

La Peinture Murale du Moyen âge en Albanie



SHTËPIA BOTUESE «8 NËNTORI», 1974

Teksti dhe materialet përgatitur nga: DHORKA DHAMO

Fotograf: REFIK VESELI

Au cours du moyen âge en Albanie, l'architecture et la peinture ont coexisté en unité stylistique. Les murs épais et massifs de la plupart des temples chrétiens, tapissés de briques combinées, ne produisent point l'impression de leur lourdeur. Par exemple, les murs de l'église à Mesopotam de Delvine, à proximité de Sarande, semblent un tapis mosaïqué. Un autre tapis encore, plus splendide de peinture semble revêtir d'un bout à l'autre l'intérieur des temples. Et bien que, probablement toujours et partout, on demeure fidèle au schéma iconographique byzantin rigoureusement défini, une grande richesse de styles et de nuances se rencontrent à l'intérieur des peintures murales, dont des fragments sont conservés à partir du Xe siècle.

La peinture byzantine, comme du reste l'art et la littérature médiévaux en général, s'est développée dans le cadre de la thématique religieuse. La classe des féodaux et le clergé se sont servis de la peinture comme d'un moyen à fourvoyer l'attention des masses des problèmes du monde réel. Ils se proposaient de créer chez le croyant l'illusion d'un «monde céleste» et de susciter l'espoir d'une vie éternelle, celle du paradis, qu'ils identifiaient à la vie véritable de l'homme.

Selon les esthètes de Byzance, la contemplation divine peut être assurée à l'aide d'images sensorielles. Ce principe abstrait esthétique engendre la tendance à supprimer dans la peinture tout ce qui est matériel. L'art byzantin fit triompher

ainsi le principe de l'irréalité. Dans le cadre des règles et des canons sévères qui excluaient la fantaisie de l'artiste, on demandait à celui-ici de ne pas refléter l'image réelle mais l'idée qui résidait à la base du type idéal, de traduire son essence métaphysique immuable. Les types iconographiques connus par la tradition, les portraits caractéristiques du prototype de Christ, de la Vierge et des autres saints, ainsi que le schéma iconographique n'ont subi que des changements lents durant les siècles qu'a duré l'art médiéval. Voilà pourquoi on doit considérer comme précieux les traits de l'homme et de la vie qu'on décèle comme une expression marginale authentique et rare, mais extrêmement significative du reflet de la réalité objective dans ces peintures empreintes de mysticisme religieux.

Dans la peinture médiévale antérieure on s'est largement servi d'assemblages à mosaïques en vastes pavements qu'on rencontre si souvent dans les édifices antiques de l'Albanie. Il va sans dire que, dans la phase de transition, la peinture médiévale s'est appuyée plutôt sur l'expérience féconde du passé, au lieu d'apporter des modifications au registre général passé en patrimoine. Néanmoins, la tradition bien assimilée par le mosaïste médiéval, a toujours été utilisée pour véhiculer le contenu symbolique et dogmatique chrétien.

Le nouveau style fait sa première apparition en Albanie dans la mosaïque murale de la chapelle casée dans l'amphithéâtre de la cité antique de Durrës (Dyrrhachium). La mosaïque représente une scène impériale réalisée avec des galets naturels et de dès de smalte aux couleurs vives et fraîches. Elle a été réalisée à la main, librement, sans nulle contrainte, mais dans une composition fermée sans perspective, aux figures stylisées sur la base de l'esthétique byzantine sur la beauté humaine, esthétique que s'écarte considérablement de celle de l'antiquité. Tout s'éloigne rapidement du monde réel, les images semblent inertes, plutôt des spectres, mais elles ont une expression spirituelle poussée.

On peut suivre dans la peinture pariétale des grottes érémitiques l'évolution rapide et de haut niveau de la peinture monumentale antérieure, réalisée suivant le procédé de la fresque. Ayant prospéré dans des endroits rupestres mais pittoresques, loin des agglomérations, ces peintures pariétales ont pu échapper aux ravages et à la désolation causées par les envahisseurs et les forces destructrices de la nature, une chance que beaucoup d'églises et de monastères de ces siècles n'ont pas eue. La peinture rupestre albanaise suscite l'intérêt aussi bien par son originalité iconographique, par la présentation de nombreuses scènes insolites pour Byzance, à savoir le Christ trifaces, la scène de Mélisme, etc. que par les valeurs esthétiques qu'elle contient. Sur la peinture de la grotte

de Bllashtojne (XIIe siècle), les lignes se meuvent avec une aisance surprenante sur ce morceau rupestre d'un mince enduit de mortier, en reflétant le style le plus élevé de la peinture byzantine formée.

