80).

Les deux jeunes saints, ironiquement habillés par leurs persé-  
cuteurs de vêtements féminins, gisent la face contre terre. Trois bour-  
reaux farouches les frappent avec des nerfs de boeuf tandis qu'un  
quatrième, à l'habit militaire, s'apprête à dégainer son épée. Le fond  
est constitué d'une muraille comprenant une construction à quatre  
tours.

MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN<sup>79</sup> (inscr.: TO M(APTVPION  
TOV) AΓIOV ΣEBAΣTIANOV) (Photo 81).

Nous avons ici affaire à une fresque dont les couleurs sont assez  
dégradées. Saint Sébastien est attaché à un tronc d'arbre; à moitié nu,  
les bras ouverts comme le Crucifié, il est percé par les flèches que lui  
envoient deux archers aux tuniques courtes. Non seulement le type  
iconographique, mais le saint lui-même est inconnu de la tradition  
byzantine avant le XVe siècle en Epire et en Macédoine<sup>80</sup>. L'iconogra-  
phie de ce sujet dans notre monument, malgré la sobriété qui la  
caractérise, serait à mettre en parallèle avec celle du narthex du mo-  
nastère de Philanthropinon à Ioannina<sup>81</sup>.

MARTYRE DE SAINT ORESTE (inscr.: MAPTIPION AΓIOV  
(OPEΣTH) (Photo 82).

Le saint, dont la mémoire est célébrée le 10 novembre, est repré-  
senté à moitié nu, traîné par terre derrière un cheval indompté; sur  
son corps et ses jambes le peintre a figuré les plaies que lui ont  
provoqué les clous mentionnés dans le récit de son martyre. Derrière

78. Leur mémoire est célébrée le 7 octobre. Sur leur vie et leur martyre, voir id.  
*ibid.*, col. 115-116. Sur les variations iconographiques de ce même sujet, voir *Il menolo-  
gio di Basilio II* (cod. Vatic. gr. 1613), *Il Tavole*, Turin 1808, p. 95; cf. aussi G.  
MILLET, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, pl. 140<sub>2</sub>, 165.

79. Sa mémoire est célébrée le 8 décembre; sur sa vie et son martyre, voir H.  
DELEHAYE, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxelles 1902, col.  
321-322.

80. Voir M. GARIDIS, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la  
chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes  
1989, p. 270.

81. Voir A. STAVROPOULOY-MAKRI, *Les peintures murales de l'église  
de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*,  
Jannina 1989, p. 167-168, pl. 65.

lui suit un bourreau à la tunique courte, qui tient un fouet dans les mains. Bien que l'inscription avec le nom du martyr soit illisible, nous n'avons aucun mal à identifier la scène au martyr de saint Oreste, étant donné qu'elle correspond parfaitement au récit respectif du Synaxaire orthodoxe (voir *Le Synaxaire, vie de Saints de l'Église Orthodoxe*, Thessalonique 1988, vol. I, p. 472-473). Il s'agit d'un sujet qui est rarement illustré dans les églises; pourtant ce même type iconographique (avec quelques différences quant à des éléments secondaires) se retrouve aussi dans le monastère de Dochiarion (1568), au Mont-Athos<sup>82</sup>.

MARTYRE DE SAINT EUSTACHE, DE SON ÉPOUSE ET DE LEURS FILS (inscription complètement détruite) (Photo 83).

A gauche de la composition, saint Eustache figure en tenue militaire derrière un cheval blanc, nous rappelant ainsi sa fonction de général sous le règne de Trajan, vers l'an 100<sup>83</sup>. Au fond, on distingue un cerf. La plus grande partie de la scène est occupée par un chaudron bouillant, où figure une tête de taureau. A son intérieur, les quatre membres de la famille du saint sont représentés à mi-corps, de face. Saint Eustache et son épouse Théopiste portant une croix prennent place au milieu, tandis que leurs enfants, Agapios et Théopistos, les encadrent respectivement à droite et à gauche. Le type iconographique que l'on observe ici suit celui établi par le fameux peintre Théophane de Crète, que l'on rencontre à la *Trapéza* de Lavra, au Mont-Athos (1527-1535)<sup>84</sup>, à l'exception de certaines dissemblances concernant des éléments secondaires. Il en est autre apparenté à celui du monastère de Dochiarion (1568), que nous devons à un peintre inconnu<sup>85</sup>.

MARTYRE DE SAINT DENYS L'ARÉOPAGITE (inscr.: ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΔΙΟΝΥΣΙΩΝ ΤΩΝ ΑΡΕΟΠΑΓΙΤΩΝ) (Photo 84).

La mémoire du saint qui fut le premier évêque d'Athènes est

82. Voir G. MILLET, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, pl. 234.

83. Sur la vie du saint, voir *Le Synaxaire, vie de saints de l'Église Orthodoxe*, Thessalonique 1988, p. 138-140. La mémoire des quatre martyrs est célébrée le 20 septembre.

84. Voir A. XYNGOPOULOS, *Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Athènes 1957, p. 109; G. MILLET, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, pl. 147, 238.

85. Voir A. XYNGOPOULOS, *ibid.*, p. 113; G. MILLET, *ibid.*, pl. 238.

célébrée le 3 octobre. La scène de son martyre représentée ici a subi des dommages importants; les couleurs sont dégradées et la suie recouvre une bonne partie de la surface de la fresque. Nous apercevons au centre l'évêque, dont le corps est décapité, vêtu d'un *sticharion* et d'un *polystavrion*. Il marche d'un pas lent, tenant sa tête dans les mains et s'appêtant à la confier aux bras tendus de Katoula, la femme pieuse que nous reconnaissons d'après le récit de la vie du saint. Dans la partie droite de la scène nous pouvons encore distinguer le visage d'un autre saint, derrière lequel un bourreau (?) lève la main droit. L'inscription faisant défaut, l'identification de la scène a été faite à partir de l'étude de la vie et du martyre de saint Denys<sup>86</sup>.

MARTYRE DE SAINT DÉMÉTRIOS (inscr.: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ) (Photo 85).

Le jeune saint, patron de Thessalonique, est assis sur un trône de bois. Une architecture à plusieurs tours s'élève derrière lui. A gauche, un groupe de soldats avec casques sont en train de percer avec des lances le côté du saint, dont le visage témoigne d'une beauté et d'un courage éclatants. Un autre jeune saint, sans doute saint Loup, l'assiste. Comme sujet iconographique, le martyre de saint Démétrios apparaît au Xe siècle, pour trouver sa forme définitive à l'époque des Paléologues<sup>87</sup>. C'est cette forme iconographique traditionnelle que suit aussi l'hagiographe de l'église Saint-Antoine, avec pourtant une originalité remarquable, qui consiste dans l'introduction de la figure de saint Loup, absente des autres compositions traitant le même sujet<sup>88</sup>.

Nous avons jugé utile de nous référer ici à la scène de la Nativité du Christ qui, comme nous l'avons déjà signalé, apparaît une deuxième fois sur le mur sud, occupant cette fois-ci le troisième registre (en comptant du haut vers le bas), réservé pourtant à la représentation des figures isolées de saints.

86. Voir H. DELEHAYE, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxelles-1902, col. 101-102. Le même sujet, mais sous un type iconographique différent, est développé parmi les fresques du Ménologe (1527-1535) à la Trapéza de Lavra, au Mont-Athos; cf. G. MILLET, *ibid.*, pl. 140. Notre fresque de l'église Saint-Antoine est plutôt apparentée au récit du *Il menologio di Basilio II* (cod. Vatic. gr. 1613), *II Tavole*, Turin 1907, p. 82.

87. Voir A. XYNGOPOULOS, *Le cycle iconographique de la Vie de Saint Démétrios*, Athènes 1970, p. 69. 3,4.

88. Cf. G. MILLET, *ibid.*, pl. 147, 234; A. XYNGOPOULOS, *Σχεδιάσμα ιστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἄλωσιν*, Athènes 1957, pl. 64.

L'ANNONCIATION AUX BERGERS-LA NATIVITÉ DU CHRIST  
(inscr.: (O EVA)ΓΓΕΛΙCΜ(O)C T(ΩN) ΠOIMENΩ(N) - H XV  
ΓΕΝNHIC) (Photo 86).

