

Une moniale commanditaire : l'art au service de la propagande impériale au XIV^e siècle

Ana Ristovska

Résumé

Au milieu du XIV^e siècle, dans les années précédant la transformation du royaume serbe en empire, le dignitaire serbe Jean Dragušin érigea son mausolée – l'église Saint-Georges au monastère de Pološko, à la frontière entre le royaume serbe et Byzance. Il mourut alors que des travaux étaient encore en cours. La construction de l'église fut achevée par sa mère, la moniale Marina, qui fut aussi la donatrice de la peinture ornant la façade de l'église. Sur cette peinture, elle se fit représenter avec la famille de son fils décédé et la famille royale serbe dans une composition des donateurs qui souligne en premier lieu la gloire du futur empereur serbe Dušan. L'étude plus approfondie de la composition révèle les motifs pour lesquels cette mère moniale a utilisé la façade de l'église funéraire de son fils à des fins politiques.

L'objectif de cet article est de démontrer le rôle du donateur et de la société dans l'introduction des nouveautés iconographiques dans le décor peint des églises médiévales serbes. Nous aborderons ce sujet à travers une église, se trouvant aujourd'hui en Macédoine, Saint-Georges de Pološko. L'étude iconographique de la composition des donateurs¹ (pl. 1, pl. 2), développée sur la façade ouest de l'église, nous permettra de voir la liaison entre le personnage du donateur, son statut social et les changements ou la continuité dans l'iconographie du milieu du XIV^e siècle dans l'État serbe.

Le monastère, qui fait l'objet de notre intérêt, se trouve à proximité de Kavadarci, en Macédoine contemporaine. Il fut fondé en 1343–1345 par un dignitaire serbe, Jean Dragušin, et par sa mère, la moniale Marina. Cette époque, marquée par les succès militaires ininterrompus et par l'expansion territoriale, de même que par la consolidation et la stabilité relative du royaume serbe², est une période de richesse croissante et de sécurité, qui a favorisé le patronage du roi (et de l'empereur) serbe et de son aristocratie³. Dans l'esprit de ces nouvelles conquêtes, le roi serbe, Étienne Dušan, octroya à son dignitaire Jean Dragušin les domaines frontaliers en-

tre le royaume serbe et Byzance. C'est sur ce territoire que Jean Dragušin commença, dans les années précédant directement la transformation du royaume serbe au rang d'empire (1345)⁴, la construction de son mausolée⁵. Il mourut alors que les travaux étaient encore en cours. La construction de l'église fut alors achevée par sa mère, la moniale et *despotissa*⁶ Marina, qui fut la donatrice de la peinture de l'église ainsi que de la peinture ornant l'extérieur du bâtiment.

Les portraits de deux donateurs – la mère avec son fils prématurément décédé –, peints sur la façade de l'église dans la composition des donateurs, témoignent de ces événements. La composition de Pološko diffère des autres similaires compositions médiévales serbes dans le cadre desquelles le portrait du défunt a toujours sa place au-dessus de son tombeau, dans un environnement iconographique accentuant les thèmes de la mort, de la résurrection et du salut. À Pološko, au contraire, le portrait du donateur défunt est mis dans une composition qui sacralise l'empereur en le présentant comme l'Élu de Dieu.

Composition des donateurs

La composition est développée sur deux registres, sur la façade ouest de l'église, actuellement intégrée à l'exonarthex plus tardif. Au-dessus de la porte d'entrée domine un grand buste de saint Georges triomphant. Dans le registre supérieur est représentée, à grande échelle et bien en vue, l'image de la famille royale serbe – le portrait du roi serbe Étienne Dušan, de son épouse, la reine Hélène et de leur fils le prince héritier Uroš. Les portraits de Dušan et de son fils Uroš sont accompagnés d'inscriptions en grec. À côté de Dušan est inscrit : « Étienne, croyant en Christ Dieu, kral et autocrator des terres et des littoraux serbes et grecs », et à côté de son fils, « Uroš, croyant en Christ Dieu et kral »⁸. Au-dessus de la famille royale, au sommet même de la façade ouest, d'un demi-cercle de ciel étoilé ressort la figure dominante du Christ Emmanuel qui couronne le roi et son fils. L'inscription indique que le Christ est représenté ici « sous une autre forme »⁹. Deux anges descendent du ciel, l'un pour couronner la reine et l'autre pour apporter l'épée au roi. Dans la zone inférieure est représenté le portrait posthume de Jean Dragušin avec sa famille : son épouse, sa mère, la fondatrice Marina, et son fils. Le portrait de Dragušin est complété par l'inscription : « S'est endormi le serviteur de Dieu Jean Dragušin et fils du despote Aldimir et propre frère du très haut kral et notre seigneur, cette église est construite en sa mémoire et que Dieu le sauve. » Sa femme porte l'inscription : « Prière de la servante de Dieu An[...] son épouse et la fille de despote ». À côté

de la mère de Dragušin est inscrit : « Prière de la servante de Dieu Marie bienheureuse despotissa, appelée [Mar]ina et donatrice de l'église¹⁰ » et à côté de son fils : « Prière du serviteur de Dieu Drag [....] son fils et que Dieu le garde de nombreuses années¹¹ ». Au milieu de la composition figure un segment de ciel sur lequel la Main de Dieu apparaît à deux reprises, bénissant d'un côté Dragušin et son épouse et de l'autre, la fondatrice Marina et le fils de Dragušin.