Ne peut-on pas en aboutir à la conclusion logique que, lorsque dans une grotte reculée et perdue on rencontre de telles qualités élevées, les peintures des églises et des couvents des villes qui, comme on le sait, ont toujours et partout devancé la peinture rupestre, ont dû être de même qualité, sinon encore plus réussies? On décèle le rapport entre les peintures pariétales des grottes érémitiques et l'art qu'ont réalisé les maîtres de catégorie supérieure dans les villes, même dans la répétition de cette tradition qui s'annonce avec la mosaïque de Durrës et continue pendant les siècles suivants, pour reproduire à côté des images divines des images réelles aussi. Les représentants du pouvoir laïque et religieux de la province, à l'instar de l'empereur et des courtisans de haut rang de la capitale, ont perpétué leur personne parmi les images divines. Sur la peinture de la grotte de Letmi, des deux côtés du chiteur de l'église, se rangent aussi les sept membres de sa famille, tous prosternés, les bras levés vers la sainte Vierge et le Pantocrator. Les figures laïques sont traitées comme une bande décorative en miniature et se distinguent à peine. Leur auteur Stano, le seul fresquiste que nous connaissons jusqu'à la domination turque, ne peut pas être considéré comme un peintre de premier ordre, mais il connaît certainement bien l'art du style byzantin formé. Derrière la naïveté et le fini schématique des figures, on distingue une grande expressivité. A l'aide de lignes laconiques et claires, Stano a su donner le modèle et l'élégance des vêtements et de la coiffure, notamment des vestes à brassières flottantes avec les motifs populaires qu'on rencontre aujourd'hui encore sur les broderies de cette région. Ces éléments ethnographiques qu'on observe sur la peinture rupestre, font partie organique de la ligne vitale et réaliste, blême, il est vrai, mais très précieuse, qui empreint tout notre art médiéval et qui lui donne, en plus du caractère cosmopolite prononcé, un arôme particulier.

Sur une paroi rupestre du village de Kallmet au voisinage de Lesh, lieu de sépultures du héros national albanais Georges Kastriote-Skanderbeg, s'est conservé un fragment de peinture qui représente la martyre Euphème, qu'on rencontre très rarement dans notre iconographie. L'expression spirituelle du visage recueilli rappelle quelque peu l'aspect douloureux d'un ascète que Byzance a cultivé jusqu'à la fin de son existence. La peinture de Kallmet porte des traits artistiques qui la rattachent étroitement aux traditions antérieures de la mosaïque ainsi qu'à celles des fresques postérieures. La gamme généralement estompée des couleurs est une résonance de la mosaïque de la basse antiquité à assemblage de galets naturels. Dans les formes nettement délimitées des

contours se fait sentir non seulement l'influence des tendances monumentales, mais aussi le procédé de la mosaïque byzantine. Les efforts pour un fini plus volumineux de la forme, grâce aussi à l'utilisation plus libre et plus plastique des reflets de la lumière, sont des signes avant-coureurs de la peinture plus avancée de la Renaissance paléologuienne qui a trouvé un développement complet dans de nombreux monuments en Albanie. La peinture de Kallmet, tout comme de nombreuses autres, découvertes récemment, nous permet d'expliquer le haut niveau des XIIIe-XIVe siècles et de la peinture postbyzantine, comme le résultat d'un développement intérieur de notre peinture, comme un aboutissement de l'enrichissement ininterrompu des traditions accumulées au cours des siècles et de leur évolution incessante.

Aux XIIIe et XIVe siècles, de nombreuses oeuvres virent le jour chez nous. Citons parmi les plus notoires les fresques des monastères d'Apollonie et de Rubik, des églises de Vadejës et de Maligrad sur le lac de Prespe, de plusieurs églises de la citadelle de Berat. Les icônes de cette période ont aussi, généralement, de grandes valeurs artistiques. On compte parmi elles des icônes de grandes dimensions, réalisées largement, qui témoignent de l'influence de la peinture monumentale. Cependant, vers la fin de cette période, on remarque le contraire. Ce phénomène est apparu dans le système décoratif morcelé des peintures murales qui ressemblent plutôt à un ensemble d'icônes placées successivement. La démonumentalisation des peintures murales a été suivie par de nouveaux changements au cours des XVIe et XVIIe siècles parallèlement au déclin de l'Eglise elle-même, de sa position dans les conditions de la domination et de l'islamisation du pays.

