

Musée des Beaux-Arts
de Chambéry

13.06 > 15.11.26

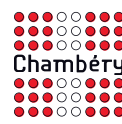
ICÔNES

Trésor du musée national d'Art médiéval de Korça

D'ALBANIE

DOSSIER PEDAGOGIQUE

Avec le soutien de



+ d'infos sur www.chambery.fr



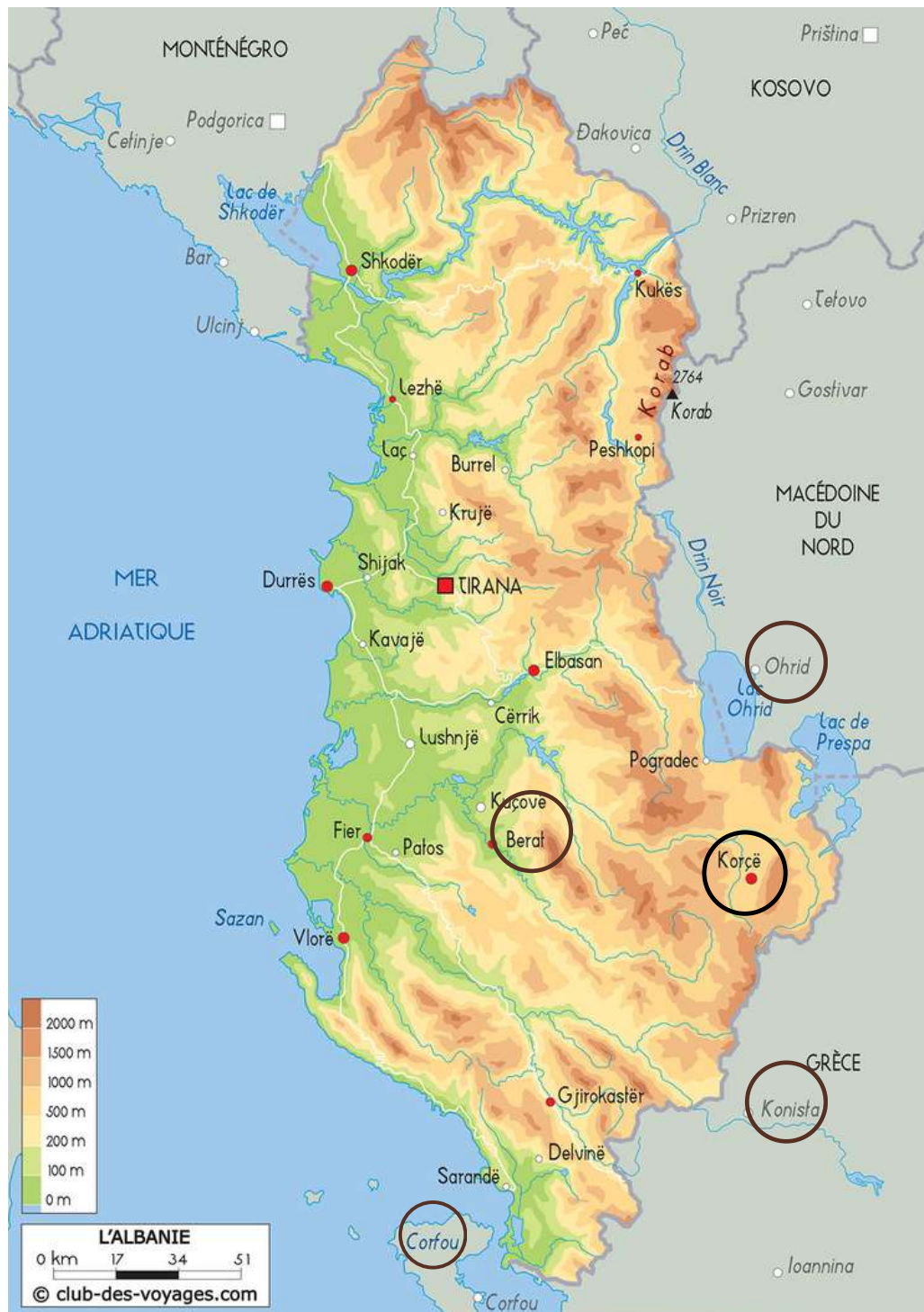
DOSSIER

PEDAGOGIQUE

Sommaire

Cartes et repères chronologiques	P3
Parcours de l'exposition	p5
CHAMBÉRY À LA MODE BYZANTINE	P7
LA PÉRIODE BYZANTINE TARDIVE	P9
XIV ^e -XV ^e siècles	
LA PÉRIODE POST-BYZANTINE	P11
XVI ^e -XVII ^e siècles	
L'ICONOSTASE	p14
LA PÉRIODE DU RENOUVEAU	P16
Fin XVII ^e -XVIII ^e siècle	
LA PÉRIODE MODERNE	P19
XIX ^e -XX ^e siècles	
La coopération Chambéry-Korça	p21
Le musée national d'Art médiéval de Korça	p23
Pistes pédagogiques 1er et 2nd degré	P25

— Cartes et repères chronologie



Carte actuelle de l'Albanie

Les centres culturels concernés par l'exposition sont entourés:

Korça: Localisation du musée d'art médiéval, provenance des icônes
Berat, Ohrid, Konista, Corfou: Foyers culturels et lieux de formation importants

— Cartes et repères chronologiques



An 30 : Naissance du christianisme

313 : Edit de Milan, liberté de culte dans l'empire romain (empereur Constantin): naissance de l'art paléochrétien

330 : fondation de Constantinople, qui deviendra Byzance, puis Istanbul

395 : Séparation de l'empire romain : naissance de l'empire byzantin

726-843 : Période iconoclaste: destruction des icônes

1052 : Naissance de l'église orthodoxe : grand schisme d'Orient

1264 - 1453 : Dynastie Paléologue, renaissance artistique "classique"

1385 : Début de la conquête ottomane de l'Albanie

1453 : Chute de Constantinople, prise par les Ottomans: fin de l'empire byzantin
Début de l'art post byzantin