Cette fresque reproduit le même décor que la Nativité que nous avons déjà décrite, avec l'ajout ici d'une deuxième colline, à gauche, derrière laquelle apparaît le choeur des anges. La position centrale est naturellement réservée à la Vierge, assise à l'entrée de la grotte; elle tourne le corps vers la gauche, tandis que le visage, tourné vers la droite, est en train de regarder le divin enfant. Le spectateur est impressionné par la particularité et l'originalité du turban qui recouvre sa tête, et qui est presque blanc, aux rayures noires discontinues. Dans une crèche maçonnée, le Nouveau-né emmaillotté est assisté d'un âne et d'un cheval qui le réchauffent avec leur haleine. L'ordre des deux scènes latérales, celle de Joseph en compagnie du berger et celle de la préparation du bain, est inversé par rapport à la Nativité précédente, la première se plaçant à gauche et la deuxième à droite. Salomé porte d'ailleurs ici un turban semblable à celui de la Vierge.

A droite, un berger ayant déjà reçu le message de la bouche de l'ange, se dirige vers la grotte. A gauche, les trois Rois-Mages s'approchent à pied, portant leurs offrandes, en avançant aussi dans la même direction. Notons ici que ce détail manque complètement dans la Nativité comprise au cycle du *Dodécaorton...* Etoile divine qui apparaît dans le ciel pour envoyer ses rayons lumineux dans la grotte obscure complète la scène.

*Figures isolées de saints*<sup>89</sup>

SAINT JEAN CHRYSOSTOME (inscr.: O (ΑΓΙOC) ΙΩ(ANN)HC O  
XPV(COCTOMO)C) (Photo 89).

Quinquagénaire, en pied, de face, saint Chrysostome présente ici toutes les caractéristiques traditionnelles; le visage triangulaire, le front dégagé et profondément ridé, les cheveux rares et la barbe courte. Sa parure se compose d'un *sticharion*, un épitrachilion, un *épigonation*, et des *épimanikia*. Sur son *phélonion* décoré est posé un *omophorion* à trois grandes croix. Le regard tourné vers la gauche, il

---

89. Les figures isolées de saints occupent le troisième registre, notre description commençant à partir du mur sud, et continuant vers la droite, par rapport au spectateur.

bénit de la main droite, tenant de sa main gauche un évangile fermé.

SAINT ATHANASE (inscr.: (O ΑΓΙΟC) ΑΘΑΝΑCΙΟC) (Photo 88).

Saint Athanase est aussi figuré dans le personnage d'un quinquagénaire chauve, en pied, de face, avec une longue barbe grise de forme carrée. Il porte les mêmes habits épiscopaux que saint Jean Chrysostome, avec néanmoins des dessins et des couleurs différents. Il bénit de la main droite, tenant de sa gauche un évangile fermé. La représentation a été recouverte de chaux à plusieurs endroits.

SAINT DÉMÉTRIOS (inscr.: Ο ΑΓΙΟC Δ(ΗΜΗΤΡΙΟC) (Photo 87).

Cette scène est de plus petite taille que les autres scènes du même genre. De la composition initiale il ne reste aujourd'hui que le cheval brun du saint, les pattes avant en l'air, suggérant ainsi une course rapide, ainsi que des fragments de la poitrine, de la jambe gauche et de l'épée du saint, lequel plonge sa lance dans le corps d'un personnage que nous pouvons identifier au tsar bulgare Skylo-yannis (1207)<sup>90</sup>. Dans l'inscription, illisible, nous pouvons tout juste apercevoir la lettre initiale du nom du saint, laquelle est d'ailleurs presque illisible aussi. L'identification à saint Démétrios reste pourtant facile, si l'on compare notre fresque à d'autres scènes avec inscription, comme celle de l'église Saint-Athanase à Koropi, par exemple<sup>91</sup> (Photo 90).

L'ARCHANGE MICHEL A' (inscr.: Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟC) ΜΙΧΑΗΛ) (Photo 91).

Au bout ouest du mur sud, presque au-dessus de l'ancienne entrée de l'église, prend place l'archange Michel, tel un gardien vigilant<sup>92</sup>. Il est représenté de face, en pied, les jambes écartées, de grandes ailes au dos, l'air sérieux et vivace. Il porte une tenue militaire et un casque. Sa main gauche lève un récipient en forme de calice. Ce dernier détail n'est pas courant dans l'iconographie byzantine. Cette nouveauté aurait peut-être pu être éclaircie grâce aux inscriptions qui se trouvent au fond de la représentation, si celles-ci

90. Voir A. XYNGOPOULOS, *ibid.*, p. 230.

91. Voir Ch. BOURAS, A. KALOGEROPOULOU, R. ANDREADIS, *Churches of Attica*, Athènes 1970, pl. 26.

92. Voir DENYS DE FOURNA, *Ἐπιμνησία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, A. Papadopoulos-Kerameus, Saint Pétersbourg 1909, p. 219, 283.



n'étaient pas à moitié effacées et par conséquent illisibles. Notons ici que le peintre réussit à donner à sa composition un mouvement implicite, dû tant aux gestes du saint qu'à la position de son manteau plissé et jeté derrière son dos, qui flotte dans l'air vers la gauche.

**SAINT MICHEL ARCHISTRATÈGE B'**(inscr.: APXH(CTPATH-FOC?) MIXAHA) (Photo 92).

Le même archange Michel est de nouveau représenté sur le mur nord, en face de la peinture précédente. De face, portant l'habit militaire traditionnel, il laisse son manteau tomber librement le long du corps. Il a un visage original, beau et sévère, encadré de longs cheveux frisés. Sa main droite lève une épée au-dessus de son épaule, tandis que sa main gauche laisse déployer un rouleau où l'on peut distinguer le signe de la croix et les lettres HKC. Le reste de la composition est complètement détruit.

**SAINTE KYRIAKI A'**(inscr.<sup>93</sup>:(ΑΓΙΑ) (K)VPIAKH) (Photo 93).

Juste au-dessous de l'archange Michel du mur sud, figure en pied, mais à petite échelle, sainte Kyriaki dont la mémoire est célébrée le 7 juillet. Elle porte un chiton bleu foncé, décoré de branches de palmes, ainsi qu'un *maphorion* (?). Sur ses cheveux noirs et ondulés est posée une couronne.

**SAINTE KYRIAKI B'**(Photo 94).

La même sainte est figurée sur le mur ouest, à côté de la fresque précédente, mais avec des dimensions beaucoup plus importantes. La martyre porte des vêtements riches, aux couleurs vertes et rouges; une belle mantille blanche aux rayures noires discontinues recouvre sa tête, descendant jusqu'aux épaules. Une couronne finement décorée la coiffe. Sa main droite porte une croix; la main gauche se lève en position de prière, la paume tournée vers le spectateur<sup>94</sup>.

**SAINT GEORGES** (inscription détruite) (Photo 95)

C'est seulement des fragments que nous pouvons encore voir de cette représentation qui se développe sur le mur ouest, à gauche de la

93. Sur la reproduction photographique, l'inscription n'est pas lisible sans l'aide d'une loupe.

94. Ce geste, courant chez les martyrs, les moines, et souvent même utilisé pour la Vierge, est symbolique de la virginité et de la pureté; cf. A. TSITOURIDOU, 'O

Crucifixion: la main levée du saint, une partie de son corps, une partie aussi de son manteau qui flotte en arrière. Un petit esclave qui, d'après le Synaxaire, fut libéré des Sarrasins par le saint et remis à ses parents, est assis en croupe sur le cheval blanc du saint<sup>95</sup>. Vingt ans avant l'exécution de notre fresque (en 1653), c'est le même type iconographique que le peintre de l'église Saint-Georges (qui se trouve tout près de notre monument) reproduisait, afin de faire figurer le saint patron sur l'iconostase de son église (Photo 96).

En effet, la diffusion de ce type iconographique de saint-Georges à cheval, établi en Crète au cours du XV<sup>e</sup> siècle, fut très importante jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>96</sup>.

Sur le tympan du mur ouest sont figurés, à droite et à gauche de la petite lucarne, les deux rois d'Israël, David et Salomon.

LE PROPHÈTE DAVID (inscr.: Ο ΠΡΟΦΙΤΗΣ ΔΑΒΥ(Δ) (Photo 97).

Il est représenté de face, à mi corps, portant une tunique grise et un *himation* rouge foncé. Il tourne le visage vers la gauche. Il est couronné, et ses cheveux ainsi que sa courte barbe sont blancs. Il bénit de la main droite; sa main gauche tient le bas d'un rouleau ouvert où l'on peut lire le texte suivant: ΕΦΑΝΕΡΟ(Θ)Η Ο ΘΣ EN ΑΛΛΑΓΜΟ.

LE PROPHÈTE SALOMON (inscr.: Ο ΠΡΟΦΙΤΗΣ ΣΟΜΟΜΟ(N) (Photo 98).

