

# Sommaire

DRAGO GH. N. ST. SOIU, Nouvelles représentations de la Légende de Saint Ladislav à Craciunel et Chilieni .....	3
TEREZA SINIGALIA, Les inscriptions votives de l'église de Matei Basarab du monastère Câmpulung et leurs significations .....	23
CONSTAN A. COSTEA, John, the Persians' Emperor .....	31
CARMEN CECILIA SOLOMONEA, Le concept de la <i>première décoration</i> de l'église Saint Nicolas de Popuș-Botoani. La reconstitution de l'image antérieure à la réalisation de la peinture murale .....	45
CONSTANTIN I. CIOBANU, Les « prophéties » des Sages de l'Antiquité de l'église Saint Georges du monastère Saint-Jean-le-Nouveau de Suceava .....	53
MARINA SABADOS, La datation des iconostases de Humor et de Vorone .....	67
CORINA POPA, L'iconographie de la peinture de l'exonarthex des églises brancovanes (I) .....	77
ELISABETA NEGRU, Le cycle de la Passion dans la nef de l'église du monastère Polovragi .....	93
IOANA IANCOVESCU, Les sources russes et ukrainiennes de la peinture murale au temps de Constantin Brancovan .....	101

## NOTES

VLAD BEDROS, Notes on Elijah's Cycle in the Diaconicon at Neam Monastery .....	117
CONSTAN A. COSTEA, Comments on Continuity in Medieval Painting .....	127

## CHRONIQUE

The symposium <i>Centenar Nicolae Grigorescu. 1838–1907</i> , Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, 28 sept.2007 ( <i>Corina Teac</i> ) .....	141
Session annuelle du département d'art médiéval de l'Institut d'Histoire de l'Art « G. Oprescu » de Bucarest : <i>Nouvelles données dans la recherche de l'art</i>	

<i>médiéval en Roumanie (2007). In memoriam Vasile Drăgușu (Département d'art médiéval).....</i>	142
<i>Culorile avangardei. Arta în România 1910–1950 (Carmen Popescu) ...</i>	146
<i>Nicolae Grigorescu, Painter of Nature, National Art Museum of Romania, Bucharest, 25 oct. 2007–10 march 2008 (Ioana Vlasiu) .....</i>	149
<i>L'exposition Gheorghe Tattarescu et ses contemporains, catalogue, décembre 2007 (Virginia Barbu) .....</i>	150
<i>Against Nature: the Hybrid Forms of Modern Sculpture, Une exposition à l'Institut Henry Moore de Leeds, février 2008 (Adriana Oțopă) .....</i>	153
<i>George Chirovici (1883–1968), Muzée du Paysan roumain, Bucarest, 28 mars–17 avril 2008 (Ioana Măgureanu) .....</i>	154

#### COMPTE RENDU

<i>IOANA VLASIU, Mili a Petra cu (Anca Oroveanu) .....</i>	157
<i>GHEORGHE VIDA, Nina Arbore (Ruxandra Demetrescu) .....</i>	158
<i>ILEANA PINTILIE, Timi oara între tradiție și modernitate: Pedagogia artistică în secolul al XX-lea (Ioana Vlasiu).....</i>	158

#### IN MEMORIAM

<i>BARBU BREZIANU (Ioana Vlasiu) .....</i>	161
<i>SUZANA MORÉ HEITEL (Constanța Costea).....</i>	162
<i>DAN GRIGORESCU (Gheorghe Vida) ..</i>	166

<i>ABRÉVIATIONS .....</i>	169
---------------------------	-----

Pendant les XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, le territoire hongrois, transylvain, slovaque et slovène de l'ancien Royaume Hongrois a connu l'apparition, dans les petites églises de village, des représentations narratives illustrant un épisode de la vie de Saint Ladislas<sup>1</sup> : le Combat de Kerlés<sup>2</sup>. Dans la variante iconographique la plus répandue pendant les deux siècles de la durée de leur illustration, les cycles hagiographiques conservés présentent les épisodes suivants : *la Bénédiction de l'évêque de Oradea au moment du départ de Ladislas pour la lutte contre les Cumans, le Combat de Kerlés contre les Cumans, la Poursuite du Cuman qui a enlevé une jeune fille hongroise, le Combat singulier de Ladislas et du Cuman, la Décollation du Cuman à l'aide de la jeune fille enlevée et le Repos de Ladislas.*

La découverte récente, sous le crépi<sup>3</sup>, d'une nouvelle représentation de la Légende de Saint Ladislas dans l'église des unitariens du village Cr ciunel (commune Ocland, département de Harghita) ou la restauration des peintures murales de l'église des unitariens du village Chilieni (commune Chilieni, département de Covasna), peintures qui sont restées près d'un siècle sous le badigeonnage à lait de chaux, ainsi que le long intervalle écoulé depuis la dernière étude systématique réalisée par un chercheur roumain<sup>4</sup>, imposent une révision de l'ancienne bibliographie sur la question, une reconsidération des hypothèses concernant la signification des cycles hagiographiques de Saint Ladislas dans la peinture murale médiévale et l'intégration de ces deux ensembles muraux parmi les réalisations notables de la légende.

---

\* Cette étude reprend le texte que nous avons partiellement lu à l'occasion de la Session annuelle du Département d'Art Médiéval (*Date noi în cercetarea artei medievale din România*) de l'Institut de l'Histoire de l'Art « G. Oprescu » de l'Académie Roumaine, le 13 décembre 2007.

---

## NOUVELLES REPRÉSENTATIONS DE LA LÉGENDE DE SAINT LADISLAS À CR CIUNEL ET CHILIENI \*

*Profonde reconnaissance à Suzana Móré-Heitel  
dont les conseils et les suggestions nous ont été très utiles*

*Drago Gh. N st soiu*

Les ensembles de peinture murale de Transylvanie encore visibles, conservés sous la couche protectrice de crépi ou détruits au cours du temps, mais dont on a des informations indiscutables, quelquefois des copies en aquarelle, se trouvent dans les églises<sup>5</sup> catholique-romaines de Ghelin a-Covasna (*Gelence*), Mih ileni-Harghita (*Csíkszentmihály*) et Misentea-Harghita (*Csíkmindszent*)<sup>6</sup>, les églises réformées de Bibor eni-Harghita (*Bibarcfalva*), Daia-Harghita (*Székelydály*), Filea-Harghita (*Erdőfüle*), Moac a-Covasna (*Maksa*), Mugeni-Harghita (*Bögöz*), Pânticeu-Cluj (*Pâncelcseh*)<sup>7</sup>, P durenii-Covasna (*Sepsibesenyo*), Saciova-Covasna (*Szacsva*)<sup>8</sup> et Remetea-Bihor (*Magyarremete*)<sup>9</sup> et les églises des unitariens de Chichi -Covasna (*Kökös*), Chilieni-Covasna (*Sepsikilyén*), Cr ciunel-Harghita (*Homoródkarácsonyfalva*), Dârjiu-Harghita (*Székelyderzs*) et M rtini -Harghita (*Homoródszentmárton*).

Parmi les auteurs qui ont essayé d'expliquer la fréquence de la représentation de la Légende de Saint Ladislas, il convient d'ouvrir la série des énumérations par Huszka József, le premier chercheur de la légende, celui à qui on doit la reproduction en aquarelle de certaines peintures murales transylvaines des églises disparues et celui qui mit la

propagation des cycles hagiographiques au crédit de la qualité de « patron de la Transylvanie » que le saint aurait eu<sup>10</sup>. Aurelian Vajkai attribua injustement la popularité de Ladislas le Saint et sa fréquente représentation dans la peinture murale de Transylvanie et de Slovaquie à sa qualité de protecteur contre les maladies, contre la peste et surtout la lèpre<sup>11</sup>. Gerevich Tibor crût que Ladislas fût le héros idéal du peuple hongrois, défenseur de la foi, et expliqua sa présence dans la peinture murale du XV<sup>e</sup> siècle par le fait qu'à ce temps-là, les Cumans, les adversaires de jadis du saint, ne cessaient d'être une menace pour le royaume<sup>12</sup>. Radocsay Dénes interpréta la diffusion de la Légende de Saint Ladislas par la préférence générale du XIV<sup>e</sup> siècle pour les cycles légendaires, au détriment des thèmes iconographiques d'un caractère trop abstrait et par l'autorité du saint surtout pendant le règne de Sigismond de Luxembourg<sup>13</sup>. En analysant le répandissement géographique des cycles en Transylvanie, Slovaquie, Hongrie et Slovénie et en observant leur concentration dans « la région orientale des provinces soumises à l'ancien royaume », région intensément colonisée par des Allemands, Vasile Dr gu vit en Saint Ladislas le représentant typique du héros de frontière – œuvre de la dynastie des Anjous qui l'a utilisé en tant qu'instrument de mobilisation des habitants des environs de la frontière orientale du Royaume Hongrois, menacée par les hordes des Tartars<sup>14</sup>. Ernő Marosi mit la propagation des fresques illustrant la Légende du saint au crédit de la petite noblesse qui voyait en celui-ci l'idéal du chevalier médiéval, un « saint national hongrois » ; le même auteur rejeta la thèse du « héros de frontière » de Vasile Dr gu , par l'analyse de la distribution géographique, en soutenant qu'on rencontre ce culte à l'intérieur du territoire<sup>15</sup>. En réalisant un répertoire de tous les monuments connus au moment de la parution de son étude, László Gyula disputa lui aussi la thèse de Vasile Dr gu , en soulignant le caractère sacré de

toute l'ascendance des Árpáds, surtout de Saint Ladislas, dont le culte s'est développé pendant la dynastie des Anjous autour de son tombeau de Oradea<sup>16</sup>. En analysant les raisons des béatifications initiées par l'Église, Gábor Klaniczay observa le déplacement, depuis le XI<sup>e</sup> siècle, de l'accent sur la vie ascétique achevée par un martyr vers les activités laïques de *rex iustus*, chevalier croisé et *athleta patriae* ; à ce prototype appartient Saint Ladislas, dont la figure a été employée par Charles Robert d'Anjou afin de légitimer la dynastie qu'il venait de fonder<sup>17</sup>.

Certains chercheurs se sont préoccupés surtout des origines de la Légende de Saint Ladislas : Horváth C. essaya de trouver l'origine littéraire de la légende et il arriva à la conclusion qu'elle doit être cherchée dans le monde byzantin, sa diffusion dans l'ancien Royaume Hongrois étant le mérite des moines et des croyants orthodoxes, sans faire pourtant référence aux légendes byzantines qu'il vise<sup>18</sup>; László Gyula considéra qu'à l'ancienne légende orientale de la lutte entre le principe du Bien et le principe du Mal, symbolisés par le dieu soleil Mithra et le dieu des ténèbres Ahura Mazda – légende que les Hongrois ont emportée au moment de leur établissement en Europe – s'étaient superposés des éléments de provenance byzantine qui avaient donné la forme finale à la Légende de Saint Ladislas<sup>19</sup>; en considérant le fond païen du culte du chevalier qu'on rencontre surtout dans la région des Carpates, en acceptant aussi la couche d'influence orientale proposée par László Gyula, en observant aussi les similitudes de la Légende de Saint Ladislas avec l'épopée byzantine de Digenís Akritas, Vlasta Dvo áková crût que le cycle iconographique du saint roi hongrois eût été élaboré dans le milieu de la cour des Anjous, étant l'œuvre d'un homme de lettres hongrois formé dans l'ambiance culturelle de Naples et de Sicile<sup>20</sup>; selon Vasile Dr gu , entre la Légende de Saint Ladislas et la légende byzantine du héros de frontière Digenís Akritas il y a une ressemblance qui va jusqu'à l'identité,

Ladislas étant impliqué dans un combat singulier avec un ravisseur de filles qu'il réussit finalement à vaincre, tout comme le personnage qui lui a servi comme source d'inspiration<sup>21</sup>; finalement, Gábor Klaniczay constata la survivance de l'idée de sacralité, c'est-à-dire de la descendance divine des chefs de clan païens, dans « la royauté charismatique » chrétienne et il observa aussi la similitude de la figure de Saint Ladislas et du type oriental des saints militaires, sans nier les similitudes à Digenís Akritas<sup>22</sup>.

La béatification solennelle du roi Ladislas I, le 27 juin 1192, est due au roi Béla III (1173-1196), personnage auquel on attribue l'épanouissement de la culture chevaleresque à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle ; à côté des influences occidentales évidentes (les Français de la cour des deux épouses de Béla III, Anne de Châtillon et Marguerite Capet, doivent avoir eu une signifiante contribution), il faut ajouter aussi les influences orientales<sup>23</sup>, car le roi avait vécu comme favori à la cour byzantine de Manuel I Comnène<sup>24</sup>, où il avait pu se familiariser au culte grec des saints militaires. Les motivations politiques et idéologiques de la canonisation ne sont pas du tout évidentes, car Béla III n'avait pas besoin d'une légitimation de sa succession. Faute les raisons politiques immédiates, Gábor Klaniczay considère qu'il aurait pu exister des causes subjectives, comme la similitude entre les ambitions des deux rois de commander une croisade, que seule leur mort les empêcha à réaliser<sup>25</sup>. Le chercheur hongrois croit qu'il s'agit d'une interpolation du texte de la légende après la mort de Béla, interpolation reflétant sa vie et sa figure, mais il est convaincu que les traits chevaleresques de Saint Ladislas existaient depuis le XII<sup>e</sup> siècle, la description de sa beauté physique étant le premier exemple de *kalokagathia* de la littérature hongroise<sup>26</sup> : les textes liturgiques créés juste après la béatification appellent Saint Ladislas *columna militiae christianae* et *defensor indefessus patriae* et, des deux sermons de Bénédicte, évêque de Oradea autour de 1290, on peut saisir la valeur

typiquement chevaleresque de la beauté physique qui est une condition *sine qua non* de la noblesse d'esprit<sup>27</sup>.

Les premières illustrations de la Légende de Saint Ladislas dans la peinture murale médiévale de l'ancien Royaume Hongrois, coïncident à l'avènement au trône, en janvier 1301, de Charles Robert d'Anjou (1301-1342) ; cet illustre représentant de la branche de Naples de la Maison des Anjous fut soutenu par le Saint Siège qui vit en lui un instrument efficace de rendre à la soumission le royaume<sup>28</sup> que Ladislas IV le Cuman (1272-1290) avait fait s'éloigner d'une manière alarmante de sa mission apostolique traditionnelle<sup>29</sup>. L'accès au trône de Charles Robert, après beaucoup d'années de luttes, connût une certaine hostilité du parti philo-cuman de Buda qui l'avait forcé à fixer sa résidence, entre 1315-1323, à Timi oara. Le roi fit bâtir un château et s'entoura d'artistes et d'hommes de lettres originaires de l'ambiance italienne, plus précisément de l'ambiance de Sicile à laquelle le souverain était familier<sup>30</sup>. Charles Robert a compris l'utilité de l'association de sa figure à celle de Saint Ladislas, l'adversaire des Cumans, dont il avait senti l'hostilité depuis son arrivée au trône du Royaume Hongrois, ainsi que la nécessité de légitimer la dynastie qu'il venait de fonder, en se créant une image de continuateur de *beata stirps Arpadiana*<sup>31</sup>.

Les opinions des chercheurs à l'égard des raisons que Charles Robert aurait eues pour accepter et même soutenir constamment le culte de Saint Ladislas, hésitent entre les motivations exclusivement politiques et celles exclusivement religieuses. Vasile Dr gu<sup>32</sup> considère que la dynastie des Anjous a transformé la figure de Saint Ladislas dans un *palladium* grâce à sa signification de combattant courageux contre les envahisseurs, quels qu'ils soient, de défenseur de l'intégrité du royaume et de mobilisateur du peuple par l'exemple personnel de vaillance contre les ennemis. D'autre part, Gábor Klaniczay<sup>33</sup> accepte le rôle politique que Saint Ladislas aurait joué, mais souligne aussi la

dimension de légitimation de la nouvelle dynastie par la sacralité : toutes les relations avec la divinité ou avec le sacré signifiaient une liaison indestructible du chef avec les pouvoirs divins qui garantissaient ainsi la prospérité du royaume et décourageaient toutes les tentatives d'évincer du pouvoir un personnage qui se trouvait sous la protection du sacré. L'importance que Charles Robert n'accordait pas autant au changement de la dynastie des Árpáds, qu'à sa continuation<sup>34</sup>, et l'adoption à sa cour d'un style de vie chevaleresque<sup>35</sup> sont quelques-uns des traits de l'ambiance spirituelle de la cour de Hongrie, où on peut parler d'une manifestation de la culture chevaleresque dans l'absence de la poésie et de l'*ethos* chevaleresques, bien connus à l'époque précédente<sup>36</sup>; le roi Louis le Grand (1342-1382), le successeur de Charles Robert s'efforça à incarner l'idéal légèrement périmé du roi chevalier, guerrier et assoiffé de gloire, sans avoir pourtant des fins politiques réalistes<sup>37</sup>. Quelle que soit la raison pour laquelle le roi hongrois avait fait appel à la figure de Saint Ladislas, une chose est sûre : la diffusion des représentations narratives du saint-chevalier commence avec la dynastie des Anjous<sup>38</sup>, connaît une grande popularité pendant la deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>39</sup> et perd graduellement d'importance pendant la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle<sup>40</sup>. Les fresques qui illustrent le moment du combat de Kerlés nous introduisent dans l'ambiance religieuse des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles et dans le culte du saint-chevalier de la fin du Moyen Âge, nous offrant, selon Gábor Klaniczay<sup>41</sup>, le plus spectaculaire exemple du patronage des nobles chevaliers, dans les petites églises rurales dans lesquelles nous trouvons l'image chevaleresque du saint roi. La prolifération de ces fresques illustre le culte dynastique de Saint Ladislas dont Charles Robert et ses successeurs ont compris l'utilité.

L'église des unitariens du village Cr ciunel a été commencée au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle et achevée au siècle suivant<sup>42</sup>, comme dans le cas de beaucoup d'autres églises médiévales

de village. Cachées sous le crépi, les peintures de Cr ciunel ont été découvertes en 1996 à l'occasion de certaines réparations à l'installation électrique<sup>43</sup> et restaurées en 2006 par Lángi József. Après le décapage du crépi du mur nord de la nef, on a offert au regard une illustration de la Légende de Saint Ladislas apparentée stylistiquement à celle de Ghelin a<sup>44</sup>; sous le registre de la Légende se trouvent quelques scènes disparates et appartenant à de différentes étapes de peinture : *l'Adoration des Mages* et *les Saints Empereurs Constantin et Hélène*, ensuite un fragment de *la Nativité*<sup>45</sup>.

Déroulée en frise, la Légende de Saint Ladislas du registre supérieur de la paroi nord de la nef<sup>46</sup> contient les épisodes: *la Relation de l'espion*, *la Bénédiction de l'évêque de Oradea et le départ de Ladislas pour la lutte*, *le Combat de Kerlés*, *la Poursuite du Cuman*, *le Combat singulier*, *la Décollation du Cuman* et *le Repos de Ladislas*<sup>47</sup>.

Détériorée considérablement, la scène du début (*Fig.1*) conserve encore quelques traces de couleur qui permettent à apercevoir les silhouettes des deux personnages, l'un assis, vêtu de pourpre et avec auréole, Ladislas, et l'autre agenouillé devant le saint et vêtu d'une tunique, probablement un soldat ; c'est *la Relation de l'espion* qui se déroule, d'après le récit, à l'intérieur de la cité de Oradea, sous une arcade d'où l'évêque bénit Ladislas dans la scène du départ. On rencontre cette première scène du cycle hagiographique toujours au début et avec une disposition similaire des personnages à Ghelin a (*Fig. 2*)<sup>48</sup> et à Martini<sup>49</sup>. La scène de Cr ciunel est la plus simple des trois exemples<sup>50</sup>, dégagée de tous les éléments supplémentaires, probablement à cause de l'espace limité que le maître a eu à sa disposition. L'attitude des divers chercheurs envers cette scène dont les significations échappent à une première lecture, oscille entre ignorer<sup>51</sup> et essayer de lui trouver une explication : Huska József supposait qu'il s'agit de l'audience demandée au roi par l'évêque de Oradea, pour l'implorer de sauver

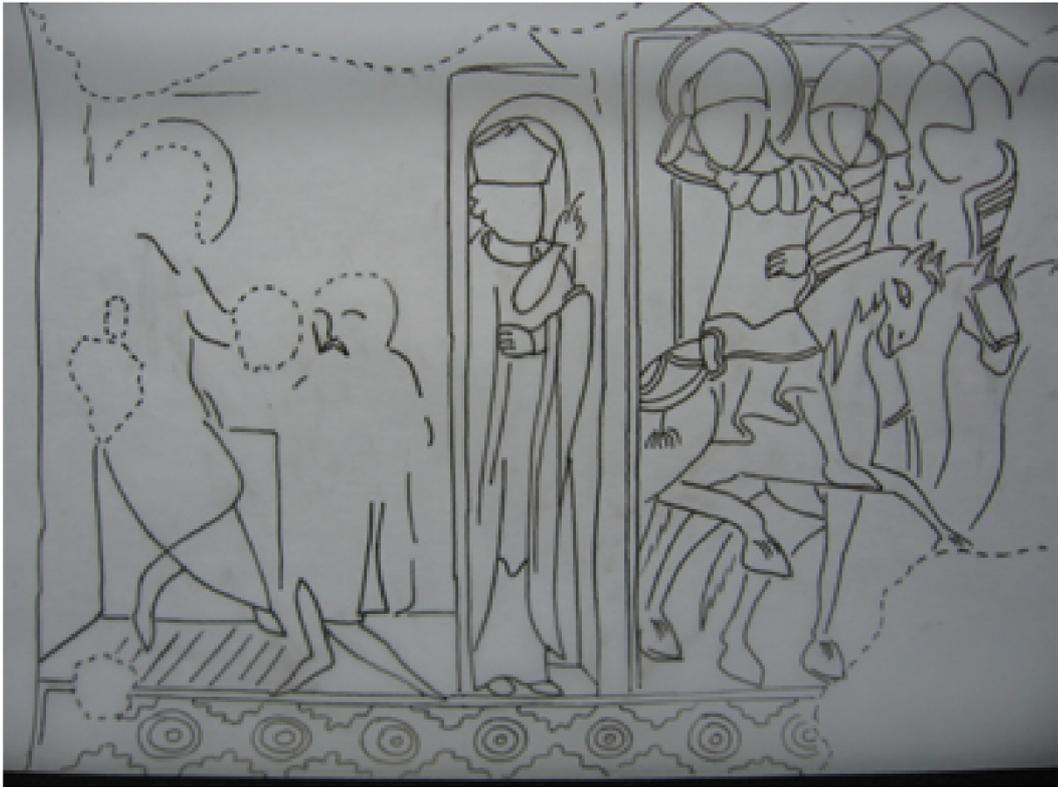


Fig. 1 – *La Relation de l'espion, La Bénédiction de l'évêque de Oradea, Cr ciunel.*



Fig. 2 – *La Relation de l'espion, La Bénédiction de l'évêque de Oradea, Ghelin a.*

sa fille des mains des Cumans<sup>52</sup>, mais le costume du personnage agenouillé ne conduit pas à une dignité ecclésiastique, mais à une position militaire, ce qui nous suggère la référence à un espion de *Chronicon pictum*<sup>53</sup> ; énumérant les scènes de Ghelina, Virgil V t ianu<sup>54</sup> commence avec l'épisode de la Relation de l'espion, un épisode qui, croyons-nous, peut se constituer dans un *topos* de la narration visuelle, racontant les circonstances et le développement effectif d'un combat, quel qu'il soit.

Pendant la bénédiction de l'armée hongroise par l'évêque, Ladislas, à cheval blanc et vêtu de la cote de mailles, tunique en lambeaux de cuir et casque à couronne, salue en donnant le signal de départ pour la lutte ; le conflit entre les deux troupes commence au moment du départ même, car les lances du groupe compact caché derrière les boucliers rouge-blancs touchent les archers cumans en les blessant (Fig.3). Dans la scène du *Combat de Kerlés* (Fig.4), on reconnaît beaucoup de détails qu'on rencontre dans le cycle conservé intégralement à Ghelina (Fig.5), ou partiellement – lorsque Huszka József réalisa ses copies – à M rtini et P duren<sup>55</sup>, des détails qui constitueront des *topoi* d'atelier : l'acharnement du combat, le grand nombre de Cumans au point d'être décollés, le sang qui jaillit des blessures, les morts et les blessés tombés par terre, parmi les sabots des chevaux en miniature, représentent autant des tentatives du peintre d'offrir un accent de réalisme à la scène chargée pourtant d'un fort conventionnalisme. La brèche faite au cours du temps pour réaliser une fenêtre, détruit la représentation de Saint Ladislas en poursuivant le Cuman ; on peut voir encore ce dernier (Fig.6), avec la fille enlevée à côté de lui et tourné en selle afin qu'il puisse couvrir le saint de la même pluie de flèches qu'à Ghelina (Fig.7).

Le caractère cursif des épisodes de la première partie de la légende, assuré par l'élimination des éléments de césure entre les scènes et même par leur contraction – l'évêque bénissant Ladislas au moment du

départ se trouve sous une arcade de l'édifice de la scène de *la Relation de l'espion* (Fig.1) ; l'engagement au combat de la cavalerie hongroise dans la même scène qui aurait du être seulement *la Marche* (Fig.3) ; le pêle-mêle immobile du *Combat de Kerlés* (Fig.4) –, confère dynamisme à cette rédaction compositionnelle et cohérence à la lecture<sup>56</sup>. La deuxième partie du cycle hagiographique est fortement rythmée, par le marquage conventionnel de la terre et du ciel, marquage sur lequel apparaissent les silhouettes distinctes des trois héros de la légende et par la ponctuation des épisodes, réalisée par les petits arbres décoratifs à trois branches en amande. Pendant la valse immobile de Ladislas et du Cuman (Fig.8), quand la fille coupe les tendons du païen, les chevaux, cachés derrière un rocher très géométrisé, pareil à celui de la scène du *Combat singulier* de M rtini<sup>57</sup>, paissent tranquillement le feuillage stylisé de l'arbre décoratif ; le Bien triomphedu Mal<sup>58</sup>, la fille décollant le misérable Cuman (Fig.9). Les attitudes des personnages du *Combat singulier* et de *la Décollation* sont, paraît-il, identiques à celles de Ghelina (Fig.10,11), M rtini et P duren<sup>59</sup>. L'épisode du *Repos de Ladislas* (Fig.12) est partiellement détruit, mais nous pouvons saisir, en considérant les détails du costume, l'identité du personnage étendu, à la proximité duquel se trouve un autre, début<sup>59</sup>.

Le maître de Cr ciunel emploie les mêmes schémas compositionnels qu'à Ghelina, M rtini et P duren<sup>60</sup> et il commence le cycle iconographique par le même épisode de *la Relation de l'espion*<sup>60</sup>, un épisode qu'on ne rencontre pas ailleurs. La répétition, dans les quatre ensembles de peinture, de certains gestes et détails – le salut du saint adressé à l'évêque (Fig.1,2,3), le groupe compact de la cavalerie hongroise cachée derrière les boucliers (Fig.13,14,15), les morts tombés parmi les sabots des chevaux (Fig.4,5), la position et l'attitude des personnages dans les dernières scènes (Fig.6,7,8,9,10,11) etc. – est définitoire pour les accessoires d'un



Fig. 10 – Le Combat singulier, Ghelinta.



Fig. 11 – La Décollation du Cuman, Ghelinta.

peintre, ainsi que l'emploi du même répertoire des éléments décoratifs : les petits arbres stylisés en amande, les bandes décoratives avec le même ruban bicolore en zigzag placé au-dessus de la narration, la même manière de représenter les plis des costumes. La similitude entre les cycles iconographiques est aussi valable pour leur encadrement stylistique<sup>61</sup> : les légendes de Ghelina, Craciunel, Martini et Pădureni sont réalisées au style linéaire-narratif, caractérisé par le contour des surfaces par une ligne continue d'une couleur foncée, la suggestion du cadre de l'action par des éléments sommaires de paysage, la préoccupation pour le modelage forme-couleur et la particularité des yeux en amande qu'on ne peut jamais confondre. Virgil Văntănu<sup>62</sup> constatait « l'éclectisme normal dans une église située à la périphérie du catholicisme », mais aussi l'habileté du maître de Ghelina qui, selon Vlasta Dvořáková, restait pourtant endetté à une conception demi-romane, demi-gothique<sup>63</sup>. Vasile Drăgușu proposait, pour les peintures de Ghelina, une datation autour de 1330<sup>64</sup>; grâce aux similarités que nous avons soulignées ci-dessus, nous affirmons que les quatre représentations de la légende peuvent être encadrées chronologiquement dans la même période et qu'elles appartiennent au même maître<sup>65</sup>. Malgré les accessoires auxquelles il fait fréquemment appel, le peintre n'applique pas toujours les mêmes formules, en faisant place aux variations créatrices et aux innovations imposées par les limitations de l'espace.

À la différence des peintures de Craciunel, dont l'existence a été une surprise jusqu'en 1996, l'ensemble mural de Chilieni a pu être connu indirectement, par les copies en aquarelle du même Huszka qui avait pu le voir avant le badigeonnage de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>66</sup>. Plus de cent ans ont du passer, jusqu'à ce que le monument rentrât à l'attention des spécialistes : il s'agit de la restauration des peintures entre 2004-2005 par Kiss Loránd et Pál Péter<sup>67</sup>. Le monument dont la construction a été réalisée en trois étapes<sup>68</sup>, est décoré de peinture murale tant

à l'extérieur<sup>69</sup>, qu'à l'intérieur. La décoration intérieure a connu trois étapes distinctes : de la première étape, on conserve encore, au registre inférieur de la paroi sud, la représentation indépendante de *la Vierge à l'Enfant* et sur la paroi nord, au registre inférieur, une représentation fragmentaire de *l'Adoration des Mages* ; la deuxième étape dévoile un programme iconographique cohérent qui réunit *le Jugement Dernier* (paroi sud, registre supérieur), *le cycle de la Passion* (registre inférieur des parois sud, ouest et nord) et *la Légende de Saint Ladislav* (registre supérieur des parois ouest et nord) ; la troisième étape conserve encore au registre inférieur de la paroi nord, une représentation de deux personnages avec des auréoles en relief, dont un Christ qui bénit<sup>70</sup>.

Connue partiellement<sup>71</sup>, comme nombre de scènes, par les copies de Huszka József, la légende de Chilieni<sup>72</sup> déroule en frise les épisodes : *les Préparations pour le combat de l'armée hongroise, la Bénédiction de l'évêque pendant le départ de Ladislav pour la lutte, la Marche, le Combat de Kerlés, la Poursuite du Cuman, le Combat singulier et la Décollation du Cuman*<sup>73</sup>.

Malheureusement, les deux scènes de la paroi ouest n'ont pas pu être récupérées que fragmentairement, de sorte qu'il nous est difficile de nous prononcer définitivement sur leur identification ; nous proposons pourtant, par analogie avec deux autres cycles transylvains de la légende<sup>74</sup>, les épisodes déjà annoncés. Dans la première scène (*Fig. 16*) on peut déchiffrer avec difficulté deux personnages, les toits de certains bâtiments de l'arrière-plan (la cité de Oradea) et la partie conique supérieure d'une tente de campagne ou d'une tour cylindrique ; par analogie à la seule scène conservée à Chichi (*Fig. 17*)<sup>75</sup>, où l'on peut observer, à l'arrière-plan de certaines architectures, une trompette, deux serviteurs en préparant les arcs, un cheval et les figures de deux soldats à casque, nous considérons qu'il s'agit des *Préparations de l'armée hongroise à la*

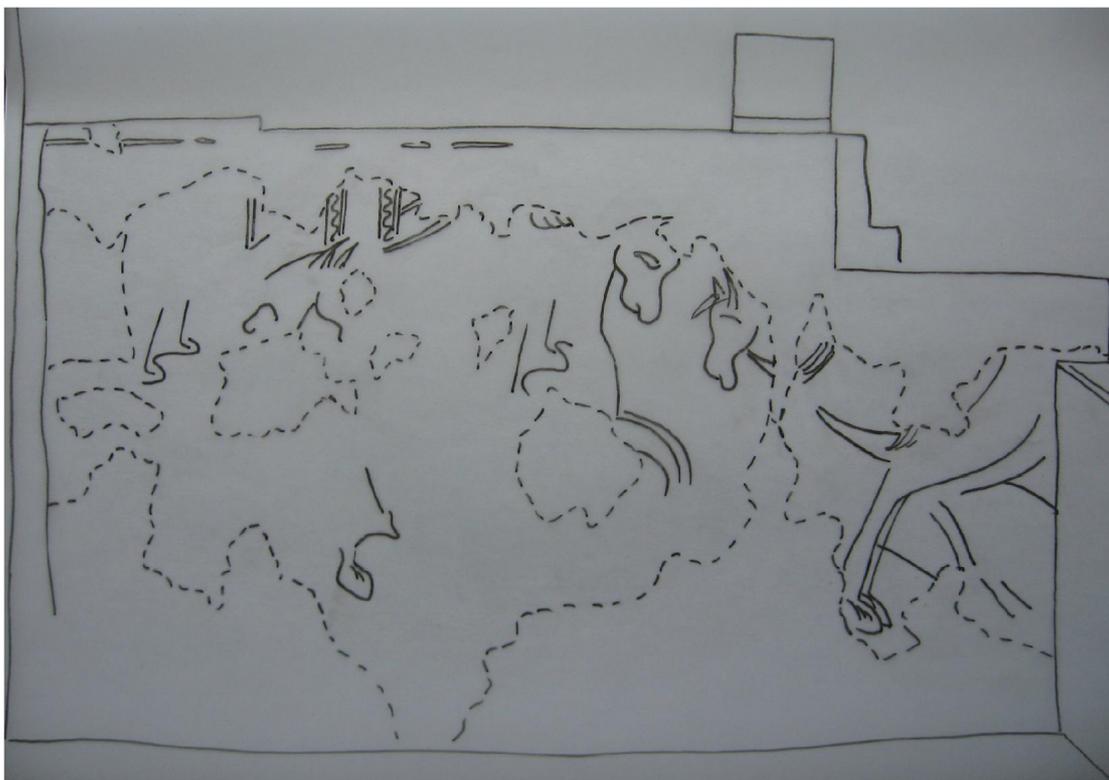


Fig. 15 – *Le Combat de Kerlés*, fragment, P durenii.

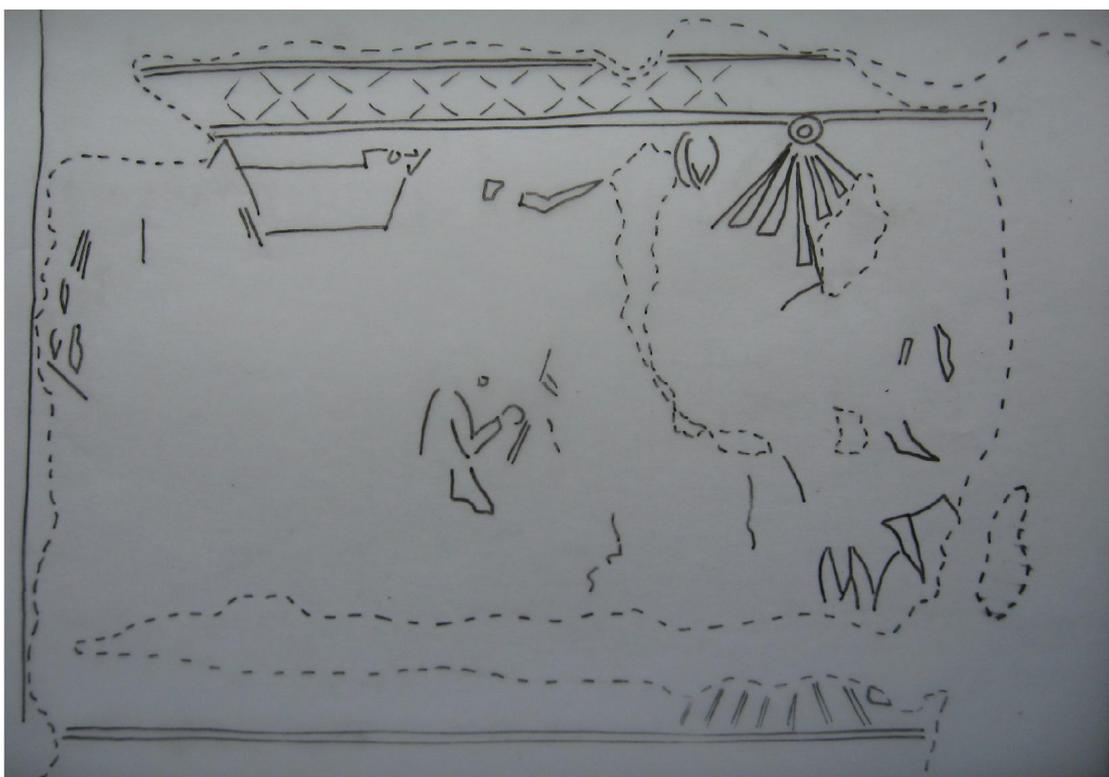


Fig. 16 – *Les Préparations pour le combat de l'armée hongroise*, Chilieni.



Fig. 17 – Les Préparations pour le combat de l'armée hongroise, Chichi .

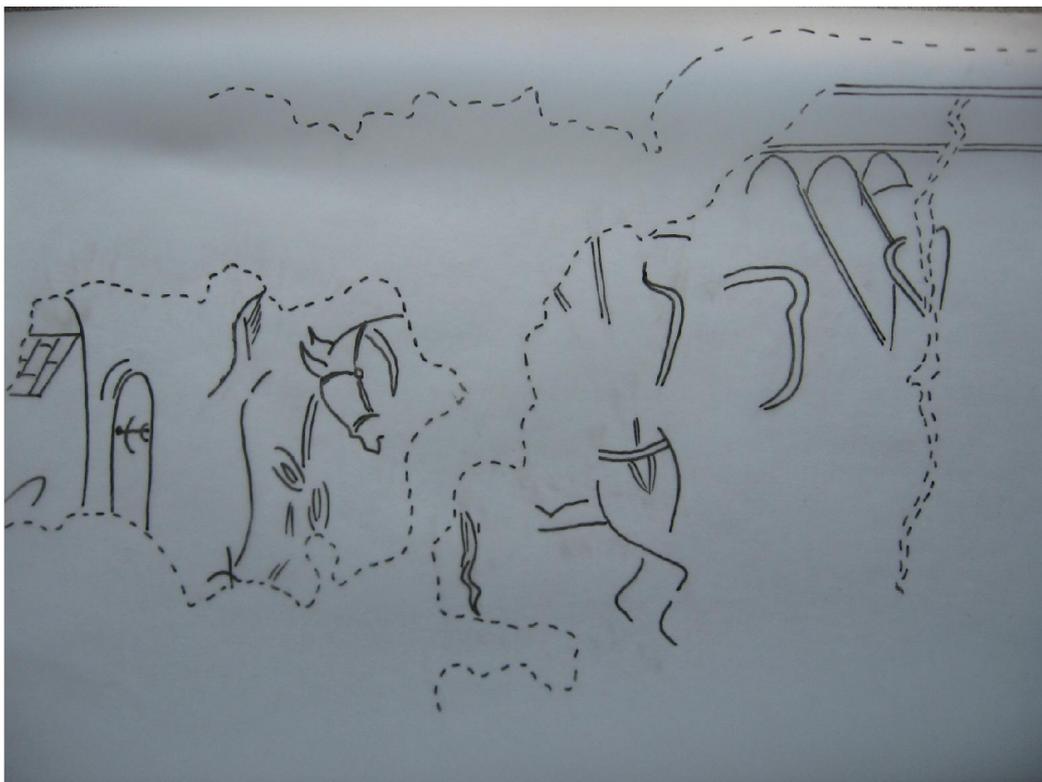


Fig. 18 – La Bénédiction de l'évêque de Oradea, Chilieni.



Fig. 19 – *La Bénédiction de l'évêque de Oradea, Mugi.*



Fig. 20 – *Le Combat de Kerlés, Chilieni.*



Fig. 21 – *La Poursuite du Cuman*, Chilieni.



Fig. 22 – *Le Combat singulier*, Chilieni.



Fig. 23 – *La  
Décollation du  
Cuman, Chilieni.*

*veille du départ pour la lutte.* En jugeant d'après les pièces de puzzle existantes (Fig.18), l'épisode suivant semble être la *Bénédiction de l'évêque pendant le départ pour la lutte* : les fragments de peintures rendent visibles un bâtiment et le cheval blanc du saint qui est orienté au sens contraire des têtes des cavaliers de l'armée hongroise ; la scène est réalisée selon le même schéma compositionnel qu'à Mugeni (Fig.19).

Le heurt du *Combat de Kerlés* (Fig.20) avec lequel commence la paroi nord, est organisé différemment par rapport aux

exemples discutés, appartenant au premier tiers du XIV<sup>e</sup> siècle : un pêle-mêle de chevaux, cavaliers, armes, blessés, morts et sang, sans aucune possibilité de distinguer facilement chaque élément ; à l'immobilité de la cavalerie à casques et à cottes de mailles répond l'immobilité des cumans aux arcs bandés, le seul élément dynamique de cette scène de bataille étant le cheval blessé qui s'affale avec son cavalier. C'est le moment de la première collision des deux armées, auquel font défaut les détails pittoresques rencontrés jusqu'alors. Au fond du serrement

cumano-hongrois, se détache *la Poursuite du Cuman* (Fig.21), en permettant la première apparition de Ladislas conservée dans ce cycle ; la casque à couronne, la cote de mailles, la tunique à lambeaux, les gants et les protections métalliques des pieds prouvent la préoccupation constante des peintres pour équiper le saint avec les plus à la mode pièces de costume militaire, d'armement et de harnachement<sup>76</sup>. Les schémas iconographiques des autres scènes sont ceux consacrés, sans innovations remarquables, fait qui prouve l'existence des modèles qui avaient dirigé les peintres et qui les avaient libérés de tout effort d'imagination<sup>77</sup>. Le long d'une frise rythmée çà et là par les petits arbres décoratifs à formes différentes (en amande ou en palmette) et au feuillage dont le modèle est réalisé à pochoir, se déroulent les deux autres scènes de la légende, ayant au premier-plan un essai d'esquisse de paysage avec des collines en miniature. Un élément savoureux de l'épisode de la confrontation directe de Ladislas et du Cuman (Fig.22) est représenté par les chevaux cabrés qui luttent<sup>78</sup>, élément pareil à la *valse immobile* de leurs maîtres. Le *dynamisme pétrifié* aux valences d'instantané photographique est maladroitement rendu dans la dernière scène aussi (Fig.23) – scène qui reprend les schémas iconographiques consacrés – par le turban du Cuman en suspension, comme preuve que le puissant coup de sabre de la fille l'a jeté de sa tête.

En partant de l'analyse des costumes connus par la copie de Huszka, Vasile Dr gu soutenait<sup>79</sup> l'hypothèse de datation à caractère général proposée par Gerecse P.<sup>80</sup>, voir au XIV<sup>e</sup> siècle. Une analyse plus attentive des costumes, enrichis par de nouveaux détails (les gants et les protections métalliques pour les pieds, la tunique courte d'un tissu à modèle de Ladislas, ainsi que le cafetan richement orné et le turban du Cuman) placerait les peintures, selon Dénes<sup>81</sup>, à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, même au

début du siècle suivant, d'après Kovács<sup>82</sup>, lorsque toute une série d'influences orientales est à remarquer dans les habitudes vestimentaires des chevaliers hongrois. La persistance du style linéaire-narratif auquel appartiennent les peintures, associée à une évidente propension vers le modelage subtil des visages et vers l'évitement des surfaces plates de couleur, les passages graduels d'ombre à la lumière, la chromatique bornée à quelques tons d'ochre, de brun et de gris, mais aussi l'évident air rustique<sup>83</sup> que ce style acquiert dans la variante du peintre de Chilieni, nous dirigent vers une datation à la deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle. Pourtant les particularités de la technique d'exécution<sup>84</sup>, la préférence pour le détail anecdotique ou la forte prédisposition pour le décorativisme, saisissable au costume de Ladislas et du Cuman, aux détails de harnachement, aux petites collines ou aux petits arbres ornés de palmettes réalisées à pochoir, nous autorisent à placer à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle cette représentation de la légende, qui, dirait-t-on, anticipe l'élégance artificielle des attitudes des personnages et le caractère nettement décoratif des peintures de Dârjiu, sans se placer pourtant au même niveau.

Malgré les différences stylistiques et le siècle que les sépare, les peintures illustrant la Légende de Saint Ladislas de Cr ciunel et de Chilieni relèvent de la stabilité en ce qui concerne la rédaction iconographique : avec peu d'exceptions, concernant le début et la fin des cycles, les épisodes et même les schémas iconographiques sont similaires à travers les deux siècles de leur existence, de Ghelina, Cr ciunel, M rtini et P durenii jusqu'à Dârjiu et Mih ileni<sup>85</sup>, fait qui nous mène à supposer l'existence d'un cahier de modèles ou des livres enluminés, élaborés probablement dans l'ambiance de Oradea où le culte de Saint Ladislas jouissait d'une grande appréciation. L'épisode de la Relation de l'espion, épisode rencontré seulement dans les trois monuments mentionnés, représente une exception qui peut être attribuée au

même peintre, mais, en effet, les seules variations iconographiques sont anecdotiques ou de détail. L'apparition d'une scène supplémentaire, celle des Préparations de l'armée hongroise pour le combat, scène qui se déroule dans le cadre précis de la cité de Oradea, pourrait être une conséquence de l'importance que cette ville aurait obtenue dans la deuxième moitié de XIV<sup>e</sup> siècle.

La bonne qualité des peintures linéaire-narratives du début du XIV<sup>e</sup> siècle, nous rappelant les fresques de Velká Lomnica, atteste un maître formé dans l'ambiance nord-italienne, endetté à une conception demi-romane, demi-gothique, qui serait arrivé en Transylvanie par l'intermède des Anjous ; il fit de Saint Ladislas un modèle chevaleresque, digne d'être suivi par la petite noblesse liée aux églises de village où se trouve la majorité des illustrations de la légende<sup>86</sup>. Le grand

nombre d'exemples de la légende montre la dimension d'un culte dynastique, adopté par la noblesse fidèle aux Anjous, surtout parce qu'il répondait aux valeurs chevaleresques qui faisaient de nouveau l'objet d'une fascination durant jusqu'au temps de Sigismond de Luxembourg. La représentation du cycle de Saint Ladislas commence par le groupe d'ensembles de Ghelina, Craciunel, Martini et Pădureni et finit par les peintures de Dârjiu et Mihăileni, dues à des maîtres provenant de l'ambiance italo-byzantine, en attestant le fait que la peinture de la Transylvanie n'est pas un phénomène isolé du reste de l'Europe artistique médiévale, mais qu'elle est toujours en connexion avec les grandes réalisations des autres pays. Pourtant, entre les deux moments de pointe, des oeuvres plus modestes, chargées d'un air provincial, comme les peintures de Chilieni, trouvent leur place aussi.

<sup>1</sup> Le roi Ladislas I de Hongrie (1077-1095), illustre membre de la dynastie des Árpáds, a joué un rôle important dans la consolidation du Royaume Hongrois, dont il a réussi à renforcer la frontière orientale, à la suite de l'interruption des invasions des Cumans et des Petchénègues par la confrontation de Kisvárd de 1085 : Vasile Drăguș, *Legenda „eroului de frontieră” în pictura medievală din Transilvania*, in *RMM.MIA*, II (1974), p. 24; après sa victoire, le roi a réuni les vaincus à son peuple, en les convertissant au christianisme : Vlasta Dvořáková, *La légende de Saint Ladislas découverte dans l'église de Velká Lomnica. Iconographie, style et circonstances de la diffusion de cette légende*, in *BMI*, XLI (1972), nr. 4, p. 26. Ladislas I a renforcé la position de l'Église et il a pris l'initiative, en 1083, d'une série de béatifications, spécialement de certains membres de la dynastie dont il faisait partie : les saints rois de Hongrie, Saint Étienne et son fils Saint Emeric, le Saint-évêque Gérard, Saint Zoerard-André et Saint Bénédict : Gábor Klaniczay, *Holy Rulers and Blessed Princesses. Dynastic Cults in Medieval Central Europe*, Cambridge University Press, 2002, p. 129 et 173. Une centaine d'années après sa mort, le 27 juin 1192, le roi Ladislas I sera canonisé par l'initiative de Béla III, le souverain qui aurait eu commencé les travaux de reconstruction de la fondation du saint de Oradea, en élevant une cathédrale qui deviendra le centre du culte de Saint Ladislas et le principal lieu de pèlerinage au cours du XIV<sup>e</sup> siècle : Klaniczay, *Holy Rulers*, p. 182-187.

<sup>2</sup> Le plus ancien récit du combat de 1068 contre les Petchénègues, où le duc Ladislas prouva son habileté,

appartient à Simon de Keza (*Chronicon Hungaricum*) qui indique les Petchénègues comme envahisseurs ; les chroniques ultérieures consacreront les Cumans comme les adversaires épouvantables de Saint Ladislas : Drăguș, *Legenda*, p. 24.

<sup>3</sup> En commençant du XVI<sup>e</sup> siècle, les adeptes de la Réforme ont opté pour une décoration sobre de leurs édifices de culte, voire pour l'absence de la décoration murale, procédant en conséquence à la couverture par crépi des peintures murales existantes depuis l'époque médiévale; ces ensembles muraux de Transylvanie attendent encore le moment du dévoilement de leur intacte beauté, parce-que le chaux n'a fait autre chose que de les protéger contre l'action du temps.