Les inscriptions intégrées dans la composition nous révèlent en partie l'histoire de cette famille et de ses origines nobles. Jean Dragušin était un dignitaire apparenté aux familles royales serbe, bulgare et byzantine¹². Les sources historiques nous renseignent sur les ambitions de son père et de l'empereur byzantin pour lui assurer le trône bulgare. Jean Dragušin resta cependant sans trône et sans titre de régent. Son statut dans la société serbe reposait sur ses origines nobles et sur ses relations avec le roi serbe Dušan. Ce dernier, qui garda des relations assez proches avec la famille de Dragušin après son intronisation, mit cette famille sous sa protection¹³. Après 1334, lorsqu'il fit une incursion plus profonde en Macédoine, Dušan a octroyé à son dignitaire, qui n'avait pas de titre de régnant, les domaines de Pološko et les villages voisins. Ainsi Dragušin est devenu seigneur des domaines frontaliers entre le royaume serbe et Byzance. Après sa mort, Dragušin laissa sa veuve et son fils sans un titre nobiliaire et sans les domaines¹⁴ de sorte que le destin de sa famille dépendait entièrement de la volonté du roi serbe. Dans ces conditions, sa mère prit le voile monial, suivant l'exemple de beaucoup d'autres veuves issues de l'aristocratie byzantine et serbe dont la situation changea après la mort de leur époux. Devenue veuve et restée sans son fils après trente ans, elle décida d'embrasser la vie monastique. Même si elle prit cette décision de sa propre volonté, il est très probable qu'elle était réduite à cette démarche par les circonstances¹⁵. En tant que moniale, elle s'engagea à finir l'église qui abritait le tombeau de son fils en continuant à jouer un rôle politique. Pour assurer l'avenir de son petit-fils, qui était resté sans domaine et titre après la mort de son père, elle décida d'utiliser la façade du mausolée de son fils à des fins politiques. Elle espérait ainsi renforcer les rapports entre sa famille et la famille royale serbe.

L'origine divine du pouvoir royal dans la composition des donateurs

L'iconographie de cette curieuse composition est utilisée d'abord pour indiquer la hiérarchie des deux royaumes, céleste et terrestre, ainsi que la hiérarchie à l'intérieur du royaume serbe – celle du roi et de son dignitaire.

En superposant la famille royale et celle des donateurs, le peintre indique que la puissance de Dušan procède de celle du Christ, de la même manière que celle de Dragušin procède de celle de Dušan. Cette manière de représenter la hiérarchie des pouvoirs chez les Serbes, qui se fonde sur une tradition byzantine, est introduite pour la première fois à Pološko¹⁶. En utilisant cette formule et en plaçant le portrait de Dragušin sur la façade de l'église, le peintre ignore la tradition de l'art médiéval serbe où le portrait du défunt figure toujours au-dessus de son tombeau¹⁷.

Dans la composition, la plus grande attention est portée à la figure de Dušan, dont l'image de Pološko compte parmi les portraits les plus représentatifs. Il est figuré à grande échelle (2,73 m)¹⁸, dans un costume somptueux où dominent les insignes du pouvoir. Sur sa tête, il porte un type complexe de couronne, la *kamelaukion*, porté par les empereurs byzantins à l'époque tardive de l'Empire. Durant les dernières dynasties de l'Empire, elle joua aussi un rôle de couronne constitutionnelle¹⁹. En représentant Dušan avec cette couronne, le concepteur de l'iconographie manifeste le désir de l'égaliser à l'empereur de Constantinople²⁰.

Un élément du costume du roi attire l'attention, soit la forme inhabituelle de son *loros*²¹. Cet insigne royal, qui pendant des siècles a fait partie du costume officiel des souverains balkaniques, apparaît dans les portraits de Dušan sous une forme différente – croisé sur la poitrine en X²². Cette forme de *loros*, qui ne se retrouve pas sur les portraits des autres rois byzantins ou bulgares, est utilisée dans la peinture médiévale pour les portraits de Constantin le Grand²³. L'empereur Constantin et sa mère Héléne, particulièrement vénérés dans l'Église orthodoxe, étaient considérés comme le type idéal des empereurs chrétiens. Selon l'idéologie des souverains byzantins, l'empereur byzantin était l'héritier de Constantin et le défenseur de la foi. Il était « le nouveau Constantin »²⁴. Cette idéologie politique était aussi répandue chez les Serbes²⁵. Le roi Étienne Dušan lui-même, dans ses chartes, se réfère à deux reprises à son modèle, l'empereur Constantin²⁶. L'iconographie utilise ainsi, pour proclamer la légitimité du roi régnant, la référence à Constantin le Grand, présenté comme son modèle idéal²⁷.

La composition est par ailleurs enrichie par le thème du couronnement symbolique de l'empereur. Au sommet même de la composition, le Christ Emmanuel, sortant d'un segment de Ciel, remet la couronne à l'empereur et à son héritier. C'est le premier exemple dans l'iconographie royale serbe où le Christ lui-même couronne le souverain serbe et le prince héritier²⁸. En représentant Dušan couronné par le Christ en personne, le peintre ne pouvait exprimer plus clairement l'origine divine de son pouvoir. Le portrait du roi à Pološko se distingue également des autres images de Dušan

par la représentation de la remise de l'épée²⁹. L'image de l'épée octroyée par les archanges ou par la Théotokos au souverain vainqueur, qui obtient ses victoires par la volonté du Dieu, est connue dans l'iconographie byzantine³⁰ et se retrouve une seule fois dans la peinture serbe avant Pološko³¹. L'épisode de remise de l'épée à Pološko est en rapport direct avec un événement historique : les plus grandes victoires d'Étienne Dušan, en 1343, quand il est devenu le maître des villes du sud de la Macédoine et de l'Albanie³². Cette représentation d'une épée victorieuse envoyée directement du ciel proclame les nouveaux territoires conquis par Dušan comme un don de Dieu. À la gauche de Dušan, se tient le prince héritier Uroš. Bien qu'à l'époque de l'exécution de cette fresque Uroš n'ait eu que six ou sept ans, il est, d'une manière unique, élevé à la même hauteur que son père pour que le Christ de sa main gauche touche sa couronne. Son *suppedion* est placé au-dessus d'un champ carré vide et ainsi il dépasse la taille de sa mère Hélène³³.