Salomon est figuré ici dans la même position que son père, David. Son visage, qui se tourne vers la droite, est jeune et imberbe. Il porte un *chiton* rouge et un *himation* gris. La fresque étant endommagée dans sa partie inférieure, il nous est impossible de déchiffrer le texte que porte le rouleau ouvert qu'il tient.

ζωγραφικός διάκοσμος τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ στὴ Θεσσαλονίκη, Thessalonique 1986, p. 200.

95. Cf. l'article relatif de M. SOTIRIOU dans *Θρησκευτικὴ καὶ Ἱστορικὴ Ἐγκυκλοπαίδεια*, vol. IV, p. 439.

96. Voir le catalogue de l'exposition *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, Athènes 1986, p. 128. Dans la région de Mégare et sur le territoire grec en général, les deux saints cavaliers - saint Démétrios sur un cheval brun et saint Georges sur un cheval blanc - sont particulièrement populaires, ce qui explique par ailleurs le nombre important d'églises qui leur sont dédiées, ainsi que les nombreuses kermesses et fêtes

SAINT NICOLAS (inscr.: (ΑΓΙΟC) ΝΙΚΟΛ(ΑΟC) (Photo 99, 100).

Saint Nicolas, qui est représenté sur le mur nord, à côté de l'archange Michel, est figuré de face, bénissant; il tient, comme d'habitude, un évangile fermé dans la main gauche. Son *omophorion* est orné de grandes croix. Il est quinquagénaire, au visage fin, le front dégagé, les cheveux et la barbe courts.

DEUX SAINTS ÉVÊQUES INCONNUS (Photo 101).

Sur le troisième registre du mur nord (sxhéma VII, 12) figurent deux saints évêques, l'un de face et l'autre de trois quarts. Nous distinguons à peine leurs *omophorions* et leurs *phélonions* décorés de croix noires. La fresque est enfumée au point que l'inscription est illisible, de sorte que nous ne pouvons pas identifier les deux saints.

SAINT BASILE (inscr.: Ο ΑΓΙΟC ΒΑΣΙΛΕΙΟC) (Photo 103).

Le saint quinquagénaire, le front dégagé et marqué de rides profondes, les cheveux courts et noirs et la barbe également noire, longue et pointue, nous fait face avec un regard pénétrant et pensif<sup>97</sup>. Il est vêtu de somptueux habits épiscopaux et il bénit de la main droite. Les contours du *phélonion* et des *épimanikia*, ainsi que ceux de l'évangile fermé qu'il tient dans la main gauche sont ornés de perles. Son *omophorion*, décoré de croix se replie d'une façon originale sur son bras gauche. Son *sticharion* est particulièrement impressionnant, avec ses dessins rhomboïdaux enrichis d'ornements floraux. Malheureusement, la partie inférieure de la composition est recouverte d'une couche de chaux. Avec la description de la fresque de saint Basile, nous venons de terminer la description des peintures murales de l'église Saint-Antoine à Mégare.

---

populaires pendant les jours de célébration de leur mémoire (le 26 octobre et le 23 avril respectivement).

97. Sur l'iconographie de saint Basile, voir N. DRANDAKIS, *Εικονογραφία τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν*, Ioannina, 1969, p. 8-11.

## CHAPITRE VI

**L'ORNEMENTATION PICTURALE<sup>98</sup>.**

Les nombreuses scènes et figures de saints ne laissent pas beaucoup de place sur les surfaces murales de notre église, qui sont d'ailleurs elles-mêmes très limitées, à cause de sa petite taille. Aussi le répertoire ornemental est-il plutôt réduit. En outre, depuis les débuts de la longue tradition byzantine, l'ornementation peinte n'a eu, en général, qu'une fonction limitée d'encadrement et de séparation des différentes unités picturales. C'est la figure humaine qui joue le rôle principal dans la représentation byzantine, surtout après l'iconomachie (querelle des images), l'ornementation n'ayant qu'une fonction subordonnée<sup>99</sup>.

Les ornements, qui empruntent des formes végétales, viennent compléter le décor pictural de notre monument en se mêlant à des motifs géométriques et en s'ordonnant d'une manière anti-naturaliste. Nous rencontrons ce type d'ornements:

- a. sur les parois intérieures de l'entrée du Béma (Photo 102, 104, 105),
- b. sur l'intrados et sur l'arc triomphal de l'abside du Béma (Pl. XXIII - XXVII),
- c. dans la composition de la Grande Déisis (Pl. XXXVII - LXIII),
- d. sur le registre qui suit l'axe central de la voûte (Pl. XVII - XVIII),
- e. entre différentes scènes et figures, comme élément de séparation (Photo 54, 80, 91).

Examinons maintenant de plus près leurs modalités:

- a. L'entrée du Béma est décorée de grandes croix noires, aux branches fusiformes. Elles sont disposées tout le long d'une bande où prennent place aussi des éléments rhomboïdaux ou

98. Voir les études relatives à ce sujet de C1. LEPAGE, «L'ornementation végétale fantastique et le pseudo-réalisme dans la peinture byzantine», dans *Cahiers Archéologiques, fin de l'Antiquité et du Moyen-Age XIX*, Paris 1969, pp. 191-211; *id.*, *Remarques sur l'ornementation peinte à l'intérieur des églises de la Morava*, Belgrade 1972, V. STASOV, *Ornement slave et oriental* (en russe), Saint-Petersbourg 1887.

99. Voir O. DEMUS, «L'art byzantin dans le cadre de l'art européen», dans *L'art byzantin*, catalogue d'exposition, Athènes 1964, p. 95.

fusiformes, dessinés avec des traits bruns très fins, presque invisibles même, qui s'entremêlent aux croix pour aboutir par intervalles à des feuilles-fleurs (Photo 103, 104, 105). Nous retrouvons ce même motif sur l'ornementation qui se trouve à côté de la figure de saint André (Photo 54). Il est beaucoup mieux conservé en cet endroit, de sorte que nous pouvons distinguer les détails même les plus fins.

- b. Sur la partie inférieure de l'entrée du Béma subsiste encore aujourd'hui la Podéa (Photo 105), qui s'étendait initialement tout le long de l'iconostase et qui est malheureusement recouverte actuellement d'une couche de chaux dans sa plus grande partie. Elle imite le marbre, en présentant des rayures en diagonale, noires ou brunes, avec des zigzags<sup>100</sup>.
- c. Sur la corniche de l'arc triomphal, le motif ornemental se compose de dessins rhomboïdaux et fusiformes, imparfaitement symétriques, qui sont liés ensemble par des petits anneaux, à la façon d'un collier. Des feuilles et des tiges viennent enrichir ce motif, en prenant, à l'intérieur des rhombes et des fuseaux, la forme d'une ancre à plusieurs branches (Photo 43, 44, 41, 45, 46).
- d. L'espace entre les médaillons avec les figures de prophètes sur l'intrados et sur l'arc triomphal est recouvert de ce même motif ornemental que nous venons de décrire. Sur un fond bleu sont peints en brun des dessins en forme de double cœur, dont les deux lobes juxtaposés se rencontrent par leurs bouts pointus sur une petite rosace. Entre eux se développent des branches fines, sur lesquelles poussent des feuilles-fleurs (Photo 38, 17, 39, 40, 41, 45, 46).  
Le motif qui se trouve sur la voûte, entre les médaillons des prophètes, est semblable au précédent. Sur un fond de couleur très foncée ont été tracés des dessins de couleur jaune-verte, dont la forme comprend deux lobes juxtaposés en forme de cœur, mais qui ne se lient pas ensemble. Des branches en forme d'hélice, sur lesquelles poussent des boutons à fleurs gris-bleus, entourent les médaillons (Photo 24, 25).
- e. De forme purement végétale est l'ornement de la partie ouest

---

100. L'imitation du marbre dans les églises a ses racines à l'époque paléochrétienne; cf. A. TSITOURIDOU, *Ἡ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ στὴ Θεσσαλονίκη*, Thessalonique 1986, p. 215.

de la représentation du martyr des Bacchus et Serge. Sur un fond de couleur foncée se développe une guirlande brune, qui s'enlace symétriquement, en laissant pousser par intervalles de très belles fleurs à trois pétales (Photo 80).

- f. Les arcs dessinés de la Grande Déisis sont garnis de feuilles et de fleurs, tandis que de leurs sommiers pendent plusieurs petites billes, qui aboutissent à un motif trilobe (Photo 55).