Le développement stylistique de l'art de la peinture aux XIIIe et XIVe siècle contient des reflets d'une nature hétérogène. A part le trait autochtone essentiel, on y remarque des traits au caractère balkanique générale, par suite des relations étroites entre les peuples de notre péninsule, des influences orientales et occidentales, notamment de l'art italien.

Les traditions orientales sont plus tenaces dans certains fragments de l'église de Vadejës, aux types de saints orientalisés aux visages rondelets et aux sourcils arqués et rapportés. Les émotions des figures ne sont ni profondes ni convaincantes, mais naïves, même primitives dans une certaine mesure. Elles sont données principalement à travers les gestes extérieurs, la pose de la figure, les mains ou à travers l'altération voulue du visage.

Dans une autre église de l'Albanie du Nord, celle de Rubik (1272), l'écho de cette tradition ancienne se fait sentir uniquement à travers certains éléments

iconographiques; vers la fin du XIII^e siècle et au début du XIV^e il résonnera de manière encore plus pâle. On peut qualifier d'éléments orientaux des objets tout à fait accidentels, à savoir les couvre-chefs Israélites multicolores, que peindront avec plaisir les peintres albanais bas-médiévaux.

Dans ces deux monuments, notamment dans celui de Rubik, prédomine l'art classique byzantin qui apparaît en particulier dans le fini linéaire des figures. Dans la scène de l'eucharistie, les figures, groupées trois à trois, se suivent au pas léger et dégagé, ayant presque l'air de danser. Ce mouvement emporte tout: pieds au pas, bras allongés, têtes penchées à la cadence générale et habillement traditionnel distribué en plis nombreux qui produisent l'impression d'avoir été tissés de centaines de fils.

L'influence de l'art occidental se fait fortement sentir en architecture. La grande cathédrale de Serge et de Bacchus au bord du fleuve Buna à Shkodër, celle de Vadejës également à Shkodër - toutes les deux du XIII^e siècle, et un certain nombre d'églises des siècles suivants, sont du pur style roman. Les influences partielles de l'architecture romane se font remarquer aussi dans des églises du style byzantin. Fait à relever: la peinture dans toutes les églises du style roman a été byzantine. La tradition byzantine a été si ancrée qu'elle n'a donné aucune possibilité de développement au style de la peinture occidentale. La peinture byzantine ne lui a emprunté que quelques éléments, à savoir les accessoires des pères de l'église, les mitres et les sceptres, les formes des parchemins ou bien les inscriptions en latin.

Y fait exception le groupe des saints représentés debout un à un à l'intérieur des arcs en ogive à l'église de Zejmen, au voisinage de Lesh. Grâce au fini des larges plis des draperies qui moulent tout naturellement les corps, et même aux figures volumineuses aux épaules carrées, imposantes, à habillement occidental caractéristique, les figures des saints de Zejmun semblent appartenir à une orientation toute différente. Elles ont été réalisées dans l'esprit des peintures antérieures à la Renaissance, de toute autre orientation. Cette exception fait ressortir encore plus l'orientation générale du développement de notre peinture.

Nous voyons le lien entre notre peinture des XIII^e et XIV^e siècles avec la peinture balkanique dans l'ornementation, dans l'utilisation des motifs des anneaux successifs et enchaînés. Dans le domaine de la thématique, ce lien est attesté par la représentation de nombreux ascètes sur la bande inférieure du mur de l'église, avec des saints debout, par le cycle des miracles ainsi que par la peinture des portraits sur les façades des temples, que nous rencontrons deux fois chez nous, en Apollonie et à Maligrad de Prespe.

La tradition de la peinture sur les façades continue d'être présente sur les monuments des XVI^e et XVIII^e siècles. Dans les églises du XVIII^e siècle, elle se traduit principalement sur la peinture des porches limités au dehors par une colonnade ouverte.

Sur la façade de l'église d'Apollonie (1261-1328) se trouve le portrait familial de l'empereur Michel Paléologue, surnommé Nouveau Constantin pour avoir délivré Constantinople des Latins, Comme d'habitude, ici aussi, l'empereur est représenté calme et sévère à la fois, au visage énergique et tout puissant. C'est avec splendeur, luxe et solennité que sont représentés son épouse et son héritier, Andronic II Paléologue. Ils ont autour de la tête les nimbes sacrés de la divinité, assurés par le monde céleste, les consacrant lieutenants de Dieu sur terre.