La composition des donateurs à Pološko diffère des autres mausolées médiévaux serbes. On peut d'abord souligner le schéma iconographique inhabituel qui montre la famille du donateur et la famille royale disposées sur deux registres. Un deuxième trait inhabituel est le fait que le portrait de Dragušin est éloigné de son tombeau, ce qui est, en fait, un exemple unique dans l'art médiéval serbe. Il nous paraît possible de rattacher ces changements significatifs de solution iconographique aux circonstances politiques nouvelles de l'État serbe, et d'y voir l'expression de la volonté de la fondatrice de représenter Dušan d'une manière particulièrement frappante et visible dans une église nouvellement bâtie sur le territoire récemment conquis.

Dans les années précédant la transformation du royaume serbe en empire, tous les moyens disponibles ont été utilisés pour souligner le pouvoir de Dušan, mais surtout son droit « légal » au titre d'empereur. Ainsi, selon une formule idéologique byzantine bien connue, Dušan est représenté comme le Nouveau Constantin. Et même s'il n'était pas le premier roi serbe à être assimilé à Constantin le Grand, il a été le premier pour qui cela a été fait de manière si explicite. Et comme jadis les anges ont apporté à Constantin le Grand les insignes impériaux, ils les apportent maintenant, sur la façade de Pološko, au nouvel empereur, au souverain serbe et à son épouse. D'une part, Dušan est représenté dans les habits qui correspondent à ceux de Constantin le Grand dans la peinture médiévale du XIV^e siècle. D'autre part, pour que la légalité des conquêtes serbes soit soulignée, Dušan est représenté avec une épée victorieuse envoyée directement du ciel. Ainsi, un message assez clair est transmis, à savoir que les nouveaux territoires conquis sont un don du Seigneur. Pour la première fois dans l'art médiéval serbe, le souverain est couronné du *kamelaukion* par le Christ en personne.

De cette manière, son règne et celui de ses descendants sont proclamés comme approuvés et bénis par Dieu lui-même. Dans le même but, est aussi glorifié son fils qui, pour la première fois dans le cadre de ces portraits, a été représenté comme son père, avec un *loros* en X, et élevé au même niveau que lui d'une manière tout à fait unique.

Le contexte funéraire de la composition

Même si Marina a choisi de proclamer de manière explicite la glorification du roi serbe, elle n'a pas oublié la vocation originelle de l'église, mausolée de son fils : l'espoir de la résurrection de Dragušin est intégré, d'une manière originale, dans la composition. Le Christ Emmanuel, représenté au sommet de la composition, est désigné par une inscription qui indique qu'il est dépeint ici « sous une autre forme »³⁴. Cette représentation du Christ Emmanuel « sous une autre forme » est unique dans les représentations byzantines de l'Emmanuel³⁵. Elle se réfère aux événements d'Emmaüs, le même jour que la Résurrection. Le Christ, sous une autre forme, c'est-à-dire ressuscité, est apparu aux saints Luc et Cléopas, sur le chemin d'Emmaüs. Il s'agit donc de la représentation du Christ ressuscité³⁶.

Le rapprochement entre l'Emmanuel et la Résurrection se trouve d'ailleurs à plusieurs reprises dans les textes ecclésiastiques. Dans ces textes, certains Pères de l'Église confirment que le Christ Emmanuel est celui qui a ressuscité Adam en donnant à la race humaine la vie éternelle au ciel³⁷. Le meilleur exemple, le plus proche de la problématique ici envisagée, est certainement le commentaire de Théodore d'Andida qui dit de l'Emmanuel : « Il reviendra dans un corps plus divin, c'est-à-dire incorruptible, post-résurrectionnel, celui qui sera aussi le corps des hommes intronisés dans le ciel³⁸. »

Ainsi le choix de représenter le Christ Emmanuel ressuscité, sur la façade de l'église, traduit la volonté de la donatrice de mettre l'accent sur la résurrection, et plus précisément sur celle de Dragušin, qui est figuré sur le même axe vertical. En utilisant la formule rare du Christ Emmanuel « sous une autre forme », l'iconographie exprime l'espoir du salut de toutes les âmes justes qui après leur mort, comme le Christ lui-même, prendront « une autre forme ».

Le peintre a donc réussi à exprimer au moins deux idées différentes dans une même composition : d'une part, le couronnement du roi et de son héritier par l'Emmanuel, dont la portée symbolique est une affirmation d'un pouvoir dynastique³⁹, et d'autre part, l'espoir de la résurrection et du salut de Jean Dragušin, souligné par l'indication que le Christ Emmanuel

figure ici « sous une autre forme ».

Après l'analyse détaillée de la composition des donateurs, on peut essayer de définir le rôle des différents acteurs dans le processus de la création de la composition. Il faut souligner que le rôle de l'artiste dans la peinture byzantine est limité. D'abord, parce que la conception de la décoration d'une église est produite par le milieu ecclésiastique. Ensuite, l'artiste est conditionné par les exigences de ses commanditaires⁴⁰. La question de cette dépendance de l'artiste vis-à-vis du donateur, dans la production d'une œuvre d'art, est toujours un enjeu d'intérêt. L'église de Pološko offre un exemple particulier d'une moniale donatrice qui, en commandant une image de la glorification du roi sur la façade de l'église, a renforcé le statut social de sa famille dans l'État serbe. C'est elle qui a fait le choix de représenter le roi sur la façade de l'église⁴¹, tandis que l'originalité de la composition de donateur à Pološko ainsi que l'introduction des éléments iconographiques rares ou uniques sont attribuables à la tradition byzantine, aux instructions du milieu ecclésiastique et à l'atelier qui a réalisé la peinture de l'église.