1912 : Indépendance de l'Albanie

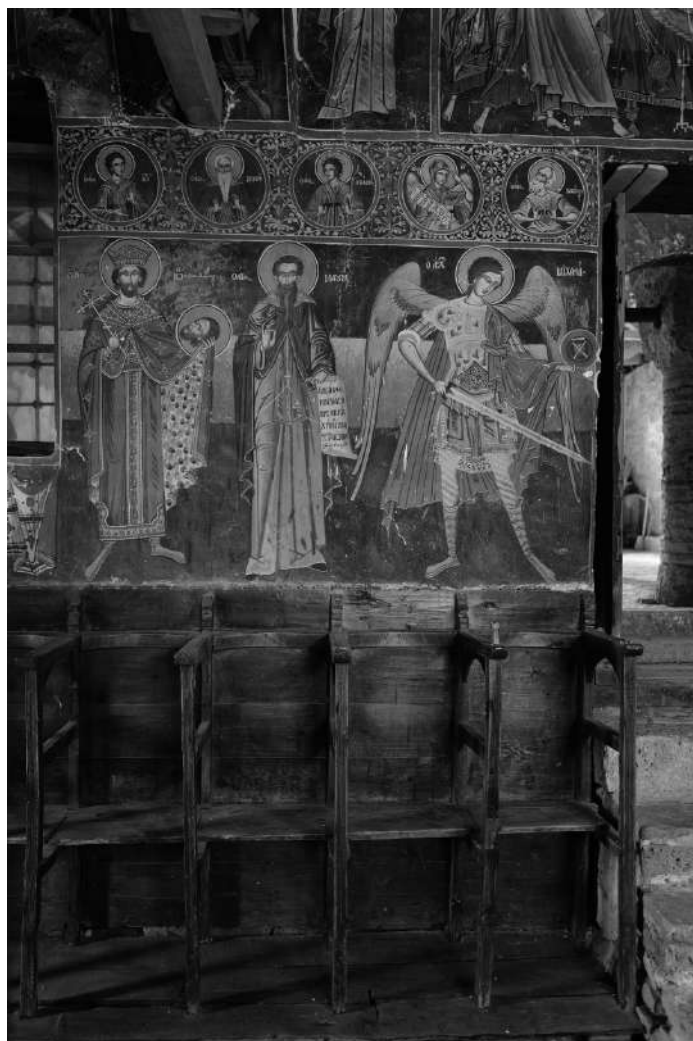
1967 : Début du régime communiste athée, destruction des sites religieux

— Parcours de l'exposition

Cette exposition est le fruit d'une coopération internationale entre le musée national d'Art médiéval de Korça et le musée des Beaux-Arts de Chambéry, initiée dans le cadre des accords signés entre ces deux villes en 2024. Elle a pour objet de présenter la spécificité, la diversité et l'histoire de la peinture d'icônes en Albanie entre le XIV^e et le XX^e siècles. Les œuvres exposées, qui n'ont jamais ou très peu quitté le territoire albanais, constituent un patrimoine culturel et religieux européen unique qui aurait pu disparaître durant la période d'athéisme institutionnel du pays. Aujourd'hui conservées, restaurées et accrochées au sein du musée de Korça, elles offrent un panorama exceptionnel de la production artistique des Balkans de la fin de la période byzantine jusqu'aux transformations opérées entre le XVIII^e et le XX^e siècles.

Le parcours de l'exposition s'attache à montrer l'évolution de la peinture religieuse orthodoxe sur sept siècles. Il débute par une présentation de l'art byzantin tardif dans la période qui précède la chute de Constantinople et qui celle qui suit la disparition de son empire -comme du despotat d'Épire où se situait Korça- intégré dans l'empire ottoman au XV^e siècle. Au XVI^e et XVII^e siècles, les icônes produites à Bérat, Erzeke, Kolonia et Permet montrent une continuité remarquable avec des nouveautés apportées par l'atelier des Onuphre et des approches parfois plus artisanales dans certains centres. Au XVIII^e siècles, des artistes majeurs tels que Constantin le hiéromoine, Constantin de Shpat, les frères Athanase et Constantin Zografi vont développer un art typiquement albanais de l'icône qui s'autonomise progressivement des canons iconographiques byzantins et grecs. Le réveil culturel et nationaliste albanais au XIX^e siècle jusqu'à la fin de la domination ottomane, va donner aux arts visuels un rôle central dans l'affirmation d'une identité nationale. Les iconographes de cette période apportent à la peinture religieuse des approches visuelles innovantes ou influencées par l'art occidental avec des sensibilités réalistes.

Cette exposition témoigne aussi, grâce aux photos de Wabdrille Potez, des destructions et des dégradations des lieux de cultes où étaient accrochées les icônes du musée national d'Art médiéval de Korça. Elle propose enfin de se familiariser avec l'art religieux orthodoxe, la tradition de la peinture d'icônes et de son iconographie, mais aussi l'histoire culturelle d'un pays, l'Albanie, qui candidate aujourd'hui pour intégrer l'Union européenne



Wandrille Potez,

Kisha e Shën Mëhillit (Église de l'archange Saint Michel),
Vithkuq

Avril 2024

Tirage numérique (jet d'encre) sur papier baryté

© Wandrille Potez

Après une khâgne au lycée Janson de Sailly (2013-2016), ses études - partagées entre l'École Pratique des Hautes Études et l'Université Paris Diderot - le mènent en Allemagne, où il s'intéresse à la présence de l'Orient dans les décors saxons du premier XVIII^e siècle. Diplômé en histoire et civilisations comparées, Wandrille Potez travaille ensuite comme chercheur attaché au Centre de Recherche du Château de Versailles (CRCV), avant que le Centre des Monuments Nationaux (CMN) ne lui confie une mission de commissariat, en partenariat avec le musée des arts décoratifs de Dresde (KGM). Entre 2019 et 2023, alors qu'il écrit régulièrement pour The Art Newspaper, Wandrille Potez multiplie les séjours dans les Balkans, et choisit la photographie pour défendre le patrimoine rare et fragile qu'il y découvre, à pied ou à bicyclette. En 2024, il consacre une première exposition à ses immersions « Hors Sentier » en Albanie, et alerte, dans la jeune revue Balkanism, sur le sort des églises si précieuses qu'abrite la vallée du Drino. Sur sa proposition, ces dernières sont inscrites sur la Watch List 2025 du World Monuments Fund, et font l'objet d'une exposition - en septembre de la même année - dans la nef du Collège des Bernardins à Paris : "Des Aigles et des Anges". En automne 2025 il a rejoint la Vila 31 (Art Explora / Orama), à Tirana, après un an de résidence à la Villa Marmottan (Académie des Beaux-Arts).