<sup>4</sup> Drăguș, *Legenda*, p. 21-38; version française in *RRHA-BA*, XII (1975), p. 11-40.

<sup>5</sup> En se fondant sur les monuments conservés, sur les copies en aquarelle des peintures disparues et sur des informations incertaines, Vasile Drăguș (*Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania*, in *PVAR*, vol. II, București, 1972, p. 75-76) rédige une liste des représentations murales de la légende qu'on rencontre dans les monuments : Ghelina, Mugeni, Biboreni, Moacă, Martini, Dârjiu, Remetea, Mihăileni, Beiuș (l'ancienne dénomination du village Pădureni), Filia (Filea), Chilieni, Fizeul Gherlei, Dej et Al. Un répertoire des représentations narratives de Saint Ladislas que nous avons eu aussi à la disposition, appartient à László Gyula, *A Szent László-légenda középkori falképei*, Budapest, 1993, qui rassemble dans son étude, complète au moment de sa réalisation (la monographie a été conçue au début des

années '80), tous les ensembles de peinture murale existants (en nombre de 26), disparus (en nombre de 11) ou hypothétiques (en nombre de 11), de Roumanie, Slovaquie, Hongrie, Autriche et Slovénie. Selon le chercheur hongrois, les fresques conservées qui illustrent la Légende de Saint Ladislav, se trouvent dans localités suivantes : Mugeni, Ghelina, Chilieni, Pădureni, Biboreni, Dârjiu, Mihăileni, Daia (toutes en Roumanie), Velká Lomnica, Žehra, Vitkovce, Švabovce, Necpaly, Liptovský Ondrej, Bijacovce, Poniky, Košice, Kraskovo, Rimavská Baňa, Rakoš, Hamuliakovo, Michal na Ostrove (toutes en Slovaquie), Tereske, Ócsa (Hongrie), Öberschützen (Autriche) et Turnišče (Slovénie). Des cycles disparus, mais connus par diverses sources, se trouvaient à : Moacă, Filea, Mărtini (copies en aquarelle réalisées par Huszka József), Armănești, Ocland, Cristuru Secuiesc, Remetea (toutes en Roumanie), Szalonna (Hongrie), Lipovník, Slatvina et Ruskinovce (Slovaquie) ; l'auteur n'offre aucune information sur les sources qui l'ont aidé à rédiger cette liste, raison pour laquelle nous exprimons nos réserves. En se fondant sur des suppositions pas encore confirmées, László énuméra aussi les monuments : Chichi, Fizeu Gherlii, Dej, Panticeu, Haeg, Oradea (tous en Roumanie), Kiszvárd, Túrje (Hongrie), Čejkovce, Jakubovany et Žilina (Slovaquie). Ana Maria Gruia (*Saint Ladislav on Stove Tiles*, in *Annual of Medieval Studies at CEU*, 11, Budapest, 2005, p. 97-120) ajoute à son étude une carte de la distribution des fresques médiévales illustrant la Légende de Saint Ladislav, en confirmant certains monuments et en ajoutant d'autres : Chichi, Săciova (Roumanie), Poprad et Sabinov (Slovaquie). D'après ces trois sources, en ajoutant les recherches personnelles et les informations fournies par le restaurateur Kiss Loránd, nous avons rédigé une nouvelle liste des ensembles muraux de la Transylvanie.

<sup>6</sup> À l'occasion de certains sondages stratigraphiques récents, on a découvert un fragment de la scène de *la lutte contre les Cumans* ; nous remercions le restaurateur Kiss Loránd pour la photo qu'il nous a mise à la disposition.

<sup>7</sup> La mention à titre hypothétique de cet ensemble dans le répertoire de László Gyula et le témoignage du restaurateur Kiss Loránd nous déterminent à ajouter à la liste ces peintures que nous ne connaissons pas directement.

<sup>8</sup> Le fragment de fresque illustrant *la Poursuite du Cuman* ne se trouve pas dans le répertoire de László Gyula, mais il est mentionné par Lángi József et Mihály Ferenc (*Erdélyi falképek és festett faberendezések. Állami műemlékhelyreállítási és restaurálási központ*, vol. 1, Budapest, (f.a.), p. 94-95). La localité est incluse dans la carte annexée in Gruia, *Saint Ladislav*, p. 115 (v.n.5).

<sup>9</sup> Le restaurateur Kiss Loránd nous a signalé que, exceptant la représentation déjà connue des trois saints rois de Hongrie, un fragment de la Légende de Saint Ladislav qu'on pourrait dater au XIV<sup>e</sup> siècle, a été

récemment mis au jour ; d'après les photos de la fin du cycle, il s'agit des scènes de *la Décollation* et du *Repos*, le reste étant encore sous crépi.

<sup>10</sup> Huszka József, *A Szent László – legenda székellyöldi falképekben*, in *Archaeologiai Ertesítő*, V (1885), p. 212-218. L'auteur présente les peintures des églises de Ghelina, Mărtini, Pădureni et Biboreni ; il revient plus tard sur la question, en présentant les ensembles de Dârjiu (*A derzsi falképek*, in *Archaeologiai Ertesítő*, VIII (1888), p. 50-53) et de Mugeni (*A bögözi falképek*, in *Archaeologiai Ertesítő*, XVIII (1898), p. 388-393, *apud* Drăguș, *Legenda*, p. 21).

<sup>11</sup> Aurelian Vajkai, *Les saints dans l'histoire de la médecine hongroise*, in *Nouvelle Revue de Hongrie*, 1937, nr. 11, p. 427-428, *apud* Drăguș, *Legenda*, p. 21.

<sup>12</sup> Gerevich Tibor, *San Ladislav nella storia e nell'arte*, Budapest, 1942, p. 187-191, *apud* Drăguș, p. 21.

<sup>13</sup> Radocsay Dénes, *A középkori magyarország falképei*, Budapest, 1954, p. 32.

<sup>14</sup> Drăguș, *Legenda*, p. 21-32.

<sup>15</sup> Ernő Marosi, *Der heilige Ladislaus als ungarischer Nationalheiliger. Bemerkungen zu seiner Ikonographie im 14.-15. Jh.*, in *Acta Historiae Artium Hungariae*, 33 (1987-1988), p. 211-256.

<sup>16</sup> László, *A Szent László-legenda*, p. 241 (v.n.5).

<sup>17</sup> Klaniczay, *Holy Rulers*, p. 1-5 et 397-398 (v.n.1).

<sup>18</sup> Horváth C., *Szent László legendáink eredetéről*, Budapest, 1928, *apud* Drăguș, *Legenda*, p. 21.

<sup>19</sup> László Gyula, *Steppenvölker und Germanen. Kunst der Völkerwanderungszeit*, Viena-Budapest, 1970, p. 121, *apud* Drăguș, p. 21.

<sup>20</sup> Dvořáková, *La légende*, p. 27-35 (v.n.1).

<sup>21</sup> Drăguș, *Legenda*, p. 28-30. László manifeste un désaccord avec la thèse de Vasile Drăguș et souligne l'origine de la légende dans un mythe oriental qui a reçu un vêtement chrétien : László, *A Szent László-legenda*, p. 242-243 (v.n.5).

<sup>22</sup> Klaniczay, *Holy Rulers*, p. 5 et p. 398 (v.n.1).

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 183-184.

<sup>24</sup> En commençant de 1163, le futur roi Béla III a vécu sous le nom d'Alexios à la cour byzantine et il a reçu le rang de *despotès*, étant le fiancé jusqu'en 1172 de Marie, la fille de l'empereur Manuel I : Gábor Klaniczay, *L'image chevaleresque du saint roi au douzième siècle in La royauté sacrée dans le monde chrétien* (eds. A. Boureau et C.S. Ingerflom), Paris, 1992, p. 56-57.

<sup>25</sup> *Idem*, *Holy Rulers*, p. 186-187.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 187-188.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 188-189.

<sup>28</sup> En 1309, Charles Robert a été considéré par le légat papal, le cardinal Gentile di Particino da Montefiore, un véritable successeur des premiers rois saints, un chef apte et légitime de Hongrie, garant par ses vertus de la fertilité et de la prospérité du pays, de la paix et de l'unité d'esprit : *ibidem*, p. 1.

<sup>29</sup> Drăguș, *Legenda*, p. 26-27. Il est connu le fait que, pendant la régence de Ladislav IV le Cuman, sa

mère, Elisabeth, une princesse cumanne, a favorisé la pénétration des coutumes païennes des Cumans parmi la noblesse ; le roi même finira, pendant la révolte des Cumans de 1284, par prendre définitivement leur part et par vivre selon leurs habitudes : Pál Engel, *Regatul Sântului tefan. Istoria Ungariei medievale. 895-1526*, Cluj-Napoca, 2006, p. 135.

<sup>30</sup> Dr gu , *Legenda*, p. 27.

<sup>31</sup> Les actions de Charles d'Anjou (1265-1285), le devancier de Charles Robert, témoignent d'une préoccupation constante pour l'association de sa famille à la sainteté (il a essayé d'exploiter dans son intérêt la tradition de la dynastie centralisée de Charlemagne ; il a joué un rôle de champion de l'Église et a tenté en vain de faire canoniser ses frères, (Louis IX, Robert d'Artois et Alphonse de Poitiers), à la sainteté des Árpáds en particulier (il a aspiré sans succès à la main de la pieuse fille de Béla IV ; par contre, il a réussi deux unions dynastiques : celle de son fils, Charles II, à Marie de Hongrie, la fille d'Etienne V, et celle de Ladislas IV le Cuman à Isabelle d'Anjou) ; ce désir de Charles d'investir sa famille des mêmes attributs que la famille des Árpáds, l'aspiration qu'il avait transmise à son continuateur, dévoile une mentalité dominante des chefs médiévaux : la royauté sacrée est le principal moyen d'offrir au chef médiéval la légitimation et le pouvoir d'être médiateur entre la divinité et le peuple qu'il dirige, en lui assurant ainsi la prospérité et la protection : Klaniczay, *Holy Rulers*, p.299-301 et 395.

<sup>32</sup> Dr gu , *Legenda*, p. 26-32.

<sup>33</sup> Klaniczay, *Holy Rulers*, *passim*.

<sup>34</sup> Charles Robert fit baptiser ses deux fils aux noms des rois Ladislas et Etienne, en prouvant ainsi son intention de continuer la politique des Árpáds : Engel, *Regatul*, p. 167.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 174-175. Le roi organisa des tournois, instaura la coutume d'offrir des blasons à ses chevaliers et créa l'ordre chevaleresque de Saint Georges.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 185-187.

<sup>38</sup> Le premier ensemble de peinture murale qui illustre la Légende de Saint Ladislas est celui de Velká Lomnica que Klaniczay (*Holy Rulers*, p. 388) et Marosi (*Der Heilige Ladislaus*, p. 223, v.n.15) datent de 1317. C'est toujours au premier tiers du XIV<sup>e</sup> siècle qu'appartiennent les peintures murales de Ghelina, des peintures antérieures à cette période n'étant pas connues.

<sup>39</sup> À cette période correspond la reconstruction de la cathédrale de Oradea, principal lieu de pèlerinage du culte de Saint Ladislas : Suzana Móré Heitel, compte-rendu de *Varádi kötoredékek*, Budapesta, 1989, in *SCIA-AP*, t.39, 1992, p. 145-152.

<sup>40</sup> La dernière représentation de la Légende de Saint Ladislas qui est rencontrée à Dârjiu, date de 1419 : Vasile Dr gu , *Arta gotic în România*, Bucure ti, 1979, p.230.

<sup>41</sup> Klaniczay, *Holy Rulers*, p. 191-192 et 388 (v.n.1).

<sup>42</sup> Lángi et Ferenc, *Erdély falképek*, p. 44 (v.n.8).

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Pour les peintures de Ghelina, voir : Virgil V t ianu, *Istoria artei feudale în rile Române*, ed. 2, Cluj-Napoca, 2001, p. 422-424, Vasile Dr gu , *Restaurarea picturilor murale de la Ghelina*, in *BMI*, XLII (1973), p. 45-54, et Dr gu , *Legenda*, p. 32-34.

<sup>45</sup> L'Adoration des Mages et les Saints Empereurs Constantin et Hélène sont encadrées par une bordure décorée de motifs végétaux et géométriques complexes qui dénote, tout comme le traitement évolué des figures, traitement similaire au celui de Chilieni, une étape ultérieure à la période de réalisation du cycle de Saint Ladislas : la Nativité précède chronologiquement les deux premières scènes, mais appartient, par la facture plus provinciale, à une période suivante aux peintures illustrant l'épisode de la vie de Saint Ladislas. Le sondage effectué à l'abside demi-circulaire du chœur a relevé la figure d'un apôtre, fait qui confirme l'existence de la décoration murale dans cette partie de l'église également.

<sup>46</sup> C'est la place traditionnelle que la Légende de Saint Ladislas occupe dans les églises médiévales de l'ancien Royaume Hongrois : parfois le cycle narratif peut commencer sur la paroi occidentale, par une ou deux scènes, pour qu'il continue sur la paroi nord de l'édifice.

<sup>47</sup> Pour la signification des scènes, voir : G. Popa-Lisseanu, *Izvoarele istoriei românilor*, XI *Cronica pictat dela Viena*, Bucure ti, 1937, p. 55-57 et 175-177, et Dr gu , *Legenda*, p. 25-26. Pour la différence entre la version écrite et la version peinte, voir Dvo áková, *La légende*, p. 26-27 (v.n.1) et Dr gu , *Legenda*, p. 30.

<sup>48</sup> À Ghelina, on rencontre : la Relation de l'espion, la Bénédiction de l'évêque de Oradea, le Combat de Kerlés, la Poursuite du Cuman, le Combat singulier et la Décollation du Cuman. Bien qu'il e t connu directement les peintures qu'il datait autour de 1330, Dr gu (*Restaurarea*, p. 54) ignore chaque fois l'épisode de la Relation de l'espion : « Huszka József détaille les épisodes de cette manière : la relation de l'espion, la bénédiction, le serrement, la marche, le combat, la poursuite du Cuman, le combat singulier, la décollation du Cuman (Huszka József, *A Szent László-legenda székelyföldi falképekben*, in *Archaeologiai Ertesítő*, V, 1885, p. 213). En effet, la bénédiction et le serrement forment un seul groupe de composition, de meme, la marche et le combat et le premier épisode cité par Huszka n'existent pas dans la peinture de Ghelina. » : *ibidem*, p. 46.

<sup>49</sup> Les copies des peintures de M rtini , un village à la proximité de Cr iunel (environ 15 kilomètres), sont disponibles in László, *A Szent László-legenda*, p. 77-80 (v.n.5) ; les épisodes partiellement conservés avant la démolition de l'église étaient : la Relation de l'espion, le Combat de Kerlés, la Poursuite du Cuman, la Décollation du Cuman et une hypothétique Soumission des Cumans (les scènes de la Bénédiction

et du Combat singulier n'apparaissent pas dans les copies, parce-qu'elles n'existaient plus au moment de la reproduction).

<sup>50</sup> Jánó Mihály (*Gelence. A Gelencei Műemlék templom szerző*, Sepsiszentgyörgy, 1994, p. 13-15) observe les similitudes entre les deux scènes connues au moment de la parution de son étude, des similitudes qui concernent la place de l'épisode dans le développement iconographique du cycle et la disposition des personnages principaux de la scène ; il remarque aussi bien les différences : à Ghelina (Fig.2), à côté de Ladislás, se trouve un autre personnage nimbé ; à M rtini , Ladislás portant sa hache est assis devant une cité de petites dimensions où un personnage sans auréole l'assiste – des reproductions de la scène in László, *A Szent László-legendá*, p. 78 et 80, et in Jánó, *Gelence*, p. 18.

<sup>51</sup> Exceptant Vasile Dr gu (v.n.48), c'est aussi le cas de Vizkelety András, *Nomád kori hagyományok vagy udvari-lovagi toposzok? Észrevételek Szent László és a leányrabló kun epikai és képzőművészeti ábrázolásához*, (f.l.), 1981, apud Jánó, *Gelence*, p. 13, qui voit la scène comme une simple question de détail.

<sup>52</sup> Apud Jánó, *Gelence*, p. 13-14.

<sup>53</sup> « Aussi, le roi Salomon et le duc Geysé, avec son frère Ladislás, rassemblèrent-ils leurs armées et, en passant par la porte Meses, avant que les Cumans eussent traversé les montagnes, ils se dirigèrent en toute hâte vers la forteresse Dobuka où ils attendirent l'arrivée des païens presque une semaine entière. Cependant, un certain espion, en compagnie de Fantiska, originaire du nouveau castré, annoncèrent – un jeudi – au roi et aux ducs que l'armée des Cumans approchait. Alors le roi et les ducs partirent en hâte à cheval, suivis de leurs armées et arrivèrent cette nuit-même à proximité des Cumans. », apud Dr gu , *La légende*, p. 18 (v.n.4). Nous ne voulons pas établir une connexion directe entre le texte de la chronique et les rédactions iconographiques de Ghelina, M rtini et Cr ciunel, car une telle connexion est impossible à déterminer, mais nous voulons seulement orienter le lecteur.

<sup>54</sup> V t ianu, *Istoria*, p. 422 (v.n.44).

<sup>55</sup> Vasile Dr gu (*Legenda*, p.36-37) a pu se former une opinion assez incertaine sur les peintures de P durenii, couvertes à ce moment-là du lait de chaux, après l'examen superficiel des copies en aquarelle du même Huszka. Il nous informe que sur la paroi nord il y avait une frise composée des épisodes suivants : *la Marche, le Combat de Kerlés et la Poursuite du Cuman*, tandis que sur la paroi sud se trouvaient encore une illustration de *la Poursuite du Cuman et la Décollation du Cuman*; Dr gu date toutes ces peintures entre la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle et le début du XV<sup>e</sup> siècle, mais il ne nous dit rien sur le fait qu'il s'agissait de deux représentations de la légende, l'une sur la paroi nord, appartenant à la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, et l'autre sur la paroi sud, qu'on pourrait dater au XV<sup>e</sup> siècle, comme résulte des copies reproduites in László, *A Szent László-legendá*, p. 85-

88 (v.n.5). L'examen des reproductions des copies de Pádurenii nous oblige à ajouter d'autres scènes à la représentation du XIV<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire *le Combat singulier et la Décollation du Cuman*, les deux conservées fragmentairement, mais facile à reconnaître ; à P durenii, il y avait donc une représentation complète du cycle ! Nous ne pouvons pas savoir quelle est la raison pour laquelle la paroi sud a été peinte d'une autre représentation de la même légende, mais, selon notre analyse stylistique et selon l'analyse à caractère général des détails vestimentaires de Annamária Kovács (*Costumes as Symbols of Warrior Sainthood: the Pictorial Representations of the Legend of King Ladislás in Hungary*, in *Annual of Medieval Studies at CEU*, vol. 6, 2000, p. 145-162), nous pouvons affirmer que les trois scènes représentées cette fois pas en frise, mais en cartouches distincts pour chaque épisode, appartiennent au XV<sup>e</sup> siècle. Aujourd'hui, à P durenii, on peut apercevoir seulement un fragment du *Combat de Kerlés* (Fig.15) dont l'analyse des détails stylistiques et iconographiques nous autorise à affirmer la parenté de ces peintures avec celles de Ghelina, Cr ciunel et M rtini .

<sup>56</sup> La composition de cette première partie de la légende, dans sa variante de Ghelina, est plus aérée, grâce probablement à l'espace plus grand que le maître avait eu à la disposition.

<sup>57</sup> László, *A Szent László-legendá*, p. 78-79 (v.n.5).

<sup>58</sup> On a beaucoup parlé au cours du temps des significations des trois personnages de la légende, comme d'une confrontation entre deux principes antagoniques, le Bien et le Mal, symbolisés par Ladislás et le Cuman ; pour le cycle de Velká Lomnica, Vlasta Dvo áková trouve des indices dans la représentation frontale de Ladislás et exclusivement de profil du Cuman qui fait sortir des flammes de sa bouche, comme à Cr ciunel. Plus encore, la ressemblance du visage de Saint Ladislás des trois dernières scènes de Cr ciunel au visage de Jésus du *cycle de la Passion* de Ghelina constitue une preuve de cette évidente antithèse. La fille intervient dans le combat en tant qu'instrument dur et implacable de la Justice suprême; représentée à une échelle plus petite que les deux autres personnages, elle saisit de ses mains le sabre qui décolle le Cuman, de sorte qu'« elle ressemble ainsi à la Judith biblique, tenant la tête sanglante d'Holopherne » : Dvo áková, *La légende*, p. 26 (v.n.1).

<sup>59</sup> En jugeant d'après la couleur et d'après certains détails du costume, ce personnage pourrait être la fille, mais sa position, par rapport à Ladislás, est différente des autres représentations de la scène: d'habitude, le saint repose sa tête sur les genoux de la fille, ses armes suspendues dans un arbre; ici, le personnage debout semble épauler une arme, en soulignant probablement la dimension d'instrument du destin que le personnage féminin a dans certaines interprétations (v. *supra*, n.58).

<sup>60</sup> La scène de P durenii n'existait plus quand Huszka a fait ses aquarelles.

<sup>61</sup> Dr gu , *Legenda*, p. 32-34 et *idem*, *Arta gotic* , p. 192-193 (v.n.40) : « Du point de vue stylistique, les

peintures de la paroi nord de Ghelina trahissent un maître ayant une formation très complexe : il est endetté aux traditions byzantines, filtrées par les écritures occidentales ; il est nourri par l'esprit narratif de la peinture du Nord et il est, surtout, tributaire aux nouvelles découvertes du langage artistique de la peinture nord-italienne. L'emploi d'une gamme chromatique riche et brillante, dans une bonne technique de fresque, le modelage des formes par la différence de saturation de la couleur, la typologie spécifique des yeux en amande sont les signes inéquivoques de sa fondamentale appartenance stylistique à l'ambiance italienne. »

<sup>62</sup> V t ianu, *Istoria*, p. 422-423.

<sup>63</sup> Dvo áková, *La légende*, p. 40 (v.n.1).

<sup>64</sup> Dr gu , *Restaurarea*, p. 54 (v.n.44).

<sup>65</sup> Les quatre monuments analysés se trouvent dans la région habitée par les Szeklers, deux au département de Harghita et les deux autres au département de Covasna ; la distance entre les monuments n'est pas aussi grande pour ne pas être à parcourir, à pied ou à cheval.

<sup>66</sup> L'année de la reproduction des fresques de Chilieni est 1886 : László, *A Szent László-legenda*, p. 82 (v.n.5), et le moment de leur badigeonnage, l'année 1887 : Dénes, *A középkori*, p. 155 (v.n.13), et Dr gu , *Arta gotic* , p.262 (v.n.40). I.D. tef nescu consigne : « En 1868, et plusieurs années plus tard, on voyait encore la légende de saint Ladislas jusqu'à la décollation du chef cuman. Elle surmontait la vie de Jésus et le Jugement dernier. » *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie*, Paris, 1938, p. 61). En fait, la légende surmonte seulement une partie de la vie de Jésus, le Jugement Dernier se trouvant sur la paroi opposée.

<sup>67</sup> Les peintures avaient déjà été décapées partiellement par Medve Sándor au début des années 1990. Nous remercions le restaurateur Kiss Loránd pour l'amabilité de nous avoir mis à la disposition les informations concernant la restauration des peintures de Chilieni.

<sup>68</sup> Information disponible au site de l'Institut de Mémoire Culturelle (Institutul de Memorie Cultural ) [www.cimec.ro](http://www.cimec.ro), consulté le 1 décembre 2007, où sont publiées aussi les conclusions des recherches archéologiques.

<sup>69</sup> Les fragments des parois sud et ouest sont aujourd'hui illisibles.

<sup>70</sup> À la différence des peintures de Craciunel, où l'on a appliqué d'abord la couche de crépi, les peintures de Chilieni ont perdu leur fraîcheur chromatique à cause de l'application du lait de chaux directement sur la couche picturale, de sorte qu'aujourd'hui la décoration murale offre au regard une variation de tons bruns, ochres et gris.

<sup>71</sup> Les copies reproduisent seulement les scènes de la paroi nord : László, *A Szent László-legenda*, p. 81-84 (v.n.5).

<sup>72</sup> La simple description des fresques de la paroi nord, sans aucune considération stylistique ou chronologique, in *ibidem*.

<sup>73</sup> Les fragments de fresque délimitant la légende, trouvés par les restaurateurs dans les plâtres jetés après les fouilles (!), montrent que le cycle finit par cet épisode, sans celui du *Repos de Ladislas*.

<sup>74</sup> Il s'agit des premières scènes de la légende, dans l'église des unitariens de Chichi et dans l'église réformée de Mugeni ; nous précisons que les rapprochements de celles-ci et des deux scènes de Chilieni sont strictement iconographiques.

<sup>75</sup> La scène de Chichi se trouve toujours à l'extrémité sud de la paroi ouest, mais dans le registre inférieur ; la scène des Préparations pour le départ à la lutte de Chichi a un degré plus haut de lisibilité, pourtant pas satisfaisant.

<sup>76</sup> Annamária Kovács (*Costumes*, p. 145-158, v.n.55), constate une permanente préoccupation des peintres pour présenter les personnages de la légende portant les vêtements et les armes les plus à la mode au moment de la création de la peinture, car, dans la pensée médiévale, le costume n'a pas seulement la fonction de protéger la personne qui le porte, mais aussi celle d'indiquer avec précision son statut social. Or Ladislas, en tant que *modèle de comportement chevaleresque* pour la jeune noblesse du pays, devait respecter ce code vestimentaire.

<sup>77</sup> Marosi (*Der heilige Ladislaus*, p. 219-229, v.n.15), affirme que, bien qu'il soit impossible d'établir la source d'inspiration des peintures murales illustrant l'épisode du combat de Kerlés, elle doit pourtant être cherchée dans la miniature. En se fondant sur la pratique du soutien des représentations murales, par des textes écrits, Dvo áková (*La légende*, p. 35, v.n.1) affirme que la légende, dans la variante qui avait servi comme modèle aux iconographes, est l'œuvre d'un homme de lettres italien, invité par Charles Robert du Royaume de Naples. Dr gu (*Legenda*, p. 25, v.n.1) considère que les principales sources historiographiques connues du XIV<sup>e</sup> siècle sont au nombre de trois : *Legendarium pictum* (Bibliothèque du Vatican, cod. lat. 8541), chronique écrite et enluminée entre 1365-1370 ; *Chronicon pictum Vindobonense* ou *Kepés Kronika* (Bibliothèque de Vienne, cod. Vindob. lat. 405), rédigée par Mark Kálty et enluminée par Miklos Meggyessy entre 1370-1380 ; et *Gesta Hungarorum*, de la même période, qui utilise les textes des deux premières œuvres ; à celles-ci, Klaniczay (*Holy Rulers*, p. 191, v.n.1) ajoute les versions latine et allemande du chroniqueur Henrik Mügelin de 1352 et 1360 : *Chronicon rhythmicum Henrici de Mugeln* et *Chronicon Henrici de Mugeln germanice conscriptum*. Aucune de ces variantes ne peut être considérée comme source d'inspiration pour les premières rédactions iconographiques, car elles ont été écrites et enluminées quelques dizaines d'années après l'apparition de la légende peinte.

<sup>78</sup> La nature aussi participe à la confrontation entre les principes du Bien et du Mal.

<sup>79</sup> Dr gu , *Legenda*, p. 36.

<sup>80</sup> Gerecse P., *Magyarország regi falképeinek jegyke es irodalame*, in *Magyarország Műemlékei*, I, Budapest, 1905, p. 502, *apud ibidem*.

<sup>81</sup> Dénes, *A középkori*, p. 155 (v.n.13).

<sup>82</sup> Kovács, *Costumes*, p. 151 (v.n.55).

<sup>83</sup> Le phénomène de la rusticité de la peinture est analysé par Vasile Drăguș au cas des peintures de Mugeni, considérant qu'il est rencontré dans les espaces bohémien, slovène, hongrois, slovaque et transylvain, en tant que conséquence de la contribution de l'illustration de livre, plus simple et plus accessible aux peintres de campagne, que les grands réalisations de la peinture murale d'Italie ou de la France Méridionale (*Picturile murale ale Bisericii reformate din Mugeni*, in *SCIA-AP*, 11 (1964), no. 2, p. 312).

<sup>84</sup> Le restaurateur Kiss Loránd croit que les particularités de la technique d'exécution placent la peinture dans la deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle ou, au plus tard, au début du XV<sup>e</sup> siècle.

<sup>85</sup> Les peintures de Mihăilești appartiennent au même maître du gothique international rencontré à

Dârjiu, les épisodes se déroulant aussi sur un fond neutre, réalisé à pochoir.

<sup>86</sup> La distribution géographique de la légende en Transylvanie et dans les autres provinces du Royaume Hongrois contredit la thèse du héros de frontière de Vasile Drăguș : Marosi, *Der Heilige Ladislaus*, p. 211-256 (v.n.15) ; la présence de la légende dans les petites églises de village, pas seulement de Covasna et Harghita (départements situés à l'est de la Transylvanie), mais aussi de Cluj ou de Bihor (départements du centre et de l'ouest de la Transylvanie), décorées de peinture par la générosité de la petite noblesse locale, prouve le fait que Saint Ladislas a représenté le modèle idéal du chevalier vaillant, défenseur de ses sujets contre les ennemis et instrument qui légitime une dynastie par rapprochement au sacré.

---

# LES INSCRIPTIONS VOTIVES DE L'ÉGLISE DE MATEI BASARAB DU MONASTÈRE DE CÂMPULUNG ET LEURS SIGNIFICATIONS\*

*In Memoriam Vasile Drăgu*

*Tereza Sinigalia*



Fig. 1 – Eglise du Monastère « Negru Vod » de Câmpulung. Vue de sud-ouest. Les inscriptions votives de la façade ouest.

30 ans sont passés depuis que le feu professeur Vasile Drăgu, dans sa qualité de directeur de la Direction du Patrimoine

---

\* Communication faite à la Session scientifique organisée par la Section d'Art Médiéval de l'Institut d'Histoire de l'Art «G. Oprescu», le 13-14 décembre 2007, dédiée à la mémoire du professeur Vasile Drăgu, décédé le 1<sup>er</sup> novembre 1987.

Culturel National, dont il avait inauguré les séries d'actions scientifiques présentes, pendant la dernière session de communications mensuelles, une nouvelle hypothèse concernant une possible restitution de la Première Eglise Princières de Câmpulung qui avait fonctionné depuis la moitié du XIV<sup>e</sup> siècle (*Fig. 1*).

L'auteur rouvrit ainsi la longue controverse née à la suite des fouilles

réalisées par Virgil Dr ghiceanu à l'intérieur de l'église du monastère connu sous le nom de « Negru Vod », en 1924, publiées seulement en 1964<sup>1</sup>, mais dont les résultats ont été fructifiés immédiatement après la clôture du chantier, par l'architecte Nicolae

Ghika-Bude ti dans le premier tome dédié à l'architecture médiévale de la Valachie, publié en 1927<sup>2</sup> (Fig. 2), et puis utilisés par tous ceux qui s'étaient occupés de l'évolution de l'architecture des XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles en Valachie<sup>3</sup>.

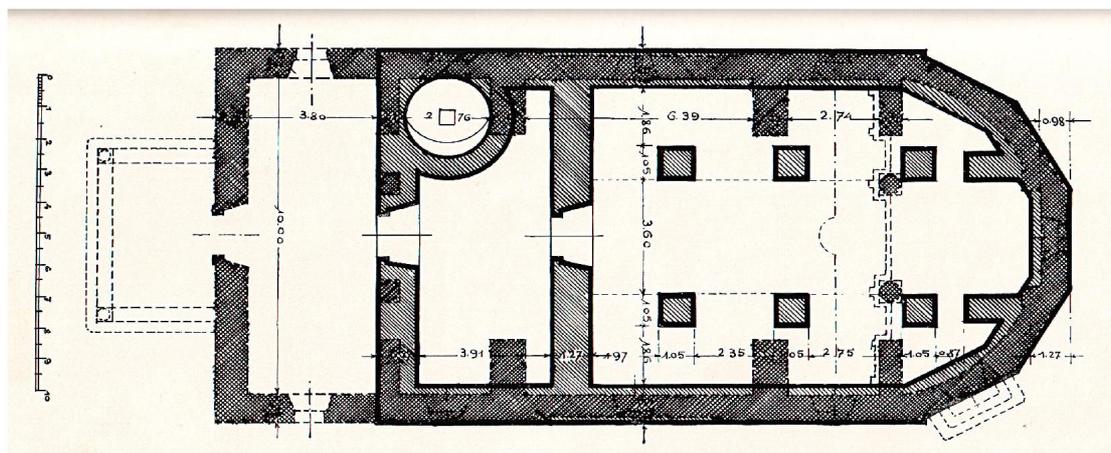


Fig. 2 – Eglise du Monastère « Negru Vod » de Câmpulung. Plan (d'après N. Ghika-Bude ti).

Les discussions suivant la communication du professeur Dr gu ont généré des idées et des hypothèses nouvelles. Il a publié sa communication la même année dans les pages de la revue *Revista Muzeelor i Monumentelor. Monumente Istorice i de Art* <sup>4</sup>, et il y est revenu dix ans après. Le mois même de la disparition du professeur (novembre 1987), une revue prestigieuse d'Athènes publia la version française de sa propre hypothèse, avec quelques nuances ajoutées à la communication initiale<sup>5</sup>.

Je n'ai pas rémemoré les faits afin de reprendre la discussion – à un moment donné j'ai réanalysé les hypothèses<sup>6</sup> – mais pour souligner la pérennité d'une des plusieurs démarches scientifiques du professeur Dr gu . Et cela pas autant pour ses conclusions, qui, sans doute, pourraient être confirmées ou infirmées par les résultats des recherches nouvelles, que pour leur substance, toujours actuelle, qui signifie penser ouvertement, refuser l'obstination et la fausse autorité dans ses propres démarches scientifiques.

Dans la lumière d'une invitation permanente au dialogue, j'aimerais souligner un aspect apparemment mineur, mais qui n'est pas dépourvu de significations plus larges, parce qu'il ouvre la voie aux investigations fructueuses sur un thème qui me préoccupe depuis longtemps: la valeur informative tirée des inscriptions votives de nos monuments anciens.

Evidemment, le problème n'est pas mineur, au contraire. Mineur pourrait être un certain contexte dans lequel je le situe maintenant, par rapport aux questions majeures posées par le monument de Câmpulung, quelques-unes déjà mentionnées.

Le sujet proprement-dit de cette note sont les deux inscriptions votives montées à l'occasion de la reconstruction de l'Église «Negru Vod » par le prince régnant Matei Basarab, en 1635-1636. Plusieurs fois citées dans les ouvrages des spécialistes – mais généralement par de fragments tirés du contexte – je crois qu'elles méritent d'être entièrement remémorées.

Le fait qu'elles ne se trouvent aujourd'hui sur leur emplacement originel est bien connu.

L'église a été gravement avariée à l'occasion du tremblement de terre de 1802 et refaite par l'higoumène Filaret Apamias Beldiman entre 1827 et 1835. Il a sollicité que les inscriptions soient encastrées sur la façade ouest de la nouvelle église, en flanquant sa propre inscription de fondation.

L'inscription votive mise à l'intention de Matei Basarab, aujourd'hui placée vers le sud de la façade ouest, a le texte suivant: «*Dans les jours du doux chrétien et par Dieu aimé le fidèle Matei Basarab Voïvode, [avec] sa femme Elina, avec la volonté de Dieu mis Prince chrétien dans la Valachie, dans sa terre d'héritage, qui est vers les Hongrois, qui est des les parties hongroises descendue („desc lecat ”<sup>7</sup>), a commencé à créer cette sainte et divine église mise sous le vocable de notre Sainte Mère de Dieu et pleine de grâce Marie, qui a été commencée et est bâtie et a été accomplie par le vieux et très fidèle Radul Negrul (Le Noir) Voïvode, qui a été du commencement le fondateur („desc lectorul”<sup>8</sup>) de la Valachie ( rii Române ti*); et du commencement cette sainte et divine église a été bâtie quand les années furent depuis l'Adam 6723 (1215) et on a continué ainsi en bonne paix jusqu'aux jours du chrétien Alexandru Ilia Voïvode, le second règne, quand étaient les années d'Adam 7136 (1628), dans ce temps s'était écroulée par la volonté de Dieu, dans la journée du Saint Elie le Prophète, à minuit et rien n'a pas été restauré. Et après, quand le Seigneur a donné à ce bon et pieux chrétien Matei Basarab Voïvode avec sa femme la Princesse Elina le règne dans la Valachie et dans son terre de bon héritage et en étant Sa grâce de bonne souche et héritier vrais de ce peuple il a pensé comme un Prince bon et pieux de faire bâtir cette divine église afin que la commémoration des Princes morts ne disparaisse pas. Et à ce Prince bon et pieux chrétien Matei Basarab Voïvode et à sa femme Elina soit la commémoration sur le saint autel dans l'éternité sans fin et le grand secours en face du vrai Seigneur. Et surveillant à cette œuvre de la

*sainte et divine église fut Socol clucer de Corn eani; et ce sage boyard il a travaillé et a donné sa peine de tout son coeur au service de Dieu et pour la commémoration de son Prince devant Lui, ainsi que pour son propre âme et pour le secours au terrible jugement. Et on a commencé de bâtir cette divine église avec la face du fondement au juin les 22 jours quand étaient les années d'Adam 7143 (1635) et on l'a finie au mois d'août les 20 jours de l'année 7144 (1636 )<sup>8</sup>» (Fig. 3).*

La lecture attentive permet à déchiffrer plusieurs aspects: le plus facile à observer, mais chose étonnante, jamais remarqué ou pris en considération par les chercheurs, est celui de la rédaction impersonnelle du texte. Le texte ressemble d'une manière surprenante aux chroniques, dont le typique était couramment élaboré à l'époque à la cour du Prince ou dans les milieux des boyards. Ainsi, le donateur ne paraît pas s'impliquer que d'une manière indirecte, son initiative est narrée seulement à la troisième personne, d'une manière froide, qui nous rappelle les textes des documents de l'époque, dans lesquels le Prince s'impliqua seulement comme distributeur suprême de la justice dans son état, comme garant du respect de la loi, comme généreux distributeur des récompenses pour les services rendus au bénéfice du pays.

Ce n'est pas dans notre intention d'entrer ici dans la longue discussion concernant la datation de la première église de Câmpulung ni dans le problème nommé « Negru Vod », lié à l'apparition dans les chroniques officielles, exactement dans ce temps, de ce personnage. Beaucoup sont ceux qui l'ont déjà fait et il y a de la place pour ceux qui vont venir.

Plus intéressant me paraît ce que j'avais défini antérieurement comme caractère de chronique et la manière impersonnelle de la rédaction.

À première vue, le texte paraît rédigé par Socol de Corn eani, le surveilleur chargé par le Prince avec la reconstruction de l'église. Mais, à une analyse plus attentive, les références historiques sont utilisées d'une manière plus subtile, les rapprochements des



Fig. 3 – Eglise du Monastère « Negru Vod » de Câmpulung.  
Inscription votive de Matei Basarab, 1635-1636.

textes des chroniques et des documents relèvent plutôt d'un scribe de la chancellerie du grand logothète, versé dans la rédaction des textes, qui, dans le préambule de l'inscription votive, pourrait justifier la qualité officielle, celle d'héritier de droit de l'État, pour l'émitent du document taillé en pierre, le voïvode Matei Basarab.

Même si notre première supposition vise Udri te N sturel, le frère de la Princesse Elina, la co-fondatrice de l'église, celui qui pendant toute sa vie seulement est resté dans le rang de logothète deux, mais reconnu comme un redoutable auteur de textes encomiastiques et d'actes juridiques, comme traducteur et comme un personnage profondément impliqué dans le processus culturel patronné par son illustre beau-frère<sup>9</sup>, des réalités différentes paraissent contredire cette hypothèse.

Apparemment, le plus proche de notre inscription est le texte d'une inscription votive d'une autre église, celle de la fondation bâtie par la Princesse Elina, par Udri te lui-même et par leur frère Cazan sur l'emplacement d'une autre, plus ancienne, sur la possession paternelle de Here ti: « Cette sainte et divine église de ses propres fondements a été bâtie et érigée à l'aide du Seigneur à l'ordre et par l'effort de la très éclairée et bien honorée cneaghina la Princesse Elina, par la grâce de Dieu voïvodesse du Pays Ungrovalaque, la femme du très éclairé et autocrate Prince Matei Basarab Voïvode, avec les efforts et le support de ses deux frères Cazan N sturel et Orest N sturel, au nom très beau dans l'éternité de la Très Sainte et source et commencement de vie Trinité, dans Un seul Dieu vif et sans commencement et tout-

*puissant et dans la très lumineuse descente dans le monde du Saint Esprit dès l'inséparable Trinité. En régnant de ces jours-là dans le Seigneur le fidèle Prince susmentionné avec sa femme à lui, dans les temps de l'archevêque kir Theofil, de l'évêque de Râmnic kir Ignatie et de Buz u kir tefan, dans l'année de la création du monde 7142 et du salut du monde 1644. Surveillant des travaux était Mamant Barbul de Neteze ti »<sup>10</sup>.*

En réalité, le texte est toujours impersonnel, mais plus subtil et plus ouvragé que le premier texte déjà cité, la référence à la Sainte Trinité - le vocable sous lequel est placée l'église - bénéficiant d'une rédaction élégante ainsi que la mention des hiérarques contemporains, qui combine ainsi le temps historique avec la garantie de l'éternité qu'ils ont été choisis pour la rémemorer.

En revenant à Câmpulung, il vaut la peine de mentionner aussi l'autre inscription votive, toujours munie des armoiries de la Valachie, considérée en général comme un document peu commun, par lequel sont reconnus les privilèges - probablement séculaires - des citoyens de Câmpulung: « *Au nom du Père, du Fils et du Saint Esprit. Amin. Dans les jours du doux chrétien et par le Seigneur aimé le chrétien Matei Basarab Voïvode et sa femme Elina, avec la volonté du Seigneur imposé d'être Prince chrétien dans sa terre d'héritage, ainsi je parle de cette sainte église posée sous le vocable de la Dormition de la Très Sainte et toujours Vierge Mère de Dieu Marie, bâtie par le feu Radul Negrul Voïvode quand était l'année d'Adam 6723 (1215), et elle a résisté dans la bonne paix jusqu'aux jours de Alexandru Ilia, quand était l'année 7136 (1628), alors s'était écroulée. Et si le Seigneur a accordé le règne dans sa terre d'héritage au chrétien Matei Basarab Voïvode et à sa femme Elina, celui-ci a pensé comme un Prince plein de grâce d'ériger cette sainte église afin que ne disparaisse pas la commémoration de ses ancêtres, parce que*

*Sa Grâce était de cette bonne et vraie souche et afin quelle soit sa commémoration au saint autel et comme fort soutien devant le Seigneur dans l'éternité. Amin. Après ça et cette ville qui s'appelle D Igpoli soit exempté de la douane du pain, qu'elle ne prête pas la douane princière. De même, les citoyens/citadins sont exemptés de la douane sur ce qu'ils ont vendu, comme ils étaient exemptés par le feu Radul Negrul Voïvode et comme est écrit dans les vieux documents, ainsi ils soient exemptés et par Ma Grâce, et le Prince qui ne va pas sanctionner ça soit qu'il sera maudit et excommunié. Et on a commencé cette sainte église **dès la face des fondements** dans le mois du juin les 22 jours, depuis que d'Adam se sont écroulés 7143 ans. Surveillant a été pour le travail à cette sainte église le sieur Socol le clucear de Corn eani; et ce boyard s'était donné la peine de tout son cœur et avec beaucoup d'efforts au service de Dieu et pour son âme, qu'il soit de secours. Dans l'année 7144 (1636) et on l'a finie au mois d'août les 20 jours quand ils étaient »<sup>11</sup> (Fig. 4).*

Les deux inscriptions votives de l'église de Câmpulung ont plusieurs éléments en commun, mais, à part ça, les différences sont significatives. Même le balancement entre l'impersonnalité de la chronique et le personnalisme qui n'arrive pas ni à l'IO traditionnel, implique la décision directe de l'autorité - « *qu'ils soient également exemptés de Ma Grâce* » - apporte une note qui rapproche l'inscription aux documents de l'époque et conduit à l'implicite rédaction du texte dans la même chancellerie qui véhicula les formules officielles.

Il y a un autre élément commun entre les deux inscriptions votives, longuement spéculé, mais qui, selon des citations partielles déjà mentionnées, elles ne couvrent pas par elles-mêmes le potentiel informatif qui leur a été attribué.

Tous les deux textes mentionnent «*l'écroulement* » pendant le tremblement de

terre de 1628 du temps d'Alexandre Iliia , et la reconstruction de l'église à l'initiative de Matei Basarab « **dès la face des fondements** ». La rédaction indique la réutilisation des mêmes fondements pour l'église commencée en 1635, fait plausible, qui permet d'entendre que celles-ci étaient considérées suffisamment solides pour un bâtiment nouveau, qui, selon toutes les apparences était plus massif et plus compliqué que l'église de Radu Negru: mais, en réalité, était-il aussi plus résistant?

Deux siècles après, dans des circonstances tragiques, on a constaté qu'il ne l'était pas totalement. La troisième inscription votive raconte: « *Cette sainte église qui célèbre la gloire de la Dormition de la Toute Sainte Mère de Dieu et Vierge perpétuelle Marie a été bâtie premièrement au moment de la fondation du pays par le décédé dans la félicité le très bon chrétien et aimant le Christ, seul seigneur du pays Radul Negrul voïvode, quand étaient les années 6723 (1215). Et cette église a résisté dans la bonne paix jusqu'aux jours du chrétien Prince Alexandru Iliia , dans son deuxième règne, en étant l'année 7136 (1628), quand elle s'était écroulée et est restée quelques années délabrée, jusqu'au moment quand, par la volonté du Seigneur, s'était imposé comme Prince du Pays le très plein de grâce chrétien Matei Basarab, qui aimant ceux qui sont aux cieux, l'a bâtie de nouveau, avec les mêmes pierres et sur les mêmes fondements, étant l'année 7143 (1636), comme nous montre son inscription votive. Et quand la providence divine a bien voulu et les anciens privilèges du pays se sont renouvelés et elle nous a donné le bienheureux et le bon patriote Grigorie Dimitriu Ghica Voïvode dans l'année 7332 (1824), parmi plusieurs parures offertes à son pays comme un admirateur des vieux et vrais Princes patriotes, en regardant cette sainte église entièrement délabrée et avec une tendance vers l'écroulement due*

*au terrible tremblement de terre qui s'était produit dans l'année du Christ 1802 octobre le 14, et qu'elle est restée fermée pendant sept années et son être chrétien n'avait pas permis qu'il regarde un bâtiment ancien comme celui-ci dans un état tellement mauvais, par l'ordre de Sa Grâce, elle a été démolie jusqu'à la face de la terre et de nouveau avec les mêmes pierres, sur les mêmes fondements elle a été érigée et embellie, décorée surtout, comme on le voit de ce qui a été, le troupeau du pays étant gardé par sa sainteté kir Grigorie le métropolitain, et en tête de ce saint monastère étant l'humble parmi les hiérarques Filaret Apamias Beldiman, ayant sa patrie en Moldavie, dans le 14-e année de son higouménat, qui a été aussi zélé de ce travail, en travaillant avec tout son cœur pour la commémoration future et le salut de son âme, pour une bonne réponse au terrible jugement. En commençant la construction dans l'année d'Adam 7335, et du Christ 1827 au mois de mai le 14 et on l'a finie [texte incomplet] »<sup>2</sup> (Fig. 5).*

En analysant le texte, on observe la concordance entre certaines informations, mais aussi l'apparition de données nouvelles. Les concordances sont d'ordre purement historique en ce qui concerne la date et le nom du premier fondateur du bâtiment, la démolition pendant le tremblement de terre de 1628 et l'initiative de Matei Basarab de reconstruire l'église. Ici interviennent les différences: face aux inscriptions qu'il prétend citer, il ajoute un texte succinct mais essentiel pour l'histoire du monument: « *ils l'ont bâtie de nouveau avec les mêmes pierres, sur les mêmes fondements, étant l'année 7143 (1636), comme on le montre largement son inscription votive* ».

Or, le texte de Matei Basarab contient seulement la première affirmation, pas la seconde. Ainsi la source d'Apamias devrait être autre, non pas l'inscription qu'il avait encastrée sur la façade de la nouvelle église. Il paraît que cette source existait au moment de

la rédaction: il s'agit d'un transumpt de d'un document de 10 avril 1647 d'un *Registre* trouvé aux Archives Nationales, cité par Ion R u escu dans la monographie de Câmpulung<sup>13</sup>. Probablement le *Registre* se trouvait à l'époque dans le monastère et l'higoumène pourrait le consulter. En même temps, c'est étrange que ce document ne soit pas publié dans le tome XXXVIII de la collection *Documenta Romaniae Historica* en 2003<sup>14</sup>.

La personne qui a rédigé l'inscription votive de l'église construite par Filaret Apamias, lui-même probablement, au moment où les travaux à l'église ont commencé - car la date finale manque - a connu l'information provenant de ce document. L'higoumène

mentionne que, à son tour, il a réutilisé les mêmes pierres pour la nouvelle église. Quelle est la vérité?

Je suis d'avis qu'il s'agit seulement d'une vérité partielle. Le plan Dr ghiceanu - Ghika-Bude ti indique de fondations plus étroites pour l'église d'Apamias, et la perfection du parement, au-delà de la réutilisation évidente de plusieurs blocs (*Fig. 6a, b*) - eux aussi très bien raclés - ne permet pas d'entrevoir la réutilisation du même matériel lithique pour l'entier.