Le répertoire ornemental ne compte, comme nous l'avons vu, que six différents motifs. L'artiste procède à leur exécution de manière libre, en se permettant souvent le manque de symétrie et même quelques fautes (Photo 24, 25); ce «défaut» laisse pour autant au spectateur le sentiment du «naturel» dans le mode de traitement de l'ensemble. Ces motifs étant dessinés sur une surface plate, l'intention du peintre de donner l'impression d'une troisième dimension est manifeste dans l'usage qu'il fait de différentes nuances de la même couleur, et même d'une deuxième couleur pour certains éléments, telles les branches, les fleurs, les billes suspendues du sommier des arcs de la Grande Déisis (Photo 56); une impression de relief s'en dégage en effet. Notons enfin que ces ornements végétaux à caractère fantastique ou pseudo-réaliste ne sont pas sans évoquer ce jardin surnaturel que renvoie à l'idée symbolique du Paradis<sup>101</sup>.

## CHAPITRE VII

### CONSIDERATIONS GENERALES.

La petite église Saint Antoine le Grand à Mégare, que nous avons étudiée, témoigne bien de la continuité de l'activité artistique en Attique, après la conquête de la région par les Turcs. En outre, elle relève d'un art conservateur, qui suit la tradition artistique du siècle précédent. L'inscription votive (Photo 106, 107) nous donne, comme nous l'avons déjà vu, cette indication, que le donateur est le prêtre Démétrios<sup>102</sup>, dont nous ne connaissons que le prénom. Du

101. Voir C1. LEPAGE, «L'ornementation végétale fantastique et le pseudoréalisme dans la peinture byzantine», dans *Cahiers Archéologiques, fin de l'Antiquité et du Moyen-Age XIX*, Paris 1969, p. 199.

102. Souvent les prêtres qui apparaissent dans les inscriptions votives comme donateurs agissaient en quelque sorte comme les représentants de leur paroisse, c'est-à-dire qu'ils se chargeaient de la coordination de la recherche des fonds que nécessitait la

point de vue architectural, notre monument ne présente pas un intérêt majeur, étant donné que ce type de construction ecclésiastique est très répandu pendant la période de la turcocratie.

Par contre, son programme iconographique, remarquablement riche par rapport à la petite taille de l'édifice, présente une structure classique, qui suggère qu'une pensée théologique cohérente se trouvait derrière sa réalisation. Nous pouvons affirmer que la préoccupation principale de l'artiste consiste à réaliser une oeuvre picturale compréhensible par un large public de fidèles; aussi nous offre-t-il le résultat d'un décor riche, dont la multitude des icônes prend place dans un encadrement distinct et évident. Ainsi, l'emplacement des différents thèmes qui constituent le programme iconographique est non seulement logique, mais surtout fonctionnel. La surface exploitable du point de vue pictural étant la voûte, l'abside et les murs intérieurs de l'édifice, la répartition des sujets est la suivante:

- Au Béma prennent place les scènes eucharistiques, puisque c'est dans cette partie de l'église que se déroule le mystère de l'eucharistie (Schéma III).
- Sur la voûte sont historiées les scènes dogmatiques (Schéma II).
- Quant aux murs (Schémas V, VI, VII), nous pouvons parler d'un choix tout à fait justifié des emplacements, toujours dans le sens d'un enchaînement dont la logique est explicite. Les deux scènes de la Vie du patron de l'église, saint Antoine, prennent ainsi place à un endroit apparent, étant donné qu'elles composent le cycle hagiographique par excellence dans le cas de notre monument. Au registre supérieur est représenté le *Dodécaorton*; le registre en dessous est occupé par les martyres de saints, de sorte que ces scènes-là soient visibles et qu'elles encouragent les fidèles au milieu des sacrifices qu'ils avaient à endurer pendant l'occupation turque.

Les trois cycles —eucharistique, dogmatique et narratif— se développent alors de manière tout à fait harmonieuse. Ce décor pictural viennent compléter les ornements, pas très étendus, qui empruntent des motifs végétaux ou géométriques. Cette harmonie dans la disposition cohérente et symétrique du programme iconographique fait

---

réalisation de l'oeuvre; voir D. MOURIKI, *Οί τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Άλεποχώρι της Μεγαρίδος*, Athènes 1978, p. 67.

pourtant défaut quand on se rapporte aux deux registres inférieurs des murs nord et sud. Nous y observons que la figure de l'archange Michel ainsi que l'inscription votive au-dessus d'elle pénètrent dans le deuxième registre et l'interrompent (Photo 106). La deuxième composition de la Nativité du Christ s'interpose parmi les figures isolées de saints; juste en dessous est représenté saint Démétrios à cheval, à une échelle réduite (Photo 86, 89; Schéma V-14, 16). En outre, sous l'archange Michel, la figure de sainte Kyriaki apparaît aussi dans un petit panneau (Photo 93; Schéma V-17).

Nous nous demandons par conséquent ce qui se serait passé pendant la réalisation du programme iconographique, qui justifierait l'existence de doubles représentations pour le même sujet, comme c'est le cas pour la Nativité du Christ, l'archange Michel, saint Démétrios et sainte Kyriaki. Nous supposons que dans le cas de l'archange Michel ce dédoublement est intentionnel: sa figure sévère et imposante à côté de l'entrée suggère, en quelque sorte, au fidèle qui entre ou qui sort, une attitude psychologique de respect profond envers l'espace sacré de l'église (Photo 91, 92; Schémas V-15, VII-11). La double représentation de saint Démétrios (portrait du saint en cavalier / martyr du saint) est probablement exécutée en l'honneur du prêtre donateur, dont le prénom est Démétrios (Photo 85, 89; Schémas V-16, VII-9). Par contre, nous ne pouvons pas avancer d'explication satisfaisante quant aux deux autres dédoublements observés, qui concernent la Nativité du Christ (Photo 65, 86; Schéma V-2, 14) et le portrait de sainte Kyriaki (Photo 93, 94; Schémas V-17, VI-4). Seraient-ils dus à l'ex-voto d'un fidèle envers le Christ ou envers la sainte martyre? Sans pouvoir nous prononcer avec certitude, nous signalons que la probabilité d'un tel cas est forte, car il s'agit d'un phénomène qui a déjà été observé dans plusieurs monuments<sup>103</sup>.

Il est aussi à signaler que, dans l'état actuel de conservation, nous ne pouvons pas avancer des hypothèses fiables et, encore moins, des réponses adéquates face aux questions qui se posent. La restauration des peintures s'impose afin de pouvoir aborder le problème sous tous ses angles et lui attribuer une solution définitive.

---

103. Voir M. GARIDIS, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes 1989, p. 250.



Procédons maintenant à un examen d'ensemble des caractéristiques particulières de la peinture de notre monument:

### *L'espace*

En fonction de l'épisode représenté, les scènes se déroulent devant des bâtiments ou devant les murailles d'une ville fortifiée, si ce n'est dans une maison, ou même dans des paysages montagneux et souvent déserts. L'intention de l'artiste d'échapper aux deux dimensions que la surface plate lui impose est manifeste dans sa tendance de traiter l'espace avec une succession de niveaux vers le fond, recherchant ainsi à exprimer la profondeur spatiale. Les résultats en sont plus ou moins conventionnels, et rares sont les fois où cette impression réussit à être transmise au spectateur (cf. Photo 77, 78).

### *Le style*

Les figures, particulièrement celles de l'iconostase, sont d'une remarquable expression, grave et bienséante, tout en laissant apparaître un certain air de mélancolie, ce qui accentue l'impression du «surnaturel» que dégage leur présence. Le modelé de la chair est rendu au moyen de contrastes d'ombre et de lumière. Pour les visages et leurs traits sont utilisés des contours bruns et noirs. Les mêmes couleurs servent à dessiner de grands yeux en amande et des sourcils courbés. Les nez sont fins, souvent légèrement courbés, et les bouches en général petites.

Les vêtements, à quelques exceptions près, sont travaillés avec une grande habileté, afin de restituer aux corps la plasticité de leurs membres et de souligner leurs mouvements. Les plis se dessinent au moyen de lignes verticales, diagonales, et souvent courbées à la hauteur des cuisses; ces lignes sont de couleurs issues de la couleur principale du vêtement, ou même, dans certains cas, d'une deuxième teinte, distincte de celle du vêtement. Nous pouvons affirmer que les figures ne sont pas loin des types humains «classiques», comme ces derniers ont été établis par Théophane le Crétois. La capacité artistique de notre peintre n'est pas néanmoins assez grande pour éviter la simplification et la schématisation de ces prototypes. Remarquable est la façon dont les groupes de personnages sont peints: lors des épisodes où l'iconographie l'exige (Dormition de la Vierge, Crucifixion, Grande Déisis, Communion des Apôtres), la foule est traitée en groupes séparés, ce qui donne à la scène une symétrie et une harmonie notable.