Dans l'église de Maligrad (1345, 1369), construite dans une grotte élevée, la peinture de l'extérieur et, en particulier, celle de la façade, se conserve de nos jours encore en assez bon état. La partie supérieure, la principale, est occupée par le torse du Christ bénissant des deux mains. Plus bas est développé ce thème; César Novak, (probablement le prince de cette région), entouré des membres de sa famille, consacre le temple à la Sainte Vierge, reproduite en Hodégétria, debout. A la différence des portraits d'Apollonie, les figures ici sont conçues entières, mais tout comme là-bas, elles ont un aspect statique et imposant. Tous les deux, l'empereur et Novak portant le titre de César, sont entourés de nimbes dorés. Le portrait principal, en particulier, se distingue par une exécution de qualité. La pose de face, caractéristique dans de telles images, les cheveux et la barbe blanchis par les ans, le regard concentré et le modelage aux traits saillants du visage, traduisent la concentration et l'énergie intérieurs du prince. L'artiste ne manque pas de marquer également, par des lignes filiformes, les rides du front de Kalie, l'épouse de César.

En même temps que par le modelage plastique, dans la peinture intérieure de l'église de Maligrad, on est aussi frappé par le graphisme particulier qui empreint, dans une certaine mesure, le mouvement. Ces peintures, qui se distinguent par leur style particulier parmi les autres peintures contemporaines chez nous, ne sont pas exemptes non plus d'un certain académisme propre à l'école de Constantinople de la seconde moitié du XIV^e siècle, qui est traduit principalement à travers une sécheresse et un effet extérieurs. Le peintre anonyme qui a décoré en 1369 l'intérieur et l'extérieur de l'église de Maligrad, a peint, en 1385, l'une des églises de Castoria en Grèce.

Bien que les différentes traditions dans certains monuments soient en rapports intrinsèques, on peut y remarquer et définir l'orientation vers la tradition antique. Plus tard, cette caractéristique occupera une place très importante dans le développement plus poussé de notre peinture monumentale. Elle s'enrichira sensiblement d'autres traits aux particularités autochtones saillantes, qui mises en rapport entre elles, résonnent d'un timbre particulier et différent de celui qui se fait entendre dans les monuments contemporains des autres pays balkaniques.

Ces débuts prometteurs ont leur origine dans l'église du monastère du Rubik, dans certains de ses fragments particuliers. L'un d'entre eux porte l'image de la Vierge de la Déisis, qui se fait remarquer par un modelage plastique du visage, par des tons doux et des gradations fines. Ces caractéristiques sont mieux formées dans la figure de l'archange de la scène de l'Annonciation, qui aujourd'hui encore attire le spectateur par l'élégance et la perfection des formes. La disposition dans un mouvement libre et la plasticité générale, qui atteint par endroit la rondeur classique, rehaussent grandement son image parmi les autres peintures.

La tendance vers les traditions de l'art antique apparaît à la fin du XIII^e siècle et au début du XIV^e, plus que dans tout autre monument, sur les fresques du réfectoire du monastère d'Apollonie de Fier. La plupart des oeuvres sont des travaux réalisés à un niveau artistique assez élevé. Parmi les plus belles réussites citons la «Prière à Gethsémani». La composition est empreinte par un rythme harmonieux des couleurs, des lignes et des formes. Les figures sont disposées de manière assez organique, les mouvements contenus, tranquilles et expressifs. La courbe plastique prédomine partout. D'une insertion des plus variées, quoique trop serrées entre elles, les figures font l'effet d'un ensemble naturel et compact. La combinaison des tonalités est minutieuse. Le premier endroit, en marron clair, assume parfois une chaleur particulière en passant à la terre de Sienne ou au rouge nacarat. C'est avec maîtrise que sont combinées les couleurs de la lumière avec le ton de base. Le modelage des formes est doux, aux tons clairs rayés. Les gradations, les nuances des mêmes couleurs alternent indéfiniment. Tout comme dans «Prière à Gethsémani», dans d'autres scènes aussi, les figures ont perdu les proportions allongées. C'est aux proportions terrestres qu'est soumise aussi la figure du Christ. C'est un caractère plus vital qui pénètre presque toutes les scènes de l'Évangile, où l'on remarque bien des détails réalistes rappelant la vie quotidienne. Telle est par exemple la manière dont la Vierge s'adresse au Christ. Elle s'incline et lui murmure à l'oreille, comme une mère à son fils, en le priant d'accomplir un miracle.