En tout cas, la démolition totale faisait impossible la récupération totale du matériel. Plutôt, je pense que nous nous trouvons dans une situation similaire à celle de l'époque de Matei Basarab. La première église construite



Fig. 6a – Église du Monastère « Negru Vod » de Câmpulung. Porte du diaconicon: Fragments des portails anciens reutilisés.



Fig. 6b – Église du Monastère « Negru Vod » de Câmpulung. Façade nord : Fragments d'une fenêtre ancienne reutilisés.

probablement avant le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle a été bâtie avec des pierres taillées provenant de la carrière d'Albești, s'agissant, de ce qu'on connaît aujourd'hui, de la seule église avec un parement tellement précieux érigé en Valachie jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, quand probablement les boyards Craiovescu ont fait bâtir leur monastère de Bistrița (dép. de Vâlcea). Leur exemple a été suivi au monastère de Dealu (1502) par Radu le Grand et à l'église du monastère d'Argeș par Neagoe Basarab (1517).

Les illustres modèles bâtis par ses ancêtres devraient impressionner Matei Basarab. Dans son esprit et non exactement dans sa lettre, les « *mêmes pierres* » du document, mais qui ne sont pas mentionnées dans ses inscriptions votives, pourraient signifier le même matériel et non le matériel récupéré exclusivement des ruines.

En tout cas, les fouilles archéologiques réalisées par Gh. I. Cantacuzino en 1976 indiquent, pour le côté est de l'abside et pour une partie de la façade sud, une seule assise conservée de la première église et seulement

deux assises, utilisant des blocs plus hauts, de l'église reconstruite par Matei Basarab. La troisième église est bâtie par des blocs similaires mais pas identiques<sup>15</sup>.

On devrait observer aussi un autre fait significatif. Ni Matei Basarab, ni ses successeurs au trône de la Valachie, les ambitieux erban Cantacuzino et Constantin Brâncoveanu – malgré le nombre et l'importance de leurs fondations ecclésiastiques – n'ont pas commandé de constructions en pierre taillée. Ils ont préféré à refaire ou à restaurer les églises anciennes bâties en brique, parfois en les prenant pour modèles adaptés à un autre moment historique et au goût nouveau de leur époque et ils les avaient munies des inscriptions votives qui – d'une manière significative – gardent, jusqu'à un certain degré la note historiste, qui comporte l'idée de la légitimité de l'ascendance au trône sur la lignée des Basarab, mais qui s'éloignent en même temps de la tradition constructive aulique de la Valachie, en tant qu'hommes authentiques de leur époque.

## Notes

<sup>1</sup> Virgil Drăghiceanu, *Despre Mănăstirea stirea Câmpulung. Un document inedit: Jurnalul scrierilor pînă la cîntece de Comisiunea Monumentelor Istorice în 1924*, in BOR, Bucarest, 1964, no. 3-4, p. 304-306.

<sup>2</sup> Nicolae Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia, Partea întâia. Originile și înrîuririle strîine pînă la Neagoe Basarab*, in BCMI, 1927, fasc. 53-54, p. 6, pl. I, fig. 1.

<sup>3</sup> Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, Bucarest, tome I, 1963; idem, *Arhitectura în România de-a lungul veacurilor*, Bucarest, 1982, p. 157-158; Pavel Chihaia, *Curtea Domnească din Câmpulung Muscel*, în vol. *Monumente din Cetățile de Scaun ale rii Românești*, Bucarest, 1908, p.163-171; Cristian Moiescu, *Noi puncte de vedere asupra ipostazelor dispărutei bisericii domnești « Negru Vodă » din Câmpulung-Muscel*, in *Revista Monumentelor Istorice (RMI)*, année XLVII, 1998, no. 1-2, p. 62-70; Idem, *Arhitectura românească veche*, I, Bucarest, 2001, p. 62-70.

<sup>4</sup> Vasile Drăguș, *Biserica Domnească din Câmpulung: o nouă ipoteză*, in *Revista Muzeelor și Monumentelor. Monumente Istorice și de Artă*, (RMM.MIA) București, année. XLVI, 1977, nr. 1, p. 45-50.

<sup>5</sup> Vasile Drăguș, *L'Eglise Princiérale de Câmpulung, une nouvelle hypothèse*, in Armos, Athènes, 1987, tirage à part.

<sup>6</sup> Tereza Sinigalia, *Repertoriul arhitecturii din ăra Românească. 1600-1680*, tome I, Bucarest, 2002, p. 37-44.

<sup>7</sup> Terme d'origine latine „descendere” – archaïsant: avec le sens fondateur: fonder un pays, avec un chef noble en conduisant une population venue avec lui d'une autre contrée, en descendant du cheval.

<sup>8</sup> Nicolae Iorga, *Inscripții din bisericile României*, tome I, Bucarest, 1905, p. 128-129.

<sup>9</sup> Virgil Căndea, *Umanismul lui Udriște și stăruirea în agonie slavonismului cultural în ăra Românească*, dans le volume *Răstăruirea dominantă*, Cluj-Napoca, 1979, p. 33-77.

<sup>10</sup> Lecture Tereza Sinigalia.

<sup>11</sup> Nicolae Iorga, *op. cit.*, p.129-130.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 126-127.

<sup>13</sup> Ion Rădulescu, *Câmpulung-Muscel. Monografie istorică*, Câmpulung, 1941, p. 78.

<sup>14</sup> *Documenta Romaniae Historica (DRH)*, tome XXXVIII, Bucarest, 2003.

<sup>15</sup> Gh. I. Cantacuzino, *Bisericile din Câmpulung – Muscel*, Bucarest, 2002, p.16-18.

The ordonnance of the frescoes in the nave at Voronet was a touchstone subject for many scholars over the 20<sup>th</sup> century, from W. Podlacha<sup>1</sup> to I.D. Țef nescu<sup>2</sup>, P. Henry<sup>3</sup>, M.A. Musicescu<sup>4</sup> and V. Dr ăgu 5.

The consecution of the images was hard to identify for a number of scenes involving Christ and John the Baptist – in the lunettes at the bottom of the dome and in the big pendentives – for certain disparate feasts as well as for a Passion cycle – in the side apses and on the west wall – whose evangelical chronology is not obvious.

The classical reading order, on levels, from south-east to west and north-east, does not result, at Voronet, in a coherent discourse.

“The lack of logic and the disorder of the scenes” accused by I.D. Țef nescu<sup>6</sup> was thought to be an appearance by P. Henry, who saw the side apses as “separately treated” and the evangelical selection conducted symbolically – not narratively – under the sign of the almightiness of God and the sufferings He endured for man<sup>7</sup>. This idea of “iconographical organization” was later confirmed by V. Dr ăgu 8.

The succession of the pictures was yet left undecided.

Systematising previous observations, M.A. Musicescu identified a parallel disposal of the subjects, in relation to the eastern axis: in the *Passion* cycle, the “preliminaries” in the conches followed an alternative course: the *Transfiguration* /S/, the *Raising of Lazarus* and the *Entry into Jerusalem* /N/, the *Prayer in the Garden of Gethsemane* /S/; in the lower register, the episodes of the same cycle could be associated in two groups of two /N and S/, then in a series of eight /SW, W, NW<sup>9</sup>; above the *Passion* scenes /W/, the *Ascension* was flanked by two “entries”: the *Presentation of the Virgin to the Temple* and the *Presentation of Christ*; on the arch /W/ two greetings adjoined: *Joachim and Anne*, the *Virgin and*

---

## JOHN THE PERSIANS’ EMPEROR

Constan Ța Costea

*Elisabeth* (actually *Zechariah and Elisabeth*)<sup>10</sup>.

From this ordering of the pictures, Musicescu inferred a geometrism of the discourse which would confirm the initial perception of synthetism and would allow “the rigorously rational perception... of the narration”<sup>11</sup>.

The lately performed restoration of the frescoes in the nave, datable 1496<sup>12</sup>, as well as the identification of a mysterious personage hitherto fore, set the premisses to think differently the coherence of a significant number of images.

Recovered fragments from the inscriptions in the episodes at the bottom of the dome lead, by reference to the illustrated *Tetraevangelia* circulating then in Moldavia – dependent on the studite prototype Paris. gr. 74<sup>13</sup> – which they reproduce, to an accurate content definition for all of the pictures in this nave area as well as to a possible reconstitution of their connection.

The reading that would follow a relative chronological sense would start in an unusual way, from SW (instead of SE), continuing, diagonally, to NE, and then to NW, ending at SE and including arch, lunette and big pendentive in an iconographical unique structure. From this, it results:

SW: in the lunette, the *Annunciation* (Lk. 1, 26-38) and the *Nativity* (Lk. 2, 1-14); on the arch, *Christ Pantocrator* between *Zechariah* and “*the angel of God*” (cf. Lk. 1, 8-20); in the pendentive, the *Birth of St John the Baptist* (Lk. 1, 57-58), in a concise redaction – without the episode of the naming by Zechariah – as in the manuscript version (IA fol. 140, Elisav. fol. 147)<sup>14</sup>;

NE: in the lunette, the *Genealogy of Christ* with the inscriptions “*Jesse begat David the king*” ǁesei Ēe rodi Dȳda crĥ: Mt. 1, 6), “*Josiah begat Jechoniach and his brethren, at the time of the carrying away to Babylon*” (ǁ šia Ēe ro(di) l exoniø ĩ bratiø ego vβ prĥsel nie Vavvĥonskoe: Mt. 1, 11)<sup>15</sup>, a version predominated by the royal ascendance, *David and Solomon among the kings of Judaea*, against the three other groups of forefathers from the source image (IA fol. 6v, 7, 7v, Elisav. fol. 4, 4v, 5, 5v), which have been compulsed<sup>16</sup>; on the arch, *Abraham* between *Isaac* and *Jacob*<sup>17</sup>; in the pendentive, the *Return from Egypt* with the dream of Joseph in the fortress (IA fol. 11v, Elisav. fol. 9);

NV: in the lunette, the meetings between the Forerunner and Christ “(The same came for witness) *that he might bear witness of the light*” or “(He was not the light, but came) *that he might bear witness of the light*” (...> svĥte: Jn 1, 7-8) and “*Grace and truth came through Jesus Christ*” (...[blgot] ĩ i istinna ǁv Xsm ĥ Bgŷ: Jn 1, 17) following the manuscript formula (IA fol. 213v, 214, Elisav. fol. 233v, 234); on the arch, the *God Father* between *Jesus Emmanuel* and *Jesus Christ Pantocrator*<sup>18</sup>; in the pendentive, *Christ found John in the desert* (Xs > brete ǁ ĥa vβ p[stini], indicating, probably, Jn 1, 29, *Behold, the Lamb*, with an approximate source in the corresponding version IA fol. 215, Elisav. fol. 235).

SE: John the Baptist preaching and baptising the Jews “*He shall baptize you in the Holy Spirit*” (TB Ēe krtit(β) vŷ dxo(m) stŷ(m): Mk.1, 8; IA fol. 86v, Elisav. fol. 89v) and the *Baptism of Christ* (Mk.1,

9-11; IA fol. 87, Elisav. Fol. 90); on the arch, *Jesus Christ Emmanuel* between *John the Baptist* and an unidentified character (lost inscription; following the manuscript reference it would be Isaiah<sup>19</sup>); in the pendentive, *John in prison*, *Jesus addressing the people* “*Repent ye, and believe in the Gospel*” (...[vĥrui]te vβ evlŌ: Mk.1, 15; IA fol. 87v, Elisav. Fol. 90v).

It is a completely unusual system of decoration, conceived in a bookish way, as it places systematically – through the inspiration of the manuscript source – in clearly perceptible planes, on an arch-lunette-pendentive compound, the beginning of each Gospel, in a somewhat sophisticated syntax: it is a kind of “rationale” that, from the images of the *Nativity* (SW), goes back to descendancy – accentuating royalty – and, through an episode that seems, in context, secondary, the *Return from Egypt* (NE)<sup>20</sup> introduces the great meetings (NW) to get to the *Epiphany* and the proclamation of the *metanoia* with the figure of John arrested (SE); this latter one conducts, in subsidiary, to the *Transfiguration*<sup>21</sup>, the first announcement of the Passion. Although unique in this configuration, the discourse does not seem exegetically oriented, but rather contained within the evangelical terms.

Beyond the “synchronism”, reflecting “historical thinking”, of John the Baptist’s and Christ’s life, noticed by Musicescu in the representations at the bottom of the dome<sup>22</sup> – partially identified at that time – one can observe a never before encountered in the iconography of this zone of the vaults, condensation of essential utterances regarding the human condition in Christian perspective: *light, grace and truth, baptism in the Holy Spirit* and this *unicum* in mural painting *Repent ye, and believe in the Gospel*. Between them, the royal ascendance of God-man.

This is the spiritual structure under which the Passion cycle unfolds, laconically associated with the entrance of the Logos in the work, on earth. It is a straightforward type

of thinking, clear, concentrating on the essential of the Gospel's content<sup>23</sup>.

The Passion "preliminaries" in the conches of the side apses are ordered, as has been noted before, in alternance to the E axis: the *Transfiguration* as a "theoretical" introduction to the history of pain – perceiving the divinity, the brightness of uncreated energies, the disciples should not fear when they will see the betrayal – appears in the South, linked to John's end. The *Raising of Lazarus* and the *Entry into Jerusalem* are painted in the North, *Gethsemane*, the prayer with blood sweat, again in the South.

With the soffit of the N window, from a point of departure never encountered before, the cycle enters, with a slight relativism, in chronological sequence until the end /N-S-V-N/: *Betrayal, Denial of Peter, Derision, Hand washing of Pilate, Elcomenos with the drinking of wine and gall, Road of the Cross, Mounting on the Cross, Crucifixion, Deposition, Lamentation, Custody of the Tomb, Harrowing of Hell*<sup>24</sup>.

The unusual starting and finishing point of the Passion, in the centre of the N apse, is marked, in the near proximity, in the soldiers' register, by the figure of a saint in armour, wearing a crown, named by inscription *John the Persians' emperor*: mysterious character since he does not figure in the Synaxaries – not even in the contemporary *Menaia* at Dobrov<sup>25</sup> – in iconographic repertories or hagiographic literature.

Even so, his presence has been detected<sup>26</sup> in the life of *Saint Theodore of Edessa*, which includes the story of a converted caliph, living either in the 7<sup>th</sup> or 9<sup>th</sup> century, Mauias the emperor of Babylon, named, after baptism, John.

The consistent text of the *Life of Saint Theodore of Edessa*, reproducing the Greek 11<sup>th</sup> century version (BHG 1744)<sup>27</sup>, is incorporated in two Slavonic miscellanea originary from Neamt monastery, copied, one in the 15<sup>th</sup> century (BAR sl. 152, fol. 219-254)<sup>28</sup>, the other in 1441 by Gavril the scribe,

known as Gavril Uric (BAR sl. 165, fol. 214-283v)<sup>29</sup>.

Caliph Mauias' story (§ 68-111) starts with the journey made to Babylon/Baghdad by bishop Theodore, in whose city, Edessa, the heretics – Manichaeans, Nestorians and others – had raided the churches and the properties of the Christian community (§ 68-70). The emperor was dying and could not be seen. The bishop, who had been a monk at the Saint Sava of Jerusalem monastery, miraculously healed him with water and earth from the Holy Sepulchre (§ 71).

Recovering his strength, Mauias, as a reward, re-established the rights of Christians in Edessa but prevailed upon the bishop to stay. The latter, in secrecy, taught the Gospel and baptised the caliph, naming him John (§ 81-82).

Aspiring to possess a particle of the life-giving cross, the new convert sent the bishop to Constantinople, to emperor Michael, whose mother, empress Theodora, was also healed with water and earth from the Holy Sepulchre, bestowing as a gift the desired relic "in a cross casket, embellished with gems and pearls" (fol. 86; § 84-85).

Emperor John presided over a public confrontation, in the presence of Christians, Persians, Jews, between Theodore of Edessa and a Jew scholar, who was stricken dumb for blasphemy and was imprisoned, then repented, converted and received baptism, healing of muteness through the prayers of the Christian hierarch (§ 86-91).

Accompanied by the bishop, the emperor of the Persians went to a great anachorete who foretold his martyrdom – "instead of this earthly and temporarily kingdom you will attain the infinite with Christ and heavenly kingdom" (fol. 90v) – and taught him, bringing him to the understanding of the heavenly man (§ 92-93).

Upon his return, John sent his master, Theodore, to Edessa, entrusting him with the relic from the Holy Cross.

Wishing not to rest a "worshiper of the night" (fol. 91v), the emperor ... "called before him all the lords, high officials and

dignitaries of the cities and told unto them: men of God, I will tell unto you and let nobody disbelieve my words: that I was revealed from God that the end of my life is near..." (fol. 92v; § 106).

He convened for the second day a big meeting on the Adnumion/Adnumlean parade field. In the morning, the metropolitane finishing the liturgy, the emperor took the "the body and blood of Christ" (fol. 93).

"... After that, he mounted on the horse gloriously attired in the entire majestic adornment and rode out of the city in splendid display to the place named... where an innumerable multitude of people already gathered, Persians, Ishmaelites, Jews, Christians and all the governors and rulers and a high place was prepared and an imperial throne put on it, so that the emperor should be seen by all... and the emperor coming, he sat on his seat and, little sitting, he ordered silence to be made. Then standing up he began uttering with loud voice: hear all, you Persians and Hagarenes and Jews and the chosen Christian people: I am a Christian and my name is John. I believe in the Father, in the Son and in the Holy Ghost, as there is not, under the heaven, a more righteous faith... Behold, I confess Him before the heavens and the earth, before the angels and the men. And saying these, he took out his bosom a gold cross adorned with gems and exalted it that all should see it..." (fol. 93-93v; § 107-108).

The martyrdom followed: publicly, the emperor was killed with swords and spears; his relics have started performing miracles, „because many cures were given to all kinds of diseases, and not only Christians, but also Hagarenes attained them and abetted them toward the faith of Christ" (fol. 95v; § 111).

Then he came back in a vision „in Edessa to Saint Theodore the bishop... (as an) emperor in white coat, that shone with unspoken light, and wore on his head a most wonderful crown ... and thus spoke unto the bishop: behold, most righteous father, Christ the Lord honoured me with abundant glory... as yesterday I confessed His most holy name

before all and I have been killed by Persians and Saracens..." (fol. 95v-96).

This is the history of the Persians' emperor.

The *Life of Saint Theodore of Edessa* includes furthermore an important number of definitions of the divinity, as opposed to heretical deviancies<sup>30</sup> insisting upon the Monothelete episode – and the persecution that it brought about – the bad faith of emperor Constans and the wrath of God that allowed for the rising of Mohammed (§ 21).

The iconographic effect appears, at Voronet, in the figures of the bishops in the medallions delimiting the Passion cycle: pope Martin, pope Sylvester, Basil the Great, John Chrysostom, Cyril of Alexandria, Gregentius, Proclus, Germanus /S/, Amphilochius Ambrose, Gregory of Nyssa, Dometianus, Meletius, Porphyry, Isacius /V/ Dionysius the Areopagite, Macarius of Jerusalem, Gregory the Theologian /N/<sup>31</sup>. They are all Christian thinkers implicated in polemics against heresies or disputes with non-Christians, mentioned, most of them, in the *Life: Monothelism* (pope Martin), *Arianism*, the views of Eunomius, *Macedonius* or *Apollinarius* (Basil the Great, John Chrysostom, Gregory the Theologian, Cyril of Alexandria, Amphilochius, Ambrose, Gregory of Nyssa, Meletius), *Nestorianism* (Cyril, Proclus), *Monophysitism* (Dometianus), disputes with the *Jews*, the Greek, *the pagans/the heathens* (Sylvester, Meletius, Porphyry) resulting in the *conversion* of some (Gregentius).

The significance of this history for Moldavia on the threshold of the 1500s seems structured in planes: one would be the *conversion of the caliph* through the faith of the bishop, then of the „Hagarenes" and Persians through the relics of the martyr, as a peaceful victory over paganism; another would derive from the proclamation of Christ, with *the exaltation of the cross, in front of nations* of all faiths<sup>32</sup>.

But nowhere in *vita* is the emperor of Babylon implicated in war. His representation,

VORONET, nave



Fig. 1 – South apse.



Fig. 2 – North apse.



Fig. 3 – West wall.



Fig. 4 – Dome.



Fig. 5 – VORONET, nave, SW lunette-arch-pendentive: Annunciation, Nativity, Birth of John the Baptist.



Fig. 6 – Tetraevangelion Ivan Alexander: frontispiece to the Gospel according to Luke.

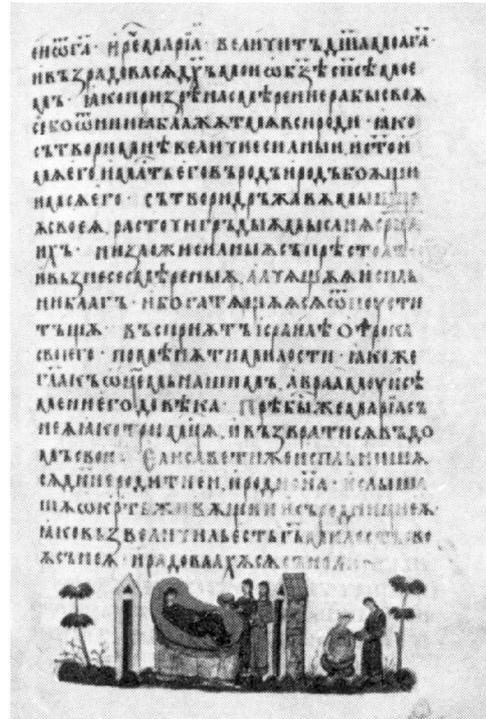


Fig. 7 – Tetraevangelion Ivan Alexander: Birth of John the Baptist.



Fig. 8 – VORONET, nave, NE lunette-arch: Genealogy of Christ.



Fig. 9 – VORONET, nave, NE pendentive: Return from Egypt.

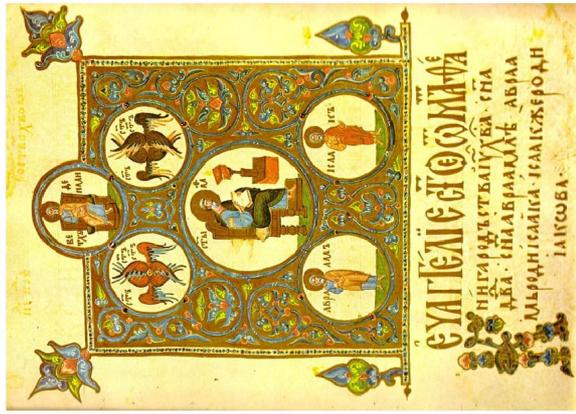


Fig. 10 – Tetraevangelion *Ivan Alexander*: frontispiece to the Gospel according to Matthew.



Fig. 11 – Tetraevangelion *Ivan Alexander*: Genealogy of Christ.



Fig. 12 – Tetraevangelion *Ivan Alexander*: Return from Egypt.



Fig. 13 – VORONET, nave, NW lunette-arch-pendentive: John the Baptist and Jesus Christ.



Fig. 14 – VORONET, nave, NW lunette-arch: Grace and truth.



Fig. 15 – VORONET, nave, NW pendentive: Christ found John in the desert.

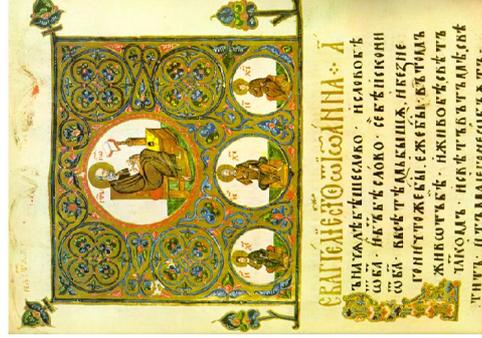


Fig. 16 – Tetraevangelion Ivan Alexander: frontispiece to the Gospel according to John.

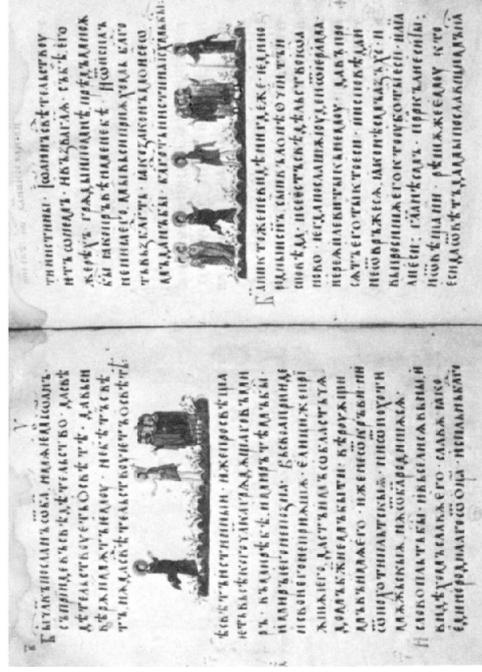


Fig. 17 – Tetraevangelion Ivan Alexander: Light, grace and truth.



Fig. 18 – VORONET, nave, SE lunette-arch: Baptism in Holy Ghost.



Fig. 19 – VORONET, nave, SE lunette-arch: Baptism of Christ.



Fig. 20 – VORONET, nave, SE pendentive: Repent and believe in God.

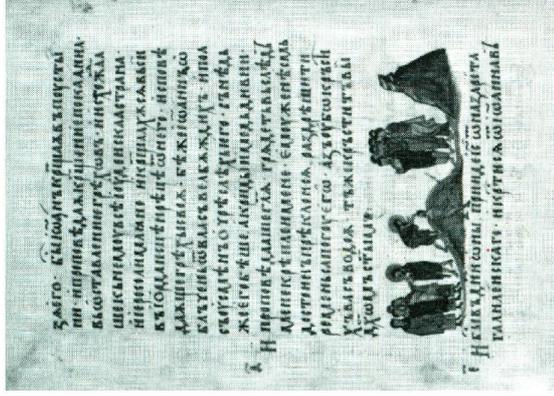


Fig. 21 – Tetraevangelion Ivan Alexander: Baptism in Holy Ghost.



Fig. 22 – Tetraevangelion Ivan Alexander: Repent and believe in God.

VORONET, nave



Fig. 23 – Betrayal.



Fig. 24 – Betrayal.



Fig. 25 – Harrowing of Hell.



Fig. 26 – VORONET, nave: John the Persians' emperor.

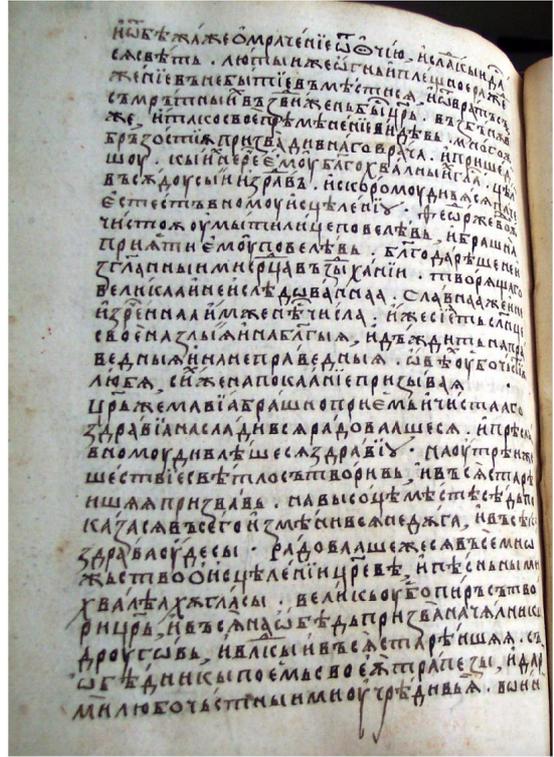


Fig. 27 – BAR sl. 165: First mention of Mauias.



Fig. 28 – VORONET, nave: Royal Deësis.

at Voronet, *in armour and crowned*, in the register of the saint soldiers, infuses a new, martial meaning, to the raising of the cross before nations, that he makes while in the power of the Passion of Christ and of His royalty<sup>33</sup>. It would be a solitary crusade, a derivative of the *P tr u i Cavalcade*, whose recent restoration has revealed an exceptional eucharistic context, with maximum eloquence in the *Wedding at Cana*, represented above.

Involved in the signification of the Passions, at Voronet, would also be the *Royal Deësis* for a different reason than the one invoked in previous commentaries<sup>35</sup> and deduced from the inscription on the Gospel book that Christ-emperor and great high priest upholds with his left hand, next to the crutch and sceptre<sup>35</sup>: “*my kingdom is not of this world/Come and see my kingdom*”<sup>36</sup>, a text constructed around the answer of Christ to the judgement of Pilates, in the praetorium: “*my kingdom is not of this world*” (Jn 18, 36).

The call from the second part of the inscription seems, under the iconographical circumstances of the Voronet nave, less influenced by the eschatological sense

generally attributed to the theme in the late byzantine period or the presupposed contamination with the words of the Son of man at the end of time “*Come, ye blessed of my Father...*” (Mt. 25, 34) and is more likely an incentive addressed to people, as long as they inhabit the earth<sup>37</sup>.

In the understanding of the images at Voronet, Christ, the descendent of the kings of Israel, emperor and man of sorrows<sup>38</sup> descends, in this space and time, in the sufferance and fight of Christians and their prince, simultaneously (“symmetrically”) calling them – as the One who suffers/sacrifices Himself, the suffering ones – to the sight of the invisible kingdom, through the *light, grace* and *truth* initially invoked.

Concomitant meanings of intercession and witness of divinity brought by the Virgin and John the Baptist – deposited in the memory of the theme – extend toward calling those alive, the “people”, to this witness, through knowledge.

The painting of the Voronet nave: a concentrated discourse, apparently elliptical, about the contemporaneity of the two kingdoms.

## Notes

\* A shorter version of this paper was read at the 2006 Symposium of the Institute of Art History „G. Oprescu” in Bucharest.

<sup>1</sup> W. Podlacha, *Pictura murală din Bucovina* (first published in 1912), in W. Podlacha, Gr. Nandri, *Umanismul picturii murale postbizantine*, Bucharest, 1985, I, p. 123–138.

<sup>2</sup> I. D. Țefnescu, *L'Évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie. Nouvelles recherches*, Paris, 1929, p. 44–50.

<sup>3</sup> P. Henry, *Les Églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Texte*, Paris, 1930, p. 165–174.

<sup>4</sup> M. A. Musicescu, *Considerații asupra picturii din altarul și naosul Voroneului*, in *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, edited by M. Berza, Bucharest, 1964, p. 380–395.

<sup>5</sup> V. Drăguș, *De nouveau sur les peintures murales extérieures de Moldavie. Considérations historiques et iconographiques*, RRH XXVI (1987), nr. 1–2, p. 59–62.

<sup>6</sup> Țefnescu, *L'Évolution... Nouvelles recherches*, p. 50.

<sup>7</sup> Henry, *Les Églises*, p. 165–167.

<sup>8</sup> Drăguș, *De nouveau*, p. 60–61.

<sup>9</sup> Musicescu, *Considerații*, p. 387–392.

<sup>10</sup> Correction made possible – as in many other cases in the vaults area – by the restoration of the inner space frescoes. The symmetry could be continued: on the same West arch, the *Three Angels at the Oak of Mamre* and the before undecipherable *Wedding at Cana* (whose unusual version – no bride and bridegroom – points directly to the Byzantine manuscript source, confirming its circulation in Moldavia of that time: a now lost *Tetraevangelion* thought to be a slightly later parallel to the Constantinopolitan 11<sup>th</sup> century Paris. gr. 74); in the narthex, the “rational” disposition is to be retrieved in the subjects meant for the soffits of the S and N windows: the *Nativity of the Virgin* and the *Beheading of Saint John the Baptist*, i.e. the first and the last feast of the liturgical year.

<sup>11</sup> Musicescu, *Considerații*, p. 364.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 368–370; an opinion commonly accepted.

<sup>13</sup> The presence, before the year 1500, of a copy of this family of manuscripts was documented through the version of the *Genealogy* in the nave at Voronet: C. Costea, *Referin e livre ti în pictura mural moldoveneasc de la sfâr itul secolului XV*, in AIIA „A.D. Xenopol” (XXIX) 1992, Ia i, p. 277-283; at the time of publishing, the available information – the iconography, associated to an inscription mentioning the circulation of the codex – lead to the Tetraevangelion achieved in 1356, commissioned by the Bulgarian tsar Ivan Alexander, British Museum Add. 39627; further research has confirmed – through a replica from the second half of the 16th century – the existence in Moldavia of a long time presupposed contemporary parallel of the Constantinopolitan 11<sup>th</sup> century prototype: the irreducible rendering of the *Wedding at Cana* at Voronet dates its presence in Moldavia. It is very likely that both Tetraevangelia – placed in two branches of the same family due to certain variations in details – circulated in Moldavia during Stephen the Great; somewhat later, a few decades before and after 1600, the interest in this type of illustration was so great at the princely court, that three more copies were added to the byzantine prototype, and one more, a 16th century replica of the Bulgarian manuscript (if not the original itself) was brought from Wallachia: C. Costea, «*Une nouvelle réplique slavonne du Paris. gr. 74*»: *Seven Decades after* in RRHA XXXVIII (2001), p. 3-17; E. Dragnev, *O capodoper a miniaturii din Moldova medieval . Tetraevanghelul de la Elizavetgrad i manuscrisele grupului Parisinus graecus 74*, Chi in u, 2004.

<sup>14</sup> IA designates the Tetraevangelion of tsar Ivan Alexander, directly tributary to the Paris. gr. 74 prototype; Elisav. indicates the manuscript known as Elisavetgrad, kept now at the History Museum in Moscow, Muz. Sobr. 9500, copied in Moldavia in the second half of the 16<sup>th</sup> century, after the aforementioned lost byzantine prototype; being later than the Voronet murals, Elisav. is invoked here only as representative of its model. In these codices, the frontispiece of the Gospel according to Luke shows, in medallions, Zechariah and the Pantocrator on the throne (IA fol.137, Elisav. fol. 142v).

<sup>15</sup> First read by Podlacha, *Pictura mural* , p. 240.

<sup>16</sup> Jacob and sons, Judas and brothers, Jacob the brother of the Lord and descendants of the Jerusalem episcopal seat; at B line ti, on the triumphal arch, the four groups from the “Book of the generation of Jesus Christ” (Mt. 1, 1) are represented according to the manuscript version: Costea, *Referin e livre ti*, p. 278, 282.

<sup>17</sup> On the frontispiece of the Gospel according to Mathew *Abraham* and *Isaac* are figured in medallions, (IA fol. 6, Elisav. fol. 3v).

<sup>18</sup> The three “ages” of the Intelligible (A. Grabar, *La Représentation de l’Intelligible dans l’art byzantin du Moyen Age* în *L’Art de la fin de l’Antiquité et du Moyen Age* Paris, 1968, I, p. 52–57) appear, in medallions, on the frontispiece of the Gospel according to John (IA fol. 213, Elisav. fol. 231v).

<sup>19</sup> The frontispiece of the Gospel according to Mark (IA fol. 90, Elisav. fol. 88v).

<sup>20</sup> In the text of the Gospel according to Mathew, the *Return from Egypt* – the most unexpected image in the Voronet cycle – is immediately followed by the episodes showing the prophet John in the desert.

<sup>21</sup> Through the words of Christ at the descent from Tabor: “... *Why then say the scribes that Elijah must first come? And he answered and said, Elijah indeed cometh, and shall restore all things: but I say unto you, that Elijah is come already, and they knew him not, but did unto him whatsoever they would. Even so shall the Son of man also suffer of them. Then understood the disciples that he spake unto them of John the Baptist*” (Mt. 17, 10–13).

<sup>22</sup> Musicescu, *Considera ii*, p. 387.

<sup>23</sup> The concise recounting of the divine history of Israel, with the mission of the Baptist, the death and resurrection of Christ, is made by Paul in the synagogue at Antioch of Pisidia “*And... he raised up David to be their king; to whom also he bare witness and said, I have found David the son of Jesse, a man after My heart... Of this man’s seed hath God according to promise brought unto Israel a Saviour...; when John had first preached before his coming the baptism of repentance to all the people of Israel. And as John was fulfilling his course, he said, What suppose ye that I am? I am not he. But behold, there cometh one after me the shoes of whose feet I am not worthy to unloose. Brethren, children of the stock of Abraham, and those among you that suppose fear God, to us is the word of this salvation sent forth. For they that dwell in Jerusalem, and their rulers, because they knew him not, nor the voices of the prophets..., fulfilled them by condemning him. And though they found no cause of death in him, yet asked they of Pilate that he should be slain. And when they had fulfilled all things that were written of him, they took him down from the tree, and laid him in a tomb. But God raised him from the dead...*” Acts, 13, 25-33; the text is read at the Office of the Hours (Hour 1, Acts, 13, 25-33) *Menaion* on January 5<sup>th</sup>, the eve of the Epiphany, also named the afore-celebration of the Baptism. In the liturgical poetry the link between the Baptism and the Passion is frequently induced. „The idea that the Baptism of Christ is the beginning of the Passion mystery ... is ... a hymnographic reality”: Arhim. Benedict Ghiu , *Taina R scump r rii în innografia ortodox* , Bucharest, 1998, p. 97. Indeed, the „forgiveness through baptism” presupposes the cross (“The source of delight is baptised in the river, drying up the excess of wickedness and pouring out divine remittance”: *Menaion*, January 5<sup>th</sup>, sticheron, tone 6; but “before the cross there does not appear remission anywhere; for everywhere it is imputed to His blood”: St John Chrysostom, *Homilies on the Gospel according to Matthew*, X, 1. John Chrysostom was one of the most read authors in the cultivated millieux of 15<sup>th</sup> century Moldavia, as it results from the collections of texts copied and circulated, most of them in the Neamt monastery.

<sup>24</sup> It is to be noticed the absence of the Judgement episodes - the encounters with Annas, Caiaphas, Pilate, Herod. The consecution of the first three Voronet episodes are paralleled in Luke 22, 47-65, as well as in the referenced Tetraevangelia (IA fol. 204v, 205, Elisav. fol. 220, 220v, 221) even though the renderings differ. *The washing of hands* is installed in the soffit of the S window, whereas the *Betrayal* appears in the N side, symmetry possibly aimed at fallen human nature.

<sup>25</sup> Dated late 15<sup>th</sup> – early 16<sup>th</sup> century in P.P. Panaitescu's catalogue of the BAR (Library of the Romanian Academy) manuscript collection.

<sup>26</sup> The result is due to the competence of a medievalist from the University of Belgrade, prof. M. Marković, who identified the name in Archimandrit Sergii, *Polnyi mesiaceslov Vostoka*, t. 2, Vladimir 1901 (2<sup>nd</sup> ed.), repr. Moskva 1997, t. 3, p. 262-263.

<sup>27</sup> I. Pomjalovskij, *Žitie iže vo sv. otca našego Feodora arhiepiskopa Edesskogo*, St. Petersburg, 1892, 1–120; the bibliography of the subject in *Dumbarton Oaks Hagiography Database*, p. 99; the discussion concerning a possible historical nucleus in the Persian episode of the *Life*: A. Vasilev, *The Life of St. Theodore of Edessa*, în *Byz XVI* (1942–1943), 1944, p. 199–210. A shortened Romanian version – eluding the dogmatic developments and reducing some chapters – similar, in *incipit*, to BHG 1744e, dates from 1791 (BAR rom. 4617, fol. 50–98): G. trempel, *Catalogul manuscriselor române ti. BAR 4414-5920*, vol. IV, Bucharest, 1992, p. 68; this version will be quoted from now on, in passages corresponding to the Slavonic text; the paragraphs are marked after the Greek edition.

<sup>28</sup> P. P. Panaitescu, *Manuscrite slave din Biblioteca Academiei RPR*, vol. I, Bucharest, 1959, p. 205–206.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 249.

An incident in the Slavonic scriptorium from Moldavia makes the text “jump” after chapter 5, to chapter 9 (BAR sl. 152, fol. 220r, BAR sl. 165, fol. 216v) – as if, during a break from writing, the wind had “turned the page” – but when the copyist perceived the error made he came back, in chapter 11 (BAR sl. 152, fol. 221r, BAR sl. 165, fol. 218r), to introduce the text left out – chapters 6, 7, 8 – finished chapter 11, and continued, fluently, the story.

<sup>30</sup> About the debatable authenticity of the “dogmatic catechesis” attributed, in the *vita*, to St. Theodore of Edessa: J. Gouillard, *Supercheries et méprises littéraires. L'oeuvre de Saint Théodore d'Édesse*, in *REB V* (1947), p. 139-142; for the Voronet nave, the structure, stratigraphy and the originality of the text are not directly relevant, more important being the way in which this functioned, as a genuine whole, in the iconographic discourse.

<sup>31</sup> These are the only visible names among the medallions of the N apse, the other being lost.

<sup>32</sup> The last writing of the BAR sl. 152 miscellany is *Of Leo, emperor through Christ, forever emperor. Word: when all over the earth the breed of torturers, leaving behind their passions, will honour the all*

*honorable bride, the church, through the good victory of its fighters*: Panaitescu, *Manuscrite slave* (as in n. 29), p. 210; about the *Oracles* attributed to the Byzantine emperor Leon VI the Wise, see Cyril Mango, *The Legend of Leo the Wise*, in *Byzantium and its Image*, Variorum Reprints, London, 1984 (first published in 1960), p. 59–93.

<sup>33</sup> The figures of the *Genealogy* are also sorrowful: “If we consider all the life of David, we will see that he shines more in dangers; himself and the others similar to him. Job then shone more; Joseph still for this was more illustrious; the same with Jacob and his father and his grandfather and all that ever wore resplendent wreaths on their heads; owing to troubles and trials they were crowned and praised”: St John Chrysostom, *Homilies on the Gospel according to Matthew*, X, 7.

<sup>34</sup> Dr gu, *De nouveau* (as in n. 5), p. 62.

<sup>35</sup> The association of attributes, imperial – the crown with *pendeloques* and the sceptre – and sacerdotal – the *sakkos*, *omophorion* and crutch – is not frequent to the *Royal Deësis*: at Zaum (1361), at St. Athanasius in Kastoria (1384) but also at Kremikovci (cca 1493) Christ wears an imperial attire, while in many postbyzantine monuments – among which St. Elias near Suceava (cca 1488) or Moldovita (1537) he appears as a high priest/archbishop.

<sup>36</sup> Podlacha, *Pictura mural* (as in n. 1), p. 225; P. Guran, *Les implications theologo-politiques de l'image de la Deësis à Voronet*, in *RRH XLIV* (2005), n<sup>os</sup> 1–4, p. 42–43.

<sup>37</sup> At a different level, this direct address results as well from the commentary of Sorin Ulea on the subject, following the political interpretation by V.N. Lazarev of the *Royal Deësis* as „an indirect apology of the autocratic power”: *Istoria Artelor Plastice in Romania*, I, Bucuresti, 1968, p. 354–355. But the dependence of the significance upon the text, in the inscriptions, is found in most analyses of the *Deësis* [T. von Bogyay, C. Walter, D. Mouriki, A. W. Carr, as quoted in A. Cutler, *Under the Sign of the Deësis: on the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature*, in *DOP 41* (1987), p. 145 *passim*.]. Advanced research has stressed the variability of the theme's content and context in the middle Byzantine period: *ibidem*, p. 146, 150; the sense is no longer univocal: the *intercession* and *witness of divinity* do not exclude each other in the same work: *ibidem*, p. 151; over centuries, the adjoined meanings seem to return, circumstantially, at Voronet.

<sup>38</sup> Thinking about the power of sufferance is retrieved in the interest for the commentaries to the book of Job: by the order of Gheorghe, metropolit of Moldavia, in the monastery of Zografu on Mount Athos, Visarion “disciple of Theoctist, mitropolit of Suceava”, copied in 1503 *Catena to Job* (BAR sl. 96); Panaitescu, *Manuscrite slave* (as in n. 29), p. 123–124; E. Turdeanu, *Manuscrite slave din timpul lui tefan cel Mare*, in *Oameni i c r i de alt dat*, Bucharest, 1997 (first published in 1943), p. 124–126.

Les interventions récentes de conservation et de restauration (qui dans l'histoire de la restauration roumaine au domaine de la peinture murale constituent évidemment la période la plus importante jusqu'à présent) ont surtout visé la récupération, l'établissement et la mise en valeur des peintures originales des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles qui décorent les églises moldaves et qui, récemment encore, subissaient les effets du passage irréversible du temps depuis leur construction jusqu'au moment de la restauration.

Les surfaces de maçonnerie des églises Popu i, Bline ti, Probotă, Humor, Moldovi a, St. Georges et St. Démètre de Suceava (à l'intérieur et à l'extérieur) qui ont partiellement perdu la peinture murale, fournissent des informations importantes pour la connaissance de la méthodologie de la construction, les dimensions des éléments, l'aspect fini des surfaces, leur emplacement sur des niveaux divers de la construction, des informations sur sa forme finale. Nous considérons que celle-ci était conceptuellement bien structurée dès le début des travaux de construction. Cette étape qui visait les surfaces autant intérieures qu'extérieures constituait tout un programme minutieusement décrit et appliqué, l'étape de la construction des formes architecturales incluant implicitement l'esthétique de leur présentation, non seulement la résistance structurelle. Sur la maçonnerie spécifique, constituée de pierre associée sur quelques zones aux briques, les églises ont reçu une couche de préparation au-dessus de laquelle on a réalisé une première forme de présentation esthétique des volumes architecturaux. Il faut préciser qu'à la différence de la phase esthétique suivante, constituée par la peinture murale, cette *première décoration* n'a pas une certaine signification, mais seulement le rôle de mettre en valeur les formes de l'architecture, de les

---

## LE CONCEPT DE LA *PREMIÈRE DÉCORATION* DE L'ÉGLISE SAINT NICOLAS DE POPU I-BOTOANI. LA RECONSTITUTION DE L'IMAGE ANTÉRIEURE À LA RÉALISATION DE LA PEINTURE MURALE

*Carmen Cecilia Solomonea*

ennoblir au point de vue chromatique et, pourquoi pas, de créer une harmonie visuelle plus réussie que celle imposée par les matériaux de la construction. On a observé que cette première couche appelée *première décoration*, directement appliquée sur la maçonnerie tient place, au cas de ces églises, de couche préparatoire du type *arriccio* qui avait d'habitude le rôle de recouvrir et d'égaliser les dénivellations des surfaces du mur. Dans presque toutes les techniques murales cette couche est une portion intermédiaire de la masse de toute la préparation, en faisant le passage de la surface de la maçonnerie vers la couche plus fine de préparation appelée *intonaco*, sur laquelle était réalisée la peinture. Ce type de décoration réside dans l'association de certains éléments extrêmement simples au point de vue plastique et chromatique, mais qui arrivent, par leur disposition sur les volumes architecturaux, à créer un effet visuel maxime.

L'étude des éléments techniques spécifiques à la décoration murale doit être

initiée avec l'image de l'église, telle qu'elle se présentait immédiatement après avoir fini la construction, image concrétisée par la *première décoration* de l'église, autant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Sur le support de maçonnerie spécifique, composé de pierre (des blocs polis et bruts), associé sur quelques zones avec la brique, les églises ont reçu une couche de préparation<sup>1</sup> au-dessus de laquelle on a réalisé une première forme de présentation esthétique de l'édifice.

La couche de préparation de la *première décoration* a généralement une mince épaisseur, entre 2 et 4 mm sur toutes les portions visibles, et elle reprend les dénivellations des surfaces murales ayant un aspect légèrement rugueux. Le finissage des surfaces était réalisé avec une texture demipolie, cet aspect ayant de l'importance pour la création d'une bonne adhérence de la couche suivante (la fresque) qui allait être appliquée plus tard, au moment de la réalisation de la peinture murale.

**Les modalités techniques de réalisation de la *première décoration*** : une première opération nécessaire pour la bonne adhérence de la décoration à la maçonnerie serait l'humidification du mur (avec une humidification préalable, si nécessaire, étant donné qu'au moment où la décoration allait être exécutée, il était très probable que la construction de l'église ne soit pas encore sèche), et au-dessus des surfaces dénivellées de la maçonnerie, l'application d'une couche de préparation du type *arriccio*<sup>2</sup>. La surface de cette couche était légèrement lisse, pour qu'ensuite on applique sur un terrain humide, avec le pinceau, une mince couche de lait de chaux. La préparation est composée de pâte de chaux comme liant et des matériaux inertes, auxquels on ajoute souvent des fibres végétales<sup>3</sup>. Si à Pop u i, à côté de la chaux et du sable on a identifié des traces de bourres, à Moldovi a les fibres végétales sont visibles dans une petite quantité, et l'épaisseur de la couche de l'intérieur de l'église est entre 3-5 mm. À l'extérieur, cette couche de

préparation a une épaisseur de 1cm et arrive jusqu'à 1,5 cm, le sable a une granulométrie plus grande et contient un surplus de brique dans une grande quantité. À Vorone<sup>4</sup>, la *première décoration* ne peut être vue que sur de petites surfaces, car les grandes lacunes de l'extérieur ont été complétées pendant la dernière restauration.