Ainsi la façade de Pološko encadre l'une des plus marquantes images de l'investiture divine d'un roi serbe dans la peinture médiévale. La glorification du roi, intégrée dans la composition des donateurs, se réfère en même temps à des circonstances historiques particulières : la conquête de nouveaux territoires par le roi serbe et la transformation attendue du royaume serbe en empire. La composition des donateurs du monastère de Pološko offre ainsi l'un des cas les plus parlants de l'art au service de la propagande impériale serbe au XIV^e siècle.



pl. 1. Façade Ouest de l'église de Pološko (mur Est du narthex) : la famille royale



pl. 2. Façade Ouest de l'église de Pološko (mur Est du narthex) : les donateurs

Notes

- 1 Comme le veut la tradition lors de la fondation de leurs propres églises, les dignitaires serbes se sont faits représenter, seuls ou accompagnés des membres de leur famille, offrant le modèle de l'église à la Vierge, au Christ ou le plus souvent au saint-patron de l'église, en face de leur souverain ou à ses côtés. Toutes ces figures, qui forment la composition de donateur, sont représentées dans la zone inférieure à l'intérieur de l'église. Sur le portrait du donateur à l'époque des Paléologues. Voir : Tania Velmans, « Le portrait dans l'art religieux à l'époque des Paléologues et son témoignage sur la société byzantine », dans Institut Hellénique (dir.), *Art et Société à Byzance sous les Paléologues, Actes du colloque organisé par l'Association internationale des études byzantines à Venise en septembre 1968*, Venise, Bibliothèque de l'Institut hellénique d'Études Byzantines et Postbyzantines de Venise, 1971, p. 93-148. Sur les portraits des dignitaires serbes en donateurs voir aussi : Gordana Babić, « Peintures murales byzantines

- et de tradition byzantine (1081-1453), Possibilités et limites des analyses sociologiques », dans Ihor Ševčenko and Gennady G. Litavrin (dir.), *The XVIIIth International Congress of Byzantine Studies, Major Papers*, Moscow, Kazan Point, 1991, p. 368-371.
- 2 Vers le milieu du XIV^e siècle, l'État du roi serbe Étienne Dušan (1331-1355) devint la plus grande puissance de la région et engloba de vastes territoires dans les Balkans. La Macédoine, qui depuis le XI^e siècle faisait partie de Byzance, devint aussi une partie du royaume serbe. Mihailo Danić, « Za hronologiju Dušanovih osvajanja vizantijskih gradova », *Zbornik radova vizantološkog instituta*, vol. 4 (1956), p. 7; Konstantin Jiriček et Jovan Radonjić, *Istorija Srba*, tome 1, Beograd, Slovo ljubve, 1978, p. 45; Božidar Ferjančić, *Istorija Srpskog naroda*, tome 1 : Osvajačka politika kralja Dušana, Beograd, Srpska književna zadruga, 1981, p. 513; Georges Ostrogorsky, *L'Histoire de l'État byzantin*, Paris, Payot, 1996, p. 544.
 - 3 Au XIV^e siècle, suivant l'exemple de leurs souverains, les dignitaires serbes deviennent donateurs des églises. Ivan Đorđević, *Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića*, Beograd, Filozofski fakultet, 1994, p. 14-15; Vojislav Đurić, « L'art des Paléologues et l'État serbe. Rôle de la Cour et de l'Église serbes dans la première moitié du XIV^e siècle », dans Institut Hellénique (dir.), *Art et Société à Byzance sous les Paléologues, Actes du colloque organisé par l'Association internationale des études byzantines à Venise en septembre 1968*, Venise, Bibliothèque de l'Institut hellénique d'Études Byzantines et Postbyzantines de Venise, 1971, p. 182; Georgije Ostrogorski, « Dušan i njegova vlastela u borbi sa Vizantijom », dans Nikola Radojčić (dir.), *Zbornik u čast šeste stogodišnjice Zakonika cara Dušana*, Beograd, Srpska akademija nauka i umetnosti, 1951, p. 82-83.
 - 4 Dušan se déclarait empereur à Serrès dès Noël 1345. Il est intronisé « Empereur des Serbes et des Grecs » le 16 avril 1346, le jour de Pâques, à Skopje. Nikola Radonjić, *Srpski državni sabori u srednjem veku*, Beograd, Srpska kraljevska akademija, 1940, p. 122-123; Konstantin Jiriček et Jovan Radonjić, *Istorija srba*, tome 2, Beograd, Naučna Knjiga, 1952, p. 15.
 - 5 La destination funéraire de l'église est confirmée à deux reprises. D'abord, la charte octroyée par le roi Étienne Dušan au monastère de Chilandar témoigne que Jean Dragušin a choisi pendant sa vie cette église comme le lieu où sera enterré son corps. Stojan Novaković, *Zakonski spomenici srpskih država srednjeg veka*, Beograd, Srpska kraljevska akademija, 1926, p. 124. Ensuite, son portrait posthume figure sur la façade ouest de l'église dans le cadre de la composition des donateurs.
 - 6 *Desspotissa* est le titre qu'on donnait à la femme du despote. La dignité du despote, créée en XII^e siècle, fut la plus élevée dans la hiérarchie byzantine. Le despote s'est trouvé le premier après l'empereur et le coempereur. Alexander P. Kazhdan (dir.), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, tome 1, New York, Oxford University Press, 1991, p. 614.