### La technique

Mes observations personnelles m'ont conduit à cette remarque, que la technique utilisée pour les fresques de notre monument est une combinaison du mode «tonique» (utilisation de couleurs apparentées ou de nuances de la même couleur) et du mode «chromatique» (application de différentes couleurs). Le premier mode s'impose dans des représentations telles que l'Archange de la conque de l'abside, la Vierge de l'Annonciation au Béma, le Christ en Grand Archiprêtre et Jean Prodrome sur l'iconostasae (Photo 109), les deux figures de sainte Kyriaki, etc. Le deuxième mode caractérise la représentation de la Vierge dans la composition du Christ de pitié, les figures de la Grande Déisis, du Baptême, de la Transfiguration, celles qui participent aux scènes de la vie de saint Antoine, etc. Dans les deux cas, la simplification du dessin sa linéarité sont des éléments caractéristiques. La ligne accomplit souvent une vraie fonction de dessin.

La technique, le style et la qualité artistique ne sont pas homogènes sur toute la surface peinte, de sorte que nous sommes amenés à l'hypothèse que les fresques de notre monument ont été l'oeuvre de deux peintres, un maître et un élève<sup>104</sup>. A titre d'exemple, nous attribuerions au maître:

- l'*himation* de la Vierge Platytéra (Photo 30, 31),
- la tête de l'archange Michel (Photo 92),
- l'inscription à l'intrados (Photo 17, 38),

tandis qu'aux mains de l'élève seraient dus:

- l'*himation* du Prophète (Photo 40),
- l'*himation* de l'archange Michel (Photo 92),
- l'inscription votive du mur sud (Photo 106, 107).

Il est évident qu'il faut aussi attribuer à la main du maître les compositions les plus importantes, à savoir la Vierge Platytéra, la Crucifixion, la Dormition de la Vierge, etc.

### La couleur.

Nous sommes obligés quant aux couleurs de nous limiter à des observations générales, sans pouvoir avancer des remarques détaillées, étant donné que dans plusieurs images les teintes sont effacées ou

104. Les ensembles de fresques de la région d'Attique sont limités du point de vue de leur surface, et ils devaient être exécutés en un court espace de temps, entre le printemps et l'automne, car les conditions climatiques étaient à ce moment les plus

recouvertes de suie. Le plus fréquemment, nous rencontrons des combinaisons de brun, de bleu, de gris, de rouge et d'ocre. Le brun, le châtain et l'ocre sont utilisés pour les visages, tandis que le blanc, le gris-bleu et le brun sont utilisés pour dessiner, selon l'âge des personnages, les détails linéaires dans les cheveux et la barbe. Sur les vêtements du Christ et de la Vierge dominant (Photo 109), le gris-bleu et le rouge foncé, tandis que sur ceux des autres personnages nous rencontrons des couleurs telles que le gris, le bleu, le grenat, le vert olivâtre, le châtain-ocre, le rouge foncé et le brun. L'ocre, avec ses nuances aux couleurs de terre, prévaut pour les paysages (sol, collines, rochers), le brun, le chocolat et le gris pour les bâtiments, les tons du brun de noix pour le mobilier.

### *Les influences.*

Les ressemblances du décor pictural de notre monument avec d'autres spécimens de la peinture monumentale, éparpillés dans des régions différentes du territoire grec, ne manquent point. Notre artiste a manifestement suivi des prototypes antérieurs, en s'inspirant apparemment des deux courants artistiques bien connus qui ont marqué le XVI<sup>e</sup> siècle, à savoir l'École Crétoise<sup>105</sup> (Théophane) et l'École de Thèbes<sup>106</sup> (Frangos Catélanos, Georges et Frangos Kondaris). Il a su néanmoins se tenir au juste milieu, sans copier fidèlement les prototypes ni de la première ni de la deuxième école. Ainsi, il évite l'extrême classicisme de la première et il adopte la tendance réaliste qui caractérise la deuxième, tout en évitant la densité des compositions ainsi que la charge émotive qui lui sont propres.

Sa contribution personnelle permettant une composition originale

favorables. Ainsi, il n'y avait pas besoin de vraies équipes de travail, mais il suffisait d'un ou de deux peintres maximum. Voir D. MOURIKI, *ibid.*, p. 66.

105. L'École Crétoise est caractérisée par l'aspect didactique de son programme iconographique, qui conduisait à une représentation encyclopédique de l'histoire sacrée, ainsi que de dogmes orthodoxes. Les figures nobles, graves et sereines, ainsi que les compositions organisées de façon détaillée, lui valent un caractère très «classique». Voir M. CHATZIDAKIS, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450-1830)*, Athènes 1987, p. 85, 89.

106. L'École de Thèbes est, contrairement à l'École Crétoise, caractérisée par un «anti-classicisme» qui consiste en des compositions denses, dans une ambiance dramatique, avec une charge émotive et une tendance réaliste très marquées. Voir M. CHATZIDAKIS, *ibid.*, p. 86-87; Th. LIVA-XANTHAKI, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντιλίου*, Ioannina 1980, p. 197-198.

à partir de types iconographiques déjà établis est à signaler à côté de cette absence d'imitation. Elle caractérise la scène de l'élection de saint Matthias (Photo 28), l'illustration du rôle missionnaire des apôtres (Photo 29), la présence de saint Côme et de saint Jean Damascène dans la composition de la Dormition de la Vierge (Photo 76), la participation de saint Loup dans la scène du martyre de saint Démétrios (Photo 85). Notons enfin la présence d'éléments qui proviennent d'une influence de l'art occidental et de la renaissance italienne en particulier, mais qui sont utilisés d'une manière sélective et mesurée. Elle peut être observée dans les représentations du martyre de saint Sébastien (Photo 81), du Christ de pitié (Photo 84), des anges déplorant ainsi que du «mauvais larron» dans la scène de la Crucifixion (Photo 72, 108).

### *Le peintre et son époque*

Le peintre de l'église Saint-Antoine, qui nous est par ailleurs inconnu, a vécu au XVII<sup>e</sup> siècle, caractérisé par les chercheurs comme le siècle de décadence de la peinture monumentale<sup>107</sup>, du moins en ce qui concerne le territoire grec. En outre, il a exercé son activité artistique dans la région de Mégare et de l'Attique en général, où il n'y a jamais eu auparavant de tradition artistique locale<sup>108</sup>. Pendant cette période, il n'y a plus de peintres crétois, ni d'autres peintres porteurs d'une tradition de grande qualité; la peinture des églises devient alors l'affaire des artisans (provenant pour la plupart du Péloponèse), dont l'oeuvre a un caractère rural, non-classique, qui relève souvent de l'artisanat plus que de l'art<sup>109</sup>. Le décor de notre monument est dû aussi à un artiste médiocre, de formation populaire, dont les possibilités de création artistique étaient limitées. Malgré toutes ces faiblesses, ses fresques témoignent de son attachement à la tradition byzantine, de sa simplicité et de sa clarté d'expression, d'un certain lyrisme réservé, ainsi que d'une tendance réaliste.

Malheureusement, ce peintre inconnu ne nous donne pas d'autre spécimen de son travail dans les monuments de la région<sup>110</sup>. Ainsi les

107. Voir A. XYNGOPOULOS, *Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωση*, Athènes 1957, p. 199-202.

108. Voir M. CHATZIDAKIS, *ibid.*, p. 114.

109. Voir *id.*, *ibid.*, p. 96.

110. Pendant deux ans j'ai cherché avec insistance dans plusieurs monuments médiévaux de Mégare et de l'Attique en général, dont j'ai aussi photographié les fresques. Je n'ai pas trouvé pour autant de traces du travail de notre peintre parmi eux.

fresques de l'église Saint-Antoine constituent un témoignage unique en son genre dans l'histoire picturale de la région de Mégare (et de l'Attique en général) durant la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. La petite église Saint-Antoine le Grand est maintenant en attente des conservateurs qui nettoieront ses fresques et qui en dévoileront ainsi la juste valeur. Entretemps, et indépendamment de son appréciation en tant qu'oeuvre d'art, cet édifice modeste continue à accueillir les fidèles; il est doté d'un charme extraordinaire dû à sa petite taille, à son emplacement remarquable mais surtout à l'expression naturelle, quoique maladroite, de la sensibilité du peintre populaire qui a su reproduire ses prototypes byzantins de la manière la plus proche des sentiments religieux de son public.



Photo 64. Dodécaorton: l' Annonciation.



Photo 65. la Nativité du Christ A'.



Photo 66. la Présentation du Christ au Temple.



Photo 67. le Bartême du Christ.