CHAMBÉRY À LA MODE BYZANTINE

La rencontre inédite des icônes du musée national d'Art médiéval de Korça avec les collections de Chambéry intervient au moment où le Louvre crée son département consacré aux Arts de Byzance et des chrétientés d'Orient. À ce jour, le musée des Beaux-Arts possède six icônes à son inventaire, trois vénéto-crétoises ou vénéto-dalmates léguées par Léonce Mesnard (1826-1893) et trois russes léguées par Suzanne Normand Acker (1895-1981) à restaurer.

Mais Chambéry peut s'enorgueillir de conserver un chef-d'œuvre d'art byzantin dans le trésor de sa cathédrale. Il s'agit d'un diptyque religieux en ivoire daté du XIII^e siècle, probablement produit à Constantinople à la période Paléologue (1261-1453). Ses deux tablettes présentent 80 personnages sculptés. A l'origine, le diptyque appartenait à la commanderie des Hospitaliers aux Échelles, fondée en 1260 par Béatrice de Savoie (1198-1267), comtesse de Provence et mère de quatre reines. Celui-ci est en cours d'étude et de restauration.

Parmi 27 médailles léguées à la ville de Chambéry par le baron Hector Garriod en 1883 figure un portrait de Jean VIII Paléologue (1392-1448). Peintre et orfèvre, Pisanello (1395-1455) a conçu cette effigie de l'empereur byzantin de profil lors de sa venue au concile œcuménique de Ferrare en 1438-1439. Dépourvue de tout aspect monétaire, cette médaille est considérée comme le premier portrait de ce type de la Renaissance dont s'inspireront des artistes comme Piero della Francesca, Vittore Carpaccio, ou encore Domenico Veneziano pour son *Portrait de jeune homme* au 2^e étage du musée.

Chambéry est aussi réputée pour les collections italiennes du musée des Beaux-Arts. L'art de la pré Renaissance en Italie se caractérise par son autonomisation vis à vis des modèles issus de l'art byzantin. Par exemple, le *Saint Jean-Baptiste* de Grifo di Tancredi (actif de 1271 à 1320) daté de 1295 peut encore être considéré comme une icône par sa technique, son style et son fonds d'or. Un siècle après, le retable de la Trinité au trône de grâce peint en 1397 par Bartolo di Fredi (vers 1330-1410) et visible au 2^e étage s'en éloigne déjà plus nettement par son expressivité, ses coloris et ses architectures. Enfin, le panneau vénéto-dalmate du XV^e siècle *Saint Jean-Baptiste* et *Saint Onuphre* porte les dernières traces d'influence byzantine. À la fin du siècle, l'art de la Renaissance trouve désormais ses modèles chez Raphaël, Léonard de Vinci ou Michel-Ange, reléguant l'art post-byzantin hors d'Italie.



Grifo di Tancredi (1271-1312), *Saint Jean-Baptiste*, vers 1285-1290, peinture sur bois, Inv. M933, Musée des Beaux-Arts de Chambéry
© Didier Gourbin / Musées de la Ville de Chambéry

Le panneau représentant saint Jean-Baptiste appartenait à un important polyptyque florentin exécuté vers 1285-1290 et attribué à Grifo di Tancredi, aussi appelé le Maître de San Gaggio et élève de Cimabue. Seul élément de l'ensemble aujourd'hui conservé en France, il témoigne de la vitalité de la peinture florentine à la fin du XIII^e siècle.

Le fond d'or agrémenté d'incisions en losange, les attitudes rigides des personnages, les visages au nez aquilin légèrement de trois quart, le modelé des chairs sont autant de traces de la filiation artistique avec Cimabue. L'élégance de son style personnel s'exprime toutefois dans le raffinement de certains détails, du manteau en poils de chameau aux ondulations de la barbe et de la chevelure.

LA PÉRIODE BYZANTINE TARDIVE

XIV^e-XV^e SIECLES

Au sein de l'empire Byzantin, la région de Korça (*Koritza* en grec) se situe aux confins de l'ancienne Macédoine grecque, proche des lacs de Prespa et d'Ohrid. Ses évangélisateurs, saint Clément (840-916) futur évêque d'Ohrid et saint Nahum (vers 830-910), y ont répandu l'usage religieux slavon et de l'alphabet glagolitique (inventé par saints Cyrille et Méthode). Dès l'an mil, l'archevêché d'Ohrid est reconnu comme autocéphale, c'est-à-dire indépendant notamment du patriarche œcuménique de Constantinople. Son vaste territoire allant de l'Adriatique à la mer noire en passant par la Serbie et la Bulgarie est âprement disputé entre Byzantins, Angevins, Bulgares, Serbes, Vénitiens, Latins, Épirotes et Turcs.

La conquête ottomane de la région s'étend de 1385 à la prise de Kruja en 1478 après une résistance héroïque de Georges Kastrioti dit Skanderbeg et celle de Durazzo ravie aux vénitiens en 1501. L'administration impériale turque y instaure le système des millet où les différentes communautés religieuses sont tolérées mais encadrées par leur clergé pour les impôts et la justice. L'archevêché d'Ohrid est responsable devant le sultan des populations chrétiennes réunies sous son autorité : albanais, grecs, bulgares, valaques, macédoniens, serbes.

Durant cette période, les peintres sont avant tout des fresquistes qui décorent les églises. Leurs icônes portables installées sur l'iconostase et sur les murs latéraux du naos ont été très peu conservées. Les premières sont réalisées à l'encaustique avec les pigments mélangés à de la cire d'abeille et de la résine appliqués à chaud sur le bois. Par la suite, les icônes sont peintes à la tempera avec un mélange de colorants, de jaune d'œuf et de vinaigre qui sèche sur le support. Les fonds d'or marquent la présence divine dans ces images saintes.

Les plus anciennes icônes de l'exposition datées du XIV^e siècle ont été découvertes dans des églises rupestres de Presta. Leur style « paléologue » reflète l'art raffiné de Constantinople et de quelques centres urbains comme Thessalonique, Ohrid, Véria et Kastoria. Nous pouvons retrouver dans l'Archange Michel qui compte parmi les chefs-d'œuvre les lignes délicates et l'harmonie des couleurs de ce courant dit « classicisant ». Mais progressivement, la peinture régionale des ateliers d'Ohrid ou de Bérat devient plus artisanale, voire naïve, dans un courant dit « popularisant ». Son esthétique au modelé simple et au dessin souvent linéaire met l'accent sur la polychromie. Cette transition marque le passage à un monde post-byzantin.