- 7 Au XVII^e siècle, l'église fut enrichie par un narthex. De cette manière, la façade ouest de l'église est devenue le mur est du narthex. À cette époque, la composition des donateurs fut couverte par une nouvelle couche de peintures datant de 1609 (sept scènes de la vie de saint Georges) tandis qu'une partie des portraits fut masquée par les murs mêmes du narthex. Entre 1982 et 1987, furent exécutées des fouilles archéologiques, des travaux de conservation de l'architecture et l'enlèvement de la couche postbyzantine de la peinture des murs est (c'est-à-dire sur la composition des donateurs), nord et ouest du narthex. Les résultats de ces travaux organisés par l'Institut République pour la Protection des Monuments furent publiés dans le revue *Zograf* : Cvetan Grozdanov et Dimitar Ćornakov, « Istorijski portreti u Pološkom (I) », *Zograf*, vol. 14 (1983), p. 60-67; Cvetan Grozdanov et Dimitar Ćornakov, « Istorijski portreti u Pološkom (II) », *Zograf*, vol. 15 (1984), p. 85-93; Cvetan Grozdanov et Dimitar Ćornakov, « Istorijski portreti u Pološkom (III) », *Zograf*, vol. 18 (1987), p. 37-43.
- 8 Sur l'inscription de Dušan et Uroš, et sa traduction en serbe voir : Cvetan Grozdanov et Dimitar Ćornakov, « Istorijski portreti u Pološkom (I) », *Zograf*, vol. 14 (1983), p. 62; Cvetan Grozdanov et Dimitar Ćornakov, « Istorijski portreti u Pološkom (II) », *Zograf*, vol. 15 (1984), p. 88. L'inscription de Dušan révèle la date exacte de l'achèvement de la peinture de l'église. La titulature du roi serbe mentionnée dans l'inscription est utilisée dans la période entre 1343-1345. On sait que le titre traditionnel du royaume serbe, où sont mentionnés seulement les territoires serbes et les littoraux, fut changé en 1343, à l'époque de l'élargissement du royaume serbe par les nouveaux territoires conquis dans la guerre avec Byzance. À partir du printemps 1343 jusqu'à la fin de 1345, c'est-à-dire jusqu'à la transformation du royaume serbe en empire, est incluse aussi dans la titulature officielle du roi serbe la mention des terres grecques. Ainsi l'inscription de Pološko, où le roi Dušan est appelé aussi roi des Romains, montre que les portraits ont été exécutés entre 1343 et la fin de 1345. Danić, *op. cit.*, p. 9; Božidar Ferjančić, « O poveljama kralja Dušna manastiru Treskavcu », *Zbornik radova vizantološkog instituta*, vol. 7 (1961), p. 165-166.
- 9 Sur l'inscription du Christ avec la traduction en serbe voir : Cvetan Grozdanov et Dimitar Ćornakov, « Istorijski portreti u Pološkom (II) », *Zograf*, vol. 15 (1984), p. 91.
- 10 Ainsi l'inscription nous informe que le nom de la fondatrice en tant que moniale fut Marie, tandis que son nom de naissance était probablement Marina, si on prend en considération l'ancienne tradition de prendre la première syllabe du nom originel pour obtenir le nom moniale. Cvetan Grozdanov et Dimitar Ćornakov, « Istorijski portreti u Pološkom (II) », *Zograf*, vol. 15 (1984), p. 85.
- 11 Sur l'inscription de Dragušin, sa femme, sa mère et son fils, avec la traduction en serbe voir : Cvetan Grozdanov et Dimitar Ćornakov, « Istorijski portreti u Pološkom (I) », *Zograf*, vol. 14 (1983), p. 64; Cvetan Grozdanov et Dimitar Ćornakov, « Istorijski portreti u Pološkom (II) », *Zograf*, vol. 15 (1984), p. 85; Cvetan Grozdanov et Dimitar Ćornakov, « Istorijski portreti u Pološkom

(III) », *Zograf*, vol. 18 (1987), p. 15, 37.