Photo 68. la Transfiguration.



Photo 69. La Résurrection de Lazare / L'entrée du Christ en Jérusalem (les Rameaux).





Photo 70. Le Thrène / la Mise au Tombeau.



Photo 71. la Crucifixion.

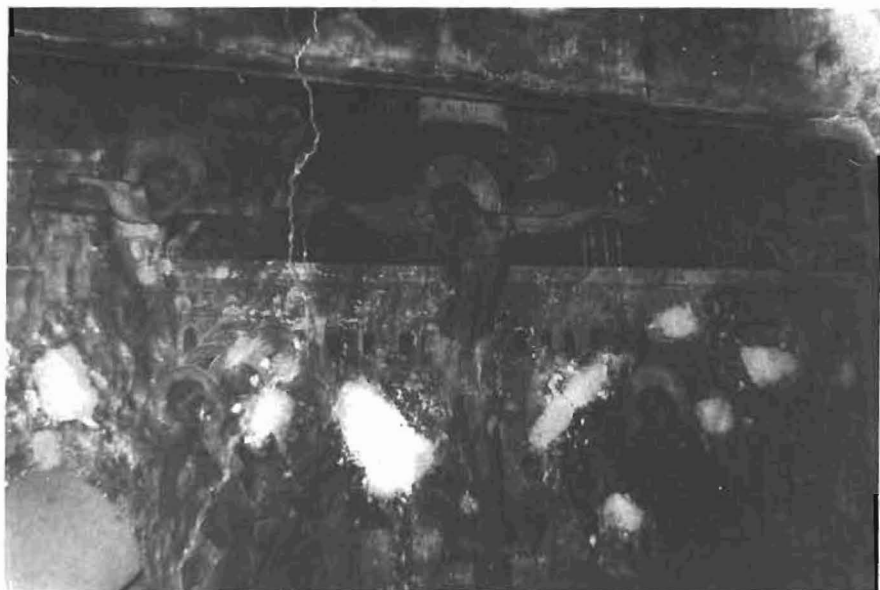


Photo 72. la Crucifixion.



Photo 73. la Crucifixion (détail).



Photo 74. Crucifixion (détail): la Mère de Dieu et le groupe de femmes.



Photo 75. Crucifixion (détail): Saint Jean.



Photo 76. La Dormition de la Vierge.



Photo 77. La prière de Saint Antoine fait jaillir de l'eau.



Photo 78. Saint Antoine enterre Saint Paul.

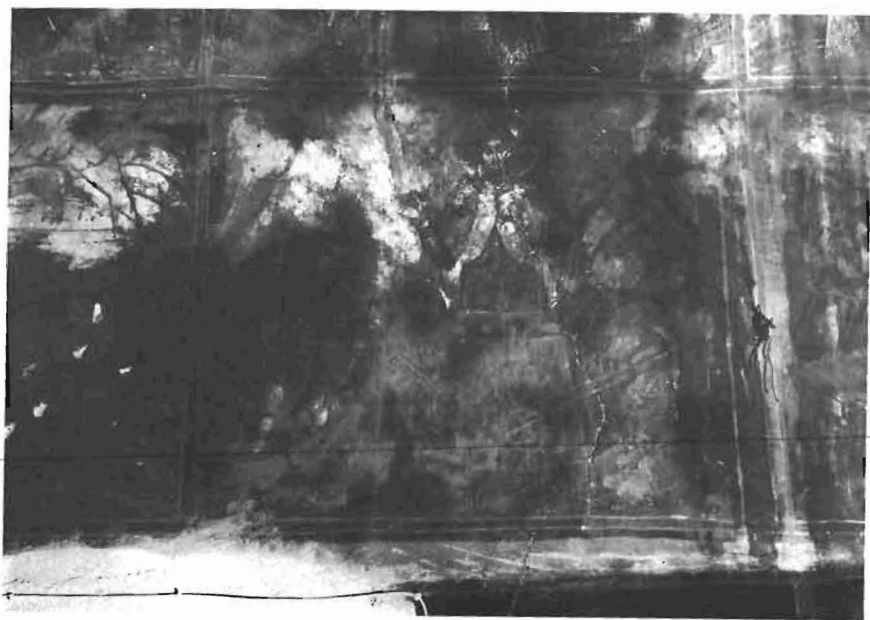


Photo 79. Le martyre de Saint Théodore Tiron.



Photo 80. Le martyre des Saints Serge et Bacchus.



Photo 81. Le Martyre de Saint Sébastien.



Photo 82. Le martyre de Saint Oreste.



Photo 83. Le martyre de Saint Eustache et de son cortège.



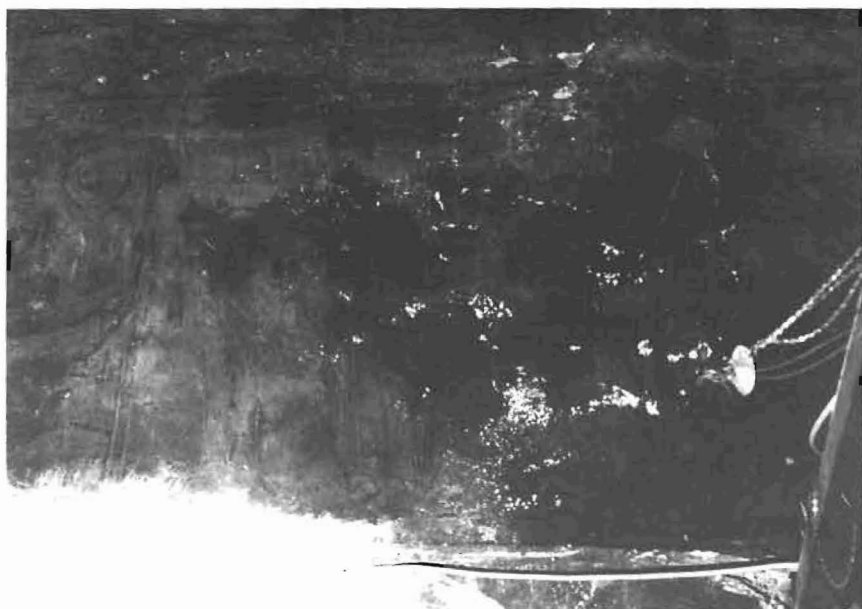


Photo 84. Le martyre de Saint Denis l'Aréopagite.



Photo 35. Le martyre de Saint Dèmètrios.



Photo 86. La Nativité du Christ B'.



Photo 87. Saint Dèmètrios à cheval.



Photo 88. Saint Athanase.



Photo 89. Saint Jean Chrysostome.



Photo 90. Saint Dèmètrios (Koropi, église de Saint Athanase).



Photo 91. Mur sud: l'Archange Michel A'.



Photo 92. Mur nord: l'Archange Michel B'.