Anonyme, *Archange Michel*, vers 1480-1500, provenance : Église Sainte-Marie, Mborja (Korça), tempera sur bois, Inv. 2764, Musée national d'Art médiéval de Korça, Albanie © Ilir Terova

Cette icône est l'une des œuvres majeures de la collection du musée. Elle est un remarquable exemple de l'art byzantin dans sa phase tardive. L'archange Michel est représenté comme le commandant des armées célestes, vêtu d'une armure et d'une tunique impériale rouge, symbole de son rôle de protecteur de l'Église et de juge divin.

Dans sa main droite, il tient une épée représentant la justice divine ; dans la gauche, une sphère de cristal figurant le monde chrétien après la venue du Christ et ornée de la croix orthodoxe et des cryptogrammes « IC » et « NK » : « Jésus Christ vainc ».

Dominée par le rouge impérial et le gris argenté, l'œuvre joue sur les contrastes et l'équilibre entre lignes droites et courbes. Le modelé chaleureux du visage, enrichi d'ocres et de subtils clair-obscur, renforce sa profondeur spirituelle.

Cette œuvre rare, probablement une icône « despotique » (principale) d'iconostase, constitue un important témoignage de la tradition post-byzantine en Albanie du Sud-Est.

Elle appartient au type iconographique de l'« Hodégéttria » : la Vierge, représentée en buste avec le Christ Emmanuel sur le bras gauche, le désigne de la main droite comme unique voie du salut. Dans la partie supérieure, le prophète Salomon tient un phylactère portant l'inscription : « La Sagesse a bâti sa maison » (Proverbes 9 :1).

Sur le plan stylistique, l'œuvre se caractérise par un esprit anticlassique du XIV^e siècle, avec une tendance vers un art plus expressif. Les visages sont puissants et presque quadrangulaires. La palette chromatique est construite sur de forts contrastes : le fond chaud à l'ocre, les auréoles rouges et les vêtements aux tonalités accentuées créent un effet dramatique et spirituel.



Anonyme, *Vierge Hodégéttria au Christ Emmanuel*, vers 1480-1500, provenance : Église Sainte Marie, île de Maligrad (Korça), tempera sur bois, Inv. 2280, Musée national d'Art médiéval de Korça, Albanie © Ilir Terova

LA PÉRIODE POST-BYZANTINE

XVI^e-XVII^e SIÈCLES

Sous domination ottomane, nombre d'ateliers de peintres disparaissent et des églises sont abandonnées comme à Durazzo (Durrës) et Valona (Vlora). Les chrétiens pauvres se convertissent à l'Islam pour éviter la double imposition et l'enlèvement d'enfants destinés aux janissaires (soldats non-musulmans). Mais les communautés orthodoxes restent majoritaires dans certaines régions des Balkans comme celle d'Ohrid.

Très peu d'icônes conservées des XVI^e et XVII^e siècles portent une date ou une signature. Celles-ci proviennent essentiellement de quatre foyers : Kastoria, Bérat, l'Épire/Macédoine et la Crète.

A la fin du XV^e siècle, une école semble s'organiser autour de Kastoria, ville voisine de Korça. L'art de ses peintres partage des traits esthétiques de tradition « savante », un modelé plat, une lumière diffuse, des lettres épaisses qui confèrent à ses icônes une physionomie singulière, entre la tradition byzantine et le « gothique international ».

Entre 1540 et 1625, l'atelier de Berat développe un style original très distinctif. Ce foyer est surtout animé par trois peintres : Onuphre Argites, actif vers 1540–1560, son fils Nicolas et Onuphre le Chypriote actif vers 1591–1625 qui quitte Bérat pour Gjirokastër en 1604/1605. Le premier Onuphre qui a vécu à Venise combine la tradition byzantine avec des influences occidentales. Les deux autres prolongent sa manière en la stylisant jusqu'à l'extinction de l'atelier de Bérat au début du XVII^e siècle.

Dans la première moitié du XVI^e siècle, les peintres du mont Gramos mêlent à la tradition régionale « artisanale » la tradition « savante » de Kastoria et d'Ohrid. Leur art évolue après 1550 vers une manière sèche et conservatrice qualifiée de « style de 1600 ».

La prestigieuse « école crétoise » (vers 1530-1630) prolonge la peinture « paléologue » de manière plus sobre, avec des formes nettement plus modelées, en s'ouvrant aux influences occidentales. La Crète sous domination vénitienne depuis le XIII^e siècle favorise les échanges entre les élites grecques et latines. Ses peintres souvent laïcs répondent indifféremment aux commanditaires orthodoxes et catholiques. L'influence crétoise sur la peinture des monastères du Mont Athos en Grèce, lieu de passage et de formation des artistes, est si forte qu'on peut parler d'un art crétois-athonite. Mais celui-ci touche peu les Balkans sous domination ottomane avant la fin du XVII^e siècle.



Onuphre Argitès, *La Transfiguration du Christ*, vers 1540-1560, provenance : Église de l'Annonciation, Berat (Berat), tempera et or sur bois, Inv. 3678, Musée national d'Art médiéval de Korça, Albanie © Ilir Terova

Le thème de la Transfiguration s'inspire du récit évangélique du mont Thabor, où le Christ révèle sa gloire divine aux apôtres Pierre, Jacques et Jean. Au centre de la composition, le Christ apparaît dans une mandorle lumineuse symbolisant la lumière et l'énergie divines.

L'intensité de cette lumière provoque la stupeur des disciples, représentés à terre, se protégeant les yeux face à la révélation divine. De part et d'autre du Christ figurent les prophètes Moïse et Élie, soulignant le lien entre la Loi, les Prophètes et leur accomplissement dans le Christ.

Les différents motifs de la composition, jusqu'aux détails, se retrouvent à l'identique chez l'« École crétoise » du XVI^e siècle qui cristallisent l'iconographie byzantine de la scène. Ces éléments rattachent cette œuvre à la création d'Onuphre Argitès.

Le Baptême du Christ faisait partie du Dodékaorton (« Douzes Fêtes ») de l'iconostase de l'église de l'Annonciation, dans la Citadelle de Berat. L'iconographie suit la tradition byzantine tardive : montagnes rocheuses, personnifications du Jourdain et de la mer, chœur d'anges. Un motif probablement propre à l'archevêché d'Ohrid est celui des serpents émergeant sous le rocher, allusion aux textes liturgiques de l'Épiphanie. L'image de Dieu le Père, de la bouche duquel émane le Saint-Esprit provient de gravures occidentales. La palette caractéristique, l'abondance du chœur des anges et la proportion réduite des figures accentuent le caractère pittoresque de la composition ; ces éléments font timidement écho du Trecento vénitien, sans en abolir le caractère essentiellement « byzantin ».