La recherche des formes et des instants de synthèse est assez sensible dans ces fresques. Et le volume est plus clair et plus plastique. Dans certains médaillons, par exemple, les contours n'existent pas du tout, tellement ils sont passés au second plan. Les formes sont modelées de manière charmante, de manière picturale douce. Une plastique et une finesse tendres et féminines s'y font sentir, en particulier dans les ovales des visages et dans les lèvres relevées comme celles des enfants. Les visages brillent par le lyrisme, par la pensée et une riche vie intérieure. Les sourcils relevés de manière vivante réaliste traduisent l'instant caractéristique où l'homme cherche à guetter avec sollicitude et attention quelque chose de recueilli, tandis que le regard des yeux rêveurs se perd quelque part loin dans l'espace. Le désir de donner un volume aussi complet que possible a eu parfois pour effet une rigidité de la ligne, toutefois même à travers cette dureté relative, se concrétise clairement la tendance à rendre la forme plus sensible et plus réelle, ce qui est constaté également dans la manière générale de traiter l'habillement aux plis larges et profonds, presque palpables.

Ce n'est pas par hasard que le rôle le plus important pour le développement plus poussé de l'art de la palette est revenu, en Albanie du moyen âge aux peintures d'Apollonie. Dans les fresques du réfectoire, plus que partout ailleurs, on a vu se cristalliser les traits autochtones de la peinture byzantine chez nous, c'est-à-dire l'intérêt à broser sous des formes plus complètes et plus claires, en accentuant la finesse des nuances, la figure humaine, son monde intérieur, pour la rendre plus intime, plus proche, en la complétant avec les observations que l'artiste tire de la vie.

Ces traditions ont servi de point de départ et d'appui à la création de nombreux peintres du XVIe siècle avec en tête Onuphre.

Onuphre a déployé principalement son activité artistique dans les nombreuses églises d'Elbasan et de Berat. C'est la palette de ce maître qui a tapissé également l'église des Saints-Apôtres à Castoria en Grèce. Sur les fresque de cette église, à côté de la date 1547, on trouve aussi l'inscription suivante du peintre: «... Onuphre, venu de la ville radieuse de Berat». A ce qu'ils semble, Onuphre a commencé sa carrière artistique comme laïque; cependant, au bout d'une courte période, en 1554, une autre inscription conservée sur les peintures de l'église de Valsh, qualifie Onuphre de protopappate de Néocastra, l'Elbasan de nos jours, titre qu'on conférait aux personnalités marquantes parmi les intellectuels religieux.

Ne sont pas inférieures aux fresque aussi un certain nombre d'icônes, dues à la

palette d'Onuphre, et qui ont rejoint nos jours. La démonumentalisation des peintures murales au XVI^e siècle est probablement due au fait que presque tous les peintres les plus célèbres de cette période ont créé invariablement et avec la même force aussi bien par le procédé de la colle que par celui de chevalet.

Dans les travaux d'Onuphre, l'influence des fresques du réfectoire d'Apollonie est bien visible, notamment dans le lyrisme qui empreint le monde spirituel de ses figures. Le lien d'Onuphre avec les monuments anciens de Berat, avec les fresques de la Saint-Trinité et du Pantocrator, est également bien évident. Ces monuments conservent, pour la plupart, des productions qui se distinguent par une venue de qualité. Cela ne pouvait ne pas attirer l'attention d'Onuphre qui, comme tout maître médiéval, considérait art et artisanat en rapports étroits.

Les peintures de l'église de l'île de Maligrad, par la construction de leur composition claire et bien définie, parfaites au point de vue technique, doivent avoir attiré l'attention d'Onuphre. En laissant de côté la sécheresse relative et le dramatisme excessif de ces fresques, Onuphre a tout naturellement été enthousiasmé par le modelage plastique des visages, ce qu'il applique plus tard avec tant de réussite dans sa propre peinture.