La couche de couleur de la *première décoration* appliquée sur la couche de préparation contient quelques variantes chromatiques. Il faut préciser que le nom générique de la première décoration concerne l'entier programme décoratif de l'intérieur et de l'extérieur des églises moldaves des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles et non seulement les portions ayant l'aspect d'«imitations d'assises» (rang de briques peintes qui imitent les originaux de la maçonnerie). Et c'est une certitude qu'aux églises de l'époque d'Étienne le Grand, au moins, à Neam et Pop u i, Volov et Borze ti, pour l'intérieur, la première décoration a existé sous la forme d'un programme complexe<sup>5</sup>. Est-ce qu'il y a eu, à l'époque d'Étienne le Grand, deux directions décoratives différentes au point de vue de la conception ornementale des paramètres : l'une pour l'intérieur avec la *première décoration* composée de divers éléments ornementaux, souvent combinée avec des briques polies, et l'autre pour l'extérieur avec des rangs de briques et des disques polis alternant avec des matériaux apparents ?! Il est difficile à y répondre tenant compte seulement des données valables pour des monuments tels que Vorone et Pop u i (où il est impossible d'étudier l'aspect des façades, au moins pour le moment, à cause du placage appliqué pendant la dernière restauration d'architecture datant de 1889-1908), mais il y a des indices évidents sur les façades de B line ti ; une étude plus ample, y compris sur d'autres églises de cette période-là, pourrait y répondre clairement.

Selon les informations offertes par les églises de Pop u i, B line ti, Probota, Humor et Moldovi a, la *première décoration* ne s'appliquait pas sur des portions isolées dans

quelques zones des églises, mais elle se concrétisait sous la forme d'un programme bien structuré et conçu pour toutes les parties destinées à la décoration, qui entraient dans la composition des murs d'une église. C'est vrai que les éléments décoratifs ne sont pas les mêmes pour toutes les surfaces ; suite à nos observations, la *première décoration* contient : une couche d'*intonaco* mince de 2-4 mm environ, sur laquelle étaient suggérés des rangs de briques liés par des joints de mortier, sans que le motif peint reprenne identiquement les dimensions ou le placement des briques originales. Un exemple qui vérifie cette affirmation est l'accouidoir de la fenêtre ouest de la tour de Pop u i, où la peinture murale est perdue, et sous la couche de la première décoration on peut observer l'emplacement des briques de la maçonnerie. L'accouidoir est construit de briques assises horizontalement et, dans la partie inférieure, apparaissent aussi deux briques en position verticale. Au-dessus de la maçonnerie, la *première décoration* suggère la position horizontale de toutes les briques de couleur rouge-brun, délimitées à l'aide du lait de chaux. La situation se répète également au cas de la fenêtre nord de la nef, où le dernier rang de briques placées à sa base est construit sur la verticale, pendant que les autres sont horizontaux (ici, les dimensions des briques sont : 13 cm de large et 29 cm de long, les mêmes dimensions se conservant dans le narthex et dans l'autel). Les briques peintes semblent beaucoup plus longues que les originales, car l'angle saillant entre la largeur et la longueur des briques n'est pas marquée ; elles semblent donc avoir entre 38 et 43 cm. Les marges blanches verticales qui les séparent ne sont jamais placées sur les arêtes de jointure entre les formes de l'édifice.

À la suite de l'analyse du système décoratif de la *première décoration* on constate que tout était conçu en détail et que la place de chaque type d'élément était précisément établie pour toutes les surfaces architecturales de l'église.

## Types de présentation de la première décoration

**1. Imitation de briques peintes sur une couche *arriccio* appliquée sur la maçonnerie.** À Pop u i et Probotă, les briques sont peintes avec un pigment rouge-brun, tandis qu'à Vorone , B line ti, Humor, Moldovi a, St. Démètre et St. Georges de Suceava le pigment est rouge-brun et gris (obtenu du lait de chaux combiné avec le noir de charbon). (Fig. 1-9) Les zones décorées à l'extérieur de l'église<sup>6</sup> : la tour et la partie supérieure des façades, c'est-à-dire, les surfaces sous la corniche, les petites niches, les surfaces entre les petites et les longues niches, les niches allongées, les bases stellaires entièrement (Moldovi a, Vorone ) ; deux ou trois rangs de briques à la base des façades et des absides ; des portions adjacentes aux entrées et les pilastres dans l'exonarthex (Moldovi a). Sur les surfaces extérieures de l'église Moldovi a, les joints entre les briques de la *première décoration* sont marquées par des incisions horizontales. À l'extérieur de ces églises du XVI<sup>e</sup> siècle la couverture totale des surfaces de construction par la *première décoration* est évidente. Sur toutes les façades, y compris la tour de l'église, il y a assez de portions où la peinture murale s'est perdue laissant visible la *première décoration*, ce qui en facilite l'étude dans l'ensemble. (Fig. 10-11)

**2. Portions avec des briques bien polies afin d'être visibles, aux joints couverts d'une mince couche de lait de chaux** appliquée avec un pinceau, strictement sur la surface de ces joints. (Fig. 12)

**3. Badigeon gras sous la forme d'une pâte, dilué dans une grande quantité d'eau, appliqué sur les blocs de pierre polie, aux joints recouverts de lait de chaux.** Les zones décorées avec ce type de *première décoration* à l'extérieur de l'église sont les contreforts, les encadrements des fenêtres et les portails en pierre (à Probotă, Moldovi a, St. Démètre de Suceava), tandis

qu'à l'intérieur, elles ont été identifiées sur les portails qui séparent les espaces de l'église, sur les consoles, les linteaux, au cas où elles n'étaient déjà décorés avec la couche mince de chaux et du pigment du début (souvent, ayant l'aspect d'une surface arrosée alléatoirement d'une ou de plusieurs couleurs, ensuite, au cas des moulures des portails et des consoles où sur chaque portion convexe ou concave on avait appliqué des couleurs en tonalités différentes).

**4. Lait de chaux sur une couche du type *arriccio* appliquée sur la construction en pierre ou brique.** Les zones décorées de cette façon sont en général les champs amples entre les portions marquées par les autres types de la *première décoration*, à l'intérieur de l'église : la coupole, le mur circulaire du tambour de la tour, les lunettes, les parties qui se trouvent entre les demi-calottes et la base des murs de la nef et de l'autel, les pendentifs. Les zones décorées situées à l'extérieur de l'église : les portions entre les niches allongées des absides, les façades nord et sud, les surfaces qui restent entre les éléments décorés d'une imitation de briques peintes sur une couche *intonaco* (Probova, Moldovi a) ; à Vorone , Neam , apparaissent également des éléments émaillés sur les surfaces blanches des façades, probablement en association avec d'autres éléments de la *première décoration*.

**5. Lait de chaux sur une couche du type *arriccio* appliquée sur la construction en pierre brute et au-dessus de la chaux au pigment gris suggérant une structure géométrique qui représente des blocs égaux en pierre** – des parties placées entre l'imitation de brique sur la façade ouest, l'intrados des piliers et l'intérieur des murs à l'exonarthex de Moldovi a<sup>7</sup>. Ces zones présentent des lacunes provoquées par le bouchardage, action exécutée par les peintres probablement avant la réalisation de la couche de peinture qui allait recouvrir la couche de la *première décoration*. (Fig. 13–14)

**6. Éléments géométriques peints sur une mince couche *intonaco*, appliquée sur la maçonnerie.** Les grands pendentifs de la tour de l'église de Pop u i<sup>8</sup> sont décorés des éléments géométriques du type de carreaux divisés en biais par incision, résultant deux triangles peints en rouge (oxide de fer) alternant avec le blanc.

**7. Éléments floraux simples peints ou des fonds colorés de pigments appliqués par l'arrosage sur une couche *intonaco* directement sur la maçonnerie.**

À Pop u i, un type de décoration originale se trouve à la base et probablement sur l'accoudoir de la fenêtre nord : il s'agit d'un motif floral simple, réalisé à l'aide d'un pigment rouge-brun, sur un fond blanc, conservé sur de petites parties sous la peinture murale ; à présent, il est difficile à identifier avec certitude l'étendue de ce motif, car les surfaces des encadrements des deux fenêtres de la nef ont été couvertes au début du XX<sup>e</sup> siècle d'une couche de mortier dur, action qui a provoqué des pertes considérables à la première décoration.

**8. Couche de préparation *arriccio* couvrant la maçonnerie en brique, au-dessus de laquelle on a appliqué un lait de chaux avec une tonalité chaude ; au-dessus, à des distances égales, sont tracées des lignes blanches étroites afin de suggérer une structure en pierre, en réalité, inexistente.** Ce type de *première décoration* est présent sur la voûte gothique du narthex de l'église de Pop u i. Une couche mince de 2–3 mm de préparation du type *arriccio* a été appliquée sur les nervures de la voûte, et une autre mince de 2–5 mm sur les tympanes et les trompes entre les nervures. Sur cette couche on a appliqué d'une manière uniforme, avec un pinceau large, du lait de chaux avec une teinte plus chaude (dans lequel on a probablement ajouté un peu d'ocre). Les peintres ont choisi cette formule pour décorer les nervures de la voûte (quatre nervures principales et huit secondaires),

renonçant à l'imitation des briques<sup>9</sup>, quoique celles-ci soient impeccablement réalisées comme forme, et parfaitement maçonnées. Sur chaque nervure, on a tracé sur la couche blanche des lignes horizontales (larges de 1,5–2 cm) avec une pâte de chaux blanche, à des intervalles de 60 cm entre elles, suggérant une structure des nervures composée de blocs de pierre, et non pas de brique, comme en réalité ; la longueur d'une nervure contient six intervalles marqués entre eux par ces lignes blanches, une modalité de décoration simple, mais ayant un grand effet optique sur l'ensemble des éléments de la voûte.

Les cinq rosettes en pierre (l'une dans l'axe de la coupole, les autres sur le trajet des nervures principales) sont fixées entre les rangs de briques à la jointure des nervures et les peintres les ont laissées comme telles, sans les recouvrir de préparation blanche, pour que la tonalité naturelle de la pierre soit perçue dans le contexte des surfaces généreuses de blancs nuancés.

Les peintres ont ainsi conçu esthétiquement une voûte avec la *première décoration*<sup>10</sup>, totalement originale, où s'associent d'une manière raffinée, seulement les tonalités de blanc avec la tonalité de la pierre : les champs blancs des tympanes sur lesquels se développent les nervures en relief blanches, avec une teinte chaude et les rosettes en pierre grise (qui marquent tel qu'un accent, les intersections des nervures dans la zone supérieure de la voûte du narthex de Pop u i). (Fig. 15)

Autant à l'intérieur qu'à l'extérieur des églises, le périmètre du côté supérieur des fenêtres, des petites niches, des portails et des niches allongées, les briques sont disposées d'une façon radiale dans la couche de la première décoration, telles qu'elles sont en réalité, ayant des dimensions variées. Une règle que les peintres ont strictement respectée sur toutes les surfaces de la *première décoration* qui imite la structure de la maçonnerie en briques est que les arêtes des jointures verticales entre les éléments

architecturaux ne sont pas marquées sur la surface de la couche peinte, ainsi que la disposition des briques peintes suggère un autre emplacement des éléments de la construction que celui réel.

À l'église de Moldovi a, à l'intérieur, l'état de conservation de la *première décoration*, visible seulement sur de petites surfaces, ne permet pas une analyse plus ample ; les briques sont peintes en deux tonalités, le rouge alternant avec le gris (obtenu par le mélange du noir de charbon avec le blanc de chaux) intercalées et délimitées par des joints tracés en chaux. Chaque joint est limité par deux lignes parallèles incisées. À l'extérieur, sur l'abside nord, les piliers des niches sont décorés de briques peintes de la même manière, mais les joints entre les briques de la *première décoration* n'ont pas été marqués par des lignes incisées, mais peints directement, tout en respectant les dimensions des autres. À la base de l'abside sud la décoration contient deux rangs superposés de briques peintes qui se déroulent au long de toute la base de l'église sous la peinture murale en fresque ; les briques peintes sont hautes de 5 cm, longues de 27 cm et l'espace entre elles est de 2 à 2,5 cm.

La *première décoration* de la façade ouest est composée de surfaces qui imitent un parement de blocs rectangulaires en pierre associés aux portions périmétrales et intérieures des petites niches, ainsi que des portails peints avec des briques rouge-brun. Les bases stellaires de la tour de l'église présentent des surfaces entièrement peintes avec des briques du type rouge-brun seulement, ainsi que, par l'effet produit, le volume de la tour se détachait probablement de l'ensemble du corps de la construction qui était défini par des champs blancs et des rangs peints en deux tonalités contrastantes de rouge et de gris, marquant les éléments architecturaux.

Des surfaces avec la *première décoration* sont visibles sur les parois des églises de B line ti, de Humor, de St. Georges



Fig. 1, 2 – L'église St. Nicolas de Popuș-Botoșani : tambour de la tour, embrasure de la fenêtre ouest, surface nord-ouest entre les fenêtres.

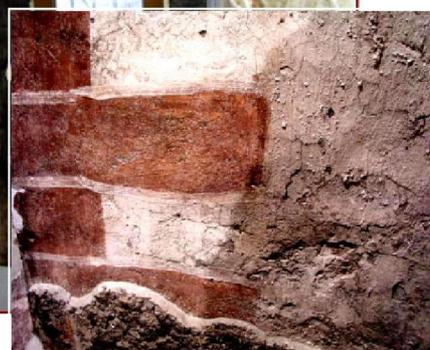


Fig. 3 – Intrados de la fenêtre nord – décoration avec des imitations de briques et badigeon dans les zones où la peinture murale est perdue. Détail avec les briques rouge-brun et les joints tracés au blanc de chaux.

et de St. Démètre de Suceava, étalant des caractéristiques similaires, mais non pas identiques. L'intérieur de l'église de Blineț, peut-être, les plus grandes surfaces décorées avec l'alternance de briques rouge-brun et gris, très fréquente aux églises du XVI<sup>e</sup> siècle (mais il ne s'agit pas d'une règle), tandis qu'à l'intérieur de Probota, la *première décoration* est simplifiée tout comme à l'intérieur de Popuț, où il n'y a que le pigment rouge-brun et, respectivement, le blanc de chaux.

On remarque sur les façades de Moldovița toute une série de lacunes où des portions de la couche de la *première décoration* ont été bouchardées<sup>11</sup> dans le but (probable) de créer une meilleure adhérence de la fresque sur la couche antérieure. À Moldovița, la *première décoration* n'est bouchardée qu'à l'extérieur de l'église, tandis qu'à Probota, cette intervention est localisée à l'intérieur. (Fig. 16–17)

La couche *intonaco* de Popuț a été appliquée sans que la couche de la *première décoration* soit initialement bouchardée. La préparation de fresque sur laquelle la peinture allait être exécutée était directement appliquée sur la *première décoration* ; c'est pourquoi, au cas des peintures murales moldaves, il ne s'agissait pas de la réalisation d'un dessin préparatoire que si l'*intonaco* était appliqué dans deux couches successives ou s'il y avait la possibilité d'esquisser le dessin seulement sur les portions blanches du badigeon de la *première décoration*. Il est évident qu'au cas de ces églises, où la mince couche d'*intonaco* était appliquée sur la couche de la *première décoration*, un dessin tel que celui du type *sinopia* était impossible à réaliser, seule la suggestion d'un dessin simple, schématique, orientatif était possible. L'existence d'esquisses dessinées sur des surfaces blanches de la *première décoration* avant d'avoir appliqué la couche de fresque, sont visibles sur de petites parties à Popuț, à la base de la tour – dessin avec un pigment

rouge ; à l'église St. Démètre de Suceava dans le diakonikon – dessin avec un pigment ocre ; à l'église St. Georges de Suceava dans l'abside sud, à l'intrados de la fenêtre – dessin avec un pigment noir ; à Ptruț, dans le narthex, sur la paroi sud – dessin avec un pigment ocre. Le fait qu'il y a des surfaces de la décoration murale où la couche picturale est partiellement perdue rend possible l'observation de l'étape du commencement de l'exécution de la peinture. Les zôgraphes ont dessiné librement, directement *in situ* après avoir appliqué la préparation de fresque, puis, ils ont tracé les repères incisés peu avant l'exécution de la peinture.

Compte tenu des éléments identifiés au cours des interventions actuelles de restauration, des éléments présents dans chaque chambre de l'église, sur de divers niveaux de l'architecture, en tant qu'informations suffisantes pour fournir les coordonnées détaillées de la première forme décorative dans laquelle a été finalisée la construction, la réalisation d'une réplique digitale est devenue possible. La reconstitution en forme digitale de l'ensemble décoratif de la *première décoration* de l'église St. Nicolas de Popuț a constitué une provocation pour l'illustration visuelle de la forme esthétique intermédiaire de l'intérieur de l'église avant l'étape finale de sa décoration avec les peintures murales, au XV<sup>e</sup> siècle. En même temps, ce fut un pas vers une zone inconnue pour nous et pour nos prédécesseurs, dont seuls les peintres du Moyen Âge avaient la science de la représentation dans la Moldavie des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. L'image d'ensemble que nous nous sommes proposé de réaliser en utilisant la technique digitale a esquissé visuellement ce concept préliminaire qui avait été bien défini par les créateurs de ces monuments, ce qui fait la démonstration d'un programme décoratif complexe, élaboré dès le moment de la construction des églises. (Fig. 18).

<sup>1</sup> À Vorone , il est difficile d'apprécier l'aspect de la décoration, autant à l'intérieur qu'à l'extérieur, au commencement de la construction de l'église d'Étienne le Grand, parce qu'il n'y a que quelques surfaces de petites dimensions où cette décoration est visible, c'est-à-dire à l'intérieur de la tour et à son extérieur, des portions associées aux disques émaillés sur les façades.

<sup>2</sup> *Arriccio, arriciato* – terme italien désignant un mélange de chaux et de sable, sur la surface duquel on traçait le synopsis dans la peinture de la Renaissance ; la couche a des épaisseurs diverses en fonction des matériaux de la structure du mur (pierre, brique, pierre polie, etc.), il a toujours un aspect rugueux à cause de la grande granulation des matériaux composants ajoutés au liant qui est la chaux.

<sup>3</sup> Bulletin d'analyse no.10/04 de 21.05.2004 avec des échantillons provenues de l'église St. Nicolas de Pop u i, réalisé par l'expert Ioan Istudor (Office National des Monuments Historiques, Documentation concernant la conservation et la restauration de la peinture murale de l'église St. Nicolas de Pop u i–Boto ani, phase d'intervention de l'année 2004); conformément à l'analyse chimique, la preuve de la *première décoration* prise de la tour, l'intrados de la fenêtre nord, est un mortier du type «*intonaco* de mortier de chaux, sable siliceux de couleur blanche et des traces de bourre».

<sup>4</sup> Des analyses réalisées par Ioan Istudor, *Considera ii tehnice asupra unor picturi murale din România (epocile antic , medieval , modern )*, in *Revista Monumentelor Istorice*, LXXII, n° 1, 2001–2003, p.83, il résulte qu'à Vorone , à l'extérieur et à l'intérieur, dans la nef et l'autel, la couche *arriccio* est formée de chaux et de balle.

<sup>5</sup> Il y a aussi l'opinion selon laquelle « La caractéristique essentielle de l'architecture à l'époque d'Étienne le Grand est l'usage apparent des matériaux de construction. Il serait dépourvu de sens de nous imaginer que les architectes de l'époque respective ont fait fabriquer pour les façades des briques exclusivement polies et différemment colorées pour qu'ensuite ils la fassent couvrir de crépi peint » (Grigore Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, Bucure ti, 1982, p.214).

<sup>6</sup> À l'église de Pop u i, il n'y a actuellement aucune décoration murale extérieure ; l'aspect des façades, étranger par rapport à l'image originale du XV<sup>e</sup> siècle, l'aspect actuel des façades est l'œuvre de l'architecte C. B icoianu, entre 1889–1908, pendant la dernière restauration de l'architecture du monument. C'est une restauration abusive qui a imposé les principes du goût de l'époque respective, en ignorant les principes de la restauration scientifique au détriment de l'intégrité du monument.

<sup>7</sup> Le même type de *première décoration* sous la forme d'un réseau de lignes tracées d'un pigment gris

(visant, probablement, à suggérer des blocs de pierre égaux, polis) se retrouve sur la façade ouest de l'église de Humor, visible dans les lacunes où la peinture murale est perdue. Tereza Sinigalia, *Paramentul pictat geometric – ofaz intermediar în decora ia arhitecturii din Moldova*, in *Monumentul – tradi ie i viitor* (Travaux du symposium national), Ia i, 2004, présente des types de représentation de la *première décoration* aux monuments de Moldavie et la relation entre cette première couche et la peinture murale, par rapport à la datation des peintures qui décorent ces églises, tenant compte de cet indice, en dehors des informations qui se trouvent dans les inscriptions votives.

<sup>8</sup> Ce motif incisé et peint sur la couche de la *première décoration* n'est visible qu'au pendentif nord-ouest de la nef (probablement, il y en a aussi au cas des trois autres pendentifs, sous la couche picturale conservée) ; dans le narthex, la *première décoration* des pendentifs consiste dans une couche de préparation (composée de chaux, de sable et quelques granules de brique) sur laquelle on a appliqué d'une façon égale une mince couche de blanc de chaux, sans avoir peint des motifs décoratifs.

<sup>9</sup> Les briques qui composent les nervures ont une forme particulière et leur volume diffère en fonction de la position qu'elles occupent dans la longueur de la nervure, étant donné qu'elles suivent la forme de la voûte, devenant plus petites vers sa base. Les dimensions des briques sont : les parties latérales = 21 cm, la partie frontale = 10 cm, à l'exception de celles situées à la base des nervures, qui conservent en quelque sorte la forme, quoique les dimensions diminuent peu à peu.

<sup>10</sup> La voûte du narthex était totalement repeinte et recouverte de réparations avant les interventions actuelles de restauration, donc, les informations sur l'aspect original de la décoration murale et de la maçonnerie sont communiquées par l'intermédiaire de cette étude, car ces nouvelles données changent l'image concernant cette zone de l'église, connue jusqu'à présent. La *première décoration* de la voûte est composée en tonalités de blanc, ainsi que celle des pendentifs au-dessous, puis les arcs conservent la maçonnerie en briques apparentes aux joints lisses, marqués d'incisions et recouverts de blanc de chaux. Le type de décoration qui imite les briques rouge-brun et les joints en blanc de chaux (telles que les surfaces de la nef) est présent dans la partie inférieure de la chambre, respectivement dans la zone de l'intrados de l'entrée nord, aux niches et probablement autour de la fenêtre ouest.

<sup>11</sup> Par cette intervention on a créé de petites lacunes en formes irrégulières dans la couche de *première décoration*, en rendant visible, par endroits, la maçonnerie en briques.

L'église St. Georges de l'actuel monastère St. Jean-le-Nouveau de Suceava a été bâtie entre 1514-1522<sup>1</sup>. Elle est la fondation des voïvodes Bogdan l'Aveugle et Étienne le Jeune. Les peintures murales intérieures et extérieures de l'église St. Georges ont été exécutées entre 1532-1534<sup>2</sup>. Sur la façade sud de la construction se conserve l'image de la version détaillée de la composition *L'Arbre de Jessé*, entourée à gauche et à droite par les images des *Sages de l'Antiquité* (7 de chaque côté). On peut découvrir encore 16 images des *Sages de l'Antiquité* dans le décor des deux contreforts qui flanquent du côté ouest et est l'immense composition de *L'Arbre*. Malheureusement, dans cette église, l'état de conservation des inscriptions des phylactères des Sages de l'Antiquité laisse beaucoup à désirer. En 1924 déjà, lorsque Vasile Grecu avait publié sa première étude dédiée aux «prophéties» des *Sages de l'Antiquité* dans la peinture extérieure de la Moldavie médiévale<sup>3</sup>, toutes les inscriptions sur les phylactères des Sages peints sur les contreforts étaient érodées. Quant aux inscriptions des Sages de la paroi sud, leur état n'est point meilleur. Grâce au rôle protecteur de l'auvent du toit de l'église, le mieux conservées sont les inscriptions sur les phylactères des *Sages* situés à l'altitude. Mais, la même altitude des images a empêché les chercheurs<sup>4</sup> qui étudiaient l'histoire et les peintures de l'église de déchiffrer «les prophéties» de ces *Sages*.

Le nom de la plupart des *Sages de l'Antiquité* sur la paroi sud de l'église St. Georges ont été lus dès le début des années '20 du XX<sup>e</sup> siècle par Vasile Grecu<sup>5</sup>. Il a ainsi réussi à identifier sur la «colonne gauche» avec les images des philosophes les Hellènes (Elin') Zmovagl, Thoudik (Thucydide) et Slman (?), et sur la « colonne droite » les Hellènes Thi...(?), Sokrat (Socrate), Ploutarkh (Plutarque), Goulid (?) et Omir (Homère). Mais l'état précaire de

---

## LES «PROPHÉTIES» DES SAGES DE L'ANTIQUITÉ DE L'ÉGLISE SAINT GEORGES DU MONASTÈRE SAINT JEAN-LE-NOUVEAU DE SUCEAVA

Constantin I. Ciobanu

conservation des inscriptions sur les phylactères des «Hellènes» ainsi que l'absence du manuscrit-source dont on a copié «les prophéties» des Sages n'ont pas permis à Vasile Grecu de déchiffrer et d'identifier la signification des citations peintes. C'est pourquoi lorsque le bien connu byzantinologue roumain a essayé de reproduire les inscriptions présentes sur les rouleaux tenus par les Sages Plutarque et Slman, il a été forcé de reconnaître qu'il est peu probable que ces inscriptions puissent être lues et avoir une signification intelligible<sup>6</sup>. Dans les publications ultérieures (signées par I. D. tef nescu<sup>7</sup>, Paul Henry<sup>8</sup>, Grigore Nandri<sup>9</sup>, Michael D. Taylor<sup>10</sup> ou Ion Capro u<sup>11</sup>) non plus le problème des prophéties des *Sages de l'Antiquité* placées sur la façade de l'église St. Georges de Suceava n'a pas été abordé. (Fig.1)

Grâce à la publication, en 1961, par la chercheuse russe N. A. Kazakova<sup>12</sup>, des «prophéties» des *Sages de l'Antiquité* du dernier livre (le 37<sup>e</sup>) calligraphié en 1523-1526 par l'ancien higoumène du monastère Kirillo-Belozersk Gouri Touchine, les inscriptions sur les phylactères des *Sages* de l'église St. Georges de Suceava peuvent être

identifiées et attribuées avec certitude. Et cela grâce au fait qu'au moins six des sept inscriptions qui peuvent être encore partiellement lues<sup>13</sup> sur la paroi sud de la fondation de Suceava se retrouvent également dans le manuscrit de l'higoumène russe.

1. Des témoignages surprenants nous offre la prophétie de l'énigmatique *Zmovagl* de l'église St. Georges de Suceava<sup>14</sup>. La même prophétie se trouve sur le phylactère de *Thoudi(k)* du monastère Moldovi a et sur le phylactère de *Udi(...)* du monastère Sucevi a. Dans le manuscrit de Gouri Touchine cette prophétie est attribuée à *(D)iogène*. Probablement, la même prophétie a été également attribuée au sage *Zmovagl* dans la peinture extérieure de Vorone, où, actuellement, l'inscription du phylactère est illisible<sup>15</sup>. En traduction française *ad litteram* le texte slavon de la prophétie de *Zmovagl* serait : *«Le commencement de la perte des*

*proches va s'installer dans le ventre d'une pieuse vierge, le commencement du propre père fils (la parole de Dieu – ces derniers mots ne figurent pas dans le manuscrit de Touchine, mais ils se reconstituent d'après le manuscrit du prêtre Iaremetzki-Bilakhevitch –C.C.)».* (Fig.2)

Vasile Grecu a reproduit l'inscription de Sucevi a, mais il a été obligé de reconnaître que cette affirmation du mystérieux *Udi(...)* «*refuse toute signification*» («*Diesem Spruche lässt sich kein rechter Sinn entwenden*»)<sup>16</sup>. Cela s'explique, compte tenu des abréviations du texte de ce monastère. À l'église St. Georges de Suceava le commencement du texte de la prophétie de *Zmovagl* (grâce à l'altitude et au placement sous le toit) s'est assez bien conservé. Il fait la démonstration qu'à Suceava, Moldovi a et Sucevi a, ainsi que dans le manuscrit de Touchine, il s'agit d'une même prophétie :

<i>Prophétie de (D)iogène.</i> Le 37 <sup>e</sup> livre de Gouri Touchine (1523-1526)	<i>Prophétie de Zmovagl.</i> L'église St. Georges de Suceava (1534)	<i>Prophétie de Thoudik.</i> Monastère de Moldovi a (1537)	<i>Prophétie de Udi(...).</i> Monastère de Sucevi a (fin du XVI <sup>e</sup> ou début du XVII <sup>e</sup> siècle)
[Ä]wfgí ú! Í à÷àèī ðīāīēī ù fyáèògèü áúë(à)+ fī÷hñòí hé āhāèòè āúñgèè(ò)ñ" áú uòðī áu, í à÷àèī ðīāí (īī)u ^òu Ñí ú.	Çì îāāēü! Í à÷àèī ðī(ā)í úī āyāèòèè ...áú...ñò... ä(h) äö... āúñgèèò...	FUÄË(è)! Í à÷àèī ðīāí ..... āyá	UÄË(í)! Í à÷#ēī ðī(ā)í # (ī)(?) yáèò# (è) āāī÷h (ñò)é ä(h) āèòà āúñe- èèòg(ñ)... èī # òāī à(?) āðī á ..í à÷#ēī <sup>17</sup>

La présence des noms de quatre sages différents crée certaines difficultés à l'attribution de cette prophétie. Les recueils grecs avec les prophéties des Sages n'élucident pas cette question, car là-bas, la prophétie donnée manque.

Sur le parcours d'une recherche détaillée des sources slavones médiévales nous sommes arrivés à la conclusion qu'entre les noms des sages *Zmovagl*, *Thudik* et *Udi(...)*,

présents en Moldavie, il y a quand-même une liaison. Afin de comprendre sa nature, il faut nous rappeler la tentative de Grigore Nandri d'identifier le nom *Zmovagl* au nom du grand dramaturge de l'Antiquité *Sophocle*. Nous ignorons les arguments du slaviste roumain dans la proposition de cette identification. Les quelques lignes dédiées au nom *Zmovagl* dans *Christian Humanism in the Neo-Byzantine Mural Painting of Eastern Europe*

(Wiesbaden, ed. Key/Surrey, 1970 ; trad. roumaine – 1985) ne nous dévoilent pas la méthode utilisée par ce chercheur<sup>18</sup>. Mais nous considérons que la logique de l'investigation nous permet à reconstituer les principaux arguments de l'identification de *Sophocle* avec *Zmovagl*. Dans cet ordre d'idées, il est important de rappeler que la forme onomastique grecque «*ὁ σοφῶς*» (le sage *Sophocle*), en vertu des lois de la phonétique médiévale roumaine (dans laquelle la plupart des consonnes sourdes étaient sonorisées), on pouvait prononcer «*Zofoz Zovoglez*». L'apparition de la consonne «M» dans le nom *Zmovagl* est due, probablement, toujours à des particularités de prononciation de la consonne sonore «Z».

L'attribution à Sophocle des premiers mots de la prophétie («*Le commencement de la perte des proches ...*») semble être également confirmée par la signification de ces mots. Il est extrêmement tentant d'y voir une allusion au légendaire héros *Œdipe*. En dépit du fait que nous ne retrouvons pas cette phrase dans l'œuvre de Sophocle (les drames *Œdipe-Roi*, *Œdipe à Colone*, etc.), il n'est pas impossible que dans les *périochés* et *épitomés* antiques ou dans les *encyclopédies* et les *lexikons* byzantins une phrase de ce type lui soit attribuée.

En ce qui concerne l'apparition de l'énigmatique nom *Udi(...)* au monastère Sucevi a, il semble provenir du nom de l'historien *Thoudi(k)*, antérieurement attesté au monastère de Moldovi a. Les trois premières lettres du nom *Udi(...)* sont lisibles aujourd'hui encore. Grigore Nandri a probablement eu raison avec son hypothèse selon laquelle le nom *Udi(...)* est une abréviation du nom de l'historien *Thucydide*<sup>19</sup>. La substitution du nom du dramaturge antique *Sophocle* (= *Zmovagl*) par le nom de l'historien *Thucydide* s'est produite au monastère Moldovi a en 1537. D'ici, une forme corrompue de ce nom a été peinte aussi sur la paroi sud du monastère Sucevi a. Le nom *Zmovagl* n'apparaît pas à

Sucevi a. Ici, le dramaturge antique est nommé *Sofoklis*. Nous le voyons sur la fresque tenant un phylactère avec une inscription totalement différente. Le texte de cette inscription a une riche histoire. Selon son contenu, il est identique à la célèbre *prophétie* attribuée au dramaturge par Pseudo-Justin, Clément d'Alexandrie, Eusèbe de Césarée, Théodoret de Cyr, Cyrille d'Alexandrie, Jean Malalas, Denys de Fourna<sup>20</sup>, etc. Quant au nom (*D*)*iogène* du manuscrit de Touchine, son apparition est, paraît-il, une erreur du copiste.

Avant de mettre point à l'analyse de la *prophétie* de *Zmovagl*=(*D*)*iogène* =*Thoudik*=*Udi(...)*, il vaut la peine de mentionner l'hypothèse de l'identification du nom *Zmovagl* avec *Zmaragd*. En effet, un philosophe antique qui s'appelait *Zma...ragd* figure dans la peinture murale sur la paroi nord de l'église du monastère de Humor<sup>21</sup>. Nous avons très difficilement réussi à déchiffrer ce texte, à moitié détruit. Le voici: «*Á(ã)ú " àè...ñ#..í èçü..â* ». Quoiqu'il ne conserve que quelques mots, il est évident que ce texte ne coïncide pas avec le texte de la *prophétie* de *Zmovagl* de l'église St. Georges de Suceava. Avec de petites divergences d'orthographe, il est, en fait, un fragment de la prophétie de la troisième Sibylle du manuscrit de Touchine: «*^ ágçí gâhñòí" i âñg÷èñò" ä(h)âè Áâu " âèòü ñ" ; í èçú âú Ääh ñumu, Áfí æg òðgí gmuòú àããgèè (f. 94r) è ÷èâh÷gñò"è ì Ûñèè* » («*D'une fille non-fiancée et pure Dieu a à venir/ et là-bas, jusqu'en Enfer, tremblent les anges et les pensées humaines*»).

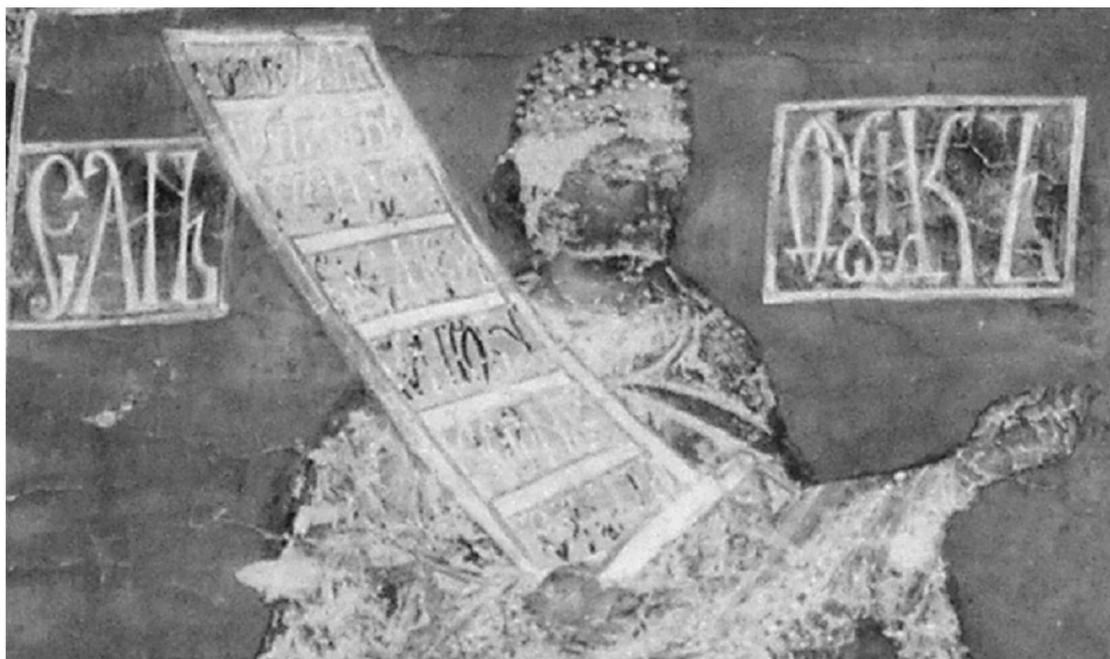
Grigore Nandri croyait que la forme *Z(m)a...ragd* est une distorsion du nom de Socrate<sup>22</sup>. Mais il ne faut pas oublier qu'une année avant la peinture des fresques de Humor, en 1534, à l'église St. Georges de Suceava le nom de Socrate était écrit dans la forme slavone connue de *Sokr...* (Ñî èð...). Ultérieurement, en 1547, nous retrouverons la même forme *Sokrat* dans la peinture murale extérieure de Vorone . Il est peu

probable que dans un intervalle de temps aussi court puissent coexister deux transcriptions aussi différentes du nom d'un même philosophe. Le nom *Zmaragd* de Humor peut être soit une corruption du nom *Zmovagl*, attesté une année plus tôt à l'église St. Georges de Suceava, soit un calque du nom *Izmaragd* – titre des recueils de citations moralisatrices, également connues par la littérature slavone médiévale<sup>23</sup>.

2. Dans la peinture extérieure de l'église St. Georges de Suceava (1534), sur le phylactère de *Thoukid* (=Thucydide) nous trouvons une *prophétie* qui a figuré aussi dans *La vie du despote Étienne Lazarévitch*, réalisée par Konstantin Kostenetski en 1431. Le contenu de cette *prophétie* est : «<sup>3</sup>eäèî òðè è òðè<sup>3</sup>eäèî î áġñîëüòí î ... » (« *L'un en trois et trois dans l'un, sans corps...* »). C'est vrai que les peintres de Moldavie n'avaient pas introduit les modifications de cette *prophétie* opérée par Kostenetski (ou peut-être même par le despote Étienne Lazarévitch ?). Ainsi, le complètement de Kostenetski à la prophétie de *Thucydide* « ... îáðàçúí î <sup>3</sup>eñòü òðíèòà » (« ...En

*d'autres mots, c'est la Trinité*»), absent dans les originaux grecs, est également absent dans l'inscription sur le phylactère de *Thoukid* de l'église St. Georges de Suceava. C'est l'unique *prophétie* (de celles qu'on a pu lire, sans doute !) d'un *Sage de l'Antiquité* qui, présente dans les inscriptions de l'église St. Georges de Suceava, ne figure pas en même temps dans le manuscrit de Gouri Touchine. (Fig.3)

3. Aujourd'hui, la *prophétie* de *Slman* de l'église St. Georges de Suceava ne peut plus être lue. Mais, grâce à sa reproduction dans l'étude de Vasile Grecu datant de 1924<sup>24</sup>, en dépit des erreurs de lecture qui existent, nous pouvons établir la provenance et la paternité de cette *prophétie*. Donc, sans doute, les lettres cyrilliques, reproduites par Vasile Grecu avec certaines fautes (« í î Û? ... æ ì îääãî ì íà÷è ... »)<sup>25</sup> appartiennent en réalité à la prophétie de *Soll(o)nos* (Ñîëë[í]íîñ) sur la feuille 93r du livre de Touchine: «Í ġí îñòèæèì à è ááîí à÷àëí à " " çàð" " ñí ĵéäġ ñ àèñîðè è ì òîñàġòè ñġă" mġ" " àú ò'î ġ è ñġí è ñî òòíġè » («*La lumière inconcevable de Dieu va descendre des*



cieux et va illuminer ceux qui sont assis...» et la fin de la phrase – «dans les ténèbres et l'ombre de la mort» – est effacée – C.C.). La prophétie de *Soll(o)nos* figure aussi dans la peinture extérieure du monastère de Sucevi a. Ici, elle est attribuée à *Asson* (Àñî í). Vasile Grecu a eu le mérite d'avoir établi la source de ce texte du monastère de Sucevi a<sup>26</sup>. Il s'agit de l'exclamation du prophète Isaïe de la deuxième partie de la version slavone de *L'Évangile apocryphe de Nicodème*<sup>27</sup>. Cette exclamation de l'évangile apocryphe n'est rien d'autre qu'une paraphrase de la prophétie biblique du *Livre d'Isaïe* (chap. 9, v. 2), répétée aussi dans les *Évangiles d'après Matthieu* (chap. 4, v. 16) et d'après *Luc* (chap. 1, v. 79). La principale question dans l'analyse de cette *prophétie* est son attribution. On se demande pourquoi à Gouri Touchine, à Suceava, ainsi qu'au monastère de Sucevi a cette *prophétie* n'est pas attribuée à Isaïe, mais à *Soll(o)nos*, à *Slman* et à *Asson* ?

Au cas de Sucevitsa l'explication paraît plus simple. La forme onomastique *Asson* semble provenir de la lecture erronée d'une ligne antérieure de *L'Évangile apocryphe de Nicodème*, où est mentionné Isaïe – le prophète auquel on attribue cette citation. Cette ligne contient les mots : «...âúí jà/ èñàèà... » (« *crie Isaïe* »)<sup>28</sup>. Si on tient compte du fait que dans l'écriture slavone en semi-onciales( ?) la lettre «ijé» (ê) possède une certaine ressemblance avec la diphtongue «ia» (" ), nous pouvons supposer qu'il s'agit d'une faute de transcription qui a fini par le remplacement du mot «èñàèà» par le mot «" ñàèà». Une confusion entre les formes «" ñàè(à)» (Isaïe) et «jàñî í» (Jason) au point de vue calligraphique est possible. Le nom *Asson* (Àñî í) est venu de *Jason* (jàñî í), en tant que résultat de la perte de la première lettre au parcours de la transcription ou comme résultat de la confusion entre les lettres cyrilliques " =# prononcées identiquement et la voyelle à. Quant au nom du légendaire argonaute, il apparaît à côté de philosophes dans certains recueils de

prophéties médiévales byzantines. Mais c'est vrai que là-bas on lui attribue d'autres mots.

Si les jugements présentés sont justes, nous pourrions dire qu'au monastère Sucevi a, au cas de l'image de *Asson*, s'est produite une étrange association entre une citation du prophète Isaïe provenant d'un évangile apocryphe et le nom d'un héros légendaire de la mythologie de l'antique Hellade.

Le nom *Soll(o)nos*, présent dans le manuscrit de Touchine, ainsi que le nom *Slman* de l'église St.Georges de Suceava ne peuvent pas être déduits du nom de *Isaïe*. L'apparition des deux «ll» dans la syllabe «*Soll* – » certifie le fait que, initialement, il ne s'agissait pas du nom de *Solon*. Etant donné qu'on sait qu'autant dans le grec ancien que dans le slavon le nom du Sage était orthographié avec un seul «l»<sup>29</sup>. Selon toutes les probabilités, dans le protographe du manuscrit de Touchine, au lieu de *Soll(o)nos* (Ñîëë[w]ííîñ) était orthographié *Apollonos* (Àíîëëwíîñ ou ), – nom écrit avec deux «l»<sup>30</sup>. Les deux premières lettres du nom du dieu dans le protographe pouvaient s'effacer, et Touchine, ou plus exactement le calligraphe copié par Touchine, pouvait ajouter un *S* (Ñ) initial, en attribuant la citation à *Solon*. Ainsi est apparu le nom *Soll(o)nos*. De ce *Soll(o)nos* du protographe du manuscrit de Touchine, à la suite de modifications insignifiantes des caractères cyrilliques, pouvait aussi apparaître le nom *Slman* (Ñúèì àí) du *Sage* de l'église St.Georges de Suceava. (Fig.4)

4. De la *prophétie* du *Sage* situé dans le registre inférieur du groupe de philosophes antiques (bordant à gauche l'image de *L'Arbre de Jessé*) de l'église St.Georges de Suceava on ne peut plus distinguer que quelques caractères cyrilliques. Il s'agit des lettres «... í èçú ñúm...». Le caractère spécial de ce texte nous permet quand-même d'identifier son origine. Il s'agit de la prophétie «Í ðèjäg í èçú ñúmíé ì ðgí ðî ñòùé ñúmgnòâîì ú ^ áúñg" "÷ñòì" ä(h)âèöè è áfîwáðàçí³# ígâhñòh, wámgg



Fig. 4 – Le Sage Slman.

âúñèðñgí g ãñhî äãðu" (é)» (« *D'une fille pure, fiancée à l'image de Dieu, Il va venir là-bas, être de nature non-composée, donnant la résurrection à tout le monde* ») attribuée à (A)naskorid dans le 37<sup>e</sup> Livre de Gouri Touchine. Les mots sont attribués à Aristote dans les fresques des monastères de Moldovi a, de Vorone et de Sucevi a.

Il n'est pas exclu qu'entre les noms (A)naskorid du manuscrit de Touchine et le nom *Aristote* de la peinture extérieure moldave il y ait une relation d'ordre calligraphique. Le fait que les deux noms contiennent le même nombre de lettres cyrilliques et la place identique de certaines d'entre elles dans les deux mots est symptomatique : Öãðü(?) Äðèñòî ògè... » (Vorone) – « Äí ãñêî ðèä » (le manuscrit Touchine). Si on tient compte également du fait que la lettre cyrillique finale «d» (ä) du nom *Anaskorid* à la suite de la perte de l'élément horizontal de liaison peut se transformer dans un «l» (ë) cyrillique, la quantité de lettres identiques touche presque la moitié : «Äðèñòî ðeë» – « Äí ãñêî ðeä ».

Au reste, confondre les lettres « è » et « í » ou « ò » et « ð » semble assez vraisemblable.

Compte tenu du fait que le nom d'*Aristote* figurait dans de divers types de manuscrits grecs avec les *prophéties* des *Sages de l'Antiquité*, et que le nom (A)naskorid ne figure nulle part, excepté le manuscrit de Touchine, on peut logiquement supposer que dans le protographe slavon figurait le nom du philosophe de Stagire. (Fig.5)

De tout ce qu'on vient de présenter jusqu'ici, il est très probable que le nom effacé du Sage avec la prophétie «... í èçú ñúm...» de l'église St. Georges de Suceava soit *Aristote*.

5. La prophétie du Sage (du registre supérieur, à droite de *l'Arbre de Jessé*) de l'église St. Georges de Suceava dont le nom commence par la lettre « F ... » («Th... ») contient les mots «... í gèñègãî äã... è í gèçðg...» (« ...non-étudiée et non-exprimée... »). (Fig.6)

Dans le manuscrit de Guri Touchine ces mots sont attribués à *Menand(r)*, et dans la peinture extérieure du monastère Vorone, à *Thguilid* (F f<sup>3</sup>èèä). Le texte de cette



Fig. 5 – Le Sage Aristote (?).



Fig. 6 – Le Sage Th...(?).

prophétie (relativement mieux conservé à Vorone , grâce à l'altitude de la peinture) n'a pas été reproduit ni par Vasile Grecu dans son étude de 1924<sup>31</sup>, ni par Grigore Nandris dans l'édition posthume de l'ouvrage *Christian Humanism in the Neo-Byzantine Mural Painting of Eastern Europe*<sup>32</sup>. Nous considérons quand-même que le fragment de ce texte, conservé jusqu'à présent à Vorone , mérite d'être reproduit : «...ăîăăî (î) / è í gèçðg/÷gí î è í g(ðà) / çðuøgí (î) / Áæ(â)î âú / òðè èèö/à ñúñòà... » (« ... non-étudiée et non-exprimée et indestructible est la Divinité composée de trois hypostases...»). Mais il faut également préciser que l'identification de *Thguilid* avec le dramaturge antique *Euripide*, proposée par Nandri <sup>33</sup>, ne résiste pas à la critique. Cette identification est fondée sur un jeu gratuit avec les caractères cyrilliques. En réalité, par le nom *Thguilid* on indique ici l'historien *Thucydide*. Le fait que dans la fresque de St. Georges de Suceava *Thucydide* (ayant le nom orthographié dans la forme *Thoudik* !) figure avec une autre prophétie encore<sup>34</sup> ne doit pas nous surprendre. Il y a encore des cas pareils dans la peinture extérieure moldave. Un exemple dans ce sens nous est offert par les philosophes peints sur le contrefort du monastère de Moldovi a, où *Astakoé* apparaît deux fois<sup>35</sup>, lui aussi. En faveur de l'identification du nom *Thguilid* de Vorone avec *Thucydide* plaide non seulement la calligraphie slavone similaire des deux noms (F f<sup>3</sup>èèä<sup>36</sup>—F (u)ê<sup>3</sup>àèä), mais aussi toute une série de manuscrits byzantins, dans lesquels la prophétie attribuée d'habitude à *Ménandre* est présentée en tant que prophétie de *Thucydide*<sup>37</sup>. L'apparition du nom *Thguilid* dans les peintures extérieures du monastère Vorone (1547) semble confirmer cela. Il est donc évident que le nom *Thguilid* (F f<sup>3</sup>èèä) est le résultat de la corruption phonétique et calligraphique du nom *Thukidid* (F çèèäèä = F uê<sup>3</sup>àèä): la diphtongue « Ç' », orthographiée souvent sous la forme de « U » surécrit, est disparue, la consonne sourde « ê » s'est transformée

(selon le spécifique de la phonétique roumaine médiévale<sup>38</sup>) dans la consonne sonore « f », et la première consonne « ä » s'est transformée dans un « è », en perdant l'élément horizontal de liaison. L'identification de *Thguilid* avec *Euripide*, proposée par Nandri , doit être exclue par des raisons d'ordre historique également. Or, dans la plupart des textes slavons du XVI<sup>e</sup> siècle, le nom d'*Euripide* n'était pas orthographié dans les formes *Evripid*, *Oripid* ou *Orilid*, comme croyait le slaviste<sup>39</sup>, mais dans la forme *Evropid*<sup>40</sup>.