Onuphre Argitès, *Le Baptême du Christ*, vers 1540-1560, provenance : Église de l'Annonciation, Berat (Berat), tempera et or sur bois, Inv. 3675, Musée national d'Art médiéval de Korça, Albanie © Ilir Terova



Anonyme, *Sainte Parasève de Rome et scènes de sa vie*, 1634-1635, Provenance : Monastère Sainte-Marie, Postenan (Kolonja), tempera et or sur bois, Inv. 5032, Musée national d'Art médiéval de Korça, Albanie © Ilir Terova

Cette icône de dimensions considérables représente un exemple important de l'iconographie post-byzantine dans le sud-est de l'Albanie.

Au centre de la composition, sainte Parasève est représentée de face, tenant la croix dans la main droite, symbole de son martyre et de sa foi inébranlable, tandis que la main gauche est placée devant la poitrine dans un geste de dévotion et de prière. Le fond de l'icône est réalisé à la feuille d'or, créant un espace sacré et lumineux, et son auréole est travaillée en relief, conférant à la figure une présence monumentale marquée.

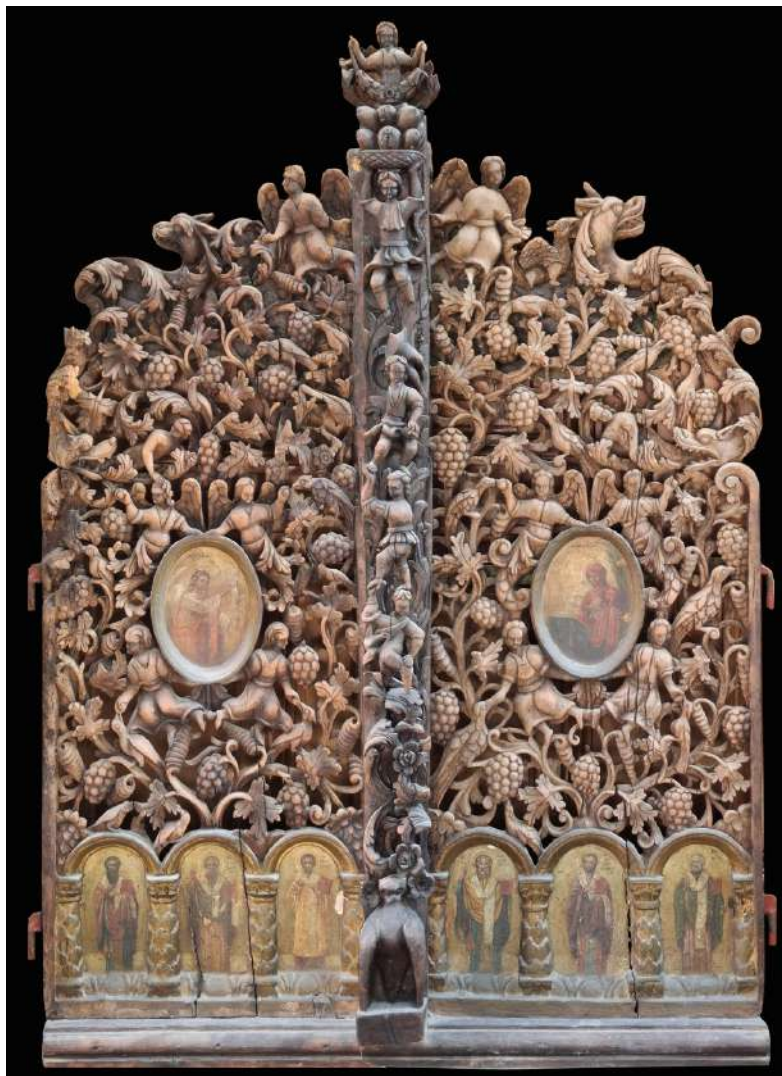
Sur les côtés de l'icône apparaissent des scènes de la vie et du martyre de la sainte, relatant les principaux épisodes de son cheminement vers la sainteté. Ces scènes narratives enrichissent l'icône en la transformant en un cycle visuel hagiographique.

L'ICONOSTASE

Dans les églises orthodoxes, l'iconostase (ou templon) est une cloison qui sépare physiquement et symboliquement le sanctuaire où se déroule l'office religieux et la nef où sont assemblés le clergé non-célébrant et les fidèles. Trois entrées donnent accès au « Saint des Saints » : les « Saintes portes » ou « Portes royales » à double battant au centre, la « porte des diacres » qui figure les saints martyrs (saint Etienne, saint Laurent, saint Vladimir...) et la « porte des anges » décorée des archanges Michel et Gabriel.

Depuis la fin de la querelle iconoclaste en 843, le templon est devenu une iconostase qui porte des icônes sacrées sur plusieurs registres, vénérées par les fidèles pendant la cérémonie.

Le premier registre présente les icônes dites « despotiques » : à droite des Saintes portes est placé le Christ bénissant (Pantocrator) suivi de Saint Jean-Baptiste et d'autres saints vénérés localement ; à gauche sont placées la Vierge à l'Enfant, puis l'icône de la fête ou du saint à qui l'église est dédiée puis d'autres saints vénérés. Des colonnes viennent s'intercaler pour supporter l'épistyle qui porte d'autres icônes.



Famille Zografî, *Portes royales*, vers 1800, provenance : Église métropolitaine de la Source-de-Vie, Korça (Korça), Inv. 8246, Musée national d'Art médiéval de Korça, Albanie © Ilir Terova

Le deuxième registre est généralement consacré au cycle des douze fêtes chrétiennes (Dodékaorton). Sur un troisième registre est installée la Déisis : le Christ en majesté siège au centre entouré de la Vierge Marie à sa droite et de saint Jean-Baptiste à sa gauche, accompagnés des archanges Michel et Gabriel, des apôtres Pierre et Paul, et d'autres saints et anges. Les prophètes et les patriarches peuvent encore figurer sur des registres supérieurs et une croix est placée au sommet.

Sculptée en 1756 par le maître Dhimitër Koleci, l'iconostase de la cathédrale « Source de Vie » de Korça est un chef-d'œuvre d'ébénisterie religieuse albanaise.

Remarquable par ses dimensions monumentales (11,5 m par 5,1 m) et la complexité de son décor influencé par le rococo, elle est réalisée en bois de noyer teinté sombre. Les « Portes royales » sont ornées de motifs sculptés et de scènes peintes, dont l'Annonciation.