Dans les peintures d'Onuphre, les scènes semblent vivre. Elles ont toujours un caractère marqué de genre. Plusieurs éléments, tels que le mode de déterminer la figure en silhouette, le modelage des formes, témoignent des tendances réalistes de la peinture religieuse de cette période. A côté de ces tendances réalistes générales, la palette d'Onuphre nous brosse aussi des détails directement empruntés à la vie. Dans la scène de la Nativité, la calebasse du berger et les broderies festonnées de la couverture se rencontrent sur le fond ethnographique de notre pays. C'est à la vie de son entourage qu'Onuphre emprunte aussi ses types qu'il elabore d'une manière artistique de haute qualité. Opérant avec 5 à 6 tons de base, il parvient à des combinaisons parfaites à l'aide des transitions de tonalités. Son coloris se distingue par la pureté et le timbre sonore. Onuphre a tendance à adoucir les canons traditionnels en les pétrissant avec un nouveau contenu vital. A travers les types et les canons byzantins, il réussit à donner à la pensée une sorte de transparence, de la lumière et de la limpidité qui vous saisit par sa noblesse. Artiste, Onuphre n'a pas échappé aux préoccupations de l'époque. L'écart de la rigidité caractéristique en matière de composition ainsi que la dramatisation des scènes de ces fresques, trahissent indirectement le rapport qu'a ce religieux du XVI^e siècle avec la tension et l'état d'esprit de l'Albanais d'alors.

Onuphre a le don élevé du peintre maître incontesté de son pinceau et du sens

artistique de la forme. L'école de Berat, dont l'influence se répandit non seulement en Albanie centrale, mais aussi dans la partie méridionale, porte le sceau de sa personnalité créatrice. Son individualité se fait sentir sur plusieurs de ses disciples, et c'est à lui que va tout le mérite d'avoir développé l'individualité créatrice de ces peintres qu'il a guidés sur la voie de créativité active. L'exemple le plus frappant en sont les fresques de son disciple et fils Nicolas, deuxième peintre des plus renommés du siècle.

Les oeuvres de Nicolas se trouvent dans plusieurs églises de l'Albanie centrale et des zones côtières méridionales. Des fresques de sa palette sont conservées également dans l'église de Saint-George à Arbanas de Bulgarie, exécutées en collaboration avec un autre peintre albanais, non encore identifié dûment, nommé Jean. Les figures de Nicolas, à colle ou fresque et à chevalet se distinguent des types d'Onuphre. Elles se font remarquer par la silhouette particulière, le coloris flambant et la résonance rêveuse. A la différence de son père, Nicolas n'est pas aussi dramatique et fougueux. Le rythme linéaire des scènes saisit le spiritualisme fin, subtile, plutôt que le dynamisme.

Nicolas travaille en adorant toute tache que son pinceau laisse sur l'étendue nette, chaque ligne qui, légèrement et délicatement, marque l'ovale tranquille des visages si riches en formes, ou l'habillement qui souvent semble étaler sa duité. Bien que ses saints aient le regard absent, perdu dans l'espace et aperçoivent quelque chose qu'on ne discerne et qu'on ne comprend pas, tout du même Nicolas traduit dans leur expression son observation pénétrante, il leur attribue des traits réels, en développant ainsi la tradition byzantine dans un sens plus humain. Les yeux ont notamment une force expressive sur ces visages. Leur expression est douce, parfois même quelque peu triste, mais toujours calme et tranquille. Légèrement plissés avec douceur, les yeux des saints de Nicolas apportent une note de lyrisme poétique et de rêverie incomparable.

Un autre peintre de talent du XVIe siècle c'est Onuphre le Cypriote. Il se peut qu'il ait été d'origine grecque, mais sans doute sa ville natale en tant qu'artiste a été Berat. Onuphre le Cypriote a répandu l'écho de l'école de Berat de l'Albanie centrale à sa partie la plus méridionale du XVIe siècle au XVIIe. Les fresques de Vllaho-Goranxi, exécutées au début du XVIIe siècle (1622), ne brillent pas par les couleurs façon émail de Nicolas, et n'explorent non plus par la force dramatique d'Onuphre. La palette du Cypriote est généralement plus tranquille, plus d'équilibrée. Le côté décoratif n'a pas le dessus au préjudice des autres, et la tension intérieure des figures ne prédomine pas. Il y a pour ainsi dire un accord tacite entre la surface peinte délicieusement avec des taches entières

rouges, jaunes, vertes, ocre et azur, des draperies aux plis finement effrités, et le monde intérieur des figures généralement sans éclats. La couleur et le dessin sont utilisés dans la même mesure et force comme composantes harmonieuses mutuelles, sans qu'il y ait prééminence de l'une sur l'autre. La forme est tout aussi dessinée que peinte. A côté des peintures murales de l'église de Maligrad, l'ensemble de Vllaho-Goranxi nous semblerait trop pictural. Et néanmoins, la peinture du Cypriote ne vous emporte pas dans son courant. Le spectateur admire logiquement l'art, il y décèle la main du grand maître de Berat qui l'inspire, mais il n'éprouve pas des émotions semblables à celles que suscitent les explosions dramatiques caractérisant Onuphre maître.