Le texte slavon de la prophétie de *Menand(r)* du 37<sup>e</sup> Livre de Touchine ne semble pas être une traduction *ad litteram* du grec. L'original grec ne faisait pas des allusions aux *trois hypostases* de la Divinité ou au fait qu'Elle est *indestructible*. Quant au final de la prophétie de *Menand(r)*, où l'on dit que *Dieu va naître de la Vierge Marie*, l'erreur commise par le copiste est évidente. En réalité, ce texte qui existait dans la prophétie *du philosophe anonyme* ou de *Platon* n'a jamais appartenu à *Ménandre*.

Finalement, nous tenons à mentionner que l'apparition à Vorone et, probablement, à St. Georges de Suceava d'une attribution différente (par rapport à celle du manuscrit de Touchine) de cette prophétie témoigne de l'existence de certaines différences de rédaction territorielles entre les variantes des recueils de prophéties qui circulaient en Moldavie et en Russie médiévales. Quoique (tout comme on le constate dans l'analyse des prophéties de *Plutarque* et d'une des *Sibylles* reproduites dans le manuscrit de Touchine !) il a eu un protographe slavon initial, commun aux textes de Moldavie et au texte du monastère Kirillo-Belozersk, le nombre des variantes manuscrites, aujourd'hui disparues, qui séparaient les rédactions moldaves des rédactions russes, est imposant.

6. La prophétie de *Sokrat (Socrate)* de l'église St. Georges de Suceava est attribuée à l'*Hellène Euri(dit)* dans le 37<sup>e</sup> Livre de Gouri Touchine. Un texte presque identique se trouve dans la prophétie du même *Sokrat*,

peinte sur la façade sud de l'église St. Georges du monastère Vorone (1547). À Vorone, le texte de la *prophétie* est mieux conservé<sup>41</sup>. Il est identique au texte du manuscrit de Touchine, mais il se termine un peu plus tôt, à la lettre « ì » xlu mot « ì ððâî<sup>#</sup> » («les morts»). Traduit en français ce texte comprend la phrase: «*J'espère ... que(?)... l'Intangible(?) va naître d'une Vierge et va ressusciter les morts*». À l'église St. Georges de Suceava on n'a conservé que la partie centrale de l'inscription « ðî ä... ^ ähâû è âúñêðhñè... ì ððâî<sup>#</sup> » («*va naître d'une Vierge et va ressusciter les morts*») et le nom *Sokrat* (Ñî êðàò) du Sage<sup>42</sup>. Les sources de cette prophétie sont difficiles à identifier. Il est évident que nous ne trouvons rien de similaire ni dans les témoignages des Sages de l'Antiquité concernant *Socrate*<sup>43</sup>, ni dans les œuvres d'*Euripide*<sup>44</sup>, ni dans les recueils byzantins des *prophéties* des Sages<sup>45</sup>. Il y a deux vers dans les *Oracles Sibyllins* (*Chant VIII*, v. 270<sup>46</sup> et v. 286<sup>47</sup>) qui, ensemble, couvrent partiellement le

contenu de la prophétie d'*Euri(dit)=Socrate*. Mais ces vers sont disparates. Ils ne sont pas attribués au philosophe ou au dramaturge de l'Antiquité, mais à la *Sibylle*, et leur rédaction diffère substantiellement de la rédaction de la *prophétie* du manuscrit de Touchine. (Fig.7)

7. La *prophétie* de *Plutarque* de l'église St. Georges de Suceava présente le texte le plus important de toutes les *prophéties* des Sages de l'Antiquité, attestées dans la peinture extérieure de la Moldavie du XVI<sup>e</sup> siècle.

En fait, il ne s'agit même pas d'une *prophétie*, mais d'un fragment du *témoignage* concernant Jésus Christ, inséré dans le XVIII<sup>e</sup> livre (chap. 3, parag. 3) des *Antiquités judaïques* de Josèphe Flavius :  
 «  
 ,  
 ,  
 »  
 (« À cette époque fut **Jésus, homme sage, si du moins il faut l'appeler un homme.** »)<sup>48</sup>.  
 On a écrit sur ce *témoignage* datant du premier siècle des centaines d'études<sup>49</sup>.



Fig. 7 – Le Sage Sokrat (Socrate).

Aucun autre fragment de l'œuvre flavienne n'a connu une attention plus grande et n'a généré plus de controverses. Pour désigner ce témoignage on a même introduit le syntagme latin *testimonium flavianum*. Certains spécialistes nient totalement son authenticité, considérant qu'il s'agit ici d'une interpolation médiévale<sup>50</sup>, d'autres soutiennent que Jésus a été mentionné par l'historien Juif, mais sans préciser, probablement, Sa nature («si ... il faut l'appeler un homme»)<sup>51</sup>.

Dans la littérature d'expression slavone le témoignage de Josèphe a été tôt introduit, grâce à la traduction de la *Chronique* de George le Moine (Hamartolos). L'académicien V. M. Istrine considérait que la traduction de la *Chronique* a été faite à Kiev pendant le XI<sup>e</sup> siècle<sup>52</sup>. M. Veingart, N. N. Dournovo, P. A. Lavrov et V. A. Rozov étaient d'avis que cette *Chronique* avait été traduite plus tôt également – au X<sup>e</sup> siècle – sur le territoire de l'actuelle Bulgarie<sup>53</sup>. L'apparition de la seconde version en slavon du *témoignage* a été déterminée par la traduction de l'*Histoire de la guerre des Juifs contre les Romains*<sup>54</sup>. Il y a aussi une troisième version en slavon de ce *témoignage*. Il s'agit d'un fragment de

l'œuvre de Maxime le Grec (datant des années '20-'30 du XVI<sup>e</sup> siècle) avec le titre *Témoignage sur Jésus Christ de Joseph le Juif*<sup>55</sup>.

Une rédaction identique de la première partie du texte du *témoignage* de Plutarque du *livre* de Touchine nous retrouvons dans la rédaction de la *prophétie* de Josèphe Flavius de l'*Abeille serbe*<sup>56</sup>.

Du fragment du *témoignage flavien* peint sur la paroi sud de l'église St. Georges de Suceava<sup>57</sup> on ne conserve que les mots : «*àme ì @æe òîâà í (àðèòàðè – C.C.)*» («**si du moins il faut l'appeler un homme**»)<sup>58</sup>. Ce qui suffit pour comprendre leur identité avec le texte qui leur correspond dans le manuscrit de Touchine : «*lèñ(uñ) ì uæ ì uäðú, àme ì uæà òîâî í àðèòàðè ì îâîáàgòú...*» («**Jésus, homme sage, si du moins il faut l'appeler un homme**»). Les différences qui apparaissent dans l'orthographe de certaines lettres (@ – u) ou mots (Òîâà – Òîfî) sont d'ordre phonétique régional et n'affectent pas le contenu du texte. (Fig.8)

Le tableau suivant nous rend les différences entre les diverses versions du *témoignage flavien* dans la littérature slavone :

Le <i>témoignage flavien</i> dans la traduction slavone de la <i>Chronique</i> de Georges le Moine (X <sup>e</sup> – XI <sup>e</sup> siècles)	Le <i>témoignage flavien</i> dans la traduction slavone de Maxime le Grec (I <sup>ère</sup> moitié du XVI <sup>e</sup> siècle)	Le <i>témoignage flavien</i> dans la traduction slavone de l' <i>Abeille serbe</i> (XVII <sup>e</sup> siècle)	La <i>prophétie</i> de Plutarque dans le 37 <sup>e</sup> livre de Gouri Touchine (1523-1526)	La <i>prophétie</i> de Plutarque sur la paroi sud de l'église St. Georges de Suceava (1534)	Le <i>témoignage flavien</i> interpolé dans la traduction slavone de <i>La guerre des Juifs contre les Romains</i> de Josèphe Flavius (XV <sup>e</sup> –XVI <sup>e</sup> siècles)
Áúñòú æg áú òg èhòà Èñyñú, ì çæú ìðg- ì uäðú eáî ì çæà Áfî fèàfî èàðè ì îâîáàgòú, áh áî ìðg- nèàáúí úì ú áhèî ì òâî- ðgòú...	Áúààgòú æg áú òî áðhî # áú leðuñàèèì g Èñuñú, ìðgì uäð ì uæ, àmg è ì uæà Áfî fèàfî- èàðè ègì ì ðeñòú, áh áî ì ðgñèàáí úòú áhèú òâîðgòú...	Ìñèìú gäðhèíú ðg- (g). ðñ ì uæú ì u(ä)ðú, àmg ì uæà òîf(í) íà- ðèòàðè ìî- (ä)áàðèòú.	²èñ(uñ) ì uæ ì uäðú, àmg ì uæà òîâî í àðèòàðè ì îâîáàgòú, ì ðgáúðí" fî àèí à ì ðgáúáàgòú.	... àmg ì @æg òîfà í (àðèòàðè – C.C.)	Òîáàà yàèñý ì yæú í hèúé, è àme ì yæèì áîñ- òíéíí èñòú Áfî ì àðemè.



Fig. 8 – Le Sage Ploutarkh (Plutarque).

Les conclusions qui s'imposent sont :

a) La traduction tirée de la *Chronique* de Georges le Moine et la traduction de *La guerre des Juifs contre les Romains* de Josèphe Flavius représentent les deux pôles autour desquels gravitent les autres rédactions ;

b) La traduction provenant du manuscrit de Maxime le Grec est tributaire à la traduction insérée dans la *Chronique* de Georges le Moine, mais elle présente également certaines particularités qui la rapproche des traductions de l'*Abeille serbe*, du manuscrit de Touchine et de la peinture murale de Suceava (l'apparition de la conjonction «àmg – fran. – si») ;

c) Les traductions provenues de l'*Abeille serbe*, du manuscrit de Touchine et de la peinture murale de Suceava forment une seule rédaction. Elle occupe une place intermédiaire entre la rédaction tirée de la *Chronique* George le Moine et celle de *La guerre des Juifs contre les Romains* ;

d) Même si les manuscrits conservés avec le texte slavon de l'*Abeille serbe* sont relativement tardifs (le XVII<sup>e</sup> siècle), la variante du *testimonium flavianum* de l'*Abeille* présente l'état initial de cette

rédaction, la plus proche de l'original grec. Elle est antérieure aux années 1523-1526, lorsque le 37<sup>e</sup> livre de Touchine a été calligraphié ;

e) La traduction du *témoignage flavien* du manuscrit de Touchine a été complétée avec un final étranger qui n'existait pas ni dans les originaux grecs, ni dans les premières traductions slavones, y compris dans le protographe de l'*Abeille serbe*. Le but de ce complètement était de créer un texte en vers, qui rappelle les prophéties des Sibylles ;

f) Les variantes du manuscrit de Touchine et de l'église St. Georges de Suceava proviennent d'un protographe commun. Cela est certifié par la même attribution erronée du *témoignage flavien* – à l'historien Plutarque ;

g) La datation de ce protographe commun est antérieure à l'année 1523, lorsqu'on a commencé le travail sur le manuscrit de Touchine. Si on tient compte également du fait (qui résulte de l'étude du *manuscrit Iaremetzki-Bilakhevitch*) qu'entre le manuscrit de Touchine et le protographe il y a eu au moins un manuscrit intermédiaire, alors il n'est pas impossible que l'ancienneté du protographe devance la frontière des XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles.

Cet article contient des fragments du livre de Constantin I. Ciobanu, *Stihia profeticului*, Chi in u, 2007.

<sup>1</sup> Vasile Grecu date la fin de la construction de l'église St. Georges en 1521 : Vasile Grecu, *Darstellungen Altheidnischer Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenlandes*, in *Congrès de Byzantinologie de Bucarest, Bulletin de la Section Historique*, t. XI, Bucarest, 1924, p. 19.

<sup>2</sup> *Bucovina. La peinture murale moldave aux XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, Bucarest, éd. de la Commission Nationale de Roumanie pour l'UNESCO, 1994, p.126.

<sup>3</sup> V. note 1, p. 19-21.

<sup>4</sup> Vasile Grecu, *Op. cit.* ; Paul Henry, *L'arbre de Jessé dans les églises de Bukovine*, in *Bibliothèque de l'Institut français de hautes études en Roumanie*, II, *Mélanges 1928*, Bucarest, 1929, p. 1-24 ; Grigore Nandri , *Christian Humanism in the Neo-Byzantine Mural Painting of Eastern Europe*, Wiesbaden, 1970 ; Ioan Capro u, *Vechea catedral mitropolitan din Suceava. Biserica Sf. Ioan cel Nou*, Iasi, 1980.

<sup>5</sup> Vasile Grecu, *Op. cit.*, p. 20- 21.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>7</sup> I. D. Stefanescu, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie*, Paris, 1938 ; idem, *L'évolution de la peinture religieuse en Bukovine et en Moldavie*, Paris, 1928 ; idem, *L'évolution de la peinture religieuse en Bukovine et en Moldavie, depuis les origines jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Nouvelles recherches. Etude iconographique*, Paris, 1929 ; idem, *Iconografia artei bizantine si a picturii feudale române ti*, Bucuresti, 1973.

<sup>8</sup> Paul Henry, *Op. cit.*, n. 4.

<sup>9</sup> Grigore Nandri , *Op. cit.*, n. 4.

<sup>10</sup> Michael D. Taylor, *Three local motifs in Moldavian Trees of Jesse, with an excursion on the liturgical basis of the exterior mural programs*, in *R.E.S.E.E., t.XII*, no. 2, Bucarest, 1974, p. 267-275; idem, *A Historical Tree of Jesse*, in *Dumbarton Oaks papers*, no. 34-35, Washington, 1980-1981, p. 125-176.

<sup>11</sup> Ioan Capro u, *Op. cit.*, n. 4.

<sup>12</sup> . . . ,

XVI – XVII ., in „

„ . XVII, - , 1961, p. 361; idem, , in

XIV - XVI ., . 2- , ( - ), , 1989, . 305-306.

<sup>13</sup> Les prophéties de Goulid et d'Omire de l'église St. Georges de Suceava ne peuvent plus être lues. C'est pourquoi nous ne pouvons rien affirmer sur leur rapport avec la prophétie de Golioud du monastère Sucevi a, ou avec celle d'Oumir du monastère Vorone .

<sup>14</sup> De toutes les données que nous avons à notre disposition, il résulte que la prophétie de Zmovagl de la paroi sud de l'église St. Georges de Suceava n'a jamais été publiée jusqu'à présent dans la littérature de spécialité.

<sup>15</sup> L'identité des prophéties de Zmovagl de l'église St. Georges de Suceava et du monastère de Vorone est, paraît-il, également confirmée par l'emplacement identique des philosophes ayant ce nom dans le cadre des programmes iconographiques. Autant à Suceava qu'à Vorone , Zmovagl est représenté dans le registre supérieur de la colonne avec les images des philosophes bordant le côté gauche de la composition de *L'arbre de Jessé*.

<sup>16</sup> Vasile Grecu, *Darstellungen altheidnischer Denker und Schriftsteller...*, p. 17.

<sup>17</sup> Suite à l'étude des inscriptions mentionnées, nous constatons que la fin de la phrase de *Udi(...)* de Sucevi a («...èì #Òâîà?ăđîá...í à÷#êî» – ton nom, tombe, commencement) n'a aucun sens. Peut-être, dans le protographe il était écrit : «âúñgèèò ñ" èì #òù âî uđđîáu, í à÷#êî – va pénétrer le ventre (de la Vierge – C.C.), le commencement...».

<sup>18</sup> Grigore Nandri, *Umanismul picturii murale postbizantine...*, vol. II, 1985, p. 68-69.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>20</sup> Il s'agit de la prophétie : *Un Dieu est et sans commencement... qui a fait le ciel et la terre en même temps*. En ce qui concerne les ouvrages des auteurs qui ont fait usage de cette citation, voir : Hartmut Erbse, *Fragmente griechischer Theosofoen*, in *Hamburger Arbeiten zur Altertumswissenschaft*, band 4, Hamburg, 1941, p. 208.

<sup>21</sup> Grigore Nandri , *Umanismul...*, p. 69. Il faut mentionner que dans la traduction roumaine du livre de Nandri il y a une erreur dans la lecture du nom du sage : la forme Z...aragd (p. 74). En réalité, sur la façade nord du monastère Humor est écrit en lettres cyrilliques le mot Zmaragd, chose que nous avons personnellement vérifiée.

<sup>22</sup> Le philologue et l'historien Anton von Premerstein affirmait que le nom Zmovagl, aussi, provenait du nom de Socrate, in *Griechisch-heidnische Weise*, p. 660, note 1 ou Grigore Nandri , *Op. cit.*, p. 69.

<sup>23</sup> Quant à la structure et la composition des *Izmaragdes*, voir : . . . ,

„ ”, , 1893; . . .

C ,

“ ” . . . ( , 1893), in

1894, nr. 1, - , 1894, . 233-238;

. . . ,

:

. . . , in

, 9, . 4, , 1895, . 28-44; .

,

. I-II , in

, LXXXI, nr. 1, - ,

1905, p. 16-78; . . . , “ ”

, in:

1985, . 151-154; . . . , “ ’ ” in

.

XIV-XVI ., . 1, ( - ),

, 1988, p. 397-401.



<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Quoique le *testimonium flavianum* n'appartenait pas à l'original grec de *La guerre des Juifs contre les Romains*, les traducteurs en slavon l'ont interpolé dans le 2 livre (chap. 9, paragr. 3). La rédaction de cette version du *témoignage* diffère substantiellement de la version présente dans la traduction de la *Chronique* de George le Moine. Le plus ancien manuscrit slavon conservé, contenant des fragments de *La guerre des Juifs contre les Romains* est daté en 1463. Mais beaucoup plus complets sont les manuscrits de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et du XVI<sup>e</sup> siècle (le *Chronographe «des Archives»* et le *Chronographe «Vilensk»*). Cf.

..., p. 168.

<sup>55</sup> Pendant longtemps on a cru qu'il s'agit ici d'une traduction libre du *Lexicon Suidas*. Mais les similitudes de rédaction avec les traductions slavones de la *Chroniques* de George le Moine supposent le fait que Maxime le Grec a plutôt consulté cette ancienne *Chronique*. Cf.

..., p. 168.

<sup>56</sup> Même si les manuscrits les plus anciens de *L'Abeille serbe* soient relativement tardifs (XVII<sup>e</sup> siècle), nous pouvons être certains que la rédaction du *testimonium flavianum* qui est insérée ici est plus ancienne que la rédaction du *manuscrit* du calligraphe russe. Cela est attestée par l'attribution correcte de la prophétie (à Jossipe le Juif et non pas à Plutarque !) et par l'absence de la seconde partie du texte dans la rédaction de Touchine (qui contient les mots

« ἰδὸγαῦθί μ̄ φί ἀεί à ἰδὸγάῦθᾶγθῶ ») – texte qui, évidemment, est une continuation versifiée du *témoignage* de Josèphe, absente dans l'original grec et dans les premières traductions slavones. Cf. *Serbische und bulgarische Florilegien (pcele)aus des 13. – 15. Jahrhundert, Nachdruck der Ausgabe von M.Speranskij (1904) mit einer Einleitung und neuen Registern von Dmitrij Tschizewskij*, Munich, 1970, band 28 in *Slavische Popylaen*, p. 104.

<sup>57</sup> Le texte est peint sur le phylactère de Plutarque, situé dans la colonne droite (avec les images des philosophes) qui borde la composition de *L'arbre de Jessé* dans le troisième registre, en haut.

<sup>58</sup> Vasile Grecu a essayé de déchiffrer cette inscription de l'église St. Georges de Suceava dès le début des années '20 du XX<sup>e</sup> siècle. Voir : *Darstellungen altheidnischher Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenlandes*, in *Bulletin de la Section Historique*, t.XI, *Congrès de Byzantinologie*, Bucarest 1924, p.21. Mais sans connaître le manuscrit de Touchine (qui alors n'était pas publié), le byzantinologue roumain n'a pas lu correctement l'inscription extrêmement détériorée sur la façade de l'église : « ἀμγι æ (? – correctement @) æg õìì (? – correctement fà) ì (? – correctement í) àðè" "(? – correctement õ)... ». Il n'a pas reconnu dans ce texte le *testimonium flavianum*. De ce que nous savons, il n'y a plus d'autres tentatives de déchiffrer cette prophétie de Suceava.

Malgré la grande réputation des anciennes églises qui les abritent et de leurs beauté et renom mêmes, les iconostases des monastères de Humor et de Vorone (dép. de Suceava) n'ont pas bénéficié jusqu'à présent d'études approfondies, parce que toute recherche qui leur était consacrée se heurtait de problèmes complexes que la peinture des icônes et la sculpture en bois soulevaient. (Fig. 1–2)

Selon l'historiographie de l'art qui s'en est occupée, la datation de ces deux iconostases remonte à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle ou, tout au plus, à la deuxième moitié de ce siècle<sup>1</sup>. En ce qui concerne l'iconostase de l'église de la Dormition de la Vierge du monastère de Humor, l'opinion fut influencée par l'inscription votive en slavon, située sur le dos du crucifix, qui fait mention du don de cette pièce (Siã Rasph t i æ) fait par Gheorghe Movil , le métropolite de la Moldavie, en 1590<sup>2</sup>. Les icônes royales originelles, remplacées par de nouvelles icônes au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup> et conservées jusque récemment dans le narthex de l'église<sup>4</sup>, aussi bien que les icônes du registre de la *Grande Déisis*, ont été considérées contemporaines au crucifix<sup>5</sup>. D'autre côté, il y avait l'opinion qui proposait une datation plus large des icônes royales dans la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, en vertu de certains arguments stylistiques, tel que le décor de type

---

\* Ce texte développe la communication présentée à la session annuelle du département d'art médiéval de l'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest, en 2006. Dès lors, notre recherche et surtout la documentation photographique furent enrichies grâce au *Grant* de l'Académie Roumaine qui soutient le projet *L'Art de l'iconostase moldave entre la tradition byzantine et les styles de l'Europe Centrale et Occidentale. Étude de cas : la zone de Suceava aux XVI–XVIII<sup>e</sup> siècles*, dont les travaux se déroulent en 2007–2008. Les photos sont réalisées par : Sorin Chi u (Fig. 2–5, 8, 10–15, 17–19, 23–25), Mihai Ungureanu (Fig. 7), Cornelia et Dinu S. vescu (Fig. 9), Marina Sabados (Fig. 6). Dessins (Fig. 20–21) par Irina ibulc .

---

## LA DATATION DES ICONOSTASES DE HUMOR ET DE VORONE \*

Marina Sabados

Renaissance, modelé et doré, de leur fond<sup>6</sup>. Néanmoins, il y a environ 25 ans, on a reconsidéré l'analyse des composantes artistiques et décoratives des icônes royales et on a proposé une datation précoce de leur réalisation, à savoir le temps du règne de Pierre Rare (le deuxième quart du XVI<sup>e</sup> siècle)<sup>7</sup>. Dans un ouvrage antérieur, nous avons adhéré à cette opinion, tirant profit de la découverte de quelques pièces datées par inscriptions à l'époque de Pierre Rare – voir les icônes de Urisiu de Jos (dép. de Mure ), de 1539, aussi bien que celle de Sili tea-Roman, de 1549 – et nous avons extrapolé l'analyse et la même conclusion aux icônes de la *Grande Déisis*<sup>8</sup>. (Fig. 3–5) À la même occasion, sans nous avoir proposé d'élargir l'enquête à la décoration sculptée en bois de l'iconostase, nous avons suggéré la possibilité de dater l'œuvre toute entière dans la même période, tout en soutenant l'affinité stylistique du décor des icônes royales avec celui des frises sculptées et l'élégance de certains modules ornementaux puisés dans le répertoire décoratif de la Renaissance. Toutefois, nous avons fait la remarque de la différence entre les portes royales (Fig. 6) et le reste des pièces sculptées de l'iconostase (Fig. 7), autant du point de vue technique que stylistique<sup>9</sup>. Enfin, nous avons présumé que



Fig. 1 – Iconostase de Humor  
(dî'apre's Sabados, *Un reper ...*, fig. 2).



Fig. 2 – Iconostase de Vorone .



Fig. 3 – Hodigitria, icône royale.



Fig. 4 – Christ Pantocrator, icône royale.



Fig. 5 – Registre de la Grande Dèisis.



Fig. 6 – Humor, portes royales.



Fig. 7 – Humor, panneau et frises décoratives.

la couche de peinture du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle des icônes de fêtes, qui occupaient deux fragments d'épistyle, superposait la peinture originelle, hypothèse infirmée au cours de la restauration de 2002<sup>10</sup>.

L'iconostase de l'église Saint-Georges de Vorone ne présentait aucun indice précis pour sa datation, jusqu'aux travaux de restauration de 2001<sup>11</sup>, sauf la frappante similitude des frises sculptées avec les frises décoratives de l'iconostase de Humor, similitude qui avait suggéré autrefois l'hypothèse de la simultanéité de l'exécution des deux iconostases, peut-être dans le même atelier<sup>12</sup>. Pareil au cas de Humor ou Moldovi a, la dégradation plus rapide de la zone inférieure de l'iconostase a déterminé le remplacement du registre des icônes royales, opération intervenue autour de 1779, date inscrite sur l'icône de la *Décollation de St. Jean le Précurseur*, au-dessous de l'icône royale de *Saint Jean-Baptiste*<sup>13</sup>. Cependant, on a conservé les portes royales originelles qui témoignent de leur affinité stylistique avec le reste de la décoration sculptée de l'iconostase. Elles s'intègrent dans le groupe de pièces suivant un modèle commun – composition dominée par la décoration

végétale inspirée du répertoire ornemental de la céramique turque d'Iznik – groupe auquel appartiennent encore les portes royales de V leni–Piatra Neam , début du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>, celles de l'ancienne chapelle de Dobrov (dép de Jassy), actuellement au monastère Golia de Jassy, environ 1620<sup>15</sup>, ou les portes de Vizantea (dép. de Vrancea), de nos jours au musée de l'Évêché de Buz u, premier quart du XVII<sup>e</sup> siècle. La datation des portes royales de Vorone est soutenue par le style de la peinture qui représente, en quatre petits cadres, les apôtres Pierre et Paul et, au-dessous, St. Georges, le patron de l'église, et Jésus-Christ Grand Archevêque (*Fig. 10*) : les silhouettes fragiles, aussi bien que l'abondance de hachures dorées couvrant les vêtements, sont des traits caractéristiques pour l'art de la miniature à l'époque de la dynastie des Movil<sup>16</sup>.

La datation vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle de l'iconostase de Vorone , par le biais des arguments stylistiques, fut confirmée, à la suite des travaux de restauration, par la découverte des inscriptions apposées au dos du crucifix et des icônes qui l'accompagnent – les *molenja* : ces inscriptions indiquaient l'an 7089 = 1580–1581 (« vβ lht > #zpf ») comme

date de la donation du crucifix («Sbi kr<Bs>t»), un possible donateur, le moine Cassian (« mona(x) Ka:iaiii »), et le nom de Gavril qui « a creusé » <sculpté> (« Gavri(l) kopa(l) »)<sup>7</sup>. La peinture du crucifix et des *molenja* de Vorone s'assimile – pareil aux pièces homologues de Humor – à l'art de l'école moldave au temps de la dynastie des Movil . (Fig. 8–9) Au contraire, les icônes des fêtes, celles de la *Grande Déisis* et les médaillons avec les prophètes présentent une approche artistique différente, qui, entre les limites déterminées par les habiletés du zôgraphe autochtone, suggère une figure hardie de rhétorique par rapport à la disposition des personnages dans la composition, aussi bien qu'à leurs gestes, manière influencée par la « nouvelle » peinture d'icônes de l'espace ruthène au XVII<sup>e</sup> siècle. (Fig. 11) Il semble, par la suite, qu'à un moment donné, en raison des motifs

inconnus, on a remplacé les icônes originales/ antérieures des fêtes et des apôtres et on a ajouté un registre demi-indépendant des prophètes, composé de médaillons fixés au sommet de la structure de l'iconostase, en bas du crucifix. Tenant compte que la période où l'influence de la peinture ruthène s'est avérée active en Moldavie coïncide avec les règnes de Miron Barnovschi, Basile Lupu et Gheorghe tefan, nous proposons de dater les nouveaux registres d'icônes de Vorone au deuxième tiers du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup>.

Les iconostases de Humor et de Vorone s'intègrent dans la famille des iconostases balkaniques de tradition byzantine, présentant une hauteur modérée et non plus de trois registres d'icônes : celles royales, les icônes de fêtes et le registre de la *Grande Déisis*<sup>19</sup>. Le registre des prophètes fit son apparition en Moldavie à peine au début du XVII<sup>e</sup> siècle, à Moldovi a (1602)<sup>20</sup>, et cela, probablement, sous l'influence des hautes iconostases russes.



Fig. 8 – Vorone , crucifix.



Fig. 9 – Humor, crucifix.



10/a



10/c



10/b



10/d

Fig. 10 – Vorone , portes royales.

Laissant de côté les interventions tardives des XVIII<sup>e</sup>–XIX<sup>e</sup> siècles, résumons les éléments de l'analyse qui, à notre avis, ne présentent plus de doutes : de l'iconostase originelle de Humor, la pièce donnée probablement par le fondateur de l'église, Toader Bubuiog, autour de 1535, nous sont parvenues les portes et les icônes royales aussi bien que le registre d'icônes de la *Grande Déisis*. Les portes royales (*Fig. 6*) sculptées à jour ont une structure simple, archaïque, avec un couronnement en demi-cercle et les registres limités par des cadres au profil en marches, bordés de cordes. Le décor à l'intérieur des registres s'assimile au type de l'entrelacs, non pas dans la forme des lignes entrelacées, rencontrée dans l'art serbe et retrouvée en Moldavie dans le cas du lutrin (*analoghion*) de Probotă<sup>21</sup>, mais dans celle d'une « toile d'araignée » parsemée de petites palmettes, demi-palmettes et rosettes. Au centre des cadres formés par les registres il y a des icônes (dont la peinture actuelle date du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle) qui représentent l'*Annonciation* et les quatre évangélistes ; étant donnée l'ancienneté de cette iconographie il est possible que les images actuelles réitèrent les scènes originelles. Enfin, une donnée objective de notre analyse est la datation par inscription du crucifix fait don par Gheorghe Movil , le métropolite de Suceava, au 15 août 1590. Il nous reste maintenant de caractériser le style décoratif et d'identifier l'époque et la paternité artistique des six frises groupées deux par deux, d'un côté et de l'autre des registres d'icônes, (*Fig. 12–14*) aussi bien que des trois panneaux au décor presque identique qui surmontent les portes royales et celles des diacres. (*Fig. 15*)

Les composantes de l'iconostase de Vorone qui peuvent être datées avec certitude sont le crucifix et les *molenja*, donation du moine Cassian de 1580–1581. Nous avons déjà avancé l'idée de l'affinité stylistique des portes royales avec les autres éléments d'ornementation sculptée, il ne nous reste donc que de déterminer le style et la période

d'exécution des quatre frises, deux groupées à la base des icônes de fêtes et une d'un côté et de l'autre du registre des apôtres. (*Fig. 17–19*)

La décoration sculptée des iconostases de Vorone et de Humor présente beaucoup d'analogies. Premièrement, il s'agit de la même technique, le méplat, adapté aussi bien aux surfaces plates qu'à celles convexes. Les volumes aplatis des motifs ornementaux se détachent nettement du fond avec leurs contours saillants. Les motifs sont dorés et quelques fois argentés, tandis que le fond est peint alternativement en trois couleurs – rouge, bleu foncé et vert clair – ce qui met les motifs en évidence et produit un effet esthétique très agréable.

Dans tous les deux cas on a affaire *grosso-modo* à un répertoire ornemental végétal et avimorphe, auquel s'ajoutent des motifs décoratifs style Renaissance. Des palmettes pliées, un peu allongées, à la forme très gracieuse, suivent le tracé ondulé des rinceaux qui courent le long de la frise au-dessus de la *Grande Déisis* de Humor (*Fig. 12*). L'ondulation des rinceaux encercle alternativement des motifs floraux hybrides en forme de coupe, composition qu'on retrouve dans une bande décorative peinte à Sucevi a, dans l'église de la Résurrection. (*Fig. 16*) Les motifs et les modules décoratifs présents dans la structure claire et aérée de Humor se discernent dans l'abondance végétale qui domine la composition de Sucevi a, ce qui nous laisse supposer que l'ornemaniste de l'iconostase et les peintres ont recouru au même modèle véhiculé à l'époque.

La fleur, les feuilles et le fruit du grenadier sont les motifs le plus souvent rencontrés autant sur les portes royales, aux jointures des arcades des icônes et sur les frises de Vorone , représentés en diverses proportions, que sur les frises de Humor. La grenade apparaissait dans le décor des brocarts italiens véhiculés en Moldavie aux XV<sup>e</sup>–XVI<sup>e</sup> siècles et fut réactualisée vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle grâce à la diffusion de la céramique d'Iznik

et, par la suite, de son répertoire décoratif<sup>22</sup>. La fleur et le fruit d'ananas, aussi bien que la fleur *hatayi* (lotus chinois), motifs diffusés toujours par l'intermédiaire de la céramique d'Iznik, se retrouvent sur les portes royales de Vorone et, respectivement, sur la frise qui sépare les icônes des fêtes de la *Grande Déisis*, dans la même iconostase. (Fig. 10, 18) La grenade a probablement, dans le contexte des sens de l'iconostase, une signification eucharistique. Le même message est porté par les petites grappes de raisin piquées du bec par les oiseaux (des pigeons, peut-être), à Vorone, comme à Humor. (Fig. 14, 19) Il y a encore les rosettes de diverses formes et proportions et des fleurs hybrides, composées des feuilles lancéolées (Fig. 19).

On y rencontre trois sortes d'oiseaux : la colombe couronnée aux ailes déployées, aux formes gracieuses, bien polies (Fig. 14, 19, 21) ; une sorte de coq, à Vorone seulement, aux ailes pliées, une longue queue et le plumage hachuré (Fig. 19) ; enfin, un oiseau au plumage écailleux, qu'on ne retrouve qu'à Humor, dans la frise au-dessous des apôtres (Fig. 13).

À ce répertoire ornemental de fleurs et d'oiseaux s'ajoutent quelques motifs qui évoquent manifestement le style Renaissance. Les panneaux qui surmontent les portes royales et latérales de Humor présentent une élégante combinaison de volutes et contre-volutes feuillées, affrontées, engendrant deux belles lyres ; dans l'axe de ces lyres il y a une tige répartissant des palmettes et demi-palmettes à plusieurs niveaux, ce qui suggère comme lointaine source d'inspiration les ornements à forme de candélabres italiens du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>23</sup>. Un motif apparenté à la volute est la console, et c'est toujours le cas de Humor qui présente des consoles feuillées affrontées d'un côté et de l'autre d'un vase tronconique aux protubérances allongées radiales. (Fig. 12, 20, 22) Ce type de vase fut familier au vocabulaire des formes de style Renaissance déjà dès le commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, lorsque Albrecht Altdorfer, du reste un ornemaniste reconnu, s'inspirait des

modèles italiens gravant dans la scène *La Sainte Famille à la fontaine* (vers 1512–1515, ou 1520, gravure sur bois, Paris, musée du Louvre) une fontaine de pierre à la vasque basse, décorée de protubérances radiales. (Fig. 22) Enfin, nos iconostases présentent d'autres motifs caractéristiques de la Renaissance comme la file de denticules (Fig. 12–15, 17–19), ainsi que la file composée d'oves et d'olives alternées (Fig. 15).

L'ornemaniste de Vorone et de Humor – et par cette affirmation nous soutenons l'hypothèse déjà avancée de la paternité commune de la décoration sculptée de ces deux iconostases<sup>24</sup> – fait preuve autant de talent d'improviser que d'une culture visuelle émancipée. Il combine avec maîtrise et de manière désinvolte les motifs ornementaux du vocabulaire oriental et de celui occidental. Les modules décoratifs composés de volutes et de palmettes pliées, affrontées d'un côté et de l'autre d'une grenade, alternent avec un motif hybride à l'aspect végétal, développé en hauteur. La composition qui présente une succession de ces modules ornementaux se retrouve de manière identique à Vorone (Fig. 17), à Humor (Fig. 14), aussi bien que dans le cas de la frise réutilisée à la base de l'actuelle iconostase de Dragomirna, provenant, paraît-il, de l'iconostase originelle du début du XVII<sup>e</sup> siècle. Une autre frise dont la composition se répète avec peu de variations, dans plusieurs cas, est celle avec des colombes couronnées, piquant du bec des raisins ; on la rencontre à Vorone, en 1580–1581, (Fig. 19), à Humor, probablement en 1590, (Fig. 14), au cas des fragments provenant de Volov (de nos jours au monastère de Sucevi a) et à Moldovi a, dans l'iconostase donnée par le trésorier Toader Boul en 1602 (Fig. 24).

Il semble, par conséquent, que les pièces de Vorone et de Humor ont été réalisées dans le même atelier de menuisier dont la réputation était fort respectée, compte tenu du statut social des commanditaires qui y s'adressaient (à savoir le métropolitain ou le trésorier du pays). Les textes votifs inscrits sur le dos de

la *molenja* de saint Jean l'Évangéliste, autant à Vorone qu'à Moldovi a, font mention du nom Gavril : l'inscription de 1580–1581 nous renseigne tout simplement que ce Gavril « a creusé », tandis que 21 ans plus tard, on apprend que Gavril, qui était « pope » (prêtre), fut « le maître » du travail et qu'il provenait de la ville de Suceava<sup>25</sup>. Les arguments de la parenté des iconostases de Vorone et de Humor, autant que de ces deux dernières avec l'iconostase de Moldovi a, sont convaincants, étant données les inscriptions et la persistance de la composition décorative avec les colombes, en dépit des différences de répertoire ornemental et de qualité d'exécution<sup>26</sup>. (Fig. 24–25) Il paraît qu'à Moldovi a la source d'inspiration a séché et que les motifs décoratifs et les compositions ont perdu beaucoup de l'élégance et de la grâce qui faisait la merveille des œuvres de Vorone et de Humor. Enfin, il est possible que le maître Gavril, devenu prêtre, ou bien vieilli, ait laissé son atelier aux mains de ses disciples qui continuaient son travail de façon routinière.

On remarque le fait que dans tous les trois cas d'inscriptions – à Vorone , Humor et Moldovi a (1580–1581, 1590 et 1602) – l'objet mentionné de la donation est juste le crucifix<sup>27</sup>, ce qui nous suggère qu'il s'agit plutôt d'une formule votive typique que d'une indication précise et qu'il est possible que les inscriptions aient visé une donation plus ample, à savoir l'iconostase toute entière, avec la décoration sculptée, peinte et dorée des frises qui séparaient les registres d'icônes<sup>28</sup>. On ne conserve pas de tels éléments décoratifs d'iconostase antérieurs à ceux présentés ici, ni en Moldavie, ni même dans les communautés orthodoxes voisines du sud de la Pologne (les Ruthènes) ou de Valachie (qui, en fait, ne conservent guère des pièces aussi anciennes que celles de Moldavie). Nous considérons que l'initiative d'embellir la structure de résistance des iconostases de Vorone et de Humor s'assimile au goût pour l'ornement qui envahit les divers genres d'art (peinture murale, miniature, broderie, orfèvrerie et, bien sûr, sculpture en bois) dans les dernières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle, en Moldavie.

<sup>1</sup> G. Bal , *Bisericile i m n stirile moldovene ti din veacul al XVI-lea*, in *BCMI*, XXI (1928) p. 306, et Florentina Dumitrescu, in *Istoria Artelor Plastice în România*, vol. I, Bucure ti, 1968, p. 397 ; eadem, *Motive zoomorfe în decora ia medieval româneasc din secolele XIV–XVIII*, in *I. D. tef nescu, 1886–1981*, volume coordonné par Al. Zub, Flavius Solomon, Ia i, 1997, p. 86, assument la datation à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle ; il faut préciser que les recherches de Mme Florentina Dumitrescu concernent exclusivement la sculpture. Andrei P noiu, *Mobilierul vechi românesc*, Bucure ti, 1975, p. 19, propose la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle pour l'exécution des iconostases de Humor et de Vorone .

<sup>2</sup> G. Bal , *Bisericile din veacul al XVI-lea*, p. 346, déchiffrement incomplet de l'an : #zç< ?> = 709< ?> ; Efremov, *Icoane române ti*, Bucure ti, 2002, p. 95, n. 58, à partir de l'inscription publiée par Bal , propose la période 1588–1590. Cf. P noiu, *Mobilierul vechi ...*, p. 38, n. 34, indique l'an 1590 et affirme que le crucifix « fut signé par le pope Gavril, le maître de Suceava ». Nous avons vu l'inscription, à notre tour, en 1976, et nous avons déchiffré : «<β> |<hñ> #zç i , avg̃ <st> eï (7098 = 1590, le 15 août), mais nous n'avons remarqué aucune mention du nom du maître Gavril.

<sup>3</sup> L'intervention du XIX<sup>e</sup> siècle a visé le registre des icônes royales (à l'exception des portes royales) et les icônes de fêtes. Cette peinture, du reste d'une valeur très modeste, se ressemble à celle rencontrée sur les portes latérales (les ainsi-dites « portes des diacres ») de l'iconostase de Vorone , qui sont datées par inscription en 1853. Les portes des diacres de Humor sont encore plus tardives. Nous supposons qu'aux XVI<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècles il n'y avait pas de portes des diacres et que la vue vers l'autel par les ouvertures latérales était cachée à l'aide des grands tissus (*dvere*).

<sup>4</sup> Après la restauration de 2002, les icônes royales originelles, restaurées auparavant par Cornelia Borda iu dans le Laboratoire de restauration de Suceava, ont été fixées à leur place initiale.

<sup>5</sup> Dumitru N stase, in *Istoria Artelor Plastice...*, vol. II, 1970, p. 141.

<sup>6</sup> Corina Nicolescu, *Icoane vechi române ti*, Bucure ti, 1976, p. 17, cat. n<sup>os</sup> 13, 14, 15.

<sup>7</sup> Al. Efremov, *Pictura de icoane în « epoca lui Matei Basarab »*, in *MO*, XXXIV, n<sup>os</sup> 7–9, 1982, p. 481. Voir idem, *Icoane române ti*, p. 85 ; malgré son opinion concernant la datation des icônes royales de Humor au temps de Pierre Rare , l'auteur considère que le reste de l'iconostase fut réalisé à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle (p. 95).

<sup>8</sup> Marina Ileana Sabados, *La peinture d'icônes au temps de Pierre Rare*, in *RRHA.BA*, XXXI, 1994, p. 38 et *passim*. Cf. Efremov, *Icoane românești*, p. 95 et 175, n. 58, où l'auteur se pose la question de la précocité de l'exécution des icônes des apôtres.

<sup>9</sup> Sabados, *La peinture d'icônes...*, p. 33.

<sup>10</sup> Information fournie par la restauratrice Cornelia Svescu, que je remercie de nouveau, autant pour cette information que pour les photos des crucifix de Vorone, Humor et Moldovi à qu'elle m'a offertes. Pourtant, compte tenu des petites colonnettes qui séparent les icônes de fêtes (dont trop peu d'exemplaires se sont conservés, le reste étant reconstitué par les restaurateurs), il est possible qu'au XIX<sup>e</sup> siècle on ait écarté totalement la peinture originelle, ou les restes de cette peinture, tout en gardant le support de bois.

<sup>11</sup> Restauration réalisée par Cornelia et Dinu Svescu, la même équipe qui allait travailler un an plus tard à Humor.

<sup>12</sup> Poniu, *Mobilierul vechi...*, p. 19.

<sup>13</sup> Hormis les portes des diacres, peintes en 1853.

<sup>14</sup> Marina Sabados, in *Arta din Moldova de la tefan cel Mare la Movilești*, catalogue d'exposition, Musée National d'Art de la Roumanie, août–octobre 1999, cat. 50, p. 205–206.

<sup>15</sup> Eadem, *Iconostasul bisericii mici de la mănăstirea Dobrovăț*, in *Art românească – art european. Centenar Virgil Văcărescu*, Oradea, 2002, p. 98, 101.

<sup>16</sup> Il est sous-entendu qu'on se réfère au syntagme « l'époque de la dynastie des Movilăști » pour désigner une période plus large dans l'histoire de l'art de la Moldavie, que celle où les représentants de la famille de boyards Movilăști ont régné (environ deux décennies avant et après l'an 1600).

<sup>17</sup> Olimpia Mitric, *Nouveaux éléments concernant la datation des iconostases des monastères de Voronești et de Moldovița*, in *RRHA.BA*, XLI–XLII, 2004–2005, p. 104. Une inscription écrite en 1602 sur le dos d'une des *molenja* de l'iconostase de Moldovița fait mention du maître (« mai stăto(r) ») – nous supposons qu'il s'agit du sculpteur en bois –, le pape Gavril de la ville de Suceava (« po(p) Gavri(l) ») (« gra(d) ») (« Suceava ») *ibidem*, p. 105.

<sup>18</sup> Au sujet des changements intervenus au XVII<sup>e</sup> siècle dans la peinture roumaine d'icônes, voir Marina Sabados, *Influences occidentales dans la peinture roumaine d'icônes du XVII<sup>e</sup> siècle*, in *RRHA.BA*, XXXIX–XL, 2002–2003, p. 33–67.

<sup>19</sup> Voir aussi Efremov, *Icoane românești*, p. 95–96.

<sup>20</sup> Marina Sabados, *Un reper în evoluția iconostasului moldovenesc: tâmpla de la Moldovița (1602)*, in *Movilești – Istorie și spiritualitate românească*, vol. III: „Artă restaurată”, Sfânta Măria Sucevița, 2007, p. 92–93.

<sup>21</sup> *Arta din Moldova...*, cat. n° 43.

<sup>22</sup> Voir Al. Andronic, Eugenia Neamțu, M. Dinu, *Spectacole arheologice de la Curtea Domnească din Iași*, et Corina Nicolescu, *Ceramica otomană de Iznik din secolele XVI–XVII, găsite în Moldova*, tous les deux ouvrages publiés in *Arheologia Moldovei*, V (1967), p. 220–221, et respectivement p. 289–297.

<sup>23</sup> *L'art décoratif en Europe* (éd. Alain Gruber), vol. I : « Renaissance et maniérisme », Paris, 1993, p. 202.

<sup>24</sup> Voir *supra* note 12.

<sup>25</sup> Voir *supra* note 17. L'inscription ne fait pas la précision de la nature du travail réalisé par le pape Gavril, pourtant, étant donné l'analogie avec l'inscription de Voronești et le fait que les peintres moldaves du XVI<sup>e</sup> siècle laissaient très rarement leur signature sur l'œuvre, on peut accepter que Gavril, le maître de Moldovița, est l'auteur/chef d'œuvre de la décoration sculptée.

<sup>26</sup> On remarque, à Moldovița, la réduction des motifs de style Renaissance en faveur des ornements orientaux (d'inspiration Iznik), en même temps avec la diminution de la qualité du travail des sculpteurs.

<sup>27</sup> À Voronești – « scrie crucifix » (« ce crucifix »), à Humor – « scrie Rasphitița » et à Moldovița « scrie Rasphitița » (« cette crucifixion »).

<sup>28</sup> Probablement, la donation de Voronești remplaçait l'iconostase originelle (de XV<sup>e</sup>/XVI<sup>e</sup> siècle) qui aurait atteint cent ans ; on ignore si la nouvelle iconostase de 1580–1581 avait ses propres icônes ou si elle utilisait les anciennes pièces, comme à Humor. Quant à l'iconostase de Moldovița, le fait que les icônes sont contemporaines avec la sculpture décorative est hors de doute.

Les ensembles qui font l'objet de cette étude appartiennent à l'intervalle 1678–1714, correspondant aux règnes de erban Cantacuzène et de Constantin Brancovan. C'est une période pendant laquelle l'exonarthex devient peu à peu un élément constitutif de l'architecture des églises. Les zôgraphes les plus connus, engagés au service des deux princes et des boyards Cantacuzènes, sont Constantinos, Jean et Pârvu Mutu avec leurs équipes de maîtres. Les ensembles que nous allons analyser sont : l'Église de la Princesse à Bucarest (*Doamnei*, 1683), Filipe tii de P dure (1692), Hurezi, la grande église (1694), Hurezi, la chapelle (1696), Hurezi, la *bolnitsa* (1699), Sinaia (1695-1696), Râmnicul S rat (1697–1698), Mamul (1699), Fundenii Doamnei (1699–1701?)<sup>1</sup>, Col ea (1702), Polovragi (1703), Cozia (1704–1705), Mogo oaia (1705), Doice ti (1706), Surpatele (1706–1707), Govora (1711), S r cine ti (1717–1718). Les ensembles muraux sont datés avec précision, dans les cas où se conserve l'inscription votive concernant la peinture de l'église ou les inscriptions qui mentionnent le nom des maîtres dans la prothèse ou/et à l'exonarthex. Dans cette catégorie s'inscrivent : l'Église de la Princesse, Filipe tii de P dure, Hurezi, Mamul, Polovragi, Cozia, Mogo oaia, Surpatele, Govora, S r cine ti<sup>2</sup>.