- 12 Jean Dragušin était le fils du despote Aldimir (Eltimir), beau-frère du roi Étienne Dečanski (1321-1331). Le despote Aldimir, gendre de l'empereur bulgare Smilec (1292-1298) et frère de l'empereur bulgare Georges I^{er} Terter (1282-1292), était aussi apparenté par sa femme à l'empereur byzantin Michel VIII Paléologue (1259-1282). Pendant sa vie, il a mené des luttes politiques afin d'assurer le trône bulgare pour son fils Dragušin, mais il a échoué. Après sa mort au début du XIV^e siècle, la famille de Jean Dragušin n'a pu obtenir que le soutien de l'empereur byzantin Andronic II Paléologue. Jean Dragušin, qui était encore un petit garçon, vivait en exil à la cour impériale de Constantinople. Cvetan Grozdanov et Dimitar Ćornakov, « Istorijski portreti u Pološkom (I) », *Zograf*, vol. 14 (1983), p. 64, 65, avec bibliographie.
- 13 Jean Dragušin est représenté dans la composition des donateurs comme un despote, dans l'habit correspondant à celui porté par les despotes contemporains. Sur le costume des despotes byzantins voir : Jean Verpeaux, *Pseudo-Kodinos, Traité des offices*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1966, p. 274 et 275. Bien que Dragušin soit resté sans titre de régent, il est représenté sur ce portrait posthume conformément aux prérogatives dont il jouissait chez Dušan. Cvetan Grozdanov et Dimitar Ćornakov, « Istorijski portreti u Pološkom (I) », *Zograf*, vol. 14 (1983), p. 64 et 65. Dans ce cas particulier, la règle qui disait qu'il ne pouvait pas porter les insignes de son père – despote – fut ignorée parce que le titre de despote n'était pas héréditaire. Božidar Ferjančić, *Despoti u Vizantiji i južnoslovenskim zemljama*, Beograd, Srpska Akademija Nauka i Umetnosti : Vizantološki Institut, 1960, p. 15-16; Elisabeth Piltz, *Le Costume officiel des dignitaires byzantins à l'époque Paléologue*, Acta Universitatis Upsaliensis, Figura, Nova Series 26, Upsala 1994, p. 13.
- 14 De la chartre du roi Dušan de 1340, on apprend que les domaines de Dragušin, le monastère de Pološko avec ses domaines, les villages Pološko, Dragožel et Košani, furent octroyés au monastère serbe de Chilandar, au mont Athos. La chrysobulle est publiée en entier dans : Aleksandar V. Solovjev, *Ođabrani spomenici srpskog prava*, Beograd, Izdavačka knjižernica Gece Kona, 1926, p. 122-125, et en partie dans, Novaković, *op. cit.*, p. 409-410.
- 15 Les veuves issues de l'aristocratie et même les impératrices veuves prenaient souvent le voile de moniale. On embrassait la vie monastique de sa propre volonté mais, plus souvent encore, on était réduit à cette nécessité par les circonstances. Alice-Mary Talbot, « Late Byzantine Nuns : by Choice or Necessity », dans Alice-Mary Talbot (dir.), *Women and Religious Life in Byzantium*, Aldershot, Ashgate, 2001, p. 113-116; Rodolphe Guiland, « Les empereurs de Byzance et l'attrait du monastère », dans Rodolphe Guiland (dir.), *Études byzantines*, Paris, Presses universitaires de France, 1959, p. 33-51; Nonna D. Papadimitriou, « Les femmes de rang impérial et la vie monastique à Byzance », dans Jacques Y. Perreault (dir.), *Les Femmes et le Monachisme Byzantin, Actes du Symposium d'Athènes 1988*, Athènes, Institut Canadien d'Archéologie à

- Athènes, 1991, p. 67-85. Cette coutume des veuves byzantines fut aussi adoptée par les familles aristocrates serbes. On peut mentionner, à titre d'exemple, la reine serbe Héléne qui, après la mort de son époux vers 1300, prit l'habit monastique et reçut le nom d'Élisabeth (Jelisaveta). La même voie fut suivie par la *despotissa* Héléne qui se retira dans un monastère après la mort de son époux en tant que moniale Euphemia (Jefimija, vers 1350-après 1405). Branislav Todić, *Serbian Medieval Painting : the Age of King Milutin*, Belgrade, Draganić, 1999, p. 50, pl. 17. La *despotissa* Marina, la nièce de l'empereur byzantin Michel VIII Paléologue, était aussi une moniale issue du milieu aristocratique.
- 16 L'empereur figure au-dessus des portraits des consuls, déjà dans l'Antiquité tardive, sur les diptyques consulaires. André Grabar, *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, tome I, Paris, Collège de France, 1968, p. 597-598. Après Pološko, cette solution est réutilisée seulement dans le cadre de l'église de Lesnovo (1348/1349). Smiljka Gabelić, *Manastir Lesnovo*, Beograd, Stubovi kulture, 1998, p. 167.
 - 17 L'importance du portrait posthume du donateur au-dessus du tombeau, dans les mausolées serbes, devient encore plus évidente si l'on prend en considération le fait que le sarcophage placé au-dessus du tombeau ne comportait aucune décoration ou inscription. Dans ces conditions, l'identité du défunt était déterminée seulement par son portrait figurant toujours au-dessus du sarcophage. Danica Popović, *Srpski vladarski grob u srednjem veku*, Beograd, Institut za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta, 1992, p. 178, 179.
 - 18 Ces grandes proportions (2,73 m) s'approchent des dimensions de son portrait à Lesnovo (2,95 m), sa plus grande peinture connue. Gabelić, *op. cit.*, p. 167, pl. XLII. L'image de Dušan à Lesnovo mesure 2,95 m. Ainsi, la symbolique des dimensions contribue à la démonstration de l'idée de soumission au pouvoir suprême du souverain. André Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, London, Variorum Reprints, 1971, p. 89.
 - 19 Elisabeth Piltz, *Kamelaukion et mitra, Insignes byzantins impériaux et ecclésiastiques*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1977, p. 80 et 136. Les souverains serbes et bulgares ont aussi porté le *kamelaukion* à partir du XIII^e siècle.
 - 20 Ce type de couronne se retrouve aussi dans les portraits de Dušan, dans les églises de Lesnovo, de Kučevići et de Ljuboten. Zagorka Rasolkoska-Nikolovska, « O ktitorskim portretima u crkvi Svete Bogorodice u Kučeviću », *Zograf*, vol. 16 (1986), p. 42, pl. 2; Zagorka Rasolkoska-Nikolovska, « O vladarskim portretima u Ljubotenu i vremenu nastanka zidne dekoracije », *Zograf*, vol. 17 (1986), p. 47-48; Gabelić, *op. cit.*, p. 167, pl. XLII.
 - 21 Sur l'origine et la signification de *loros* : Elisabeth Piltz, « Loros-ett bysantiniskt insignum », *Byzantina*, vol. 1 (1972), p. 8-15.
 - 22 Dragan Vojvodić a étudié la conception formelle du *loros* qui apparaît sur les portraits de Dušan. Il a remarqué que par la forme et par la manière d'entourer

le corps, ce *loros* diffère du *loros* classique, qui forme sur la poitrine un croisement en Y, dont la genèse est suivie à partir des portraits consulaires proto-byzantins. Le *loros* qu'on trouve sur les portraits de Dušan, nommé *loros* en X, n'existe plus sur aucun portrait du roi régnant avant Dušan. Sur les portraits de Dušan à Peć, Kučevište et Pološko, D. Vojvodić a remarqué une autre particularité du *loros* de Dušan. À côté des deux extrémités habituelles du *loros*, apparaît une troisième extrémité, ce qui n'est pas logique si l'on prend en considération que le *loros* classique est formé par une seule bande. Dragan Vojvodić, « Portreti vladara, crkvenih dostojanstvenika i plemića u naosu i priprati », dans Vojislav Đurić (dir.), *Zidno slikarstvo Dečana*, Beograd, Srpska Akademija Nauka i Umetnosti, 1995, p. 289-292.