Les principales icônes de l'iconostase réalisées par les frères Zografi s'intègrent dans cette structure richement décorée. Elle comprend également un cycle des grandes fêtes bibliques, formant un ensemble cohérent et esthétiquement abouti. Pour des raisons de lisibilité, ces dernières icônes sont accrochées dans la section suivante de l'exposition à hauteur de vue.

Cette icône reprend la figure du Christ Pantocrator. Ce type iconographique est traditionnellement placé dans la partie gauche de l'iconostase et dépeint le Christ comme Seigneur du monde, Tout-Puissant et Juge divin. Il bénit de la main droite et tient de la gauche un globe céleste, indiquant son empire sur l'univers et sur le temps, figuré par le zodiaque. Il est posé sur les Écritures, ouvertes sur le genou du Christ

La composition se caractérise par un riche esprit décoratif, avec des éléments de style baroque. Le dessin de la figure et le traitement des drapés sont dynamiques et libres, conférant à la figure du Christ une présence à la fois divine et vivante, en accord avec la tradition développée par les frères Zografi au XVIII^e siècle.



Athanase et Constantin Zografi, *Christ Pantocrator*, 1776, provenance : Église métropolitaine de la Source-de-Vie, Korça (Korça), tempera et or sur bois, Inv. 5329, Musée national d'Art médiéval de Korça, Albanie © Ilir Terova

LA PÉRIODE DU RENOUVEAU

FIN XVII^e-XVIII^e SIÈCLE

On assiste au XVIII^e siècle à un renouveau de la peinture d'icônes dans l'archevêché d'Ohrid, encouragé par l'émergence d'une élite chrétienne marchande. Les communautés orthodoxes les plus nombreuses d'Albanie se situent à Bérat et dans les villes commerçantes de la région de Korça, comme Voskopojë (Moschopolis) et Vithkuq. Les commanditaires d'icônes, de restauration et d'édification d'églises ne sont plus seulement ecclésiastiques, mais, de plus en plus souvent laïcs avec des goûts moins conservateurs.

L'un des principaux acteurs de ce renouveau est Constantin le hiéromoine, peut-être originaire de Voskopojë. Actif entre 1693 et 1726, son style de tradition régionale évolue après un probable séjour au mont Athos. Les modèles grecs, athonites et crétois, serbes et russes qu'il y découvre l'inspirent pour ses commandes à Kastoria, Ohrid, Voskopojë, Vithkuq, au monastère Simonopetra. Il assouplit son dessin, modifie ses proportions et ses carnations, abandonne les fonds « archaïsants » et utilise abondamment une nouveauté : les laques rouges et le résinate de cuivre sur or. Il renouvelle par ailleurs l'iconographie avec de nouveaux modèles comme saint Jean-Vladimir (roi martyr en 1016) ou saint Nahum (mort en 910).



Constantin le hiéromoine, *Vierge en trône du type « Paraklesis »*, vers 1715-1725, provenance : Korça (Korça), tempera et or sur bois, Inv. 2711, Musée national d'Art médiéval de Korça, Albanie
© Ilir Terova

Sur cette icône, Marie est représentée la main droite tendue dans le geste de la prière, la main gauche tenant un phylactère. Elle repose sur un trône, ce qui est rare pour une Vierge du type Paraklesis (« en prière »).

Cet élément particulier s'explique par la représentation de la Vierge enceinte. Cette iconographie, inhabituelle dans la tradition chrétienne, annonce l'Incarnation et donne à l'œuvre une dimension théologique et artistique unique, faisant de Marie l'instrument du Salut par sa maternité.

Son portrait se distingue par ses grands yeux, ses sourcils élégamment arqués et l'harmonie des tons chauds et froids. L'utilisation de l'or domine la composition. Ce traitement riche de la surface confère à l'icône un caractère solennel et lumineux, typique de l'esthétique post-byzantine.

En même temps que Constantin le hiéromoine, David de Selenica, lui aussi passé par le mont Athos, réalise les peintures murales de Saint-Nicolas de Voskopoja. Elles montrent une connaissance savante de la peinture paléologue, de l'usage du résinate de cuivre et des couleurs brillantes. L'archidiacre appelé Constantin de Shpat (Spatheia) ou Shpataraku qui a attentivement observé la peinture de ces deux peintres produit des icônes avec une grande inventivité. Il crée de nouveaux modèles à la demande de grands centres monastiques, Ardenica ou Vithkuq par exemple, pour encourager les pèlerinages régionaux et défendre l'orthodoxie menacée par l'islamisation grandissante du territoire et la tentation d'un rapprochement avec l'Église catholique (l'uniatisme).

Actifs dans la période 1736-1783, les frères Constantin et Athanase Zografi élaborent dans leur atelier de Korça un style savant qui assimile les dernières évolutions esthétiques et techniques. Leurs sources d'inspiration vont des ouvrages imprimés à la peinture d'Europe occidentale, de Grèce du Nord, de Crète, slave ou levantine qu'ils adaptent à leur sensibilité. Ils intègrent à leurs compositions des portraits de commanditaires, des costumes contemporains, des scènes de la vie quotidienne, des motifs tirés des arts décoratifs ottomans. Ils diffusent de nouveaux thèmes iconographiques comme la Vierge « Rose immarcescible », les « Sept saints slaves », les néo-martyrs saint Nicodème de Vithkuq (mort en 1722) ou saint Chrèstos l'Albanais (mort en 1748). L'atelier familial animé par leurs fils poursuivra son activité avec leur disparition. Les frères Zografi peuvent être considérés comme les meilleurs représentants pour les Balkans d'un mouvement « baroque méditerranéen » qui emprunte au répertoire rococo et aux arts décoratifs ottomans.

Entre le dernier quart du XVIII^e siècle et le milieu du XIX^e siècle, les peintres de la famille Tzetiris de Grabova, prennent la relève pour la production d'icônes albanaises. Le triptyque, conservé au musée de Korça daté de 1753 en forme de kiot russe, reprend le fameux modèle de la Vierge de Vladimir (Vladimirskaya), tournée vers la droite. Il témoigne de l'influence désormais grandissante de la peinture moscovite dans le « baroque méditerranéen ».



Athanase et Constantin Zografi, Entrée à Jérusalem, 1770, provenance : Église métropolitaine de la Source-de-Vie, Korça (Korça), tempera et or sur bois, Inv. 2176, Musée national d'Art médiéval de Korça, Albanie © Ilir Terova



Athanasios et Constantinos Zografi, *Tous les Saints*, 1776, provenance : Église métropolitaine de la Source-de-Vie, Korça (Korça), tempera et or sur bois, Inv. 829, Musée national d'Art médiéval de Korça, Albanie © Ilir Terova

Cette icône, plus petite que les autres, n'appartenait probablement pas au décor de l'iconostase. Elle devait être exposée sur le proskynetarion, lutrin destiné à la vénération des icônes.