Le contenu et le message commun et structurel de l'entier programme iconographique de la peinture murale de l'exonarthex de ces églises est eschatologique. Les thèmes les plus fréquents sont le Jugement Dernier ou Déisis – thème ayant une signification similaire au Jugement – les Psaumes 148-150, ainsi que les paraboles évangéliques avec message eschatologique, péricopes du Triode lues les dimanches du Carême ou pendant la semaine de la Passion. Constamment sont représentées des séquences de la Genèse, la Création d'Adam et d'Eve, le Pêché originnaire et la Chute du paradis. On met ainsi en évidence l'entrée du

---

## L'ICONOGRAPHIE DE LA PEINTURE DE L'EXONARTHEX DES ÉGLISES BRANCOVANES (I)

Corina Popa

pêché dans le monde<sup>3</sup> et le besoin du rachat par le sacrifice christique. Dans quelques cas on assiste à un transfert du narthex des Synodes œcuméniques ou des thèmes marials (l'Hymne Acathiste, « Tu fais la joie... », le Stichère de Noël) et à l'apparition des légendes hagiographiques ou des martyres des apôtres, thèmes assimilés à leur tour au synaxaire, c'est-à-dire à l'iconographie du narthex. Etant donné que pour l'exonarthex il n'y a pas d'iconographie fixe, obligatoire, même dans la série des ensembles mentionnés, on peut quand même distinguer quelques variantes, sans rapport avec la fonction de l'église ou la dimension de l'exonarthex.

L'Église de la Princesse et le catholikon de Hurezi offrent, pour la zone de Vâlcea et les chapelles des cours princières, un modèle repris *in extenso* ou concentré, tandis que les ensembles liés à Pârvu Mutu se particularisent par l'illustration de passages de Matthieu 25 et la préférence pour les cycles hagiographiques.

La dominante eschatologique de l'iconographie de l'exonarthex a un caractère encore plus précis, par l'illustration de l'Apocalypse dans quelques ensembles postbrancovans du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec, en tête, l'église du monastère V c re ti et l'église Cre ulescu.

«L'histoire» du Jugement Dernier dans la peinture valaque, quoique commencée au XIV<sup>e</sup> siècle à l'église St. Nicolas de Curtea de Arge, n'a pas de continuité aux XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles. En Valachie on ne conserve plus aucun exemple datant de cet intervalle, tandis que dans la zone balcanique, ce thème est relativement courant<sup>4</sup>. Au XVII<sup>e</sup> siècle seulement, à Arnuta (1640, environ) et ensuite à Topolnia (1673) on retrouve le thème du Jugement, peint dans l'exonarthex ou à l'extérieur, sur le mur ouest. Les deux églises bénéficient de rédactions assez concises, mais différentes de celles offertes par les ensembles moldaves du XVI<sup>e</sup> siècle. En échange, on peut identifier quelques détails spécifiques pour la peinture balcanique et grecque de l'époque: la représentation du Christ en gloire, sur un firmament que les anges se préparent d'enrouler (Apocalypse 6,14 ; 20,11), la préparation, par les anges, du Trône de l'Hétimasie – le trône avec la croix portant la couronne de la victoire, la colombe et l'Evangile – la présence de groupes de pauvres et d'infirmes au pied du Trône – allusion aux Miracles et à l'aide accordée par Jésus aux pauvres et au dépourvus – ainsi que la fréquente représentation des proto-parents : Adam et Eve. Dans la zone de l'enfer apparaissent les chefs des quatre empires de l'Antiquité : Babylone, Macédoine, Perse et Rome. Les groupes des élus s'approchent sur des nuées, selon le texte de St.Ephraïm le Syrien. L'état de conservation des peintures ne permet pas l'identification des détails concernant les punitions collectives et individuelles de la scène de l'enfer. À Topolnia, les auteurs de la peinture sont Dima zôgraphe valaque et Georges zôgraphe grec, ce qui expliquerait les particularités iconographiques mentionnées<sup>5</sup>.

La présence des pauvres au pied du Trône de l'Hétimasie est un détail iconographique identifié par Draginja Simi-Lazar à l'église St.Pierre et Paul de Tutin (1646-1647), avec des antécédents dans des ensembles importants du XVI<sup>e</sup> siècle : à Dionysiou, Dokiariou, la Grande Laure, Xenophon du Mont Athos, ainsi qu'à St.Nicolas Diliou,

Ioannina (1543)<sup>6</sup>. Ce qui confirme la source balcanique, peut-être même athonite, de ce détail iconographique qui a été mis en relation avec la situation sociale de la région, aussi bien qu'avec les principes moraux du monde monacal grec orthodoxe<sup>7</sup>.

Plus intéressante encore pour notre thème est la peinture du narthex de l'église de **B je ti** (1669), fondation de Mare B jescu, partisan des Cantacuzène. Le zôgraphe Tudoran est mentionné dans l'inscription du narthex, à côté des apprentis – grecs, si l'on juge d'après leurs noms: Panaioti, Istratie, Iane<sup>8</sup>. Aux thèmes fréquents du programme iconographique du narthex (Hymne Acathiste et Synodes œcuméniques<sup>9</sup>), s'ajoutent le Jugement Dernier, peint sur le mur est (*Fig.1*) et le Psaume 148, sur la calotte. La scène du Jugement reprend les particularités signalées déjà à Topolnia : les nations appelées au Jugement se réduisent aux hébreux et aux turcs, à côté desquels sont les quatre empereurs tyrans ; auprès du trône de l'Hétimasie apparaissent de nouveau les pauvres, placés dans le voisinage du tribunal céleste ; dans la zone de l'enfer sont représentés les châtiments individuels, selon les catégories sociales et les métiers ; auprès de la cité du paradis, se trouve la Parole des vierges sages – une autre péricope du Triode, lue pendant la semaine de la Passion. La représentation du Psaume 148 et du zodiaque sur la calotte se combine ici avec des scènes de la Genèse dans les pendentifs : la Séparation entre la lumière et les ténèbres, l'histoire des proto-parents, la Chute des anges<sup>10</sup>, Caïn et Abel faisant des sacrifices – ces dernières scènes illustrant l'entrée du mal et du péché dans le monde, ce qui, du point de vue thématique, les relie au Jugement. Ces thèmes nouveaux pour le milieu valaque ont, peut-être, été colportés par les soi-disant « apprentis » grecs. Le Jugement de B je ti est l'un des mieux conservés et sa structure iconographique marque le moment de l'adoption de la variante athonite dans le milieu valaque.

Paul de Alep rappelle un Jugement Dernier, peint dans le réfectoire du monastère M rgineni (1663), fondation du *postelnic*

Constantin Cantacuzène – situation qui évoque l'habitude athonite de l'emplacement de la scène ; toujours le secrétaire syrien mentionne l'illustration des Psaumes 148-150 dans l'exonarthex de l'église St.Nicolas de Mrgineni<sup>11</sup>.

L'activité de Pârvu Mutu (1657-1735) n'est confirmée que dès les années '80, à Cotroceni, et ensuite pendant les années '90 jusqu'en 1707, intervalle pendant lequel sont réalisés la plupart des ensembles qui lui sont attribués avec certitude<sup>12</sup>. En qualité de zôgraphe de la famille cantacuzène, Pârvu Mutu a eu la possibilité de connaître les ensembles de Mrgineni et Bje ti (Mare Bjescu était un proche des Cantacuzène), ainsi que les peintures de l'Eglise de la Princesse, fondation de l'épouse de erban Cantacuzène, Maria.

La généralisation graduelle de l'exonarthex dans les églises valaques dès la moitié du XVII<sup>e</sup> siècle a ouvert le problème du décor peint de cet espace. L'apparition de l'exonarthex a eu comme conséquence des transferts de thèmes iconographiques du narthex dans l'exonarthex. Il y a une « division » des thèmes entre les deux espaces, mais surtout un développement du programme iconographique de la peinture de l'exonarthex avec des thèmes eschatologiques. L'iconographie de la peinture semble indiquer que le narthex et l'exonarthex étaient les deux parties d'un même espace. Pourtant, le narthex est, conformément à la tradition, dédié à la Vierge et reste ainsi, même s'il y a des thèmes marials dans l'exonarthex également. Avec quelques exceptions (*bolnitsa* de Hurezi, Mamul)<sup>13</sup>, la calotte de l'exonarthex abrite l'image de Jésus Emmanuel.

Le narthex est l'espace destiné aux offices de commémoration et, en Valachie, le narthex avec l'exonarthex ont été utilisés en tant qu'espaces funéraires. Cette fonction relativement commune explique le transfert de thèmes. Mais le message moralisateur et eschatologique est plus clairement exprimé par la peinture de l'exonarthex, zone de passage de l'espace extérieur vers l'espace sacré de l'église.

Les relations solides entre les Cantacuzène et le prince Constantin Brancovan déterminent tous ces boyards à devenir les principaux fondateurs et commanditaires d'art de l'époque 1678-1714, auteurs « moraux » du style brancovan. Voilà pourquoi les zôgraphes Constantinos et Jean, les auteurs de la peinture de la chapelle de la Princesse Marie (1683), sont invités par Brancovan à peindre le catholikon de Hurezi, en 1694, et ensuite, en 1698, la chapelle de la cour princière de Târgoviște – ce qui les rend peintres « officiels » de l'époque. Les zôgraphes de Hurezi sont actifs dans la zone de Vâlcea, où ils sont sollicités aux principaux monastères et skites de l'évêché du Râmnic, tandis que Pârvu Mutu est surtout lié aux fondations cantacuzènes des départements Prahova et Buzău, à l'exception de l'église du monastère Mamul, fondation de Brancovan en Vâlcea. Il est possible que certains peintres qui ont travaillé à Filipești appartiennent également aux équipes de zôgraphes actifs à Hurezi. Peut-être l'équipe de Constantinos et celle de Pârvu Mutu ont collaboré à l'église du monastère Râmnicul Sărat, peinte probablement en 1697. Le fait est confirmé par les particularités iconographiques et stylistiques, ainsi que par l'utilisation du grec pour les inscriptions.

On peut admettre que les trois zôgraphes importants connaissent leurs réalisations réciproques, grâce aux relations serrées entre les Cantacuzène et le prince, en général, ainsi qu'à la collaboration directe du voïvode avec le grand *spatar* Michel Cantacuzène et le grand *paharnic* erban Cantacuzène Măgureanu, son cousin<sup>14</sup>. Le frère de erban Măgureanu, Pârvu, est le premier *ispravnik* du catholikon de Hurezi. Même si les documents et les chroniques ne mentionnent pas les noms des boyards présents dans la suite du prince à l'occasion de ses fréquentes visites à Hurezi, ou les noms de ceux qui ont participé à la consécration de la grande église de Hurezi, sans doute, la Grande Laure avec ses peintures était connue par les Cantacuzène, dont les visages étaient peints sur les murs du narthex du catholikon.

\*

Une catagraphie datant de 1833 fait la précision que l'exonarthex de l'église du monastère Cotroceni, fondation de erban Canatacuzène, était « blanc, sans peinture »<sup>15</sup>. Si c'est vrai, la peinture de cette église, réalisée probablement en 1679-82 et attribuée à Pârveu Mutu, ne peut pas être incluse dans l'analyse de l'iconographie de la peinture murale de l'exonarthex de l'époque brancovane.

L'analyse peut commencer avec l'**Eglise Doamnei (de la Princesse)** de Bucarest, ensemble réalisé peu après Cotroceni, fondation de la même famille princière. De l'actuelle restauration résulte que la peinture de l'exonarthex, due à Constantinos, est restée inachevée<sup>16</sup>. On n'a peint que les deux calottes et les tympans. Sur les deux tympans est, on a représenté le Jugement Dernier, n'ayant que le registre avec Jésus sur le trône, encadré par les deux intercesseurs et par les anges et le registre du trône de l'Hétimasie, avec le tribunal céleste. La scène a été continuée à une époque tardive, avec les représentations de l'enfer et du paradis dans la zone inférieure.

Dans la calotte nord, Emmanuel est entouré d'anges et de médaillons avec des prophètes ; dans les pendentifs sont les symboles apocalyptiques des évangélistes, conformément à la vision théophanique d'Ezéchiel (1, 6-15 ; 10, 14), simplifiée par l'interprétation de l'Apocalypse<sup>17</sup>. Dans la calotte sud est peint st. Jean Baptiste avec ailes, entouré d'anges et de médaillons avec les apôtres. Les représentations des deux calottes suggèrent deux moments : la prophétie<sup>18</sup> de la venue du Seigneur, Fils de Dieu et l'annonce du Salut aussi par st. Jean Baptiste qui porte des ailes, tel que les anges. Les associations iconographiques entre les prophètes et Emmanuel, d'une part, et celle entre st. Jean et les apôtres, d'autre part, marquent le temps vétéro-testamentaire et respectivement, le temps évangélique ; elles sont reprises parfois dans la peinture brancovane, comme à la chapelle de Hurezi ou Col ea.

Dans le tympan nord se trouve la représentation du Psaume 148 – et non pas du Psaume 103, comme l'affirme

I.D. tef nescu<sup>19</sup>. Autour du cercle où sont peints Jésus en tétramorphe, dans une gloire à huit rayons, entouré d'anges, se distinguent des animaux, une personnification du vent, des phénomènes de la nature : la grêle, la pluie, etc.<sup>20</sup> (Fig.2). L'illustration du Psaume 148, avec son noyau central représentant Jésus glorieux, peut être assimilée avec la vision de Daniel (7, 13-14). Jésus apparaît comme « Fils de l'Homme », celui auquel on a accordé « la domination, la gloire et le règne, au service duquel sont tous les peuples et toutes les langues ». Cela pourrait être une représentation équivalente à la Seconde Venue. De cette manière, les deux moments distincts, la Seconde Venue, suivie par le Jugement, structurent le message eschatologique de la peinture, en suggérant aussi la double hypostase de Jésus : Fils de Dieu et Fils de l'Homme. Celui-ci ressuscite les morts en tant que Fils de Dieu et juge les justes et les pécheurs en tant que Fils de l'Homme (Jean 5, 25-26)<sup>21</sup>.

Le message eschatologique est également soutenu par les paraboles représentées dans les deux tympans ouest : les Ouvriers loués à la journée, le Mauvais riche et le pauvre Lazare, péripécies du Triode<sup>22</sup>. Ces scènes se retrouvent dans l'ample programme eschatologique de l'exonarthex du catholikon de Hurezi, en y indiquant la contribution directe du zôgraphe Constantinos<sup>23</sup>.

Dans le tympan sud n'est peint qu'un seul concile : le premier Synode œcuménique avec, au centre, l'empereur Constantin<sup>24</sup>. La présence de ce sujet illustre le processus de transfert des thèmes du narthex dans l'exonarthex, ainsi que l'importance accordée, à une époque de polémiques confessionnelles violentes, à ce cycle en tant qu'image du respect vis-à-vis de la juste foi<sup>25</sup>.

Réalisée neuf ans après l'ensemble de l'Église de la Princesse, la peinture de **Filipe tii de P dure** présente un programme plus complet et en même temps plus particulier. À Filipe ti, le Psaume 148 et des versets du Psaume 150 sont peints dans la calotte ovale, tandis que sur le mur est se trouve le Jugement Dernier (Fig.3) qui

continue sur les deux arcades, nord et sud, de l'exonarthex, avec le jardin du paradis (Fig.4) et l'appel des élus (Matthieu, 25, 32-33). Dans les espaces quasi-trapézoïdaux entre les arcades, sur deux registres qui entourent l'exonarthex de sud au nord, sont illustrés, en haut, des versets de Matthieu 25 (14-28) : la Parabole des talents, suivie du Martyre de St.Laurent, la Parabole des vigneron meurtriers et les Noces de Cana. Sur le registre inférieur apparaissent cinq scènes de la Genèse concernant le péché originelle et la Parabole de la paille et de la poutre (Fig.5). Une dernière séquence est l'illustration de Matthieu 25, 32-33 et 35-37 (« Affamé j'étais... ») qui est peinte sur l'intrados des arcades de l'exonarthex (Fig.6).

Les deux paraboles au caractère moralisateur sont fréquemment associées au Jugement<sup>26</sup>. La scène du martyre et les Noces de Cana ont une note commune, l'idée de sacrifice et l'allusion au mystère eucharistique, plus d'une fois associée à un discours iconographique eschatologique, par la relation entre le Sacrifice et la

Résurrection. Le Miracle de Cana, premier des miracles de Jésus, est le moment où l'on confesse la divinité de Jésus et on préfigure la cène eucharistique (comme dans la chambre des tombeaux de Neam)<sup>27</sup>.

Le Psaume 148 est illustré dans la calotte par Jésus Emmanuel en tétramorphe au milieu des anges (verset 2) et des signes du zodiaque (3), entouré par des groupes de personnages (11, 12), d'animaux (7, 10) et de phénomènes de la nature, célestes (8) et de la terre. « Les empereurs et les juges de la terre » apparaissent en tant que personnages en costumes contemporains, ce qui lie la scène à l'histoire, à la société valaque du XVII<sup>e</sup> siècle qui participe à la glorification de Jésus. C'est un détail également spécifique aux représentations brancovanes du thème „Vierge de protection” de Hurezi, Polovragi, Govora.

Le Jugement Dernier<sup>28</sup> a la même structure iconographique des ensembles antérieurs (B je ti et partiellement Eglise de la Princesse) : dans la zone supérieure, Jésus en gloire avec les deux intercesseurs et les anges, ensuite le Trône de l'Hétimasie devant



Fig. 5 – Parabole des talents, scènes de la Genèse. Filipe tii de P dure, voûte, zone du sud.



Fig. 6 – Martyre du saint Laurent, Noces de Cana, Parabole de la paille et de la poutre, « Car j'ai eu faim... ». Filipe tii de P dure, voûte, zone du nord.

lequel se prosternent Adam et Eve, ayant derrière eux des groupes de pauvres et de malades venus au Jugement – allusion aux Guérisons, ainsi qu'à la destinée privilégiée réservée aux pauvres, défendus et aimés par Christ<sup>29</sup>. D'une part et de l'autre du Trône s'organise le tribunal céleste, ainsi que les groupes des damnés et des élus. Les premiers sont, ici également, représentés par les juifs, avec Moïse en tête, et par les turcs, suivis par les empereurs tyrans ; les élus sont réunis dans des chœurs distincts, portés sur des nuées, comme dans les rédactions athonites de Dionysiou et du réfectoire de Lavra, suivant le texte du sermon de st.Ephraïm le Syrien sur la Seconde Venue<sup>30</sup>. La représentation des « nations » appelées au Jugement par le groupe des hébreux et des turcs différencie les rédactions valaques des celles athonites et balcaniques, dans lesquelles les turcs sont absents, ainsi que des rédactions russes qui incluent aussi les allemands, les polonais, les arabes, les lituaniens ; elles sont tout aussi différentes des variantes moldaves<sup>31</sup>.

La zone de l'enfer, traversée par la rivière de feu, ne conserve que la représentation de la mer et la balance – « justice ».

Emmanuel en tétramorphe, présent dans la calotte, illustre le Psaume 148 et pourrait correspondre ici à l'illustration de la Seconde Venue, décrite dans Matthieu 25, 31-32 – « et viendra le Fils de l'Homme en gloire, et tous les saints anges avec lui, et sera assis sur le trône de sa gloire » – ainsi qu'à la Vision d'Ezéchiel, interprétée par l'Apocalypse.

À l'époque, le thème de la Seconde Venue devient fréquent, grâce, probablement, à la familiarisation du milieu valaque avec les textes de St.Ephraïm le Syrien, surtout avec le sermon sur la Seconde Venue, considéré par Gabriel Millet une véritable apocalypse et représentant une source majeure pour l'iconographie du Jugement et de la Seconde Venue<sup>32</sup>.

Un trait peu habituel du programme iconographique de l'exonarthex de Filipe ti est l'illustration détaillée du chapitre 25 (14-28) de Matthieu : la Parabole des talents, versets qui invitent les fidèles à augmenter assidument les dons reçus de Dieu, à se préparer pour le moment de la Seconde Venue et du Jugement. La parabole se trouve en même temps parmi les péripécies évangéliques lues pendant la Semaine de la Passion, avec le texte concernant le Jugement à venir<sup>33</sup>.

L'illustration des versets suivants de Matthieu 25 (32-33), commence sur les

arcades sud (« Devant lui seront rassemblées toutes les nations, et il séparera les gens les uns des autres, tout comme le berger sépare les brebis des boucs ») et continue avec l'illustration des versets 35-36 (« Car j'ai eu faim et vous m'avez donné à manger, j'ai eu soif et vous m'avez donné à boire, j'étais un étranger et vous m'avez accueilli, nu et vous m'avez vêtu, malade et vous m'avez visité, prisonnier et vous êtes venus me voir ») – des textes-images moralisateurs qui invitent à une attitude chrétienne, à l'amour pour les autres, à la pitié et à la compassion, messages caractéristiques aux liturgies du Triode.

Les derniers chapitres de l'Évangile selon Matthieu sont un véritable support littéraire du thème de la Seconde Venue et du Jugement Dernier<sup>34</sup>. La Parole des talents est parfois illustrée près du Jugement. Nous ne connaissons aucun autre cas en Valachie où le chapitre 25 de Matthieu soit illustré plus en détail. D.Simi -Lazar a identifié les passages de Matthieu 25, 35-37, à côté des représentations des groupes de pauvres qui entourent le Trône de l'Hétimasie, dans les images du Jugement Dernier des monastères athonites Dionysiou, la Grande Laure, Dochairiou et Xenophon<sup>35</sup>.

Les zôgraphes de Filipe ti « réorganisent » l'iconographie de l'Église de la Princesse, en plaçant l'illustration du Psaume 148 sur la calotte de l'exonarthex, tandis que le Jugement conserve sa place ordinaire, sur le mur est. On peut facilement admettre que, tout comme dans le cas de M rgineni, Pârnu Mutu qui avait déjà exécuté les peintures de Cotroceni (1680-1682), ait vu l'ensemble dû à Constantin et Jean, réalisé à la commande de Marie, épouse de erban Cantacuzène. De toute façon, la structure de l'iconographie de l'exonarthex de Filipe ti reste singulière, Pârnu Mutu ne la reprend jamais comme telle dans n'importe quel autre lieu. L'analogie avec les possibles modèles athonites nous détermine à attribuer cette variante iconographique au moine Michel, le premier des maîtres, probablement zôgraphe-moine, représenté dans le tableau des maîtres habillé en prêtre et tenant l'Évangile à la main. Il

aurait pu opter pour le complètement du programme avec l'illustration *in extenso* du chapitre 25 de Matthieu, suivant l'ordre de la lecture des textes évangéliques, dans un exonarthex ayant une architecture peu commune et avec des surfaces plus grandes par rapport à l'Église de la Princesse<sup>36</sup>. Le programme fut proposé à Toma Cantacuzène, fils de *aga* Matthieu, qui termine l'église après la mort de son père.

L'association des deux thèmes offre au peintre la possibilité de représenter les deux moments, distinctement, mais ensemble : la Seconde Venue et le Jugement sont considérés par Gabriel Millet les deux actes d'un même drame, le premier préparant le deuxième<sup>37</sup>. Ces « actes » ont à la base les textes de Jean 5, 25-29, concernant les deux hypostases de Jésus – en tant que Fils de Dieu il vient ressusciter les morts (« l'heure vient – et c'est maintenant – où les morts entendront la voix du Fils de Dieu, et ceux qui l'auront entendue, vivront ») et en tant que Fils de l'Homme, il vient juger les justes et les pécheurs (« et il lui a donné le pouvoir d'exercer le jugement, parce qu'Il est le Fils de l'Homme »).

La Seconde Venue est un thème distinct dans la peinture crétoise et grecque, mentionné dans l'*Herménie* et représenté surtout dans les icônes. Sa structure compositionnelle comprend des chœurs de saints d'une part et de l'autre du trône de Jésus qui est accompagné d'anges portant la croix, avec, à côté, la Vierge et les prophètes Isaïe, Daniel et Joël portant des phylactères avec leurs prophéties sur le Jugement. Cette rédaction a été empruntée par le thème du Dimanche de Tous les saints qui concerne tous les justes appelés autour du Juge, représentant le nombre toujours plus grand de médiateurs autour du noyau iconographique Déisis. Le thème est illustré sur les icônes athonites des XVII<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècles, ayant comme note spécifique la représentation privilégiée des saints empereurs pareils aux apôtres : les saints Constantin et Hélène<sup>38</sup>. En Valachie, le thème est présent dans l'abside sud de la nef de Hurezi, toujours dans l'abside sud de l'église

du monastère de la Dormition de la Vierge de Râmnicu S rat, fondation du prince et du grand *spatar* Michel Cantacuzène, à V c re ti et à Stavropoleos, en indiquant l'autorité du modèle de Hurezi. D'autre part, on constate parfois une assimilation ou une superposition du Jugement avec la Seconde Venue : le Jugement Dernier du narthex du monastère Varlaam aux Météores porte l'inscription « la Seconde Venue ». Une situation similaire est celle de S r cine ti.

Nous sommes tentés de croire que l'illustration des derniers Psaumes, ayant au centre l'image de Jésus Emmanuel en tétramorphe, est l'équivalent d'une vision théophanique, telle que celles de Daniel ou Ezéchiel et remplace la scène de la Seconde Venue. Par l'association des Psaumes 148-150 avec le Jugement se complète donc et se définit le message eschatologique du programme iconographique des peintures des exonarthika brancovans.

Le thème des derniers Psaumes est relativement fréquent à Athos, mais non pas couramment et constamment associé au Jugement<sup>39</sup>. L'illustration du Psaume 148 se retrouve aux Météores, dans le narthex des églises Varlaam (1566) et Russanou (1561), associée au Jugement Dernier, ainsi qu'au catholikon de St.Nicolas Philanthropinon de l'île Ioannina, dont la peinture date d'après 1540<sup>40</sup>. L'illustration du Psaume 148 a été, paraît-il, répandue en Epire par les maîtres de Linotopi, auteurs des peintures de Vitsa (1619) et Monodendri (1619), dans le nord-ouest de la Grèce (Epire). Dans ces églises, le Psaume 148 et des versets du Psaume 150 sont peints sur la calotte ouest de la nef (l'équivalent du narthex), sans être reliés au Jugement<sup>41</sup>. L'association des deux thèmes est également présente aux églises St.Nicolas Vatheia d'Eubée (1555-1565), St.Georges Armos, près de Phylla, Chalkis (1590-1600), et dans le narthex de l'église de la Nativité du Seigneur d'Arbanassi (post 1650), dans lesquelles sont peintes des passages des derniers Psaumes<sup>42</sup>.

L'origine très probablement épirote de Constantinos, ainsi que la présence en Valachie de zôgraphes grecs pendant la

septième décennie, probablement à Rebege ti et sans doute à B je ti et Topolni a, expliquerait la colportation dans le milieu valaque de ce thème adéquat au narthex ou à l'exonarthex. En fait, l'iconographie des exonarthika des églises St.Nicolas Philanthropinon, Varlaam et Rousanou des Météores et des réfectoires athonites présente les similitudes les plus évidentes avec les solutions brancovanes.

Au **catholikon de Hurezi**, le monumental exonarthex à trois calottes présente un programme complexe dans lequel se distingue le noyau eschatologique explicite : le Psaume 148 (versets 2-3 et 7-12) dans la calotte centrale, et dans les pendentifs, des versets des Psaumes 149 et 150 sous la forme des *choroi* (rondes) (*Fig.7*) ; le Jugement sur le mur est (*Fig.8, 9*), des Paraboles dans les tympanes et dans la zone du paradis – paraboles dont la signification eschatologique<sup>43</sup> est complétée par le thème de la Chute des anges, moment de l'entrée du mal dans le monde (*Fig.10*), ainsi que par les épisodes de la Genèse concernant les protoparents<sup>44</sup>. La sélection de paraboles de l'exonarthex de Hurezi représente une nouveauté du discours iconographique dans les espaces ouest d'une église valaque (*Fig.11*). La signification eschatologique de ces représentations, leur message sotériologique étaient si transparents, qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, en Russie, à l'église de la Trinité de Nikitniki (1652-1653), à la place du Jugement sur la paroi ouest de la nef on a peint les paraboles du pauvre Lazare et du mauvais riche, des dix vierges, du fils prodigue<sup>45</sup>.

La peinture de Hurezi a été réalisée par Constantinos et Jean – les zôgraphes de l'Eglise de la Princesse – André, probablement d'origine grecque, Stan, Neagoe et Joachim.

Le Jugement a une structure complexe, car la scène se déroule dans les trois travées, ainsi que particulière, grâce aux nombreuses scènes secondaires et aux séquences narratives, moralisatrices, les châtements individuels et collectifs visant en même temps des catégories sociales et des métiers divers – si l'on juge d'après leurs costumes et les attributs de leurs professions. Recommandées



Fig. 7 – Psaume 148 et versets du Psaume 150. Hurezi, catholikon, calotte centrale de l'exonarthex.



Fig. 8 – Jugement Dernier, le paradis. Hurezi, catholikon, exonarthex, mur est.



Fig. 9 – Jugement Dernier, l'enfer. Hurezi, catholikon.



Fig. 10 – Chute des anges. Hurezi, catholikon, ouest, premier tympan.



Fig. 11 – Parole des vigneronniers meurtriers. Hurezi, catholikon, tympan nord.

pour la plupart par l'*Herménie*, ces détails s'incrivent dès le XV<sup>e</sup> siècle dans une ancienne tradition, spécifique au monde monacal et rural grec, tradition qui s'est « conservée » aussi dans le monde athonite et en Epire<sup>46</sup>. L'intention moralisatrice, éducative de l'iconographe explique l'utilisation de la langue roumaine dans la zone de l'enfer, tandis que toutes les inscriptions des zones supérieures sont en grec.

Sur les premiers registres apparaît comme d'habitude Jésus sur le trône, entre les anges et les deux intercesseurs ; ensuite, le Trône de l'Hétimasie préparé par les anges et encadré par le tribunal céleste des apôtres, au-dessous duquel sont, à Hurezi aussi, les pauvres – comme dans les rédactions athonites et « locales » déjà mentionnées. Une présence peu commune est celle de l'icône – placée sous le Trône de l'Hétimasie – des patrons de l'église, les saints empereurs Constantin et Hélène, accompagnés des deux rois prophètes, protecteurs des rois et des empereurs croyants, David et Salomon. Les saints patrons sont les intercesseurs privés du fondateur, mais ici ils sont en même temps associés aux apôtres

avec lesquels ils sont assimilés couramment dans les textes contemporains.

La zone de l'enfer présente la structure iconographique devenue commune à l'époque<sup>47</sup>, mais ici, tout comme à Cozia, dans le feu de l'enfer et dans son voisinage, il y a une grande diversité de péchés communs des laïques et des moines, ainsi que les châtiments individuels et collectifs. Dans le feu de l'enfer on remarque la présence de trois hiérarques, sans doute hérétiques, très probablement Nestorius, Arius et Dioscorius, également peints à Sinaïa, comme une possible allusion aux polémiques confessionnelles contemporaines. Il y aussi l'épisode de la venue de l'Antéchrist devant lequel se prosternent les égarés – moment précédant, selon st.Ephraïm le Syrien, la Seconde Venue. Dans la zone inférieure de l'enfer sont peints les châtiments collectifs, communs, mentionnés par Matthieu 24 et 25, organisés sur des champs carrés. Cette séquence a des antécédents iconographiques dans la peinture paléologue, dont les exemples ont été repris et transmis à la peinture des XVI<sup>e</sup> – XVII<sup>e</sup> siècles par l'intermédiaire de manuscrits et d'icônes<sup>48</sup>.

Toujours dans l'exonarthex sont peints les Synodes œcuméniques. Le thème appartient au répertoire iconographique du narthex et seulement à l'Église de la Princesse et aux ensembles du XVIII<sup>e</sup> siècle Col ea, Creulescu et Stavropoleos, il est présent dans l'exonarthex. Mais la représentation dans l'exonarthex du catholikon de Hurezi, fondation princière, des synodes qui ont défendu et conservé la juste foi, peut être considérée en tant qu'expression d'une attitude officielle, dans une époque animée par des polémiques confessionnelles.

L'image du Jugement de Hurezi suit de près les recommandations du manuel de peinture et se rapproche le plus des modèles athonites du XVI<sup>e</sup> siècle, ainsi que de la rédaction de St.Nicolas Philanthropinon de l'île Ioannina. Dans la nef latérale sud et dans la travée centrale de l'exonarthex ouest de l'église Philanthropinon se retrouvent les principaux thèmes des exonarthika valaques : le Jugement Dernier, les Psaumes 148-150, la Chute des anges, ainsi que les paraboles péricopes du Triode : le Mauvais riche et le pauvre Lazare, la Parabole des dix vierges, la Parabole des vigneronniers meurtriers et la Parabole des ouvriers loués à la journée.

Dans les calottes latérales sont illustrés les Mégalynaires des liturgies de St.Basil le Grand et St.Jean Chrysostôme, thèmes qui, à l'exception de Cozia, n'apparaissent que dans le narthex – espace structuré au point de vue iconographique autour de l'image de la Platytera dans la calotte. Dans la perspective eschatologique du programme de l'exonarthex de Hurezi, les deux représentations peuvent également être considérées une invocation à l'aide de la Vierge, en qualité d'instrument de l'Incarnation et de principal intercesseur. (Fig.12)

Dans notre présentation, nous sommes réservés vis-à-vis des peintures murales de **la chapelle** et de **l'église-bolnitsa de Hurezi**, car ces deux églises n'ont que la nef et l'exonarthex, et l'iconographie des peintures de ces exonarthika est atypique, particulière par rapport à l'exemple de la grande église. Leur iconographie a pourtant un message eschatologique, même si celui-ci

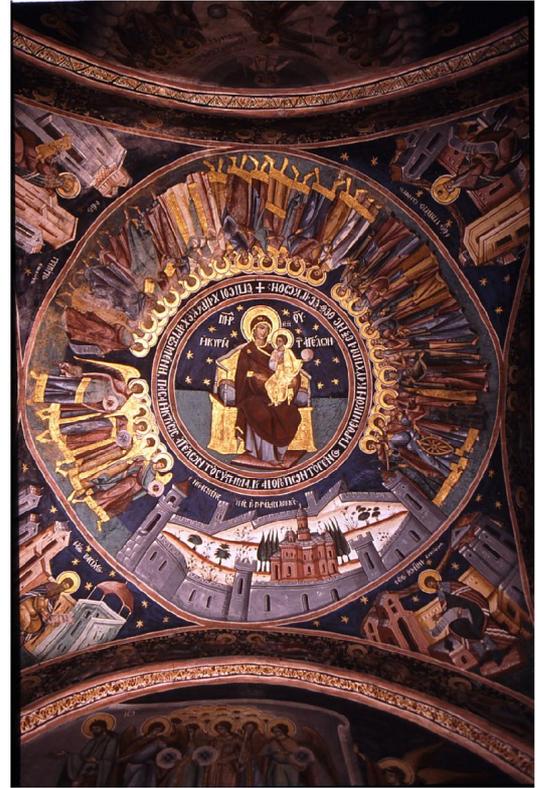


Fig. 12 – *Tu fais la joie...* Hurezi, catholikon, calotte sud.

n'est pas exprimé par les thèmes présents dans les ensembles déjà analysés.

Dans la chapelle, la peinture est dédiée aux deux intercesseurs – sur la voûte, la vie de St.Jean Baptiste ; sur le mur est, la Vierge de Protection et le Pokrov – ce qui lui offre une note commune avec le thème Déisis, noyau du Jugement Dernier. Les martyres des apôtres pourraient être assimilés à un substitut du synaxaire<sup>49</sup>.

L'exonarthex de l'église-bolnitsa, en concordance avec la fête patronale, la Dormition de la Vierge, contient la représentation de la Vierge dans la calotte, entourée par le texte de l'Hymne Axion, ce qui reprend l'iconographie des calottes de l'exonarthex du catholikon. Le message eschatologique est dominant et il est exprimé par les prophéties des deux groupes de prophètes présents sur les arcs latéraux<sup>50</sup>, ainsi que par les scènes des tympans : le Martyre de St.Etienne (sud), la Dormition de St.Ephraïm le Syrien (ouest), le Navire de la

chrétienté (nord). À gauche de la porte, vis-à-vis de la représentation des deux higoumènes, Jean l'archimandrite et Pachôme, se trouve la Vie du véritable moine<sup>51</sup> (Fig.13). La première scène est assimilable aux scènes de martyres des apôtres dans le porche de la chapelle, signifiant le sacrifice christique « imité » par ce protomartyr.



Fig. 13 – Vie du véritable moine. Hurezi, *bolnitsa*.

La Dormition de St.Ephraïm le Syrien est un thème commun dans les espaces des monastères d'Athos et des Météores, ainsi

<sup>1</sup> La datation de l'ensemble de Fundenii Doamnei en 1699, année pendant laquelle Pârnu Mutu exécutait la peinture de Mamul, est peu probable. Etant donné que le même zôgraphe finissait la peinture de Berca en 1700, nous proposons en tant que datation possible l'année 1701, en partant de l'hypothèse que le peintre n'aurait pas pu terminer deux ensembles complexes au long d'une seule année.

<sup>2</sup> Constantin B Ian, *Inscrip ii medievale i din epoca modern a României. Jude ul istoric Vâlcea*, Bucure ti,

que dans les icônes crétoises<sup>52</sup>. La représentation singulière de Hurezi peut être intégrée au même message : la mort du saint moine Ephraïm représente le début de la véritable vie d'après la mort, réservée aux élus. St.Ephraïm le Syrien est en même temps l'auteur de textes importants sur la Seconde Venue, connus à l'époque et à l'archimandrite Jean, également<sup>53</sup>.

L'allégorie du Navire de la chrétienté illustre une partie du texte de St.Ephraïm<sup>54</sup> et des séquences de l'Apocalypse (Ap.2 et 17, 4-5, 11, 1-2), et le navire avec Jésus à la commande, aidé par les apôtres Pierre et Paul et par les moines, attaqué par les hérétiques (Arius, Nestorius, Eutychès, etc.) évoque l'histoire des disputes dogmatiques des synodes, en faisant allusion en même temps aux polémiques confessionnelles de l'époque brancovane. La cité de la Jérusalem céleste, présente autant dans la scène du martyr de St.Etienne que dans celle du Navire de la chrétienté, renvoie également au texte de l'Apocalypse. Le Navire de la chrétienté et la Vie du véritable moine ont dans leur structure le feu de la géhenne qui menace les hérétiques (Calvin et Mahomet), respectivement les moines pécheurs. Les scènes combinent donc le contenu polémique avec un contenu eschatologique, l'iconographe (l'archimandrite Jean) faisant appel aux sources canoniques et apocryphes, ainsi qu'aux thèmes familiers pour la peinture athonite. La prière qui accompagne le portrait de l'archimandrite conclut le discours eschatologique de la peinture : «L'œil de mon cœur se dirige vers toi, Souveraine, que tu écoutes mon soupir à l'heure où ton Fils juge le monde, que tu me protèges et que tu m'aides»<sup>55</sup>.

2005. On y trouve les datations exactes des ensembles muraux de cette région. Pour Filipe tii de P dure, voir : Anca Vasiliu, *Pictura mural brâncoveneasc . Contextul cultural i tr s turi stilistice*, in *SCIA-AP*, t.29, 1982, p.23. Le premier nom mentionné dans la prothèse est Michel le moine, suivi de Marin, André, Stan, Neagoie et Nicolas.

<sup>3</sup> Dumitru St niloaie, *Teologia dogmatic ortodox*, t.III, Bucure ti, 1978, p.211 (« Vers cet accomplissement final en Dieu aurait avancé le monde si la chute des ancêtres n'avait pas eu lieu »).

<sup>4</sup> Miltiadis Garidis, *Études sur le Jugement Dernier post-byzantin du XV<sup>e</sup> à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Iconographie. Esthétique*, Thessalonique, 1985. Les exemples mentionnés sont les peintures des églises rurales de Crète, XV<sup>e</sup> siècle : St.Jean de Seli de Rethymno (1412), St.Jean de Axos-Mylopotamon (p.88), les ensembles bulgares de Dragalevici (1476) et Kremicovici (1493) (p.85), quelques ensembles de Serbie : St.Nicolas Dabarsski, près de Pribolja (1571), St.Nicolas de Velka Hoca, près de Prizren (1577) (p.41). Au XVI<sup>e</sup> siècle, dès la seconde moitié, l'espace grec est dominé par la peinture athonite, des Météores et par la peinture crétoise d'icônes. Les exemples les plus importants sont : la trapèze de la Grande Laure, Dokiariou, les représentations des monastères Métamorphosis (1552) et Roussanou (1561) des Météores (p.41), ainsi que des cas isolés tel que St.Nicolas Galataki (1566) à Limni et St.Nicolas Vatheia de l'île Eubée (1555-1565) (p.40). Le modèle athonite s'impose dans les Balkans et se maintient durant le XVII<sup>e</sup> siècle dans la peinture murale surtout (p.75).

<sup>5</sup> Cornelia Pillat, *Pictura mural din epoca lui Matei Basarab*, Bucure ti, 1980, p.25. L'iconographie du Jugement Dernier dans la peinture moldave présente le firmament avec les signes du zodiaque seulement à Vorone , Probota et Sucevi a ; les choeurs des élus sont organisés dans des registres et non pas sur les nuées ; les damnés sont représentés par de nombreux groupes ethniques à côté des juifs et ne contiennent pas le groupe des empereurs tyrans. Seulement à Humor, Maximien est peint dans le feu. Adam et Ève occupent une place visible au pied du Trône, mais les pauvres sont absents.

<sup>6</sup> Draginja Simi -Lazar, *La signification de la représentation des pauvres dans les Jugements derniers post-byzantins*, in 23, 1978, p.175-176.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p.177-178. Dans le voisinage des pauvres, dans les compositions athonites se trouvent des textes de Matthieu 25, 35-37 (Xenophon). L'auteur mentionne aussi les groupes de pauvres à l'église de la Vierge de Portaria, Thessalie (1581), St.Nicolas Philanthropinon, Ioannina (1560) et à l'église de la Présentation de la Vierge au temple de Pustinja, XVII<sup>e</sup> siècle.

<sup>8</sup> Information verbale que Ioana Ene a obtenue de Constantin B lan.

<sup>9</sup> Les deux thèmes constituent la structure iconographique des narthika des églises de monastère du XVI<sup>e</sup> siècle, mais ils sont également repris dans les chapelles de cour de boyard pour lesquelles il n'y a pas de programme spécial.

<sup>10</sup> Le support littéraire pour ce thème est l'Épître de Judas, 6; l'Apocalypse, 12, 9-10 (« Il fut précipité, le grand dragon, l'antique serpent, celui qu'on nomme Diable et Satan, le séducteur du monde entier, il fut précipité sur la terre et ses anges avec lui »). Voir aussi : Nicolae Cartoian, *C r ile populare în literatura româneasc* , t.I, Bucure ti, 1974, p.47.

<sup>11</sup> Relation de Paul de Alep, in *C l tori str ini despre rile române*, Bucure ti 1976, t.VI, p.148.

<sup>12</sup> Teodora Voinescu, *Pârnu Mutu Zugravu*, Bucure ti, 1968, p.7. L'auteur affirme qu'une fois revenu de Moldavie, le maître devient le peintre de cour des boyards Vl descu (p.11) et ensuite, dès 1692, le peintre des Cantacuzène. En dehors des ensembles déjà mentionnés dans le texte, lui sont attribués les peintures des église des monastère Poiana, M gureni et Lespezi (1694), Râmnicul S rat (1697), Borde ti et St.Georges-le-Nouveau de Bucarest (1707). Il y a une vague allusion à un voyage à Athos, en 1718 !

<sup>13</sup> La *bolnitsa* est une église sans narthex, l'exonarthex ayant ce rôle. À Mamul, sur la voûte de l'exonarthex, est peint St.Nicolas auquel l'église est dédiée.

<sup>14</sup> Corina Popa, *Un ctitor al epocii brâncovene ti : erban Cantacuzino II, M gureanu*, in *Art , istorie, cultur . Studii în onoarea lui Marius Porumb*, Cluj-Napoca, 2003, p.247-252.

<sup>15</sup> *Istoria Cotrocenilor în documente (XVII-XX siècles)*, Bucure ti, 2001, p.88.

<sup>16</sup> Nous devons ces informations à M.Dan Mohanu que nous remercions pour l'aide collégiale.

<sup>17</sup> Gabriel Millet, *La Dalmatique du Vatican*, Paris, 1945, p.49-50. Les deux textes support de l'image du Tétramorphe sont présentés comparativement et la conclusion est que l'Orient paraît plus fidèle à la Vision de Ezéchiel.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p.51. Les prophètes ont annoncé le salut et les évangélistes sont l'instrument de sa réalisation.

<sup>19</sup> I.D. tef nescu, *L'église Doamnei à Bucarest*, in *BCMI XXXVI*, (1943), p.9. L'auteur identifie dans la scène un passage de la Genèse ou l'illustration du Psaume 103. Il rappelle aussi les scènes du paradis et de l'enfer qui se conservait probablement mieux à cette époque-là. Elles appartiennent à une étape plus tardive.

<sup>20</sup> Le cercle qui circonscrit la gloire de Jésus est plus proche de la limite supérieure de l'arc et on peut supposer que la scène devait continuer vers le bas, dans un cercle ayant un diamètre presque égale avec celui de l'arc et où, selon l'iconographie, devait se trouver la représentation des empereurs, des juges, des jeunes et des vieux. Dans les espaces latéraux, à gauche, en bas apparaissent des reptiles et en haut, la pluie et la grêle. À droite, on distingue un serpent, un cheval, un cygogne et un masque (personnification du vent ?).

<sup>21</sup> G.Millet, *op.cit.*, p.17-18. (v.n.17)

<sup>22</sup> Le commentaire de St.Jean Chrysostôme en marge de la Parole des ouvriers loués à la journée est lu pendant l'office divin de la Résurrection.

<sup>23</sup> Les deux paraboles sont identiquement composées dans les deux églises ; dans la calotte centrale de Hurezi apparaît l'illustration des psaumes 148, 150. Tout comme à Hurezi, sur les facettes des arcs sont les martyrs dans des médaillons entourés de vigne aux raisins rouges, allusion à leur sacrifice qui les a transformés dans les élus de Jésus.

<sup>24</sup> La série des conciles allait probablement continuer par deux sous chacun des tympan sud (2) et ouest (4).

<sup>25</sup> Les synodes œcuméniques sont peints même dans des églises de petites et de moyennes dimensions, non seulement dans le pronaos des églises de monastère (Pl t re ti), mais aussi dans des chapelles de cour : Dobreni, Filipe tii de P dure, Mogo oaia.

<sup>26</sup> La Parole de la paille et de la poutre est présente dans le narthex de Tismana et elle est intégrée au Jugement à Hurezi, tandis que la Parole des vigneron meurtriers, de l'Église de la Princesse, devient commune dans la peinture des exonarthika brancovans.

<sup>27</sup> Ecaterina Cincheza-Buculei, *Programul iconografic al gropni elor moldovene ti (secolul XVI)*, in *Arta româneasc , art european . Centenar Virgil V t ianu*, Oradea, 2002, p.89-90.

<sup>28</sup> Seule, la partie supérieure de la scène est conservée.

<sup>29</sup> V.n.5.

<sup>30</sup> G.Millet, *op.cit.*, p.12-13 (v.n.17). Les anges rassemblent les élus et dirigent les saints et les justes, sur les nuées, vers la rencontre avec Christ.

<sup>31</sup> André Grabar, *La représentation de « peuples » dans les images du Jugement Dernier en Europe Orientale*, in *Byzantion*, t.L (1980), fasc.1, p.186-187. L'auteur considère qu'il ne s'agit pas de groupes ethniques, nationaux, mais des peuples appelés au Jugement, et que la peinture extérieure de Moldavie offre un tel exemple. M.Garidis (*op.cit.*, p.100-101, v.n.4), tout au contraire, mentionne des exemples d'icônes russes de la Galerie Tretyakov, datant des XV<sup>e</sup> – XVI<sup>e</sup> siècles, dans lesquelles apparaissent des allemands, des polonais, des éthiopiens ou des arabes (p.102) et des représentations murales dans les églises de la Dormition à Vladimir (1647), l'église du Sauveur à Rostov (1675), où sont représentés des occidentaux et des orientaux.

<sup>32</sup> Gabriel trempel mentionne un manuscrit datant de 1699 et appartenant à Ghenadie, higoumène du monastère d'Arge , ami de l'archimandrite Jean de Hurezi, qui contient aussi le sermon mentionné (*Catalogul manuscriselor române ti*, t.I, Bucure ti 1978, no.934, p.195); un manuscrit datant de 1691, intégré dans le texte *Amartolon Sotiria* (p.276); le même texte était traduit en 1700 à Bistri a (t.II, p.334). Voir aussi G.Millet, *op.cit.*, p. 14-15 (v.n.17).

<sup>33</sup> La parabole des talents est lue le mardi de la Semaine de la Passion.

<sup>34</sup> Yves Christe, *La Vision de Matthieu (Math. XXIV-XXV). Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie*, Paris, 1973, p.12 (« une fois situé à la fin des temps, le triomphe du Christ tend à se confondre avec le Jugement par lequel il est peu à peu absorbé »). L'auteur considère ambivalents et analogues les termes « eschatologique » et « parousiaque », mais il fait la distinction entre le triomphe céleste, eschatologique, atemporel, non-situé historiquement,

dans lequel il inclut également les visions apocalyptiques, au-delà et en dehors du temps et la Seconde Venue, moment parousiaque, réservé aux théophanies célestes, surnaturelles, mais historiquement situées. « Parousiaque » serait le terme équivalent d'une théophanie judiciaire – une révélation surnaturelle accessible pour tous aux cieux de l'histoire.

<sup>35</sup> D.Simi -Lazar, *op.cit.*, p.178 (v.n.6); Gabriel Millet, *Les Monuments de l'Athos. I.Les peintures*, Paris, 1927, pl.149, 210, 244.

<sup>36</sup> L'exonarthex est recouvert d'une calotte ovoïdale et présente des arcades profondes, en fait, des pénétrations dans lesquelles devaient être distribuées des scènes supplémentaires.