- 23 La source idéologique de cet élément a été étudiée par plusieurs chercheurs qui donnent des hypothèses différentes sur la signification de cette forme de *loros*. Cvetan Grozdanov, *Ohridskoto zidno slikarstvo od XIV vek*, Ohrid, Zavod za zaštita na spomenicite na kulturata i Narodni muzej-Ohrid, 1980, p. 55; Cvetan Grozdanov et Dimitar Čornakov, « Istorijski portreti u Pološkom (I) », *Zograf*, vol. 14 (1983), p.61; Vojvodić, *op. cit.*, p. 289-292.
- 24 Sur cette idéologie dans le milieu byzantin voir : Christopher Walter, *The Iconography of Constantine the Great, Emperor and Saint : with Associated Studies*, Leiden, Alexandros Press, 2006, p. 104, 105, avec bibliographie; Otto Treitinger, *Die oströmische Kaiser und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell*, Darmstadt, Hermann Gentner Verlag, 1956, p. 129-134.
- 25 Sur cette idéologie dans le milieu serbe, bulgare et russe voir : Vojislav Đurić, « Le nouveau Constantin dans l'art serbe médiéval », dans Birgitt Borkopp et Thomas Steppan (dir.), *Lithostrôton : Studien zur byzantinischen Kunst und Geschichte*, Stuttgart, Anton Hiersemann, 2000, p. 58, avec des exemples; Walter, *op. cit.*, p. 105-110.
- 26 Il s'agit du préambule de la charte de donation de l'église serbe des Saints-Archanges à Jérusalem (1348). Miklosich Franz, *Monumenta Serbica, Vienna*, Braumüller, 1858, p. 134, et du préambule de sa charte proclamant l'instauration du Code des lois de l'empire (1349). Đorđe Radojčić, *Antologija stare srpske književnosti*, Beograd, Nolit, 1965, p. 9, 322; Biljana Marković (dir.), *Dušanov zakonik*, Beograd, Prosveta, Srpska književna zadruga, 1986, p. 88.
- 27 Dans le naos de l'église de Pološko, figure aussi la représentation de Constantin le Grand avec le même *loros* croisé sur la poitrine.
- 28 Le couronnement indirect, par les anges, se voit déjà à Gračanica dans les portraits de Milutin et Simonide. Svetozar Radojčić, *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, Skopje, Muzej Južne Srbije u Skoplju, 1934, p. 39, 44-45; Christopher Walter, « The Iconographical Sources for the Coronation of Milutin and Simonida et Gračanica », dans Sreten Petković (dir.), *L'Art byzantin au début du 14^{ème} siècle, Symposium de Gračanica 1973*, Beograd, Filozofski fakultet, 1978, p. 180-200. L'image de la couronne tendue au basileus par le Christ, la Vierge ou un ange fait partie de l'iconographie byzantine déjà à partir de l'épo-

- que de la dynastie macédonienne. Catherine Jolivet-Lévy, « L'image du pouvoir dans l'art byzantin à l'époque de la dynastie macédonienne (867-1056) », *Byzantion*, vol. 57 (1987), p. 441-470; Catherine Jolivet-Lévy, « Images de l'empereur », dans Sophie Métivier (dir.) *Économie et société à Byzance (VIII^e-XII^e siècle). Textes et documents*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007, p. 7-12. Le couronnement symbolique de l'empereur par une figure déléguée (en premier lieu, ange ou archange) fut plus développé dans l'iconographie byzantine. Cette iconographie a sa source dans la légende rapportée dans le *De Administrando Imperio*, que le premier diadème impérial avait été envoyé par un ange à Constantin le Grand. Gyula Moravcsik et Romilly J. H. Jenkins (dir.), *Constantin Porphyrogenitus, De Administrando Imperio*, Washington (D.C.), Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1967, p. 66-67. L'image du Christ couronnant Dušan et Uroš, que l'on voit à Pološko, a une similitude directe avec l'image postérieure de Lesnovo sauf qu'à Lesnovo, il couronne les souverains, c'est-à-dire le roi Dušan et son épouse Hélène. Gabelić, *op. cit.*, pl. XL, pl. XLI, pl. XLII.
- 29 L'épée est un signe de pouvoir bien connu de la symbolique byzantine. Elle est porteuse de l'idée que le basileus est le chef militaire de l'empire. Cet élément fait aussi partie des portraits des Némanides. Ivelyna Kyutchoukova, « Étude sur les insignes du pouvoir et le costume à la cour de Serbie », *Cahiers Balkaniques*, vol. 31 (2000), p. 123, 124.
- 30 André Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, London, Variorum Reprints, 1971, p. 86-87, 115-116; Catherine Jolivet-Lévy, « L'image du pouvoir... », p. 450-452.
- 31 Le motif de la remise de l'épée à un souverain serbe a attiré l'attention de Vojislav Đurić à Nagoričino, où le patron de l'église Saint-Georges remet l'épée au roi Milutin. Branislav Todić, *Staro Naogoričino*, Beograd, Prosveta, 1993, p. 119, pl. 121. Il a expliqué la création de ce motif par un événement historique concret – la victoire d'un détachement des soldats de Milutin contre les Turcs en Asie Mineure, en 1313. Vojislav Đurić, « Tri događaja u srpskoj državi XV veka i njihov odjek u slikarstvu », *Zbornik Matice Srpske za Likovne Umetnosti*, vol. 4 (1969), p. 68-86.
- 32 Danić, *op. cit.*, p. 4-10. Les succès de Dušan aux batailles près de Velbužd (1330) et ses victoires remportées dans les années suivantes furent considérés par ses contemporains comme des batailles gagnées par la volonté de Dieu. La même idée qu'il était guidé par l'aide de Dieu et par le signe de la croix est contenue aussi dans les documents officiels de Dušan de cette époque. Lazar Mirković, *Arhiepiskop Danilo, Život kraljeva i arhiepiskopa srpskih*, Beograd, Srpska književna zadruga, 1935, p. 166.
- 33 Dans la peinture médiévale serbe, il y a une autre manière d'accentuer la signification idéologique de l'héritier. À Saint-Nicolas Bolnički, à Ohrid (1345), Uroš à l'âge de huit ans est peint de la même taille que son père. Grozdanov, *op. cit.*, p. 57, pl. 7.