La citadelle de Berat, même après des siècles, avec ses églises tapissées de peintures, suggère l'idée d'un véritable atelier médiéval. L'influence de l'école de Berat, à travers l'oeuvre d'Onuphre et de ses successeurs, se fait sentir jusqu'au premier quart du XVIIIe siècle. Au cours des décennies suivantes, la peinture murale subit un déclin sensible du point de vue de la qualité. Les maîtres authentiques, capables de porter plus loin les acquisitions du XVIe siècle, manquent. Les peintures sont essentiellement des productions d'amateurs artisans. Et les éléments populaires et ethnographiques qu'on y remarque, ont plutôt un intérêt historique et ethnographique. Désormais, l'islamisation de gré ou de force bat son plein. Des règlements sévères interdisent la construction de temples chrétiens. Voilà pourquoi, dans la plupart des zones où le pouvoir ottoman s'était fortement implanté, les églises et les monastères se confondent comme architecture avec les habitations ordinaires de la population rurale et urbaine.

A mesure que l'islamisation gagnait en ampleur et profondeur, on commence à bâtir des temples de la religion nouvelle, des mosquées. Leurs minarets élancés et délicats invitaient les croyants à la prière. On mobilisa pour leur construction les meilleurs maîtres. Selon l'exemple chrétien, les surfaces extérieures (les porches) et intérieures furent couvertes de peintures. Mais, à la différence des peintures chrétiennes, dans les peintures islamiques rien de vivant ne se fait sentir. Partout sur les murs se déploient des motifs ornementaux et de-ci de-là des paysages de villes fantastiques, dans la plupart des cas dans le désir d'imiter le panorama d'Istanbul. On voit, dans les arabesques, l'habileté de la main et le sens décoratif fin de peintres anonymes. De hautes valeurs architecturales et picturales sont dénotées notamment dans maintes mosquées à Tirana, Shkodër et Glirokastër, bâties et peintes aux XVIIIe et XIXe siècles.

Eclipsée pendant plus de trois-quarts de siècle, la peinture murale avait reyu le jour avec un éclat particulier et pour la dernière fois au XVIIIe siècle.

Le XVIII^e siècle était la période d'un regain d'activité économique dans les villes et des mouvements culturels. Economiquement renforcées, les couches sociales bourgeoises de commerçants, qui étaient les principaux chiteurs dans le domaine de l'art, ne pouvaient plus se contenter désormais de la piété typique byzantine, de la dévotion de naguère et de la soumission aveugle au dogme. Conformément à ces exigences et à ces goûts esthétiques nouveaux, le contenu traditionnel est soumis à une nouvelle élaboration qui se traduit à travers les formes artistiques sensiblement remaniées. Ce passage est concrétisé dans l'activité créatrice de plusieurs peintres, tels que Constantin Shpataraku, les frères Constantin et Athanase Zografi, et, avant tout, David Selenicasi, qui au cours du XVIII^e siècle occupe la même place qu'Onuphre au XVI^e.

L'oeuvre créatrice de David n'a pas vu le jour par hasard à Voskopoje (Moskopolis). En tant que village, Voskopoje a existé depuis le Xe ou le XI^e siècle. Nous ne savons rien de la manière dont ce petit village se transforma en une ville prospère, mais les faits attestent qu'au XVIII^e siècle Voskopoje était un centre économique et culturel florissant qui entretenait des rapports commerciaux avec Leipzig, Vienne, Budapest et d'autres villes importantes d'Europe. C'est là que fonctionnait l'unique imprimerie de tout l'Empire ottoman, Voskopoje avait sa propre académie, une bibliothèque très riche et plus de 20 églises somptueuses du type basilical. Toutefois, des catastrophes s'abattent successivement sur cette grande ville de 12.000 maisons estimée à environ 60.000 habitants. En 1769 elle est incendiée par les Turcs, 20 ans après les troupes d'Ali Pacha de Tepelene et d'Ibrahim Pacha de Berat, qui se faisaient la guerre dans ces contrées, font la même chose. Elle a subi de grandes dévastations à cause de la Première Guerre mondiale et plus tard de la Seconde Guerre mondiale. A l'heure actuelle, de toute cette culture ancienne il ne reste plus que 7 églises dont l'une, celle de Saint-Nicolas, a été peinte par David Selenicasi (1726).