Un ciel nocturne formé de nuées accueille Dieu le Père, l'Esprit-Saint et deux anges proclamant la gloire céleste. La Vierge trônante présente le Christ enfant à saint Jean Baptiste, entourés des Évangélistes, des apôtres, des prophètes et des saints de l'Ancien Testament. Plus bas apparaissent martyrs et confesseurs autour de saint Athanase d'Alexandrie, puis le Paradis avec le Bon Larron et les trois patriarches.

Les contrastes lumineux, les bleus profonds, les drapés et les effets de clair-obscur rapprochent l'œuvre de la peinture russe des ateliers de Moscou et de Saint-Pétersbourg des XVII^e et XVIII^e siècles.

Signée « De la main de Constantin le hiérodiaque de Shpat » et datée de 1748, cette icône du Christ Pantocrator fut réalisée pour le monastère des Saints-Pierre-et-Paul de Vithkuq. Peu de choses sont connues sur Constantin de Shpat, sinon son activité attestée par plusieurs icônes et peintures murales en Albanie. Inspirée des modèles crétois diffusés dans le monde orthodoxe, l'œuvre représente le Christ « tout-puissant » en majesté sur un trône, bénissant de la main droite et tenant l'Évangile ouvert sur un verset de Jean (5,24). Le peintre associe tradition byzantine et influences baroques visibles dans le décor sculpté du trône et les effets colorés sur fond d'or. Le visage, au regard intense et profondément ombré, révèle l'influence des ateliers du mont Athos.



Constantin le hiérodiaque de Shpat, *Christ Pantocrator*, 1748, provenance : Monastère des Saints-Pierre-et-Paul, église cimétériale des Saints-Côme-et-Damien, Vithkuq (Korça), tempera et or sur bois, Inv. 5831, Musée national d'Art médiéval de Korça, Albanie © Ilir Terova

LA PÉRIODE MODERNE

XIX^e-XX^e SIÈCLES

Le XIX^e siècle est marqué par la montée des nationalismes dans les Balkans sous domination ottomane. Suite à la dixième guerre russo-ottomane (1877-1878), le traité de Berlin entérine l'annexion de territoires albanais par les alliés grecs, serbes et monténégrins de la Russie qui se proclame protectrice des chrétiens orthodoxes et libératrice des peuples slaves méridionaux. En réaction se forme la ligue albanaise de Prizen qui organise plusieurs soulèvements jusqu'à obtenir l'indépendance de l'Albanie en 1912.

La première moitié du XX^e siècle est marquée par de profondes transformations sociales, éducatives et artistiques. Korça devient un des centres majeurs de la Renaissance nationale en Albanie où une élite formée dans les universités européennes diffuse de nouvelles idées progressistes. Fan Noli (1882-1965), évêque de Korça et premier ministre (exilé en 1925 après le coup d'état d'Ahmed Zogu nommé roi en 1928), aide à la reconstitution d'une église albanaise indépendante en 1922 et autocéphale en 1937. Dans ce contexte, les arts visuels sont un des plus puissants vecteurs d'expression d'une identité culturelle et nationale en plein essor.



Anthime le hiéromoine, *Saint Démétrios de Thessalonique*, vers 1911, provenance : Église Saint-Athanase, Gjiyërës (Korça), tempera et or sur bois, Inv. 347, Musée national d'Art médiéval de Korça, Albanie © Ilir Terova

Cette icône représente le protecteur de Thessalonique Saint Démétrios, soldat romain martyrisé vers 306 sur ordre de l'empereur Galère. L'œuvre porte un caractère fortement narratif et symbolique, plaçant le saint dans un moment de triomphe spirituel.

Saint Démétrios est ici représenté terrassant le tsar de Bulgarie Kaloyan, mort en 1207 alors qu'il assiège Thessalonique. À l'arrière-plan apparaissent les murailles de la ville, soulignant l'identité du saint en tant que protecteur de la cité. Cet élément rattache l'icône à la tradition iconographique byzantine dans laquelle les saints militaires sont représentés comme des figures triomphantes et protectrices.

L'inscription au bas de l'icône montre que cette œuvre a été réalisée au mont Athos, la « Sainte Montagne », où Anthime était hiéromoine au monastère d'Iveron.

Tout au long du XIX^e siècle, les peintres albanais ont continué à travailler dans des ateliers régionaux influencés par l'œuvre des principaux artistes du XVIII^e siècle. Mais les règles strictes de l'iconographie byzantine sont délaissées au profit du volume, du naturalisme et de l'espace illusionniste avec une ouverture toujours plus grande à l'art occidental.

Formé dans la tradition du mont Athos et dans l'atelier de Grigor Zdruli à Korça, Vangjel Zengo (1880–1951) est l'un des artisans de la transformation de la peinture albanaise du début du XX^e siècle. Sa production est remarquable par sa quantité et sa diversité. Auteur d'icônes religieuses comme de tableaux profanes (portraits, scènes historiques...), son style plus libre se rapproche des mouvements artistiques occidentaux, en particulier du néoclassicisme et du réalisme.

Sa fille aînée Thomaidha Zengo (1905-1961) travaille avec lui avant de poursuivre sa carrière aux États-Unis. Ses autres filles, Androniqi Zengo Antoniu (1913-2000) et Sofia Zengo Papadhimitri (1915-1976), sont considérées comme les premières femmes peintres professionnelles d'Albanie. La reconnaissance de leur œuvre marque une étape importante dans l'émancipation féminine dans la vie culturelle albanaise. Dans son ensemble, la dynastie Zengo constitue un pont essentiel entre tradition et modernité.

Cette icône de saint Georges est l'œuvre de l'iconographe Sofia Zengo, fille du peintre Vangjel Zengo, figure importante de la tradition iconographique albanaise du XX^e siècle. Signée par l'artiste, elle témoigne de la continuité d'une dynastie familiale profondément ancrée dans l'art post-byzantin. L'icône représente l'épisode le plus célèbre de la vie du saint : le moment où il terrasse le dragon. Saint Georges apparaît à cheval, au cœur de l'affrontement final, transperçant le monstre de sa lance. La composition, volontairement resserrée sur les éléments essentiels, met en valeur le caractère héroïque et symbolique de la victoire du bien sur le mal. Le traitement des formes et des couleurs, plus simple et direct, reflète le style de la famille Zengo tout en renouvelant avec fraîcheur ce thème traditionnel.