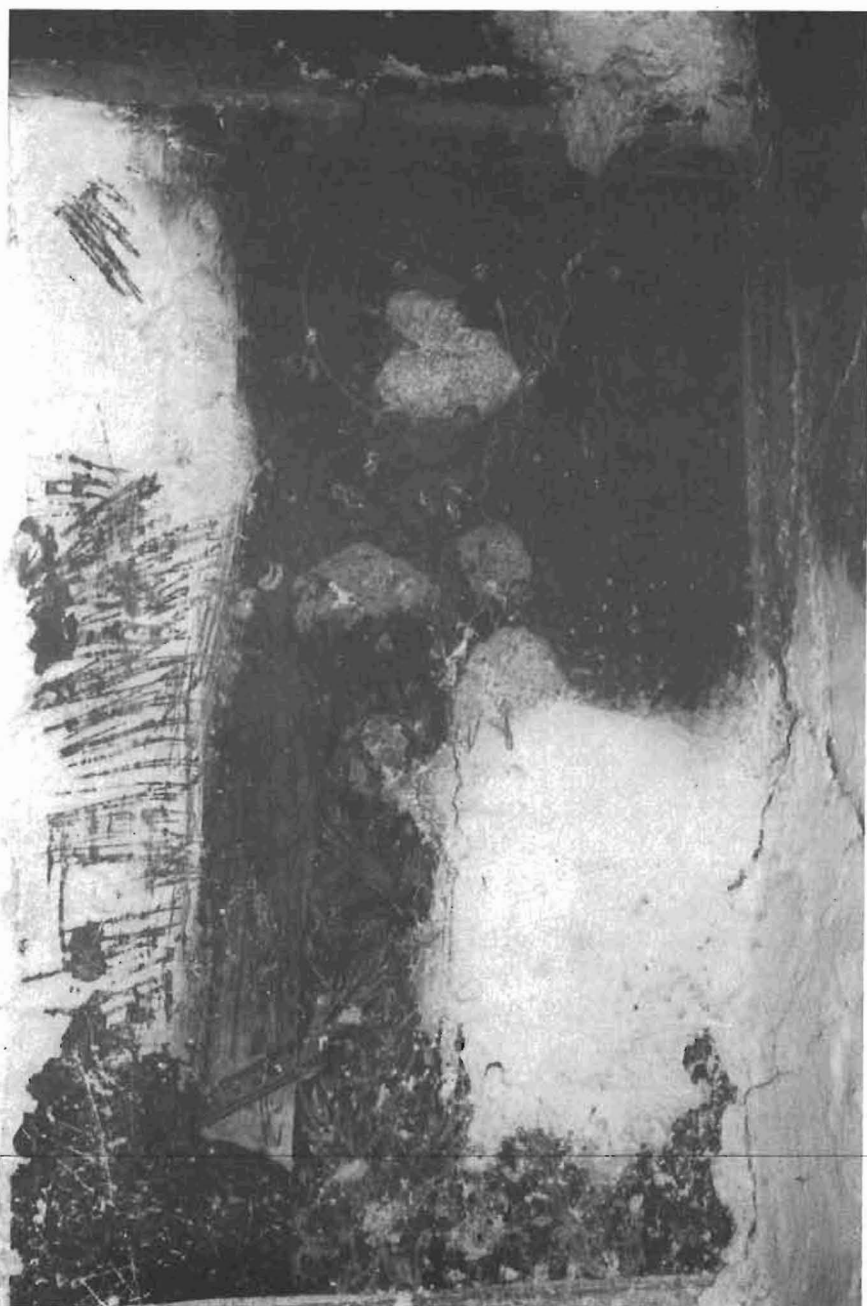


Photo 93. Mur nord: Saint Kyriaki A'.





Photo 94. Mur nord: Saint Kyriaki B'.



Photo 95. Saint Georges à cheval.

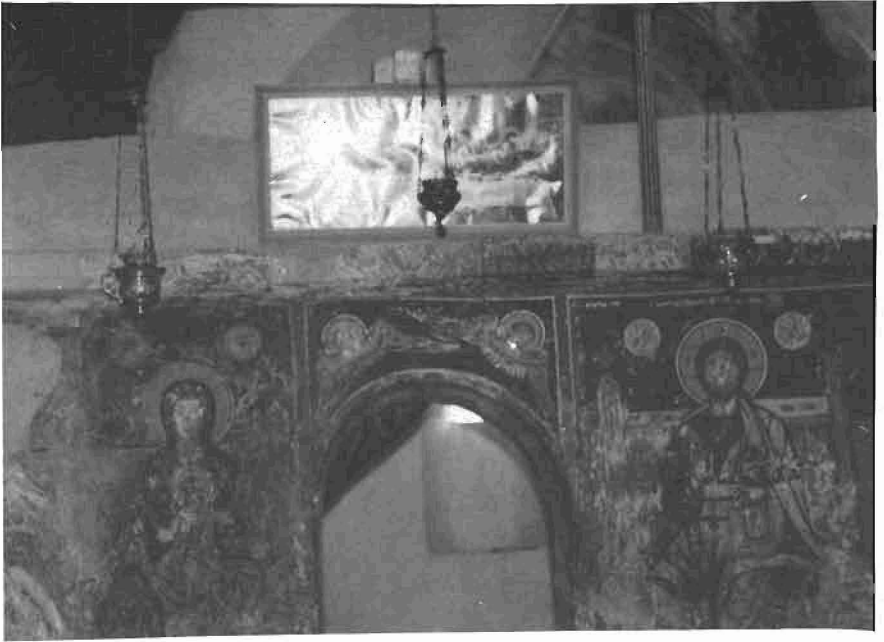


Photo 96. L' iconostase de la chapelle de Saint Georges sur la colline.



Photo 97. Prophète David.



Photo 98. Prophète Salomon.



Photo 99. Mur nord: Saint Nicolas, Archange Michel B'.



Photo 100. Saint Nicolas.

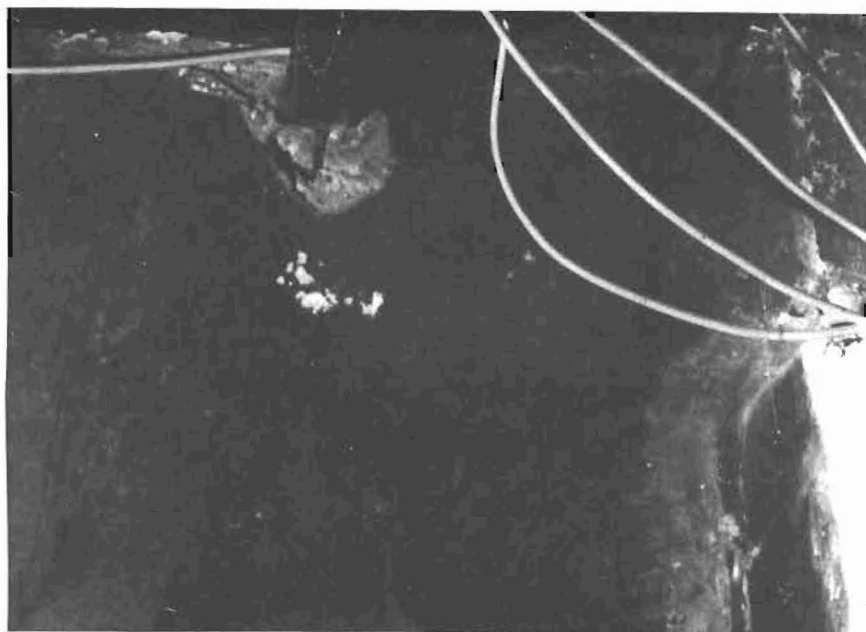


Photo 101. Deux Saints Evêques inconnus.

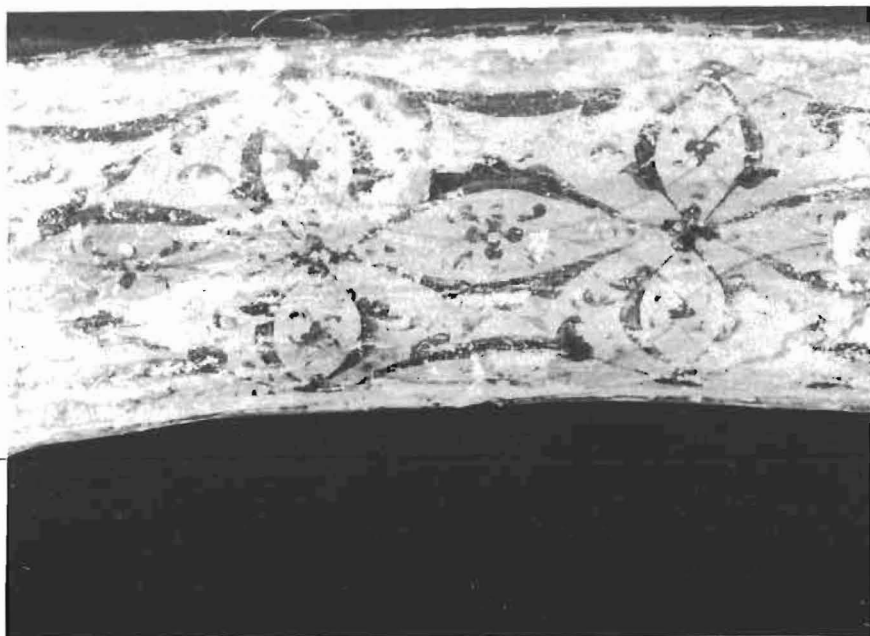


Photo 102. Ornaments: l'entrée du Bèma.



Photo 103. Saint Basile.