<sup>37</sup> Millet (*La Dalmatique*, p.4, v.n.17) mentionne comme sources littéraires pour la Seconde Venue et le Jugement, Matthieu 24 et 25, 31-32 et Daniel 7, 13-14. Dans les anciennes rédactions, à Torcello, la Seconde Venue est représentée au-dessus du Jugement, situation qui va se répéter plus tard dans la peinture serbe.

<sup>38</sup> G.Millet, *La Dalmatique*, p.6-8 (v.n.17). L'auteur remarque des chœurs de prophètes, d'apôtres, de saints martyrs conduits par Ste.Catherine, des moines conduits par Marie l'Égyptienne, réunis autour du Trône de l'Hétimasie avec la croix et l'Évangile. Dans ces images, Emmanuel cède sa place au Fils de l'Homme.

<sup>39</sup> Le thème des derniers Psaumes est mentionné dans quelques ensembles athonites : le catholikon de Dochiariou et Kutlumusiou, dans la chapelle Kukuzelissa de la Grande Laure, la chapelle ossuaire de Grégoriou, le couloir qui unit l'église au réfectoire de Dochiariou, ainsi que ceux récemment ajoutés par Günter Paulus Schiementz : Karakalou, Philothéou, Grégoriou et Xéropotamu (*The Painted Psalms of Athos*, in *Mount Athos and the Byzantine Monasticism. 28<sup>th</sup> Symposium Birmingham, 1994*, Variorum Ashgate 1996, p.224). La plupart de ces exemples sont redatés tard et présentent, selon Schiementz, des rédactions qui indiquent une sélection différente d'un cas à l'autre, des versets des derniers Psaumes, avec une préférence pour le Psaume 149, 6-7, séquences politisées au XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>40</sup> Miltiadis Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous la domination étrangère*, Athènes, 1989, p.178, 184, 173-180.

<sup>41</sup> Anastasia Tourta, *The Artistic Activity of the Linotopi Painters*, Athens, 1991, p.236: l'église de Vitsa, construite en 1612, décorée sept ans après, Ste.Mina Monodendri, Epire, peinte en 1619, p.237, figs.16, 17, p.74 et 75.

<sup>42</sup> M.Garidis, *Études sur le jugement dernier*, p.97 ; Ljuben Prachkov, *Les peintures murales de l'église de la Nativité à Arbanassi*, Sofia, 1974 ; M.Garidis, dans *La peinture* (v.n.40) identifie des représentations du Psaume 148, avec ou sans versets du Psaume 150, à St.Nicolas Galataki (1566) en Eubée du nord (p.255),

au catholikon Megali Panaghia de l'île Samos (1596) (p.270), dans l'exonarthex de l'église St.Mélétios de Megarida (1573-1592) (p.247). Pour la plupart, elles sont peintes sur les voûtes demicylindriques, dans la zone ouest du naos, associées au Pantocrator et suivant le prototype spécifique pour la Grèce centrale, continué par les peintres thébains Georges et Frangos Condaris, auteurs de la peinture de Philanthropinon (p.247).

<sup>43</sup> Il y a, dans les tympans, les représentations du Bon Samaritain avec la figure de Jésus, la Parabole des vigneron meurtriers, la Parabole des ouvriers loués à la journée, tandis que la Parabole de la paille et de la poutre, et celle du Pauvre Lazare sont au champ du paradis. Les illustrations évangéliques sont associées au Jugement grâce à leur message moralisateur et à la relation entre le sacrifice et le salut. Au cas de Hurezi, l'articulation du discours iconographique dépasse la tradition, ayant à la base des commentaires sur l'Évangile, connus par l'archimandrite Jean. Dans la bibliothèque de Hurezi existait un exemplaire des commentaires de Théophilacte sur les Évangiles, traduits en néogrec par Jean Comnène, à la sollicitation du prince Brancovan (St.Théophilacte, *Tâlcuirea Sfintei Evanghelii de la Matei*, Bucure ti, 2002, p.62, 65 et n.127).

<sup>44</sup> Corina Popa, *Pictura bisericii mânăstirii Hurezi – realitate artistică și culturală a secolului al XVII-lea*, in *SCIA-AP*, t.33 (1986), p.21-23.

<sup>45</sup> E.S.Ovcinikova, , Moscou 1970, p.48-49, figs. 57-58, p.170.

<sup>46</sup> M.Garidis, *Études*, p.87-90 (v.n.4).

<sup>47</sup> Ici, également, les peuples se résument à Moïse conduisant le groupe des juifs, suivis par les turcs. On y voit aussi les quatre empereurs païens, les morts ressuscités par la trompette de l'ange, les personnifications de la terre et de la mer, restituant les corps des morts. Parmi les péchés habituels apparaissent l'argyrophilie, la malhonnêteté des

marchands et des ouvriers, l'absence à liturgie, l'immoralité, etc.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p.90. Il s'agit de la chapelle du monastère Chora, l'église de la Métropole de Mistra et le Tétravévangélique du tsar bulgare Ivan Alexandre. Voir aussi les passages concernant l'iconographie de l'enfer dans les icônes russes (p.99-100 et 102).

<sup>49</sup> Dans le porche de la chapelle sont peints, sur la voûte, la Vie de St.Jean le Précurseur et les Martyres des apôtres ; et la Vierge de Protection avec le Pokrov sur le mur est, formant un discours iconographique dédié aux deux intercesseurs.

<sup>50</sup> Les prophètes encadrant Jésus Ange du Grand Concile sont Ammos, Michée, Nathan, Sophonias, Habakuk, Jacob ; St.Jean Baptiste est accompagné par Joël, Gédéon, Jérémie, Ezéchiel, Isaïe, Zacharie, Daniel, Elysée.

<sup>51</sup> Pour la peinture de la *bolnitsa*, voir aussi Teodora Voinescu, *coala de pictură de la Hurezi*, in *Omagiu lui G. Oprescu cu prilejul împlinirii a 80 de ani*, Bucure ti, 1961, p.584-585 et Anca Vasiliu, *Alegorii în pictura murală brâncovenească*, in *Arta XXXIII* (1986), no.12, p.14-15.

<sup>52</sup> M.Garidis, dans *La peinture* (v.n.40) affirme que le thème a été introduit dans la peinture murale par Théophane, à St.Nicolas Anapavsas et se retrouve ensuite au Mont Athos, à Dionysiou, dans le réfectoire de Koutlumoussiou et Dokiariou, ainsi que dans le narthex du catholikon St.Nicolas Philanthropinon (1560) (p.15).

<sup>53</sup> V.n.30.

<sup>54</sup> Sont représentés Elie et Enoch, « transférés par Dieu aux cieux », devant le trône d'Antéchrist, marquant le moment antérieur à la Seconde Venue, selon le texte de st.Ephraïm le Syrien, *Sfârșitul lumii și judecata sufletului*, Bucure ti, 1946, p.16 (« Dieu va envoyer Elie et Enoch faire connaître aux peuples la juste foi »).

<sup>55</sup> C.B lan, *op.cit.*, p.1009 (v.n.2).

La peinture de l'église du monastère Polovragi a déjà constitué l'objet d'une analyse, à l'occasion de la publication en 1940, par Victor Br tulescu<sup>1</sup>, du programme iconographique. L'auteur a cueilli les inscriptions ayant une valeur historique – l'inscription votive, les inscriptions des zôgraphes dans la prothèse – et il a identifié les scènes de l'ensemble, en réalisant aussi un relevé de la peinture. Dans l'étude de synthèse de Teodora Voinescu sur la génération de peintres qui ont appartenu à l'école de peinture de Hurezi<sup>2</sup>, l'ensemble de peinture de Polovragi est mentionné en qualité d'œuvre créée par des maîtres qui avaient été maintes fois sollicités par le famille princière Brancovan. La peinture de l'exonarthex a été ultérieurement analysée par Eleonora Costescu<sup>3</sup>, qui indiquait les sources iconographiques des vues du Mont Athos en tant que gravures grecques de l'époque. Anca Vasiliu<sup>4</sup> a, également, une contribution importante dans la recherche de la peinture brancovane, par l'identification des éléments communs des ensembles dûs à l'école de Hurezi et par la découverte des modèles de provenance épirote et athonite, zones dans lesquelles s'étaient formés Constantinos et Jean, qui ont ensuite instruit toute une série de zôgraphes roumains.

La présente étude analyse l'un des cycles de la peinture de la nef de Polovragi, le cycle de la Passion, parce qu'il présente quelques aspects qui n'apparaissent pas dans la peinture brancovane, ni dans les ensembles antérieurs de Valachie. Il s'agit de la présence d'un court cycle de la vie du juste Joseph, intercalé dans le cycle de la Passion.

La peinture de Polovragi a été réalisée une année après celle du skite St.Etienne du monastère Hurezi, au cours de 1703, par la même équipe de peintres : André, Syméon, Istrate et Hranit, auxquels sont dues autant la peinture murale que les icônes de l'iconostase. Les inscriptions de la peinture

---

## LE CYCLE DE LA PASSION DANS LA NEF DE L'ÉGLISE DU MONASTÈRE POLOVRAGI

*Elisabeta Negru*

sont en roumain, en slavon et en grec. André<sup>6</sup> avait également travaillé dans l'équipe de Constantinos, à la grande église de Hurezi, terminée en 1694, et ultérieurement, en 1706, avec Hranit, il a peint aussi sur le chantier du monastère Surpatele.

Malgré le fait que trois des peintres viennent de Hurezi, et le chef du chantier de Polovragi est l'archimandrite de Hurezi, Jean<sup>7</sup>, le programme iconographique est sensiblement différent. À Hurezi, dans la nef de la grande église, on préfère un ample cycle des Miracles, tandis que le cycle de la Passion se retrouve seulement sur la voûte et dans le tympan ouest ; à Polovragi le cycle de la Passion domine la nef et les Miracles sont peu représentés<sup>8</sup>, apparaissant uniquement sur la voûte de l'autel à l'ouest, intercalés entre deux cycles, celui de l'enfance de la Vierge et celui des Dimanches du Penticostaire. Dans la nef, sous la conque de l'abside sud, apparaît dans le premier registre un court cycle de l'enfance de Jésus : Annonciation, Nativité, Massacre des innocents, Présentation et Baptême.

Dans l'abside nord, sur le premier registre se trouvent : la Femme pécheresse qui a oint de myrrhe les pieds de Jésus dans la maison de Simon le pharisien, Résurrection de Lazare,

Rameaux, Cène. Le cycle continue dans l'abside sud sur le deuxième registre : Lavement des pieds, la Prière sur la Montagne des Oliviers, Arrestation, Pilate lave ses mains, Chemin de Croix. Sur le mur ouest, dans le tympan, apparaît de nouveau une scène, plus développée, du Jugement de Pilate, et sur la voûte ouest le Reniement de Pierre, la Risée, la Flagellation<sup>9</sup>, Judas retournant l'argent et pendaison<sup>10</sup>. Les inscriptions des scènes de la Passion du mur ouest sont en grec.

Le cycle continue de nouveau sur la paroi nord avec la Crucifixion, Descente de Croix, Mise au tombeau, Garde du tombeau du Christ et les Myrophores au tombeau ; la Résurrection apparaît dans la conque de l'abside nord.

Le cycle de la Passion commence donc à Polovragi avec la Résurrection de Lazare et entoure la nef, se terminant avec la scène des myrophores devant le tombeau vide. Il respecte le déroulement de la chronologie des Évangiles. Mais sur le mur ouest il y a quelques scènes spéciales qui sont intégrées dans le trajet du cycle. Dans le tympan est réédité le Jugement de Pilate (*Fig. 1*), dans une formule plus particulière, avec Jésus assis entre les pharisiens qui tiennent un phylactère sur lequel est inscrite la sentence du jugement de Pilate: ὁ Πιλάτος εἶπε πρὸς τὸν ὄχλον οὐδὲν εὕρισκω ἄϊτιον// Τοῦτον εὐρῶμεν διαστρέφοντᾶ τὸ ἔθνος<sup>11</sup>. Cette rédaction iconographique apparaît ici pour la première fois<sup>12</sup> et elle est, peut-être, d'origine grecque<sup>13</sup>. Elle a fait une certaine carrière car, trois ans plus tard, elle apparaît dans le réfectoire du monastère Hurezi et jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, l'image circule déjà dans des gravures et des icônes sur une aire assez large<sup>14</sup>. Du côté droit de la scène est représenté le prophète David, avec un phylactère sur lequel est écrite la prophétie concernant la protestation des juifs contre Jésus : ἤνοιξάν [ἐπ'] ἐμὲ [τὸ] στόμα ἁύτων<sup>15</sup>.

En bas du tympan avec la scène du Jugement de Pilate apparaît un cycle court de quatre scènes, avec la vie du juste Joseph, fils du patriarche Jacob : Joseph vendu aux

marchands<sup>16</sup> (*Fig. 2*), Joseph tenté par la femme de Putiphar<sup>17</sup> (*Fig. 3*), Joseph gouverneur d'Égypte<sup>18</sup>, Joseph mis en prison par Putiphar<sup>19</sup> (*Fig. 4*).

D'une part et de l'autre du cycle de Joseph, dans l'intrados de la voûte d'ouest, sont représentés, au sud, le Sommeil de Jésus (*Anapeson*) et au-dessus le Figuier stérile, tandis qu'au nord sont Zachée le publicain dans le figuier<sup>20</sup> et en haut la Parabole des dix vierges<sup>21</sup>.

La disposition de ces scènes dans le cadre du cycle de la Passion qui entoure la nef et domine la voûte et le tympan de la travée ouest n'a qu'une seule explication – son origine est dans l'ordre établi par le Triode, concernant les lectures bibliques de la Semaine de la Passion. Pendant le Saint et Grand Lundi, au synaxaire de l'office des Matines on mentionne l'histoire du beau Joseph, qui est considéré un *typos* vétéro-testamentaire du Christ par sa pureté et sa chasteté, ainsi que par ses souffrances, car il a été vendu pour trente argents, ensuite, quoi qu'innocent, il a été emprisonné, pour que finalement il devienne gouverneur à l'âge de trente ans<sup>22</sup>. Toujours Lundi, aux lectures des Évangiles<sup>23</sup>, est lue la Parabole du figuier stérile<sup>24</sup>. La scène du figuier apparaît au sud, dans la proximité du cycle de Joseph. Le Mardi pendant la Semaine de la Passion, la lecture évangélique de la Liturgie, ainsi que le synaxaire des Matines mentionnent la Parabole des dix vierges<sup>25</sup>, présente à Polovragi du côté droit de la Vie de Joseph, au nord. Le sens théologique de cette parabole fait allusion à l'Époux Jésus, qui constitue l'hypostase essentielle du Christ, évoquée par les hymnes de la Semaine Sainte.

En ce qui concerne l'*Anapeson* (*Fig. 7*), il s'agit d'une scène qui illustre la prophétie de Jacob, énoncée en même temps que les bénédictions accordées à ses fils : «Judas s'agenouille, se couche tel un lion, telle une lionne, qui va le soulever ?»<sup>26</sup> La prophétie fait allusion à la mort et à la résurrection du Christ, qui est descendu de Judas. La scène se retrouve également dans la grande église de Hurezi, dans la nef, sur le mur nord, ayant

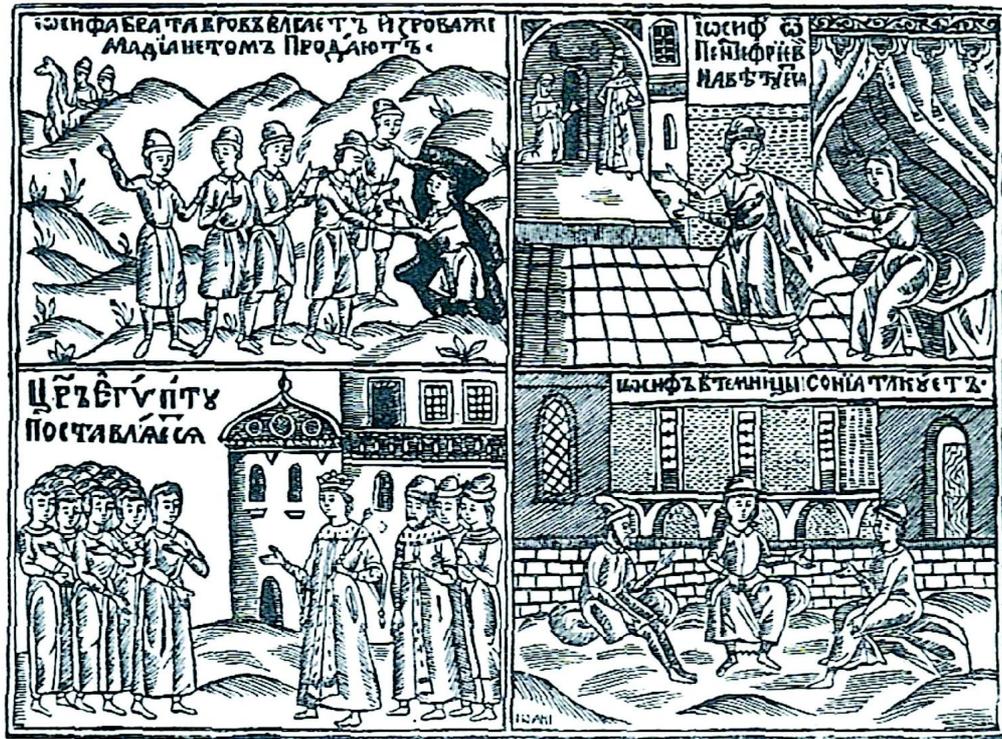


Fig. 5 – Histoire de Joseph (*Triode*, Buz u 1700, p. 510).



Fig. 6 – Histoire de Joseph (*Triode-Penticostaire*, Kiev 1631).



Fig. 7 – Anaperson (nef, intrados sud de l’arc au-dessus du tympan ouest).

au-dessus la Descente de Croix. Une référence à cette prophétie se retrouve dans le texte du *Thrènos* <sup>27</sup>.

L’autre scène de la travée ouest, l’épisode de Zachée le publicain, dans une parallèle visuelle avec le figuier stérile, est une présence plus inattendue. Elle n’appartient pas au Triode, car c’est la péricope évangélique du dimanche qui précède de deux semaines le début de celui-ci. Mais certaines catéchèses considèrent ce dimanche également comme appartenant à la période préparatoire des fidèles en vue du grand Carême<sup>28</sup>. Avec l’histoire de la femme cananéenne, lue le dimanche avant le début du Triode, cette péricope, ainsi que celles du commencement du Triode, ont comme sujet la pénitence et l’humilité du pécheur. Zachée le publicain est un exemple de la guérison de la passion pour l’argent, guérison suivie par la charité; son apparition auprès de la Parabole des dix vierges et de la scène de la pendaison de Judas – dont la signification est la perte de l’âme par l’argyrophilie et par l’absence de

la charité – pourrait servir comme exemple de libération de ces passions. L’un des sujets de l’hymnographie de la Semaine Sainte est le souvenir de la passion criminelle de Judas pour l’argent et l’invitation à la pénitence adressée aux fidèles. De même, un motif récurrent en est la commémoration des pécheurs qui se sont repentis et sont rachetés ; comme exemples sont présentés le larron, le publicain et la femme pécheresse. Tous ceux-ci, avec Zachée, sont mentionnés dans le *Canon* de St. André de Crète<sup>29</sup>.

Également significatif est le fait que, dans le voisinage immédiat de la scène de Zachée dans le figuier, sur le registre narratif de l’abside nord, apparaît la scène de la femme pécheresse qui a oint de myre les pieds de Jésus. Elle est commémorée dans le synaxaire, le Grand Mercredi – donc sa présence ici doit, également, être mise en relation avec ce cycle iconographique inspiré par le système de lectures du Triode, réservé à la Semaine de la Passion. Ce qui est accentué aussi par le fait que sa présence

avant la scène de la Résurrection de Lazare est contraire à la chronologie évangélique et liturgique, car cet épisode a lieu immédiatement après la résurrection de Lazare, et le passage évangélique qui en fait mention<sup>30</sup> est lu le Dimanche des Rameaux. Ce placement n'est donc pas en connexion avec la Résurrection de Lazare, mais avec le système de lectures de la Semaine Sainte.

Une autre scène qui peut être reliée au cycle de la vie de Joseph est le Massacre des innocents (Fig.8). L'image se trouve sur le mur sud, parmi les grandes Fêtes, entre la Nativité et la Présentation et contient, à côté des scènes proprement-dites du massacre, la représentation de la prophétie sur Rachel qui pleure ses fils<sup>31</sup>. Joseph et Veniamin sont les fils de Rachel et de Jacob-Israël, et la tombe de Rachel se trouvait sur la voie menant à Bethléem<sup>32</sup>. Rachel est considérée la mère du peuple d'Israël, parce qu'elle a sacrifié sa vie pour avoir des fils. Le prophète dit que de son tombeau, Rachel pleure parce qu'elle s'est sacrifiée pour que son fils vive, et parce que Hérode tue les héritiers d'Israël. D'une manière illustrative, Hérode est présent dans la scène de Polovragi. Dans le même cadre apparaît également l'épisode de la fuite en Egypte qui accomplit la prophétie « d'Egypte J'ai appelé Mon Fils »<sup>33</sup> et qui évoque, aussi, Joseph en tant que *typos* de Jésus. Les connexions avec l'histoire vétéro-testamentaire et ses prophéties se retrouvent donc aussi dans cette représentation du Massacre des innocents.

Étant donné que les inscriptions des scènes qui composent le programme iconographique inspiré par le Triode sont en roumain, on peut supposer que la représentation du cycle du juste Joseph – qui n'apparaît nulle part ailleurs dans la peinture de la Valachie – est le résultat d'une initiative des peintres roumains, inspirés, très probablement, par les indications de l'archimandrite Jean. Cela est évident lorsque nous comparons les scènes de la Vie de Joseph avec les gravures du *Triode* imprimé seulement trois ans avant, à Buz u, à

l'initiative de Constantin Brancovan<sup>34</sup> (Fig.5). Les gravures ont été réalisées par Ioanikie Bacov<sup>35</sup>, un artiste d'Ukraine, peut-être, si nous jugeons d'après les inscriptions qui accompagnent les scènes. Certes, le modèle utilisé par l'artiste était la gravure du *Triode-Penticostaire* imprimé à Kiev en 1631<sup>36</sup> (Fig.6). Les dispositions des personnages et même leurs gestes dans ces gravures sont repris dans le cycle de Polovragi<sup>37</sup>, à l'exception de la scénographie, qui chez les gravures d'Ukraine est évidemment influencée par l'art occidental, et chez le graveur Ioanikie aussi, tandis que chez les artistes brancovans elle reste intégralement inscrite dans l'expression postbyzantine. Une autre différence concerne la conception des registres des scènes : à Polovragi, le cycle constitue une image continue, sans une cesure du cadre, tandis qu'en gravure, les scènes sont divisées en quatre cadres délimités par une bande et disposés par deux, les uns sous les autres.



Fig. 8 – Le Massacre des innocents (nef, mur sud).

Le cycle de la vie de Joseph, qui qu'absent dans l'art roumain jusqu'à cette date, était quand même représenté, très rarement, dans la zone balcanique, comme, par exemple, à l'église du monastère Philantropinon de Ioannina (1560)<sup>38</sup> ou à l'église de la Nativité d'Arbanasi (1649)<sup>39</sup>. Ce cycle avait eu une histoire glorieuse pendant les premiers siècles du christianisme, où les comparaisons *ante legem* et *post legem* étaient très en vogue, figurant avec de nombreuses scènes dans des manuscrits tels que la *Genèse* de Vienne et dans la peinture à Santa Maria Antiqua, Sant'Ambrogio de Milan, à San Marco de Venise, à Sainte Sophie d'Ochride et avec dix-huit scènes à Sopočani<sup>40</sup>. Mais le cycle de la Vie de Joseph cesse d'être représenté parallèlement avec la réduction, avec le temps, de la représentation des scènes de l'Ancien Testament, surtout de la *Genèse*. En compensation, les représentations des prophètes dans les scènes du Nouveau Testament sont plus nombreuses à l'époque postbyzantine. En fait, les spéculations apologétiques sur les précurseurs bibliques ou païens du christianisme resteront

l'apanage des érudits et partout où apparaissent des représentations de patriarches vétero-testamentaires, des sibylles ou des philosophes<sup>41</sup>, elles sont dues à des personnalités ayant une culture théologique spéciale, comme dans le cas des peintures moldaves du XVI<sup>e</sup> siècle et des ensembles dûs à l'archimandrite Jean en Valachie<sup>42</sup>.

Pourtant, dans la peinture valaque apparaissent encore des représentations des ancêtres de Jésus, telles que nous les voyons dans le narthex de la grande église du monastère de Hurezi, où les patriarches de l'Ancien Testament sont représentés sur les colonnes, et, dans la *bolnitsa* de Hurezi, dans les médaillons à la base de la tour, où figurent les douze peuples d'Israël, les fils de Jacob. Mais, dans le cas de Polovragi, la Vie de Joseph apparaît dans le contexte de l'illustration des lectures évangéliques du Triode pour la Semaine Sainte, un cas unique, à notre connaissance, dans la peinture valaque, dû, peut-être, à l'initiative de l'archimandrite Jean, dans l'esprit didactique et apologétique qui a caractérisé ses créations iconographiques.

## Notes

<sup>1</sup> Victor Br tulescu, *M n stirea Polovragi*, in *BCMI*, XXXIII (1940), fasc.106 oct.-déc., p.5-34.

<sup>2</sup> Teodora Voinescu, *coala de pictur de la Hurezi*, in *Omagiu lui G. Oprescu cu prilejul împlinirii a 80 de ani*, Bucure ti, 1961, p.576, n. 5.

<sup>3</sup> Eleonora Costescu, *La gravure athonite et le paysage dans la peinture murale des pays roumains aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, in *Actes du XIV<sup>e</sup> Congrès International des Etudes Byzantines*, Bucarest, sept.1971, t.II, Bucure ti, 1974, p.535-542.

<sup>4</sup> Anca Vasiliu, *Brancovan Mural Painting and Several Aspects related to Greek Postbyzantine Art*, I-II, in *RRHA-BA*, XXIV (1987), p.3-18 et *RRHA-BA*, XXV (1988), p.45-62.

<sup>5</sup> Le seul qui n'appartient pas à l'équipe de St.Etienne.

<sup>6</sup> V. Br tulescu suppose que André et Syméon sont d'origine grecque, compte tenu du fait qu'ils ne sont pas mentionnés dans les inscriptions sur les icônes royales où n'apparaissent que Istrate et Hranit, signés en roumain (*op.cit.*, p.9).

<sup>7</sup> Personnalité douée d'une vaste culture théologique, ancien higoumène du monastère Negru Vod de Câmpulung, où il a probablement fait ses

études, ultérieurement devenu archimandrite et le premier higoumène du monastère Hurezi, à l'époque brancovane Jean a une série de mérites livresques et en tant que conseiller artistique. Il a été très apprécié par le prince Brancovan qui lui a confié la direction de plusieurs de ses chantiers (le monastère Hurezi, avec la chapelle et la *bolnitsa*, le skite St. Etienne, Polovragi, Surpatele). Il a fondé le skite des Sts. Apôtres du monastère Hurezi et s'est également impliqué dans la réalisation de la peinture de Fedele oi, Govora et S r cine ti. C'est un continuateur de l'activité d'encouragement de la culture ecclésiastique nationale, initié par Matthieu Bassarab et développé sous Constantin Brancovan (Corina Popa, *Un c rturar din Câmpulung de la sfâr itul secolului al XVII-lea*, in *AT*, I (1992), p.13-15).

<sup>8</sup> Il n'y a que deux scènes : la Guérison de l'hydropique et celle du paralytique de Capharnaüm.

<sup>9</sup> La scène de la Flagellation a des origines occidentales. Seulement au début du XVI<sup>e</sup> siècle l'image est reprise aussi par le monde orthodoxe, d'abord à Athos (à la Grande Lavra, Xenophon et Dyonisiou). En Valachie elle n'apparaît qu'à la moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, à Cre ule ti, S cuieni, ensuite à Domne ti,

Târgovi te, Polovragi et Cozia (cf. A. Vasiliu, qui omet l'exemple de Polovragi, in *Brancovan...*, II, p.58).

<sup>10</sup> La scène contient aussi la représentation de Judas dans l'enfer, rongé par « le ver toujours éveillé », iconographie qui est élaborée en Macédoine et Epire dès le XVI<sup>e</sup> siècle (*ibidem*, p.49-50).

<sup>11</sup> « Pilate s'adressa à la foule : je ne lui trouve aucune faute./ [Les pharisiens répondent:]/ Nous l'avons trouvé en train de tromper le peuple » (les traductions du grec appartiennent à Madame Natalia Trandafirescu). C'est une illustration narrative des passages évangéliques Luc 23 : 2 et 4.

<sup>12</sup> Anca Vasiliu a analysé à deux reprises ce thème iconographique, mais chaque fois elle n'a mentionné que la représentation du réfectoire du monastère Hurezi, sans, peut-être, connaître celle de Polovragi (*Alegorii în pictura mural brâncoveneasc*, in *Arta* 22 (1986), no.12, p.15 *eadem*, *Un model de iconografie monastic de la începutul secolului al XVIII-lea*, in *SCIA-AP*, XXXVIII (1991), p.19).

<sup>13</sup> La source de l'image se trouve dans un texte apocryphe appelé *La sentence de Pilate* qui a circulé dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle, au Mont Athos surtout. Au XVII<sup>e</sup> siècle, elle était déjà répandue en versions grecques et roumaines (A. Vasiliu, *Un model...*, p.18, n.15). À Polovragi on a peut-être utilisé une version grecque, tandis qu'au réfectoire du monastère Hurezi les inscriptions sont roumaines, donc la source a probablement été un exemplaire traduit.

<sup>14</sup> Anca Vasiliu a publié une telle peinture, datée 1805, qui se trouvait dans une collection privée bucarestoise pendant les années '80 et qui reproduisait, selon l'inscription, une lithographie réalisée à Vienne. Entre cette icône et la fresque du réfectoire il y a de nombreuses ressemblances d'ordre compositionnel et une préférence similaire pour l'utilisation de beaucoup d'inscriptions dans le champ de l'image (*Alegorii...*, p.15).

<sup>15</sup> « Ils ont ouvert leur bouche sur Moi » ; Psaume 21 : 13 (trad. Natalia Trandafirescu).

<sup>16</sup> Genèse, 37 :28. C'est ce qui relate l'inscription, mais la scène représente le moment où Joseph est tiré de la fosse par ses frères.

<sup>17</sup> « Pentefrie » dans l'inscription (Genèse, 39 :12).

<sup>18</sup> Genèse, 41 :43.

<sup>19</sup> Genèse, 39 :20. Les deux dernières scènes apparaissent en ordre inverse par rapport à la chronologie des faits.

<sup>20</sup> Luc, 19 :4. Dans les anciennes traductions, l'arbre dans lequel grimpe Zachée est traduit «figuier» (*Biblia*, Bucure ti, 1688, rééditée par l'Institut Biblique et de Mission de l'Eglise Orthodoxe Roumaine, Bucure ti, 1988). Dans les traductions récentes, l'arbre est « sycamore » *Biblia*, éd. du St. Synode, Bucure ti 2005) ou «mûrier».

<sup>21</sup> Les inscriptions sont en roumain.

<sup>22</sup> Une parallèle entre la passion de Joseph et celle du Christ se trouve aussi dans le texte du *Thrènos*,

stance 2, strophe 58 : « chacun dans sa maison pleurait jadis le fils de Rachel. Maintenant sur le Fils de la Vierge, le chœur des disciples se lamente avec la Mère ». (Traduction des textes du Triode par la Diaconie Apostolique de France)

<sup>23</sup> L'office des Vêpres uni à la Liturgie des Présanctifiés du saint Grégoire le Dialogue.

<sup>24</sup> Matthieu 21 :18-46.

<sup>25</sup> L'une des péricopes est constituée par l'entier chapitre Matthieu 25, qui contient la Parabole des dix vierges et la Parabole des talents.

<sup>26</sup> Genèse, 49 :9.

<sup>27</sup> « Sauveur, comme un lion Tu T'es endormi dans la chair ; mort, Tu es ressuscité comme un enfant ; Tu as déposé la vieillesse de la chair » (*Thrènos*, stance 1, strophe 38).

<sup>28</sup> Macarie Simonopetritul, *Triodul explicat. Mistagogia timpului liturgic*, Bucure ti, 2000, p.171.

<sup>29</sup> « Zachée était publicain, cependant il fut sauvé, et Simon le pharisien tomba dans l'erreur. Mais la prostituée reçut l'absolution de Celui qui a le pouvoir de pardonner les fautes. Mon âme, va l'imiter » (*Le Grand Canon*, 9<sup>e</sup> Ode). *Le Canon* de St. André de Crète est également une source exhaustive d'exemples vétéro-testamentaires concernant le péché et la pénitence, qui constitue l'essence catéchistique du Triode (« Fais venir à toi, mon âme, pour leur exemple, toutes les figures de l'Ancien Testament », 8<sup>e</sup> Ode).

<sup>30</sup> Jean, 12 :1-8.

<sup>31</sup> « Une voix a été entendue à Rama, des pleurs et de grandes lamentations : c'est Rachel qui pleurait ses enfants et elle ne voulait pas recevoir consolation, parce qu'ils ne sont plus » (Matthieu, 2 :18, cf. Jérémie 31 :15).

<sup>32</sup> Genèse, 35 :19.

<sup>33</sup> Matthieu, 2 :15, cf. Osea, 11 :1.

<sup>34</sup> *Triode*, Buz u, 1700, p.510 (*BRV*, I, p.404).

<sup>35</sup> *Ibidem*, p.402.

<sup>36</sup> A.A.Guseva, T.N.Kameneva, I.M.Polonskaia, *...*, XVI-XVII

„...», t.I, il.530.

<sup>37</sup> Un autre témoignage du fait que les gravures ont été un modèle pour ces scènes se trouve dans la répétition de l'ordre inversé des deux dernières scènes, Joseph, gouverneur en Egypte et Joseph mis en prison (v. *supra*, n.19), ainsi que dans l'utilisation de la même variante du nom « Pentefrie ». L'erreur d'inversion appartient au graveur du Triode de Buz u, car elle ne se trouve pas chez les gravures du Kiev.

<sup>38</sup> Miltiadis-Miltos Garidis, Athanasios Paliouras (éd), *Monasteries of the Island of Ioannina Painting*, Ioannina, 1993, p.139-151.

<sup>39</sup> Margarita Kujumdzhieva, *Das lange Leben eines Mythos. Der Vitazyklus von Josef von Aegypten in der Galerie der Geburt-Christi-Kirche von Arbanassi* (en bulgare), in *Art Studies Quarterly* ( ), 35 (2002), no.1, p.51-58.

<sup>40</sup> Radivoje Ljubinkovi , *Sur le symbolisme de l'histoire de Joseph du narthex de Sopočani*, en *L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle. Symposium de Sopočani*, Beograd, 1967, p.207-238.

<sup>41</sup> Le répandissement généralisé des présentations de sybilles et de philosophes dans la peinture extérieure de la Valachie du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup>, est le résultat de la reprise d'un programme dans l'esprit d'une mode, mais la conception de ce programme iconographique pour les façades est due toujours à un hiérarque cultivé du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'évêque Grigorie Socoteanu, pour la chapelle de l'Evêché du Râmnic,

peint en 1753 (Andrei Paleolog, *Pictura exterioar în ara Româneasc (sec.XVIII-XIX)*, Bucure ti, 1984, p.7).

<sup>42</sup> C'est également le cas du monastère Philantropinon. L'higoumène Philantropinos, personnalité érudite, donateur et chef de l'école du monastère, a eu un rôle déterminant dans la conception du programme iconographique (Miltiadis-Miltos Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1453-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes, 1989, p.181).

L'orientation politique de la Valachie vers les pays slaves du nord est un phénomène enregistré par les historiens le long du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Les dialogues de Matthieu Basarab avec Pierre Moghila, métropolite de Kiev<sup>2</sup> ou avec le tsar Michel Féodorovitch Romanov<sup>3</sup> furent suivis par les négociations du voïvode Constantin Șerban afin d'obtenir la protection de la Russie<sup>4</sup>. Mais ce fut la fin du siècle qui vit s'établir des contacts plus intenses entre la Valachie et la Russie. Les promoteurs du courant philo-russe de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle étaient les grecs, surtout les représentants des cercles ecclésiastiques et culturels, héritiers de la tradition de Byzance, dont la propagande exaltait le destin de Moscou en tant que « troisième Rome »<sup>5</sup>. Par rapport à ceux-là, Constantin Brancovan se montra plus prudent, voir en désaccord avec le zèle de ses oncles Constantin et Michel Cantacuzène.

Si l'intérêt des historiens fut centré surtout sur les relations politiques et diplomatiques entre la Valachie et la Russie, les aspects concernant les deux Églises furent moins étudiés, et cela surtout du côté culturel<sup>6</sup>. De plus, ces relations ont été considérées comme ayant surtout des fins politiques ou culturelles et moins spirituelles<sup>7</sup>. Sans nier toutefois le poids de l'espoir nourri par les roumains dans une utopique protection russe, l'histoire de l'Église Orthodoxe au XVII<sup>e</sup> siècle, ainsi que l'étude de l'écho roumain de l'art et de la littérature théologique russo-ukrainiennes invitent à regarder le sujet de façon plus nuancée.

\*\*\*

La guerre initiée par le hetman Bogdan Khmelnytsky contre la Pologne (1648),

---

\* Cette étude représente la version enrichie de la communication présentée à la Session scientifique de l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie Roumaine, 2005, dont une première partie a été publiée en *RRHA-BA* 2006 (*Une image, ses sources et ses raisons d'être*).

---

## LES SOURCES RUSSES ET UKRAINIENNES DE LA PEINTURE MURALE AU TEMPS DE CONSTANTIN BRANCOVAN\*

*Ioana Iancovescu*

devenue guerre russo-polonaise, finit par diviser l'Ukraine en deux moitiés, dont celle orientale – avec la Kiev – fut englobée par la Russie et progressivement russifiée, surtout après le transfert canonique de la métropole de Kiev sous la juridiction du patriarcat de Moscou (1686). Mais la rupture politique consacrait un déchirement intérieur du pays, ravagé par les conflits confessionnels issus de l'Union avec Rome (Brest 1596). Les influences occidentales dont la théologie et la culture de Kiev étaient imprégnées, gagnèrent Moscou, à la fois méfiante et perméable, malgré les réformes liturgiques, littéraires et iconographiques du patriarche Nikon<sup>8</sup>.

La Valachie traversait aussi une période difficile, entre la domination turque et la menace autrichienne, matérialisée en l'hiver 1689 par la prise de Bucarest. L'exemple dramatique de la Transylvanie, où l'Union avec Rome avait été imposée à l'aide des armées, dirigea l'espoir des valaques vers la Russie, d'autant plus que son Église se montrait méfiante par rapport aux influences jésuites ou calvines qui, au XVII<sup>e</sup> siècle, harcelaient l'Orthodoxie.

Les débuts des contacts culturels de la Valachie avec la Russie occidentale se situent

dans les domaines les plus ouverts aux influences: des livres imprimés à Câmpulung et à Govora, dans l'imprimerie apportée de Kiev, l'iconostase de l'église Stelea à Târgoviște (« travail russe », d'après Paul d'Alep<sup>9</sup>), des icônes peintes pour le métropolitain Étienne par un zôgraphe ruthène<sup>10</sup>. De Moscou venait, paraît-il, le peintre invité par Matthieu Bassarab à peindre les icônes de Plătești<sup>11</sup>.

Toujours des livres, achetés, traduits ou copiés<sup>12</sup>, et des icônes – comme les trois provenant « de Mosc », commandées par Constantin Brancovan pour son monastère de Hurezi<sup>13</sup> ou celles mentionnées par le chancelier russe Golovin en 1704, car demandées par David Corbea (homme d'affaires et diplomate du voïvode roumain)<sup>14</sup> – sont le plus souvent à retrouver dans les documents de la fin du siècle. Mais une notice du secrétaire du prince, Anton Maria Del Chiaro qui admirait les peintures des églises roumaines, dont les auteurs s'étaient instruits auprès des zôgraphes russes, véritables maîtres de la peinture<sup>15</sup>, suggère l'ampleur du phénomène : la peinture murale, domaine artistique plus conservateur, semble ouvrir ses portes aux influences, autres que byzantines ou grecques. À la différence des icônes pourtant, la peinture murale de Valachie s'avère être réceptive surtout en ce qui concerne l'iconographie, sans prêter trop d'importance aux nouveautés stylistiques.

\*\*\*

Quoique de source byzantine, l'iconographie de la Sagesse Divine connue en Russie son épanouissement surtout dès le XVI<sup>e</sup> siècle; présente à Sucevi<sup>16</sup> en deux variantes iconographiques et à la cathédrale de Roman (après 1550)<sup>17</sup>, sainte Sophie Sagesse de Dieu a été peinte dans le narthex du catholicon de Hurezi (1693-4), mettant ainsi un autre terme à « l'expansion de la peinture russe ». La variante de Hurezi reproduit la formule la plus ancienne, dont l'image représente la transposition fidèle du texte des *Proverbes*<sup>18</sup> (Fig.1).

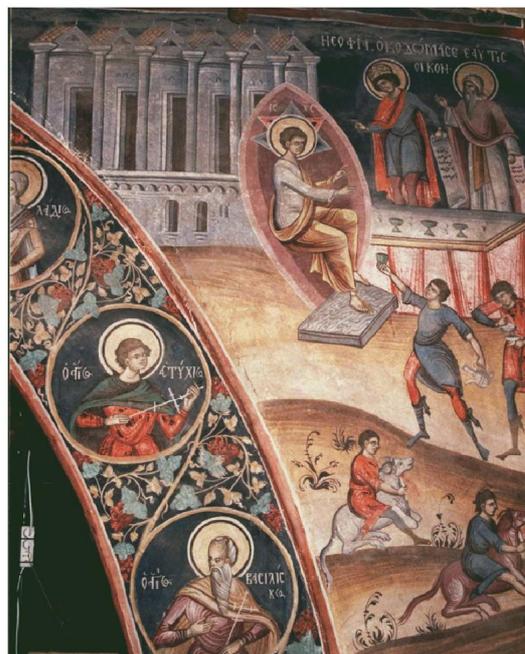


Fig. 1 – « La Divine Sagesse a bâti sa maison... »  
Catholicon de Hurezi, narthex.

Parmi les sujets chers à la peinture russe, issu du courant novateur du XVI<sup>e</sup> siècle qui donna naissance aux sujets « théologico-didactiques », l'image de la Vierge du Buisson ardent<sup>19</sup> était réservée aux icônes, tandis que le monde ukrainien fit circuler des gravures à ce sujet<sup>20</sup>. Par contre, les répliques roumaines les plus anciennes se conservent dans la peinture murale. Si sa reprise à Sucevi a reproduit tous les détails de la composition, les longues inscriptions, y compris le type d'encadrement<sup>21</sup>, le même sujet peint dans le petit porche ajouté à l'exonarthex du catholicon de Hurezi simplifie beaucoup la scène (Figs.2a,b) : aucune des inscriptions habituelles n'est pas présente ; par contre, le texte de l'hymne *Axion* – qu'on ne reproduit jamais sur les icônes connues du Buisson Ardent – est noté en slavon autour de la composition. Ce porche ne figure pas dans les deux maquettes de l'église des tableaux votifs ; il fut ajouté probablement par le premier higoumène de Hurezi, l'érudite archimandrite Jean – presomptif iconographe et véritable ktitor à Hurezi – car son existence était enregistrée en 1738<sup>22</sup>.



Fig. 2a – Vierge du Buisson Ardent. Hurezi, porche.



Fig. 2b – Vierge du Buisson Ardent. Icône sur papier, Kiev 1624.

Toujours au XVI<sup>e</sup> siècle, l'hymne *Axion* de la liturgie de St. Jean Chrysostôme fut peint sur des icônes cvadripartites russes, dont chaque quart illustre une des quatre sections du texte. La peinture murale moldave en copia la composition dans l'exonarthex de la cathédrale de Roman, tandis que celle valaque reprit seulement l'image correspondante au deuxième verset, dans l'exonarthex de Cozia (1706-7), à Fedele oiou (après 1708) et Govora (1711-2) et du troisième verset à Surpatele (1706-7)<sup>23</sup> – l'archimandrite Jean étant

directement impliqué dans la réalisation de la peinture de ces églises.

La fête du *Pokrov* – c'est à dire la célébration du miracle de Blachernes, où Saint André le Fou en Christ vit la Vierge protégeant la foule par son voile et par sa prière – fête introduite dans le calendrier liturgique russe dès le XIII<sup>e</sup> siècle et dans celui de Valachie à peine au XIX<sup>e</sup> siècle, est présente avec son iconographie spécifique à la chapelle de Hurezi (1696-7), dans le porche (Fig.3). À son côté, la Vierge de Protection, sujet cher à



Fig. 3 – Pokrov. Chapelle de Hurezi, porche.

l'archimandrite Jean, offre la variante locale du thème de l'intercession de la Mère de Dieu.

Les gravures ukrainiennes aux sujets complexes, illustrant des livres ou circulant comme feuillets séparés, parfois inspirées par des gravures occidentales, ont prêté nombre de compositions à la peinture valaque, dont la plus remarquable est la Vierge de Protection à Govora<sup>24</sup>. Le sujet, dans une rédaction plus compliquée, était à voir dans la gravure du début du *Paterik* de Lavra Petcherska – livre dont la deuxième édition de Kiev (1678) fut traduite en roumain en 1699 par les soins du même archimandrite Jean, pour la communauté monacale de Hurezi. Mais une variante presque identique à la peinture roumaine accompagnait le livre de l'érudit théologien Daniil Savitch Tuptalo, connu comme Saint Démètre, métropolite de Rostov (†1709), *Laine pleine de rosée* ( ), dans l'édition de Tchernigov en 1696<sup>25</sup> (Figs.4a,b). Une inscription notée à Govora sur le phylactère d'en haut reproduit un passage de la prière adressée au Christ par la Vierge, prière qui est à retrouver dans le texte du synaxaire de la fête du *Pokrov* – témoignant de la familiarité avec cet

office, avant son inclusion dans la tradition liturgique roumaine.

L'iconographie eucharistique, tellement sobre en Valachie et réservée à l'espace de l'autel, s'enrichit maintenant avec des images issues du répertoire occidental du *Précieux Sang* : Jésus pressant une grappe dont le sarment sort de son flanc blessé, peint dans l'autel du skite Sts.Apôtres de Hurezi (1700) et à Cozia, représente un thème extrêmement familier en Occident, qui avait été illustré aussi dans les recueils d'acathistes imprimés à Lavra – dont l'édition de 1674 semble avoir circulé en Valachie<sup>26</sup> – ou à Lviv (1699)<sup>27</sup> (Figs.5a,b). À la même famille appartient l'image placée dans la fenêtre nord de la nef du catholicon de Hurezi, copiée par les zôgraphes grecs à Târgovi te (1699) et Polovragi (1703), avec Jésus dont le sang du flanc s'écoule dans un calice : au XVII<sup>e</sup> siècle, ce modèle était à voir, aussi, sur des *antimensia* ukrainiens imprimés, ou bien dans un *Livre d'heures* de Uniev (1691)<sup>28</sup> (Figs.6a,b).

L'intérêt occidental accru pour la littérature et l'iconographie de la Passion du



Fig. 4a – Vierge de Protection. Govora, porche.



Fig. 4b – Vierge de Protection. *Laine pleine de rosée*, Tchernigov 1696.

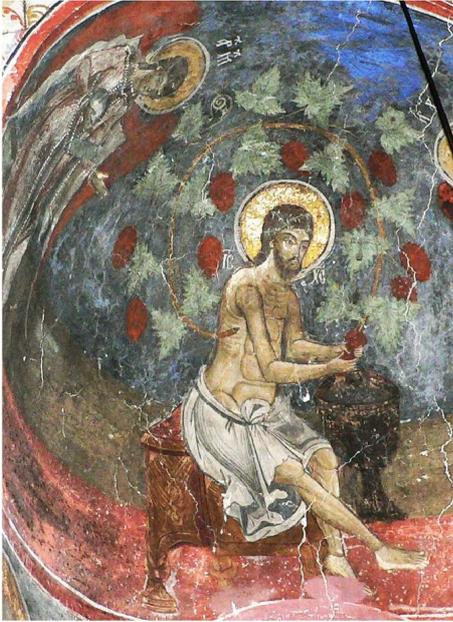


Fig. 5a – Christ-Vigne. Skite des Sts. Apôtres, Hurezi, sanctuaire.



Fig. 5b – Christ-Vigne. Recueil d'acathistes, Lviv 1699.

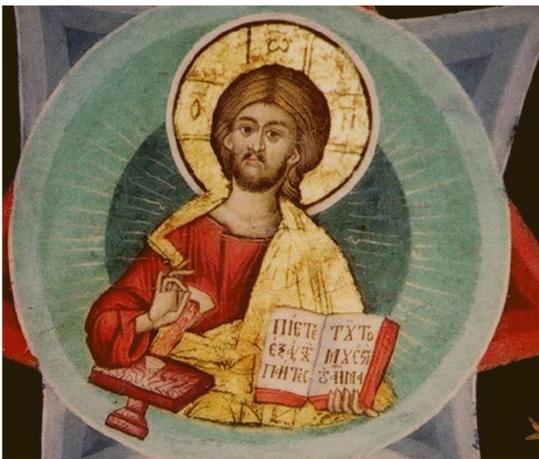


Fig. 6a – Christ du Précieux Sang. Catholicon de Hurezi, nef, fenêtre nord.