Sofia Zengo, *Saint Georges*, 1941, provenance : Église métropolitaine de la Source-de-Vie, Korça (Korça), huile sur bois, Inv. 0018, Musée national d'Art médiéval de Korça, Albanie © Ilir Terova

— LA COOPÉRATION CHAMBÉRY - KORÇA

En 2020, la Ville de Chambéry décide d'ouvrir une coopération avec une ville d'un pays candidat à l'Union européenne. Korça est alors choisie pour ses nombreuses similitudes avec Chambéry.

Située au sud-est de l'Albanie, près des frontières grecque et macédonienne, Korça est en effet une ville de taille moyenne d'environ 80 000 habitants. Ville de montagne, elle partage avec Chambéry un cadre naturel préservé, à proximité du parc national Bredhi i Drenoves. De plus, le lien historique entre Korça et la France est particulièrement fort. Surnommée « le Petit Paris » pour son passé francophone, Korça est connue pour son dynamisme culturel, son architecture inspirée de l'Europe centrale, et son rôle historique dans l'éveil national albanais.

La coopération entre les deux villes s'est concrétisée en février 2024 par la signature d'un accord, à l'occasion d'une visite officielle du maire de Korça à Chambéry. Elle vise à développer des échanges durables entre les deux territoires autour de la culture, du tourisme, de l'Europe, de la jeunesse et du développement local. Cette coopération s'appuie sur les points communs des deux villes, attachées à leur patrimoine, à leur dynamisme culturel et à leur ouverture européenne. Elle s'inscrit également dans le contexte du rapprochement entre l'Albanie et l'Union européenne, Chambéry souhaitant accompagner les collectivités albanaises dans cette perspective.

Depuis 2024, plusieurs actions ont déjà été engagées : des échanges institutionnels entre élus et services municipaux ; des projets autour du tourisme et de la valorisation patrimoniale ; des résidences artistiques et échanges culturels ; des coopérations universitaires et associatives et des temps de rencontre avec la communauté albanaise du territoire chambérien. Cette dynamique connaît un temps fort en 2026 avec une "saison albanaise" à Chambéry, comprenant expositions, conférences, cinéma, musique et événements culturels. Parmi les projets majeurs figure l'exposition *Icônes d'Albanie*, organisée au Musée des Beaux-Arts de Chambéry avec des œuvres issues du Musée national d'Art médiéval.



— LE MUSÉE NATIONAL D'ART MÉDIÉVAL DE KORÇA

Fondé en 1980 à Korça, le Musée national d'art médiéval abrite aujourd'hui l'une des plus riches collections des Balkans. Avec plus de 8 200 objets, dont 6 400 icônes, cette collection constitue un trésor unique d'art byzantin et post-byzantin. Outre les icônes, les visiteurs peuvent découvrir des fragments de pierre provenant de basiliques anciennes, du bois sculpté provenant d'iconostases, des textiles, des objets en métal et des objets religieux et profanes.



L'Albanie, située entre les Empires romains d'Orient et d'Occident, fut l'une des premières régions à embrasser le christianisme. Tout au long de son histoire, elle a été un carrefour et un champ de bataille, constamment envahie mais résiliente pour préserver son identité. Pendant des siècles de domination ottomane, les traditions byzantines, puis les développements post-byzantins, sont restées essentielles au façonnement du patrimoine culturel albanais.



Vues intérieures du musée

© Musée national d'art médiéval de Korça

La collection du musée plonge ses racines dans l'un des moments les plus marquants du XX^e siècle. En 1967, avec sa politique « d'athéisme communiste », l'Albanie s'est autoproclamée premier État athée au monde. Les institutions religieuses ont été fermées, les églises et les mosquées détruites ou incendiées, et des milliers d'objets sacrés pillés. Ce fut la vague d'iconoclasme la plus violente de l'Europe moderne.

Au milieu de ces destructions, un petit groupe d'érudits et de chercheurs, au péril de leur liberté et de leur sécurité, a parcouru le pays pour sauver ce qu'ils pouvaient. Ils ont documenté des inscriptions, des fresques et des icônes, identifié des artistes et préservé d'innombrables objets de la destruction. Nombre de ces trésors ont trouvé refuge dans la cathédrale de la Source vivifiante de Korça, qui est devenue en 1980 le siège du Musée national d'art médiéval.

Aujourd'hui, le musée présente environ 400 icônes en exposition permanente, soigneusement sélectionnées comme chefs-d'œuvre de différents siècles et écoles artistiques. Certaines œuvres sont anonymes, tandis que d'autres sont signées par des iconographes albanais de renom qui ont également influencé la région. Les objets restants sont conservés dans l'inventaire du musée et protégés selon les normes de conservation les plus strictes.

Depuis 2016, la collection est exposée dans un bâtiment moderne à Korça. Son architecture contemporaine s'intègre harmonieusement aux trésors médiévaux qui l'abritent, créant un dialogue unique entre passé et présent. Couleurs byzantines, formes sacrées et siècles de dévotion résonnent dans cet espace, offrant aux visiteurs un voyage inoubliable à travers le patrimoine spirituel et artistique de l'Albanie.

— Informations pratiques

Adresses et horaires

MUSÉE DES BEAUX-ARTS
Place du Palais de Justice
73000 CHAMBÉRY
Ouvert tous les jours | 10h-18h
(Sauf le lundi et les jours fériés)

Contact médiation :
Réservation obligatoire
04 79 68 58 45
publics.musees@mairie-chambery.fr

ARTOTHÈQUE
Place du Palais de Justice
73000
CHAMBÉRY
Ouvert le mercredi et samedi :
10h- 12h & 14h-18h
Le vendredi :
14h-18h

Contact :
04 79 33 98 42
artothèque@mairie-chambery.fr

LES CHARMETTES,
MAISON DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU
890 chemin des Charmettes
73 000 CHAMBÉRY

Contact : 04 79 33 39 44

Du 1^{er} avril au 31 octobre:
Mardi-dimanche • 10h-18h
Fermé le lundi et les
jours fériés

Du 1^{er} novembre au 31 mars :
Week-end • 10h-18h
Groupes en semaine sur demande
Fermé en semaine et les jours fériés

Tarifs

Visite guidée groupes scolaires:

Gratuité pour les écoles chambériennes
85€ la visite pour les classes hors Chambéry

Visite libre: Gratuit