REMARQUES SUR LE PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE DE LA PANTANASSA DE MISTRA*

Avec la Pantanassa de Mistra, nous avons une église de l'extrême fin de la période byzantine, puisqu'elle date de 1428, une des rares de cette période dont le programme peint, tout en étant incomplet, est suffisamment conservé pour qu'on puisse comprendre son agencement[1]. Mais ceci est seulement vrai pour les scènes qui se trouvent dans les voûtes et dans la partie supérieure des murs, donc au niveau des tribunes. Le niveau inférieur a été peint, ou repeint, au XVI^e siècle. Un rapide examen de la disposition des scènes du XV^e siècle permet de comprendre quels principes les concepteurs de ce décor avaient suivis pour le rendre attractif en l'adaptant à l'architecture qui le portait.

Cette architecture est elle-même originale, puisqu'elle combine un plan basilical au niveau inférieur avec une croix grecque au niveau des tribunes. La Pantanassa n'innove pas par ce plan ; elle suit un modèle qui était donné par l'église de l'Hodigitria, également à Mistra, d'une centaine d'années environ plus ancienne, mais dont le décor est moins bien conservé. Le troisième exemple de ce plan est celui de l'église métropolitaine de Mistra, Saint-Démétrius, où il est le résultat de la transformation, au XVI^e siècle, d'une église basilicale.

Nous nous intéresserons ici essentiellement au cycle christologique de la Pantanassa qui se déploie, au niveau des voûtes et des tribunes, seul cycle au-dessus de l'espace central de l'église. Ce fait en lui-même mérite de retenir l'attention, car, au XIV^e siècle, les cycles avaient tendance à se multiplier, ne permettant plus au cycle christologique d'avoir la prééminence visuelle qui était la sienne dans les siècles précédents. Des ensembles d'inspiration plus narrative, que ce soient des cycles de l'enfance de la Vierge, de la Passion du Christ, se prolongeant souvent par un cycle des apparitions du Christ après sa résurrection, parfois des cycles hagiographiques, sont plus proches des yeux du fidèle et semblent attirer davantage son éventuelle attention, sauf lorsque, au contraire, leur multiplication ne fait que distraire celle-ci.

À la Pantanassa, en plus de la coupole, dont le décor, qui n'est plus conservé, ne se prêtait qu'à peu de variantes, et du sanctuaire, que nous n'analyserons pas ici, les peintres avaient à leur disposition les quatre grandes voûtes en berceau qui forment les bras de la croix pour y placer des scènes qui, par leur position et grâce à leur envergure,

* [Paru dans *L'image en question. Pour Jean Wirth*, éd. F. Elsig *et alii*, Genève 2013, p. 177-182.]

1. Ce décor est maintenant facilement accessible à l'étude grâce à une belle publication récente : M. Aspra-Barbadakè, M. Emmnauèl, *Hè Monè tès Pantanassas ston Mystra. Oi toichographies tou 15ou aiona* (Athènes 2005).

étaient bien visibles. Le premier choix fait, que ce soit par le peintre responsable de l'atelier ou par le concepteur du décor, en discussion sans doute avec le peintre, a été de placer à cet emplacement de grandes scènes, peu nombreuses, mais d'autant plus lisibles, plutôt que de multiplier celles-ci. Sur la partie est de la voûte du bras sud, figure une Annonciation, à l'iconographie exceptionnellement riche, rendue possible par son emplacement. Lui fait face, sur la partie ouest de la même voûte, la Nativité. Cette série se prolonge, dans une séquence tout à fait classique, sur la voûte ouest, où se font face, au sud, la Présentation au Temple et au nord, le Baptême. De manière tout aussi classique, dans la voûte du bras nord, les scènes suivantes sont la Transfiguration, puis la Résurrection de Lazare. Enfin, sur la voûte est, on trouve d'abord, au nord, toujours dans un ordre habituel, l'Entrée à Jérusalem, sans doute l'image la plus célèbre de la Pantanassa et la moins byzantine des Entrées à Jérusalem. Mais, en face de cette entrée à Jérusalem, prend place une Anastasis, laissant la Crucifixion de côté.

Cette absence de la Crucifixion est, à première vue, la seule surprise de ce cycle. Ce cycle qu'on a pris l'habitude d'appeler cycle des Grandes Fêtes, n'a pas, dans la peinture monumentale, le caractère normatif qu'il donne l'impression d'avoir par exemple sur les icônes placées sur l'épistyle du templon[2]. Néanmoins cette absence est surprenante. On pourrait penser que cette scène n'a pas été conservée. Mais il n'y a guère d'emplacement dans les parties hautes de l'édifice où elle aurait pu être placée ; en particulier, le mur ouest du naos, emplacement privilégié pour la Crucifixion, qui peut y remplacer l'habituelle Dormition de la Vierge, ne se prête pas, par sa disposition architecturale, à recevoir la Crucifixion et c'est une autre scène, sur laquelle nous reviendrons, qui occupe cet emplacement. En raison de l'architecture, elle n'aurait guère pu être mise en valeur au niveau inférieur de l'église si un décor différent du décor plus tardif y avait été peint.

Peut-être, compte tenu des contraintes architecturales et de celles liées à la disposition choisie par le concepteur, celui-ci a préféré placer sur la voûte devant le sanctuaire deux scènes qu'on peut appeler triomphales, l'Entrée à Jérusalem et la Résurrection, plutôt que la Crucifixion. La proximité du sanctuaire, lieu de la présence divine, de l'Eucharistie, promesse du Salut, a pu pousser à ce choix. D'autres choix étaient possibles pour l'organisation d'ensemble du cycle, mais il serait vain de faire des hypothèses sur le dialogue entre peintre et concepteur. Tout au plus peut-on essayer de comprendre comment ils ont réagi sur des points qui sont la conséquence du choix d'ensemble, ici quelle solution adopter, puisque, après la Résurrection de Lazare, il n'y a plus qu'une grande voûte disponible pour deux scènes. Ce cycle christologique se
179 termine par l'Ascension, placé de façon habituelle sur la voûte du sanctuaire et la Pentecôte, qui, de manière moins classique, est peinte sur le haut des murs qui portent la voûte du sanctuaire.

2. Voir dans ce volume les textes n° XXVI et n° XXVII.