Les peintures murales dans l'église de Saint-Nicolas émerveillent le visiteur avec leur grande richesse de la fantasia. Deux-mille figures se déploient d'un bout à l'autre des murs de l'église suivant des sujets et des thèmes iconographiques variés. On y trouve des sujets de l'histoire des saints, des traditions orales apocryphes, des thèmes rares et intéressants du cycle des miracles, de Salomé ou la grande fresque au-dessus de la porte principale, représentant l'Enfant Jésus dormant près de la Vierge. Le schéma byzantin de la peinture selon ses canons rigoureux, dans sa majeure partie est détruit. Les scènes sont combinées et adaptées à l'architecture de l'édifice afin de la souligner, ce qui voulait un procédé libre de peinture que nous rencontrons dans toute sa production.

David est allé beaucoup plus loin que ses prédécesseurs compatriotes. A l'aide des proportions, de la couleur, du volume et des éléments vitaux et ethnographiques, il s'efforce de s'écarter de l'irrationalisme des figures, de rendre les saints aussi proches que possible de l'homme vivant.

La composition est en général laconique et conçue comme un cadre réaliste tiré de la vie. Il porte un intérêt particulier à l'ambiance, aux détails, aux plans et à la perspective.

Comme dans toute la peinture médiévale, ici aussi l'individualisation des caractères fait défaut, mais David attache un soin particulier à l'édification anatomique de chaque figure, il les met aussi en valeur à l'aide d'un coloris différent, raison pour quoi, ce n'est qu'après une observation très attentive qu'on peut remarquer plusieurs répliques de la même figure à l'intérieur d'une scène.

Le peintre se sert de tonalités dans la nuance, mais différentes comme tache, en créant des combinaisons surprenantes de clair-obscur. Il conserve toujours une source de lumière naturelle.

La transparence des couleurs et le dessin en général des peintures, et, en particulier, le dynamisme des mouvements, la construction graphique assez réaliste et fonctionnelle des plis de l'habillement des prophètes, leur maintien dans des rapports de couleurs décoratives claires et à contrastes de tons qui les rend accessibles même à distance, tout cela montre que sans doute David connaissait la peinture d'avant et du temps de la Renaissance en Italie.

David emprunte ses types en général à la vie, en les pétrissant avec une force expressive saisissante. Parmi eux, la figure du jeune archidiacre Etienne vous reste gravée à l'esprit, avec son regard tranquille et chaste, son beau visage juvénile de type albanais. Mais plus que partout ailleurs, les tendances de David se manifestent dans le portrait du chiteur, dans le premier portrait réaliste de notre art religieux. La fresque occupe un vaste espace sur l'étendue de la paroi méridionale. Avec de larges gestes, le chiteur, conscient de sa condition et de son pouvoir, montre à saint Nicolas le temple qu'il lui offre. Son visage a été exécuté de manière naturelle, sans conditionnements iconographiques. C'est un véritable portrait dense de vie, tout à fait régulier du point de vue anatomique. Il suffit d'y regarder la manière dont l'oeil, la bouche, le nez rougi par la vieillesse et surtout les mains ont été exécutés. Ce sont une étude de nature de la main du vieillard dont la peau et toute la structure des lignes de sa

conformation, sont données avec réalisme. De même, la figure de saint Nicolas est donnée de manière réaliste, vivante, sans dents, avec un regard sévère. Les seuls détails subsistant des canons de l'iconographie sont le front haut et la barbe ondulée.

Les productions de David marquent la plus haute splendeur de la peinture murale religieuse médiévale. Elles concordent avec les nouvelles exigences réalistes qui avaient vu le jour dans le cadre de cette peinture dans toute la Péninsule des Balkans.

David Selenicasi est en même temps la dernière apparition de cette activité créatrice. Le XIXe siècle, en excluant jusqu'à une certaine mesure le genre icônes, qui a connu une existence généralement un peu plus longue en Albanie, est le siècle de la décadence complète de la peinture iconographique.