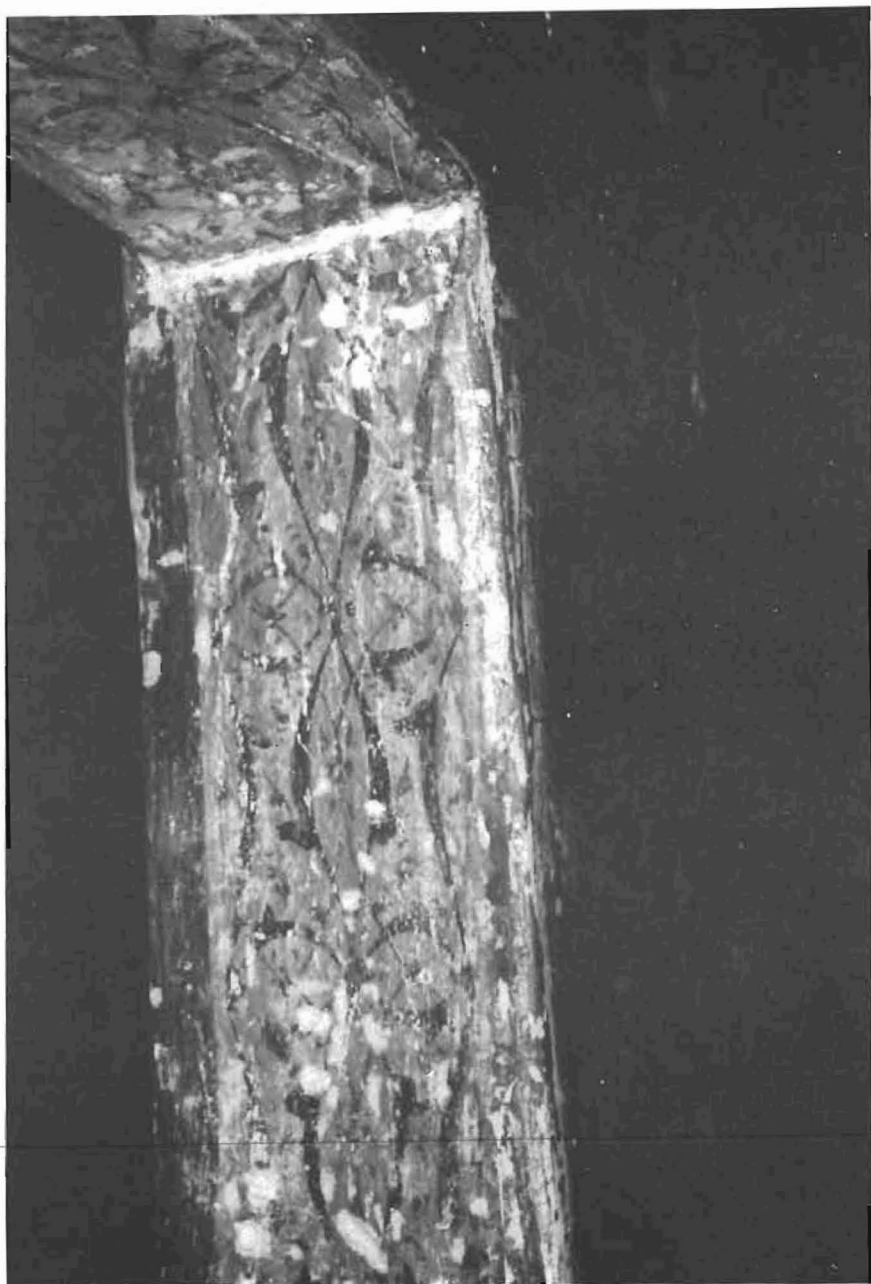


Photo 104. Ornaments: l'entrée du Bèma.



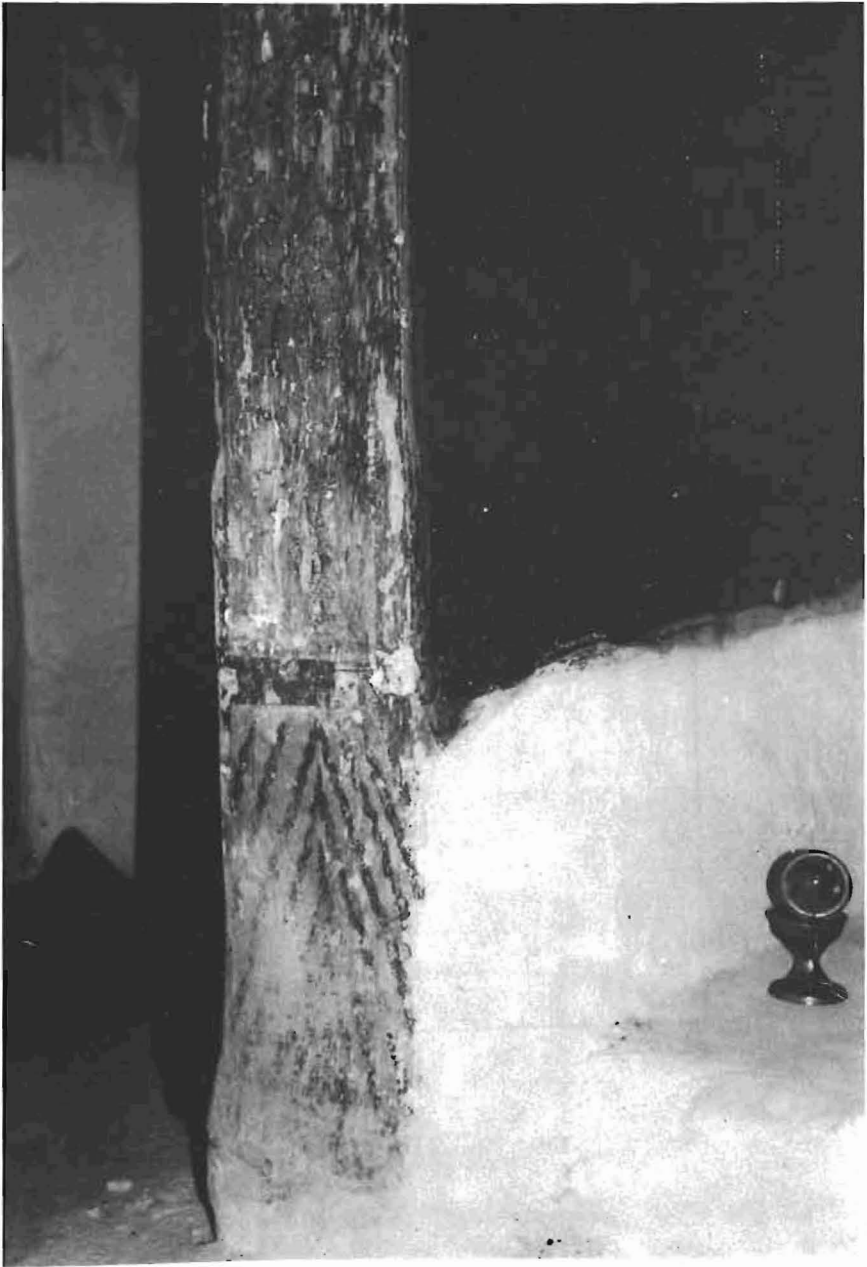


Photo 105. Ornaments: l'entrée du Bèma.

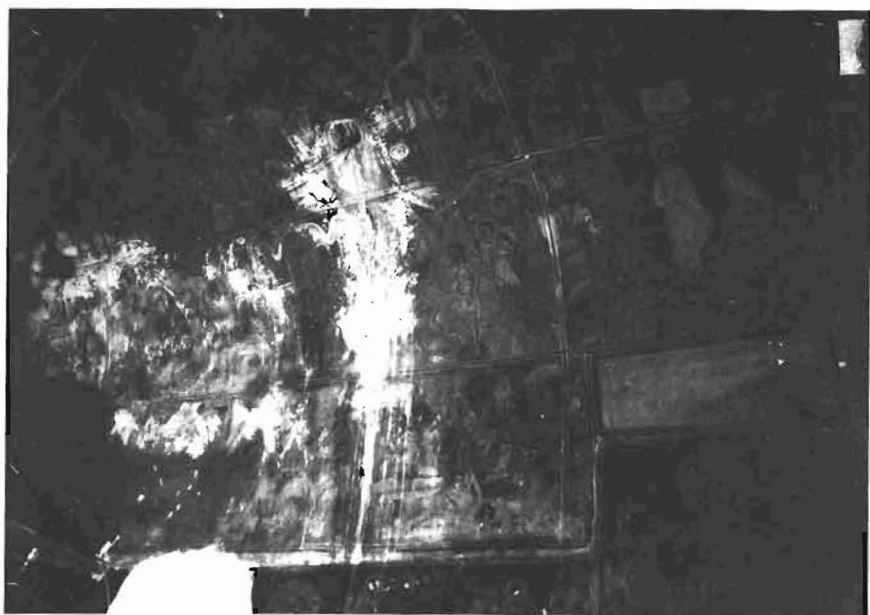


Photo 106. Vue intérieure: une partie de la voûte et du mur sud.



Photo 107. L'inscription votive.



Photo 108. Crucifixion (détail).



Photo 109. Grande Déisis (détail): Saint Jean Prodrome en prière.



Photo 110. Grande Déisis (détail): la Mère de Dieu en prière.