- 34 Sur la représentation du Christ sous une autre forme, apparaissant à l'époque byzantine pour la première fois dans l'art des Paléologues voir : Nektarios Zarras, « Christ EN ΕΤΕΡΑ ΜΟΡΦΗ », *Deltion tês Christianikês Archaïologikês Etaireias*, vol. 28 (2007), p. 213-224.
- 35 Agnès Glichitch, *Iconographie du Christ – Emmanuel, origine et développement jusqu'au XIV^e siècle*, thèse de doctorat (histoire de l'art), Paris, Université de Paris I (Panthéon Sorbonne), 1990, p. 78.
- 36 Dans l'iconographie byzantine, il est pourtant possible de retrouver l'Emmanuel dans un contexte assez proche de la résurrection. Glichitch, *op. cit.*, p. 147-171. Le meilleur exemple que l'on pourrait citer est certainement la représentation de l'Emmanuel dans le cadre de la Seconde Parousie, sur la Dalmatique du Vatican. Le verset inscrit sur son livre le souligne de manière tout à fait explicite : « Je suis la Résurrection et la vie ». Gabriel Millet, *La Dalmatique du Vatican : les élus, images et croyances*, Paris, Presses Universitaires de France, 1945, p. 1; Helen C. Evans (dir.), *Byzantium : Faith and Power (1261-1557)*, New Haven and London, The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, 2004, p. 300, 301. Cet épisode – Le chemin et le repas à Emmaüs – est devenu assez populaire dans la peinture de la période des Paléologues. Ainsi on trouve déjà la représentation du Christ indiquée par l'inscription « sous une autre forme » dans les premiers monuments de l'art des Paléologues à l'église de la Vierge Peribleptos à Ohrid et à Protaton. En revanche, à Ohrid et à Protaton, le Christ est adulte. Petar Miljković-Peppek, *Deloto na Zografite Mihajlo i Eutihij*, Skopje, Republički zavod za zaštita na spomenike-Skopje, 1967, p. 50, 80.
- 37 L'Emmanuel est mis dans le contexte de la Résurrection, dans le cadre du commentaire sur Isaïe de Théodoret de Cyr : « L'Emmanuel est descendu dans l'Hadès et est monté au ciel. Il a fait monter aux cieus Adam qui gisait dans l'Hadès. É, Théodoret de Cyr, Commentaire sur Isaïe. I. *Sources Chrétiennes*, n^o 276. Un stichère du Grand Vendredi rappelle aussi que c'est l'Emmanuel qui est vainqueur de la mort : « Cieus réjouissez-vous! Sonnez du cor, fondement de la terre, montagnes criez de joie! Car l'Emmanuel a cloué nos péchés sur la croix. Celui qui donne la vie a tué la mort, ami des hommes, il a ressuscité Adam ». Feuillen Mercenier, *La Prière des Églises de rite byzantin*, tome 2/2, Namur, Prieuré d'Amay-sur-meuse Belgique, 1939, p. 175.
- 38 Théodore d'Andida, *PG*, CXL col. 437. La traduction d'après, Glichitch, *op. cit.*, p. 150, note 4.
- 39 Sur l'utilisation de l'Emmanuel au-dessus des groupes familiaux : Glichitch, *op. cit.*, p. 76, 78.
- 40 Sur le rôle de l'artiste et du donateur dans la conception des images dans l'art byzantin voir : Tania Velmans, « Quelques aspects du conditionnement de l'artiste byzantin. Les commendataires, les modèles, les doctrines », dans Xavier Barral i Altet (dir.), *Artistes, Artisans et Production artistique au Moyen Âge*, (*Actes du colloque de Rennes*), Paris, Picard, 1983, p. 687-702; Maria Panayo-

tidi, « The Question of the Role of the Donor and of the Painter. A Rudimentary Approach », *Deltion tēs Christianikēs Archaïologikēs Etaireias*, vol. 17 (1993/1994), p. 143-156, Babić, *op. cit.*, p. 348-398.

- 41 La donatrice de l'église à Pološko a joué un rôle important dans la conception de la peinture. En dehors de sa volonté de glorifier le roi sur la façade de l'église, elle a aussi influencé le choix des images à l'intérieur de l'église. À titre d'exemple, on peut mentionner que sur les fresques de naos de l'église, l'accent est mis à plusieurs reprises sur la douleur de la Vierge à cause de la mort du Christ. La mère de Dragušin a, d'une manière particulière, exprimé sa propre douleur causée par le décès de son fils.