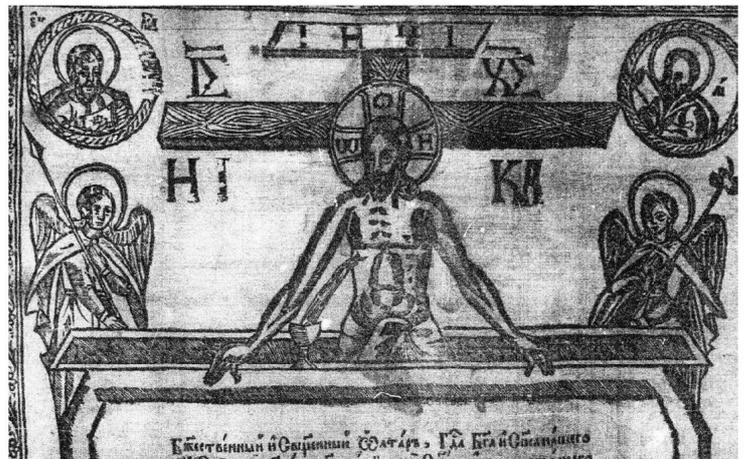


Fig. 6b – Antimension de 1640. Musée National de Lviv.

Christ, manifesté en Ukraine par la multitude des feuillets xylographiés, de source ou d'inspiration occidentale, ainsi que par le registre supplémentaire des iconostases avec les images de la Passion<sup>29</sup>, n'est pas resté sans écho en Valachie. L'image de la Risée du Christ à Cozia (nef peinte en 1704-5) – appartenant à un ample registre de la Passion – comprend deux épisodes, la Risée proprement-dite et le Couronnement

d'épines ; ce dernier rappelle la rédaction de l'iconostase de l'église Ste. Parascève à Lviv (probablement de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle)<sup>30</sup>. La scène suivante de Cozia, la Flagellation, de même que son correspondant à Polovragi, construit l'image de façon similaire à celle de Lviv ; les deux thèmes rencontrent ici le courant occidentalisant de la peinture grecque, manifeste dès le XVI<sup>e</sup> siècle<sup>31</sup> (Figs. 7a, b, c). Le jugement au



Fig. 7a – Flagellation et Couronnement d'épines. Lviv, église Ste. Parascève, iconostase.

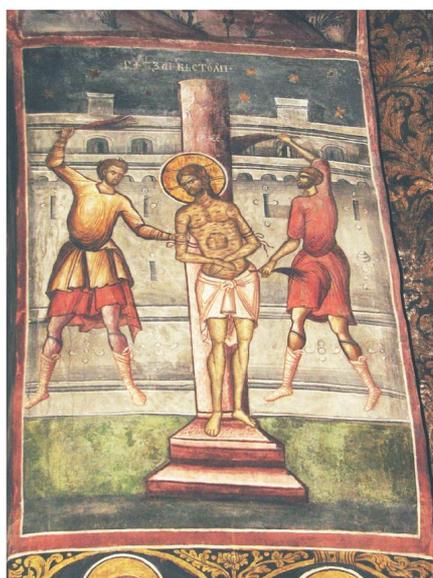


Fig. 7c – Flagellation. Cozia, nef.



Fig. 7b – Couronnement d'épines et Risée. Cozia, nef.

sanhédrin de l'iconostase de Ste. Parascève à Lviv ou de celui de l'église de la Dormition à Lviv (1637-8)<sup>32</sup> reproduit un schéma dont la circulation, de Pologne en Macédoine, comprend aussi la Valachie : une forme abrégée à Polovragi, une autre plus détaillée dans le réfectoire de Hurezi (1705-6) sont les plus anciens exemples d'un thème connu en Roumanie surtout par des images tardives<sup>33</sup> (Figs.8a,b).

Les gravures ukrainiennes offrent souvent des rédactions particulières à des sujets largement illustrés en Valachie : l'Acatiste de l'Annonciation, le thème le plus cher aux *narthikas* de Valachie, copie pour les strophes

13-14 peintes dans la *bolnitsa* (1699) et 15- 18 dans la chapelle de Hurezi, les illustrations d'un recueil d'acathistes publié à Petcherska en 1663<sup>34</sup> (Figs.9a-l), malgré le fait que l'Acatiste avait été représenté à peine trois années auparavant dans l'église principale du monastère Hurezi. C'est probablement l'édition du *Triode-Penticostaire* imprimé à Lavra en 1631, qui prêta la composition des saintes femmes au tombeau, peinte dans la chapelle et dans l'église de l'ermitage de St.Étienne à Hurezi (1702) (Figs.10a,b). Autres dimanches du Penticostaire (de la samaritaine, de l'aveugle-né), illustrés dans la chapelle et dans l'église *bolnitsa* de Hurezi



Fig. 8a – Jugement au sanhédrin. Hurezi, réfectoire.

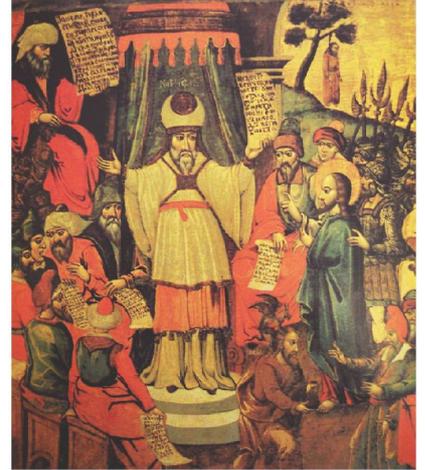


Fig. 8b – Jugement au sanhédrin. Lviv, église de la Dormition, iconostase.



Fig. 9a – Hymne Acathiste, oikos 7. Eglise-bolnitsa de Hurezi, sanctuaire.



Fig. 9b – Hymne Acathiste, oikos 7. Recueil d'acathistes, Lavra 1663.



Fig. 9c – Hymne Acathiste, kontakion 8. Eglise-bolnitsa de Hurezi, sanctuaire.



Fig. 9d – Hymne Acathiste, kontakion 8. Recueil d'acathistes, Lavra 1663.



Fig. 9e – Hymne Acatiste, *oikos* 8. Chapelle de Hurezi, sanctuaire.



Fig. 9f – Hymne Acatiste, *oikos* 8. Recueil d'acathistes, Lavra 1663.

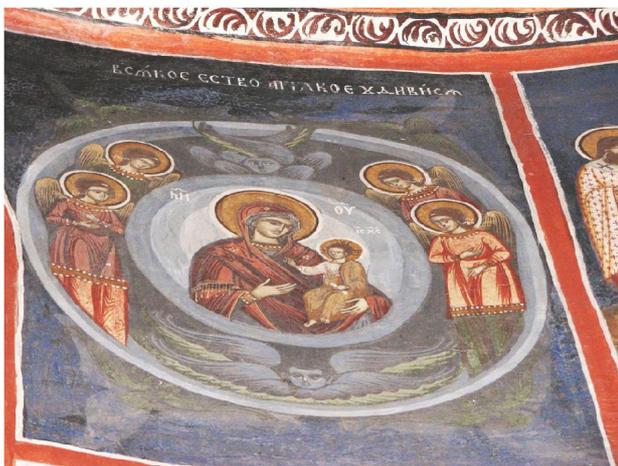


Fig. 9g – Hymne Acatiste, *kontakion* 9. Chapelle de Hurezi, sanctuaire.

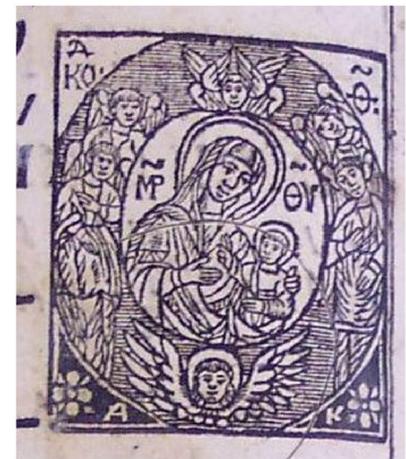


Fig. 9h – Hymne Acatiste, *kontakion* 9. Recueil d'acathistes, Lavra 1663.

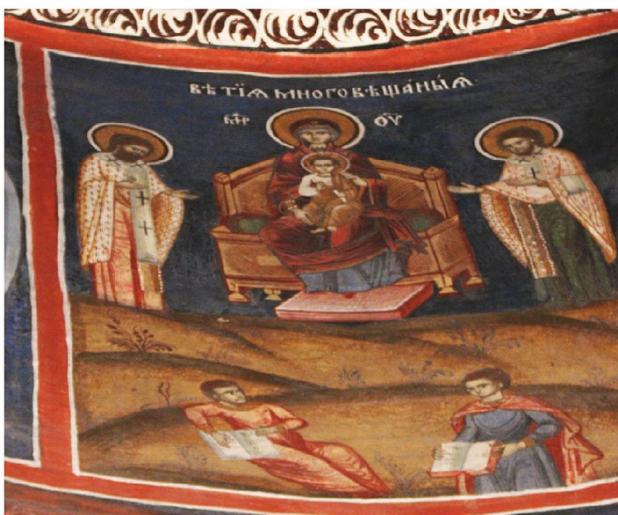


Fig. 9i – Hymne Acatiste, *oikos* 9. Chapelle de Hurezi, sanctuaire.

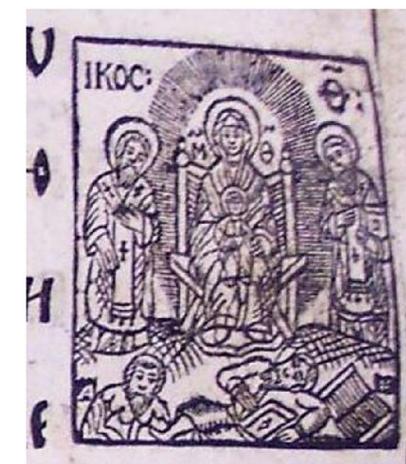


Fig. 9j – Hymne Acatiste, *oikos* 9. Recueil d'acathistes, Lavra 1663.



Fig. 9k – Hymne Acathiste, *kontakion* 10.  
Chapelle de Hurezi, sanctuaire.



Fig. 9l – Hymne Acathiste, *kontakion* 10.  
Recueil d'acathistes, Lavra 1663.



Fig. 10a – Saintes femmes au tombeau.  
Chapelle de Hurezi, nef.



Fig. 10b – Saintes femmes au tombeau. *Triode-Penticostaire*,  
Lavra 1631.

(Figs. 11a, b ; 12a, b), ainsi que le cycle du beau Joseph à Polovragi, s'inspirent de la même source<sup>35</sup>.

Malgré les différences de rédaction, la scène de la rencontre d'Abraham avec Melchisédek du sanctuaire des monastères Surpatele et Govora semble être inspirée par des images dérivées des illustrations du *Theatrum Biblicum* de Johann Piscator (N.J. Visscher), inépuisable source pour la

graphique ukrainienne – telle que la scène correspondante de l'*Apôtre* imprimé à Lavra en 1695 – et même pour certaines peintures russes de la deuxième moitié du siècle – telles que celles de l'église de la Résurrection de Romanov-Borissoglebska (Toutaievo) à Iaroslavl<sup>36</sup> (Figs. 13a, b, c). La propension occidentale pour les cycles de l'Ancien Testament offrit à l'archimandrite Jean – présomptif auteur des programmes

iconographiques des deux monastères valaques – l’occasion d’insérer ce sujet rare dans la peinture roumaine<sup>37</sup>, dans le contexte eucharistique du sanctuaire. Une parallèle entre deux rédactions de la scène du serpent d’airain, l’une à Hurezi, l’autre dans le répertoire des xylogravures utilisées à Lavra<sup>38</sup> ne saurait que confirmer la liberté d’interprétation de l’iconographie valaque (Figs. 14a,b).

Ce goût pour les sujets vétéro-testamentaires rencontra, pour ce qui est du cycle de la Sainte Trinité, non seulement une

certaine prédilection en Russie, mais un intérêt croissant dans les pays orthodoxes, dû au contexte confessionnel tensionné. Si en Russie nombreuses sont les icônes accompagnant le thème de la Philoxénie par des scènes latérales, illustrant le texte scripturaire de la rencontre et du dialogue d’Abraham avec les trois anges<sup>39</sup> (Fig. 15a), en Moldavie un cycle abrégé est emplacé sur l’arc ouest de la nef de l’église Arbore<sup>40</sup> (Fig. 15c). Dans l’église du monastère princier de Surpatele, peinte en 1706-7 sous la coordination de l’archimandrite Jean, un cycle de la Sainte Trinité se déroule



Fig. 11a – Samaritaine. Chapelle de Hurezi, nef.



Fig. 11b – Samaritaine. Triode-Pentecostaire, Lavra 1631.

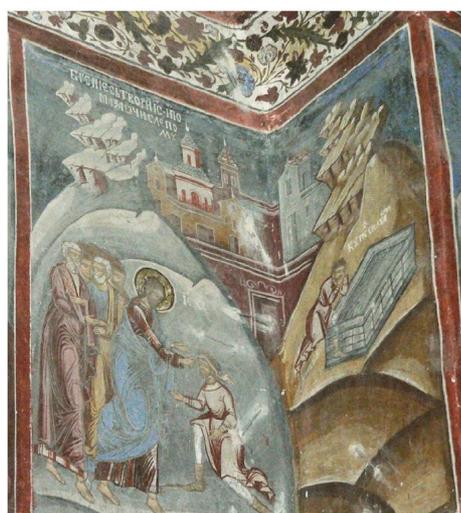


Fig. 12a – Dimanche de l’aveugle-né. Hurezi, église-bolnitsa, nef.



Fig. 12b – Dimanche de l’aveugle-né. Triode-Pentecostaire, Lavra 1631.



Fig. 13a – Rencontre d’Abraham et Melchisédek, Govora, sanctuaire.



Fig. 13b – Rencontre d’Abraham et Melchisédek, Apôtres, Lavra, 1695.

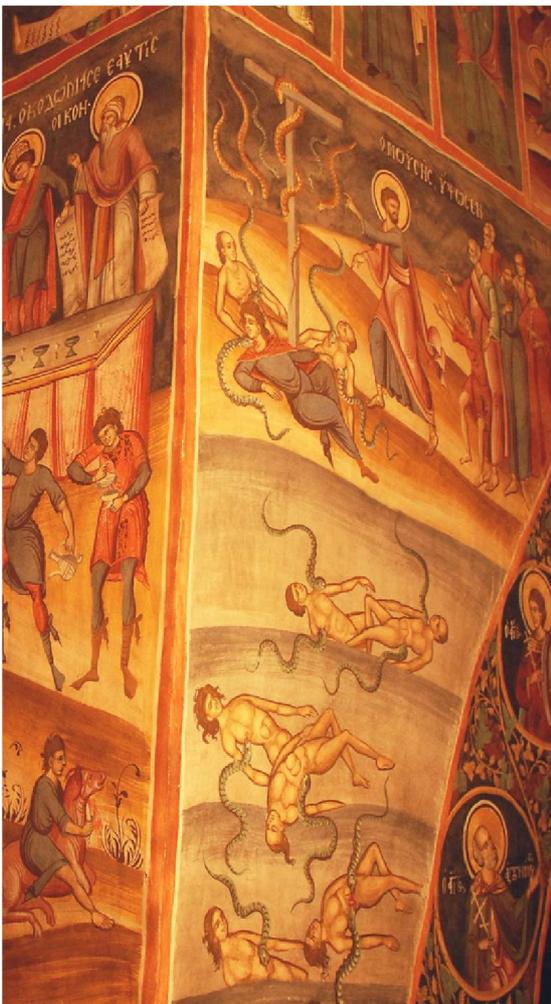


Fig. 14a – Serpent d’airain, Catholicon de Hurezi, narthex.



Fig. 13c – Rencontre d’Abraham et Melchisédek, Iaroslavl.



Fig. 14b – Serpent d’airain. Triode, Lavra 1626-7.

sur les parois de la nef, en six épisodes (Figs.15b,d), commençant par l'icône de la Cène à Mamvri – que les rédactions russes citées placent au centre du panneau. Cet *unicum* de la peinture valaque témoigne de l'urgence de l'affirmation de foi, que l'iconographie contemporaine ou les écrits attestent à leur tour<sup>41</sup>. Mais le cycle était bien familier à l'art ukrainien aussi, car la dernière scène, celle de la promesse faite à Abraham, copie fidèlement le schéma rencontré dans une xylogravure souvent reproduite dans

l'imprimerie de la Laure<sup>42</sup>, ainsi que sur des icônes du XVII<sup>e</sup> siècle, car étant inspiré par la *Bible illustrée* de Gerard de Jode (1585)<sup>43</sup> (Figs.16a,b,c).

Il serait bien difficile de préciser l'ampleur du phénomène que cette étude vient d'esquisser. La peinture grecque, conservant de plus en plus nombreux souvenirs occidentaux, n'est pas nécessairement l'unique voie d'emprunt : les deux sources, grecque et ukrainienne, mêlent leurs échos occidentaux en terre valaque – comme, par



Fig. 16a – Promesse à Abraham, Surpatele, nef.



Fig. 16b – Promesse à Abraham, icône de Mikola Pétrachnovitch-Morohovsky, vers 1666, Lviv.



Fig. 16c – Promesse à Abraham, Lavra 1666.

exemple, le Couronnement de la Vierge à Surpatele. Une multitude d'autres sujets pourraient être, sinon empruntés, du moins favorisés par la circulation des livres ou des feuillets ukrainiens imprimés.

La série des scènes des adieux faits par la Vierge à ses proches, série généralisée

dans les églises valaques à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, semble être stimulée par le texte et les illustrations de l'Acathiste de la Dormition des recueils ukrainiens. Les quatre scènes placées sur l'arc triomphal de la chapelle de Hurezi reproduisent, dans les inscriptions accompagnantes, des passages de l'Acathiste du Seigneur<sup>44</sup>, office qui, de même que l'Acathiste de la Dormition, ne semble pas être familier à la pratique liturgique valaque du XVII<sup>e</sup> siècle, mais qui l'était bien en Ukraine – à en juger d'après le grand nombre des éditions imprimées ici. Une miniature d'un manuscrit de 1695, provenant de Hurezi, présente l'archimandrite Jean se préparant à tonsurer un novice<sup>45</sup>, scène qui rappelle une illustration ukrainienne<sup>46</sup> (Figs.17a,b). Les deux images de l'arc est du réfectoire de Hurezi, figurant la voie chrétienne en deux allégories (Figs.18a,b), semblent appartenir au même goût moralisateur qui inspira la gravure ukrainienne des « deux voies » (1661), dont un cliché se trouve au monastère Saint Jean le Nouveau de Suceava<sup>47</sup>. Des



Fig. 17a – L'archimandrite Jean de Hurezi se préparant à tonsurer un novice, ms.rom.2191 de BAR.

scènes peintes sous le porche de l'église *bolnitsa* de Hurezi, le Navire de la chrétienté a, probablement, la même origine (Figs.19a,b)<sup>48</sup>, ainsi que, peut-être, la Lapidation de St. Étienne.

\*\*\*

Le répertoire des emprunts iconographiques russes et ukrainiens dans la peinture valaque semble être beaucoup plus large qu'on ne le soupçonnait pas et les raisons profondes de ce phénomène



Fig. 17b – Scène de tonsure. Recueil d'homélies de Lazare Baranovitch (Lavra, 1674).

s'illuminent petit à petit. La plupart des ensembles muraux mentionnés sont dûs à l'initiative du sage archimandrite Jean de Hurezi qui initia aussi l'adoption d'une certaine littérature théologique : des offices tels que les Acathistes mentionnés et celui du *Pokrov*, le *Paterik* de Lavra Petcherska traduit pour l'usage de la communauté monacale de Hurezi<sup>49</sup>. Pourtant le colportage des livres et des objets de culte représentait une pratique très large au tournant du siècle : de nombreux achats sont faits pour le prince par ses délégués, achats qu'il repartissait à des monastères, tels Bistri a ou Hurezi ; des

dons sont apportés par les moines, comme Païsie de Cozia, pèlerin à Moscou vers 1692-3<sup>50</sup>. La riche activité des imprimeries ukrainiennes fit apparaître des traductions des œuvres byzantines, faites d'après des versions slaves, comme *La vie des Saints Barlaam et Joasaph, Le commentaire à l'Apocalypse* d'André de Crète<sup>51</sup>. Malgré l'essor du roumain et le déclin des lettres slaves, la *Grammaire* du slavon d'église de Melety Smotritsky (Vilna, 1619) fut traduite en roumain en 1697.

Mais l'infusion ukrainienne et russe dans la culture théologique roumaine n'était pas dûe seulement à la générosité des sources. L'impressionnant effort de l'érudit évêque Damascène de Râmnic de traduire presque tous les livres de culte, certains d'entre eux ayant déjà une version roumaine, son option pour le *typikon* slave, au dépens de celui grec<sup>52</sup> rappellent la prudence avec laquelle, une cinquantaine d'années auparavant, le métropolitain Étienne de Valachie sélectionnait les sources pour son recueil canonique (1652) : « je n'ai pas voulu écrire d'après des livres imprimés, car je me méfie ; car depuis que les livres de l'Orthodoxie sont entrés dans les mains des hérétiques, ils ne manquent pas d'y glisser des zizanies... »<sup>53</sup>. Le même souci pour la correction des livres ecclésiastiques représenta « l'obsession lacinante du XVII<sup>e</sup>

siècle en Moscovie »<sup>54</sup>, car les éditions kiéviennes et grecques, quoique largement utilisées, étaient suspectées d'intrusions hérétiques. On reconnaît donc en Valachie le même effort de l'Église Orthodoxe de se protéger contre les influences occidentales, sans que, pourtant, la source ukrainienne soit regardée avec suspicion. Par contre, l'Ukraine prêta maints modèles – y compris iconographiques – à l'Église de Valachie, dont le plus remarquable est l'effort de restauration de la vie monacale d'après la règle cénobitique<sup>55</sup>, que le Skite de Maniava en Galicie avait entrepris au commencement du siècle et que les voïvodes Matthieu Bassarab et Constantin Brancovan essayèrent d'imposer à leurs fondations, les monastères Câmpulung et Hurezi. « Car le prince veille tant qu'il peut sur la communauté du peuple et il s'intéresse aux saintes églises et, pour tout ce qui est agréable et utile, il se donne beaucoup de peine (...) ; car sans le pouvoir et l'autorité laïques, les droits de l'Église et du clergé ne sauraient être protégés... »<sup>56</sup>.

Dans ce contexte, l'intérêt que montra le sage archimandrite Jean pour l'enseignement et l'œuvre de Saint Démètre de Rostov<sup>57</sup>, l'ami de la prière – intérêt duquel résulta, probablement, l'image du Buisson ardent à Hurezi – dévoile la profondeur de la réforme souhaitée par l'Église de Valachie ; les temps n'allaient pas encourager cet effort.

## Notes

<sup>1</sup> Nicolae Iorga, *Histoire des relations russo-roumaines*, Ia i 1917; George Bezviconi, *Contribu ii la istoria rela iilor româno-ruse*, Bucure ti 1962; Alexandru Elian, *Leg turile Mitropoliei Ungrovlahiei cu Patriarhia de Constantinopol i cu celelalte biserici ortodoxe (de la începuturi până la 1800)*, in *BOR LXXVII* (1959), no.7-10, p.904-935, republié dans *Bizan ul, biserica i cultura româneasc (studii i materiale de istorie)*, Ia i 2003, p.141-180.

<sup>2</sup> P.P.Panaitelescu, *L'influence de l'œuvre de Pierre Mogila, archevêque de Kiev, dans les Principautés roumaines*, in *Mélanges de l'École Roumaine en France*, V, Paris 1926, p.3-81.

<sup>3</sup> Silviu Dragomir, *Contribu ii privitoare la rela iile Bisericii române ti cu Rusia în veacul al XVII-lea*, in *AAR-MSI*, s.II, t.XXXIV (1911-1912), Bucure ti 1912, p.1091-1092.

<sup>4</sup> George Bezviconi, *Manuscrite ruse ti ale Academiei RPR*, Bucure ti, s.a., p.19-23.

<sup>5</sup> Paul Cernovodeanu, *Coordonatele politicii externe a lui Constantin Brâncoveanu. Vedere de ansamblu*, in *Constantin Brâncoveanu*, Bucure ti 1989, p.128-129.

<sup>6</sup> Lidia E. Semenova, *Rela iile Bisericii din Moldova i Muntenia cu Biserica rus în secolul XVII*, in *AIII XXXI* (1994), p.561-570.

<sup>7</sup> Al. Elian, *op.cit.*, p.927 (v.n.1); tefan Gorovei, *Rela iile biserice ti româno-ruse în secolele XV-XVIII*, in *AIII XXXI* (1994), p.601.

<sup>8</sup> George Florovsky, *Les voies de la théologie russe*, Lausanne 2001, chap. II et III.

<sup>9</sup> *C l tori str ini despre rile române*, VI, Bucure ti 1976, p.107.

<sup>10</sup> Icônes des 12 fêtes de l'iconostase de Gr me ti, département de Vâlcea, 1668 (aujourd'hui dans les collections du monastère Cozia et du Musée de Râmnicu Vâlcea): Ioana Ene, *Icoanele de la Gr me ti*, in *Oltenia. Studii i comunic ri*, IX. Etnografie, Craiova 1999, p.110-113.

<sup>11</sup> Marina Sabados, *Icoanele împ r te ti de la Pl t re ti. Ipotez de datare i atribuire*, în *Închinare lui Petre . N sturel la 80 de ani*, Br ıla 2003, p.479-485.

<sup>12</sup> Damian Bogdan, *R spândirea c r ii biserice ti ruse în Oltenia*, I, în *MO VII* (1955), no.3-4, p.145-162 (T.Damian) et II-III în *MO XII* (1960), no.3-4, p.152-170 (D.Bogdan); pr. Mircea P curariu, *Traduceri române ti din literatura teologic rus pân la sfâr itul secolului al XIX-lea*, în *ST*, s.II, t.XI (1959), no.3-4, p.182-212.

<sup>13</sup> Pr. Dumitru B la a, *Constantin Brâncoveanu voievod i Ioan arhimandritul. Un manuscris inedit al lui Ioan, egumenul mân stirii Hurezi (1692-1726)*, în *MO XXV* (1973), no.11-12, p.997.

<sup>14</sup> G. Bezviconi, *Contribu ii...* (v.n.1), p.112.

<sup>15</sup> Anton Maria Delchiario, *Revolu iile Valahiei*, Ia i 1929, p.53. Passage copieusement cité par les historiographes.

<sup>16</sup> Dans le sanctuaire et dans l'exonarthex. V. André Grabar, *L'expansion de la peinture russe aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles* (1938), republié dans *L'art à la fin de l'antiquité et du Moyen Âge*, II, Paris 1968, p. 939-963.

<sup>17</sup> Marina Sabados, *Catedrala Episcopiei Romanului*, 1990, p.51-7, il.137.

<sup>18</sup> La variante du sanctuaire de Sucevi a (type Déisis) n'était pas inconnue à la graphique ukrainienne: une xylogravure avec ce thème, familier, paraît-il, à Pierre Moghila, se conserve au monastère St. Jean le Nouveau de Suceava, quelques autres dans les collections de la BAR: dr. Nestor Vornicescu, *Dou xilogravuri – cli ee vechi la Mân stirea Sfântul Ioan cel Nou din Suceava (sec.XVII)*, în *BOR LXXXVI* (1966), 1-2, p.209-229, repris dans *Biruit-au gândul*, Craiova 1990, p.153-175.

<sup>19</sup> Jean-Paul Deschler, *Die Ikone Gottesmutter « Nichtverbrennender Dornbusch »*, in « *Die Weisheit baute Ihr Haus* » (coord. Karl Christian Felmy et Eva Hausteiner-Bartsch), München 1999, p.120; V.I.Antonova, N.E.Mneva,

, XI – XVIII , II, Moskva 1963, cat.623.

<sup>20</sup> , XVI-XVIII , Kyiv 1990, fig.122: icône sur papier imprimée à Kiev, 1624.

<sup>21</sup> Constan a Costea, *Naosul Sucevi ei*, în *Arta româneasc – art european . Centenar Virgil V t ianu*, Oradea 2002, il.11, p.110-111.

<sup>22</sup> Virgil Câdea, *Cutremurul din 31 mai 1738 i pagubele Hurezului*, în *Monumente i muzee. Buletinul Comisiei tiin ifice a muzeelor i monumentelor istorice i artistice*, Bucure ti 1958, p.257-8. Ce type de porche, étroit et plus bas que l'église, inusité dans l'architecture roumaine, est présent aussi à Fedele oiou et au skite des Sts. Apôtres de Hurezi (fondations où l'archimandrite Jean a été présent), de même qu'à Sucevi a. La ressemblance avec le porche des églises russes ne surprend plus, après avoir appris qu'un certain Alexei, maître bâtisseur russe, construisait une église pour Michel Cantacuzène. (Semenova, *op.cit.*, p.569, v.n.6)

<sup>23</sup> Sujet développé dans SCIA-AP 41 (1994), p.82-92 (*Note asupra iconografiei unor innuri mariale în pictura brâncoveneasc*).

<sup>24</sup> Voir RRHA-BA XLIII (2006), p.29-34 (*Une image, ses sources et ses raisons d' être*).

<sup>25</sup> Volodymyr Stasenko, *Christ and the Virgin in the Woodcuts of the 17th century Galician Cyrillic-Printed Books : peculiarities of their portrayal and interpretation* (en ukrainien), Kiev 2003, fig.322, p.165,166. Le passage 12,14 de l'Apocalypse est reproduit fidèlement sur la gravure, en appelant la figure féminine « femme » et non pas « vierge », comme dans la peinture roumaine.

<sup>26</sup> A.A.Guseva, T.N.Kameneva, I.M.Polonskaia, , XVI–XVIII , Moskva 1981, t.II, cat.123, ill.1324. La présence en Valachie de ce livre est soupçonnée par la multitude de ses gravures qui semblent avoir influencé certaines peintures.

<sup>27</sup> V.Stasenko, *Christ and the Virgin* (v.n.25), fig.342. Le thème Jésus-Vigne apparaît souvent sur les iconostases ukrainiens du XVIII<sup>e</sup> siècle (Waldemar Deluga, *Icon Painting in Ukraine*, in *RESEE XXXIV* (1996), no. 1-2, p.21), mais sa diffusion aux XVII-XVIII<sup>e</sup> siècles est tellement large en Occident et en Orient, qu'il atteint y compris les églises arméniennes: Otto Meinardus, *The Iconography of the Eucharistic Christ in the Armenian Churches of New Julfa*, in *Oriens Christianus* 58 (1974), 135-6, ill.2-4.

<sup>28</sup> Waldemar Deluga, *Grafika z kr gu Ławy Pieczarskiej i Akademii Mohyla skiej, XVII i XVIII wieku*, Kraków 2003, fig. 30 : *antimension* de 1640, aujourd'hui au Musée National de Lviv; V. Stasenko, *Christ and the Virgin* (v.n.25), fig.341.

<sup>29</sup> Agnieszka Groniek, *On the Dependence of Western Russian Passion Presentations on the Western Graphics in the 16th to 18th Centuries*, p.1 (<http://archaeology.kiev.ua/byzantine/post/gronek.htm>)

<sup>30</sup> Marina Sabados, *Influences occidentales dans la peinture roumaine d'icônes du XVIIe siècle*, in *RRHA-BA XXXIX-XL* (2002-3), p.41-42.

<sup>31</sup> La scène est citée par Anca Vasiliu en tant qu'exemple d'emprunt de la peinture athonite et de Linotopi : Anca Vasiliu, *Brancovan Mural Painting and several Aspects related to Greek Postbyzantine Art*, II, *RRHA-BA XXV* (1988), p.58.

<sup>32</sup> Lioudmila Miliaeva, *Les ikones ukrainiennes*, Bournemouth, St.Pétersbourg 1996, p.47, ill.46.

<sup>33</sup> Anca Vasiliu, *Alegorii în pictura mural brâncoveneasc*, in *Arta* 33 (1986), nr.12, p.13-15; *eadem*, *Un model de iconografie monastic de la începutul veacului al XVIII-lea*, in *SCIA-AP* 38 (1991), p.18.

<sup>34</sup> (v.n.26) II, cat.108, ill.1184-1189.

<sup>35</sup> , Kiev 1916, ill.p.201, 203, 215 et respectivement 191. Les auteurs de

identifient les sources des trois gravures des dimanches du Penticostaire soit dans le livre de Lazare Baranovitch, *Le glaive spirituel* (Lavra,

1666), soit dans le recueil de sermons d'Antoine Radivilovskiy (Lavra, 1688) :

(v.n.26), I, cat.109 et 150, ill.547, 551, 552. Les deux clercs, le supérieur du monastère Pustino-Nikolaevskiy de Kiev et respectivement le recteur du Collège de Kiev, ultérieurement archevêque de Tchernigov, étaient connus pour leur opposition à la propagande jésuite: G.Florovsky, *op.cit.* (v.n.8), p.74.

<sup>36</sup> (v.n.26), II, cat.161, ill. 1619; Véra Grigorijevna Briusova, *Les Fresques de Iaroslavl*, Moskva 1983, p.113, ill.81 (galérie nord, environ 1680). « Au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, l'influence de la gravure occidentale sur l'iconographie russe devint si forte que [le patriarche] Nikon fut obligé de confisquer ces icônes profanes qualifiées de 'franques'. (...) À la fin du siècle, des églises, et en particulier celles de Iaroslavl et de Vologda, étaient entièrement décorées de cet 'art étranger', en général à l'imitation de ces gravures hollandaises... » : Florovsky, *op.cit.* (v.n.8), p.96.

<sup>37</sup> Rencontré antérieurement à Rebege ti (après 1669). Cornelia Pillat, *Pictura în epoca lui Matei Basarab*, Bucure ti 1980, fig.67.

<sup>38</sup> *Triode du Carême*, Kiev 1626-7; recueil d'homélies de Lazare Baranovitch (Lavra, 1674) : (v.n.26) I, cat 46, ill.477 et II, cat.126, ill.1435.

<sup>39</sup> Icône brodée de Kostroma, 1593, don de la famille Godounov pour le monastère Ipatievskiy : S.Maslenitsyn, *Kostroma*, Leningrad, 1968, ill.93 ; (v.n.19), cat. 389 (XVI<sup>e</sup> s.), 977 (1706). Les cycles plus amples associent la Genèse et les visions de Jacob et Moïse.

<sup>40</sup> Dont la peinture du narthex serait faite après 1523. D'après Constan a Costea, *Herod's Feast at Arbore*, in *RRHA-BA XLI-XLII*, 2004-2005, p.5.

<sup>41</sup> En 1710 un fils du prince Brancovan, Étienne, publia *La panoplie dogmatique*, recueil de textes appartenant aux saints Pères, que « les défenseurs de la Sainte Trinité ont durement travaillé par l'illumination de l'esprit » : *BRV I*, p.483.

<sup>42</sup> Y compris dans les livres d'Antoine Radivilovskiy et Lazare Baranovitch déjà mentionnés (v.n.35). (v.n.26), II, ill.738, cat. 109, 130, 150, 157, 160.

<sup>43</sup> *i*, XV-*XVII*, Lviv 1994, p.9 et fig. 12 (icône de Mikola Pétrachnovitch-Morohovskiy, vers 1666).

<sup>44</sup> D'après la traduction faite par Mme Ruxandra Lambriu, à laquelle nous témoignons de nouveau notre

gratitude pour nous avoir fourni cette précieuse information.

<sup>45</sup> Ms.rom.2191 de BAR, f.3v, dans: Violeta Barbu, *Miniatura brâncoveneasc*, Bucure ti 2000, p.77.

<sup>46</sup> (v.n.26), I, ill.734 (cat.99 et 126).

<sup>47</sup> Dr.Nestor Vornicescu, *O xilogravur -cli eu din anul 1661 : „Imaginea celor dou c i”*, in *MMS XLII* (1966), no.5-6, p.302-316, in *op.cit.* (v.n.18), p.206-223. V.aussi *idem*, *Patru xilogravuri- cli ee din anii 1658-1659 : comentari i ilustra ii la „Rug ciunea domneasc ”*, in *MO XXIII* (1971), no.11-12, p.802-822, in *op.cit.*(v.n.18), p.176-205.

<sup>48</sup> Un dessin satyrique des années '60 du XVIII<sup>e</sup> siècle reproduit le même schéma : . . . , Kiev 1982, cat.6, fig.129.

<sup>49</sup> D.Bogdan, *op.cit.* (v.n.12), II, p.152-156.

<sup>50</sup> *Ibidem*, I, p.158-160. Voir aussi les inventaires dressés pour des monastères: Aurelian Sacerdo eanu, „Din arhiva mân stirii Cozia”, in *Hrisovul VI* (1946), p.65-104; pr. Dumitru B la a, *op.cit.* (v.n.13), p.993-1001.

<sup>51</sup> D.Bogdan, *op.cit.* (v.n.12), II, p.156, 158.

<sup>52</sup> Préface du *Molitvenik* (1747) : « si vous observez attentivement les règlements du *typikon* de ce *Molitvenik*, vous verrez que par endroits il ne concorde pas à celui grec, car (...) nous avons suivi le *Ustav* de Moscou » *BRV II*, p.101.

<sup>53</sup> *Ibidem I*, p.200.

<sup>54</sup> G.Florovsky, *op.cit.* (v.n.8), p.81.

<sup>55</sup> Dans son testament rédigé en faveur de sa fondation, le skite Pokrov près du monastère Neam en Moldavie, l'évêque Pachôme de Roman invoquait la bénédiction « de Jérusalem et de la sainte Montagne Sinaï et de la sainte Montagne Athos *et de la Kiev...* » (n.s.) Pr.Constantin Voicescu, *Schitul Pocrov i importan a lui pentru via a i cultura bisericeasc din Moldova în secolul al XVII-lea*, in *BOR XC* (1972), no.7-8, p.829.

<sup>56</sup> Lettre du métropolite Théodose de Valachie au patriarche Adrien de Moscou, 1700. Dans S.Dragomir, *op.cit.* (v.n.3), p.1228.

<sup>57</sup> Deux tomes du plus célèbre œuvre de celui-ci, *Les vies des saints*, se trouvaient en 1701 à la métropole de Bucarest : pr. Nicolae Cazacu, *Aspecte din leg turile culturale ruso-române în secolul al XVII-lea*, in *GB XXII* (1963), no.7-8, p.756-7.

NOTES ON ELIJAH'S CYCLE IN THE  
DIACONICON AT NEAM MONASTERY

Vlad Bedros

The original frescoes in the sanctuary and the former burial chamber of the main church at Neam monastery have been recently brought back to light<sup>1</sup>, allowing reconsiderations upon the development of the Moldavian school of painting at the turn of the 15<sup>th</sup> century. In 1830, when the monument underwent major interventions<sup>2</sup>, including the reshaping of the nave by pulling down its western wall in order to unify it to the burial chamber, a team of painters unfortunately attempted to cleanse the ancient murals, causing serious loss of details worked *al secco*. This explains the decision made at that time to cover the whole enlarged inner space with a new layer of painting and the high level of deterioration constantly exposed now by the original decoration<sup>3</sup>.

Among the most surprising iconographic material displayed by this rediscovered mural ensemble one notes instantly the unusual program of the southern pastophorium, which shelters an abbreviated cycle of the prophet Elijah [*fig. 1*]. The scenes can be easily identified, despite the deterioration of the pictorial layer which is worsened in this space by the irreversible damages caused by a fire which occurred in 1862<sup>4</sup>. The opening image, on the eastern half of the niche's arch, depicts the moment described in I Kings (III Kings) 17:2-4: "And the word of the Lord came to him, 'Depart from here and turn eastward, and hide yourself by the brook Cherith, that is east of Jordan. You shall drink from the brook, and I have commanded the ravens to feed you there'"<sup>5</sup> [*fig. 2*]. The raven is no more visible, but a discrete white contour of its silhouette is preserved on the right mountain peak. The upper part of the southern wall is covered by the depiction of Elijah and Elisha miraculously crossing Jordan in the presence of an anonymous witness, illustrating the verses from II Kings (IV Kings) 2:6-8: "So the two of them went on. Fifty men of the sons of the prophets also went, and stood

at some distance from them, as they both were standing by the Jordan. Then Elijah took his mantle, and rolled it up, and struck the water, and the water was parted to one side and to the other, till the two of them could go over on dry ground" [*fig. 1*]. The cycle continues on the western half of the niche's arch, depicting the prophet's fiery ascension as narrated in II Kings (IV Kings) 2:11: "And as they still went on and talked, behold, a chariot of fire and horses of fire separated the two of them. And Elijah went up by a whirlwind into heaven" [*fig. 3*]. Downwards on the western wall comes the illustration of verses 12-13: "And Elisha saw it and he cried, 'My father, my father! The chariots of Israel and his horsemen! [...] And he took the mantle of Elijah that had fallen from him, and went back and stood on the bank of Jordan'. The prophet's garment is seized however not only by Elisha, but also by one of the two witnesses behind him [*fig. 4*]. The narration ends on the lowermost area of the southern wall, with the depiction of verse 14: "Then he [...] struck the water, saying, 'Where is the Lord, the God of Elijah?' And when he had struck the water, the water was parted to the one side and to the other; and Elisha went over". Together with Elisha crosses the

river yet another anonymous witness [fig. 1]. The eastern niche preserves its parietal decoration only in its apex – two portraits of young saints [fig. 5] (the sumptuous garments worn by one of them may suggest their identification as martyrs). The large and deep embrasure of the eastern window withholds the majestic figures of two seraphim, thus stressing the general visionary character of this program [fig. 6]. The painter takes advantage of architectural structure so that, visually, a cave guarded by angelic forces opens underneath Elijah nurtured by ravens, symbolically connecting Cherith and Horeb, two landmarks in the prophet's ascetic experience.

The iconographic selection in the diaconicon at Neam echoes a prestigious byzantine precedent, the diaconicon of the Morača monastery in Montenegro, painted in 1251-1252<sup>6</sup>. Confronted to this much earlier example, which has a completely different scale, covering a substantially larger pastophorium, the Elijah cycle at Neam shows however a similitude, since the four episodes it depicts are consistent with the images from the lowermost areas of the southern and western walls at Morača [fig. 7]. Though a much more elaborated cycle is depicted at the beginning of the 16<sup>th</sup> century in the narthex of the church dedicated to the prophet Elijah near Suceava<sup>7</sup>, parallels to this second Moldavian case could hardly be drawn, due to iconographic disparities in the rendition of episodes. Amongst the iconographic originalities of Neam it is worth mentioning the presence of witnesses in episodes occurring near Jordan [fig. 1 and 4], though the Gospel states clearly that 'the sons of prophets' kept distance of Elijah and Elisha and none of them is ever mentioned to cross the river; the most striking insertion of such witness figure is that of the young man who stretches outwards his arm so that he would seize Elijah's mantle as it falls from the fiery chariot. The first miraculous crossing of Jordan involves yet another unexpected representation since there is no use of mantle,

the image portraying Elijah in prayer, his arms outstretched, while in the middle of the torrent a whirlpool starts its roundabout [fig. 1].

The choice of Elijah's hagiographic cycle in the iconographic program of a diaconicon was already an issue at stake for scholars discussing the Morača case. In fact, until the Late Byzantine liturgical synthesis the precise function of this apse side chapel is quite blurred<sup>8</sup> and its iconography similar to votive chapels<sup>9</sup>. The cycle of Elijah, attested in Middle Byzantine miniatures and perhaps based on an illustrated Book of Kings from the Early Byzantine period worked out in the Palestinian Judaeo-Christian milieu<sup>10</sup>, can be interpreted at Morača as yet another hagiographic cycle in an apse side chapel; congruent with the Deësis depicted on the eastern wall, this iconography could express an invocation to the prophet as intercessor saint, echoing contemporary iconographic practices<sup>11</sup>. But this purely hagiographic explanation fails to account for the special relationship of the cycle with the image of Christ *the Ancient of Days* on the vault and with the scenes on the eastern wall (the Virgin *Blacherniotissa*, the Annunciation and the Deësis) facing the fiery ascension of the prophet [fig. 7]. Such an iconographic display suggests a general theophanic meaning, stressing upon the Incarnation<sup>12</sup>, while other scenes, such as the prophet nurtured by ravens (and the invocation for the descent of fire to consume the offering on Carmel) could refer to the Eucharist<sup>13</sup>. Sliding of liturgical themes from apse to *prothesis*<sup>14</sup> or from *prothesis* to apse and to diaconicon<sup>15</sup> is not an unfamiliar phenomenon for the 13<sup>th</sup> century, when this side chapel still lacks a precise function. Its borrowing of themes from *prothesis* might reflect a liturgical practice according to which the deacon was allowed to celebrate here the rite of *proskomide* all by himself<sup>16</sup>; although Saint Simeon of Thessalonica reacted against this deacon's pre-eminence, such practice was still in use at Mount Athos in the 15<sup>th</sup> century<sup>17</sup>. Obviously, few from this range of



Fig. 1 – Neam monastery, church of the Ascension, sanctuary. The diaconicon niche.



Fig. 2 – Elijah at the brook Cherith.



Fig. 3 – Elijah's fiery ascension.



Fig. 4 – Elisha receives Elijah's mantle.

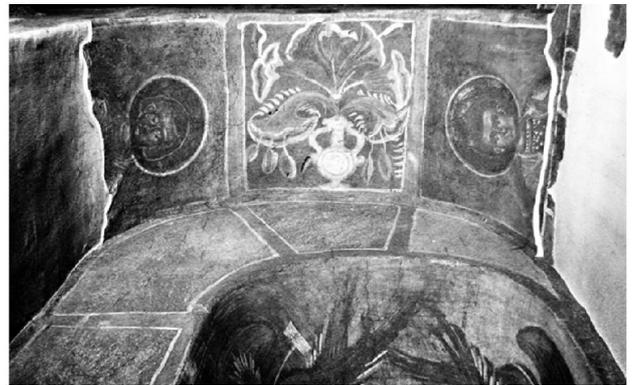


Fig. 5 – Eastern niche of the diaconicon.

Fig. 6 – Eastern window of the diaconicon.

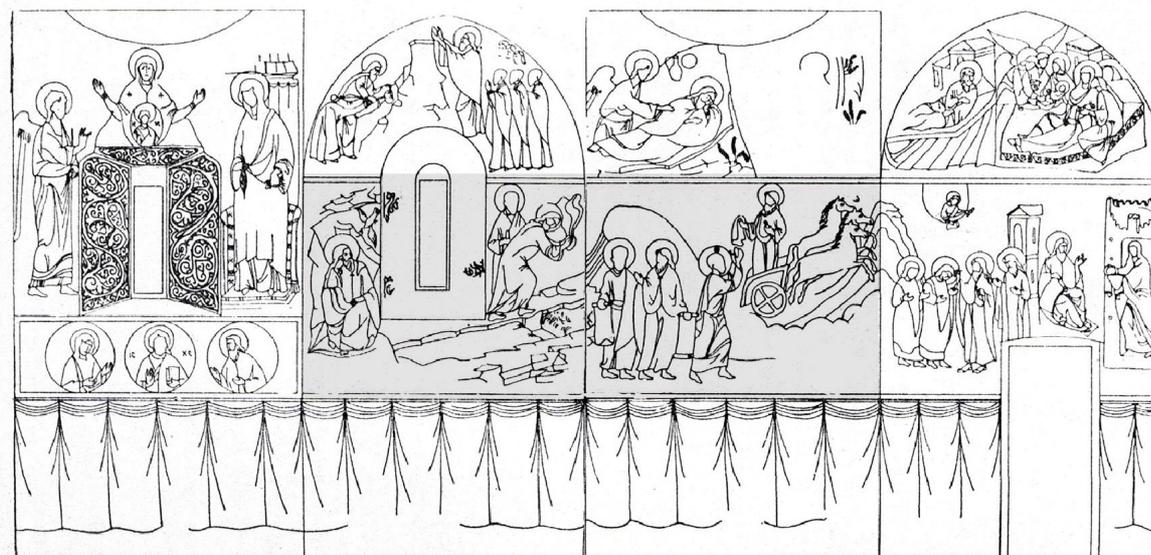
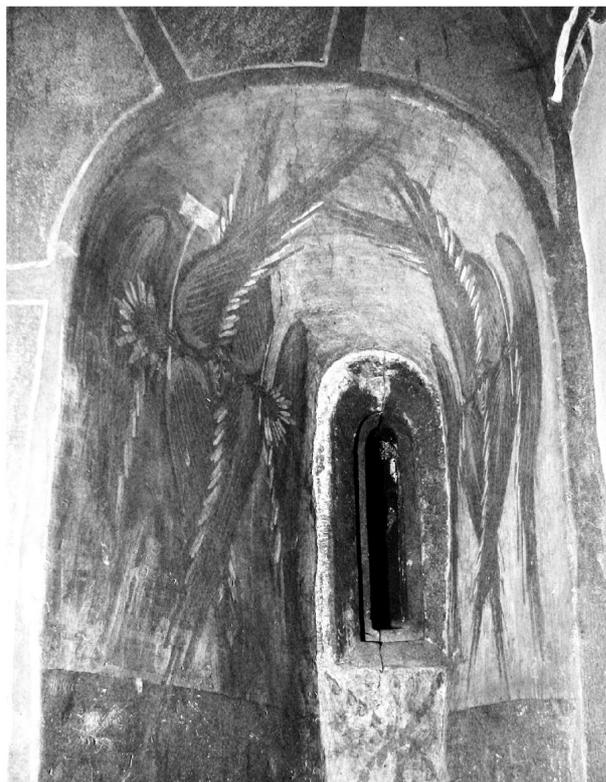


Fig. 7 – Morača. Reconstitution of iconographic program (apud. A. Skovran, *Freski XIII veka u manastiru Morača*, in *ZRVI* 5 (1958), pl. III); the scenes common with Neam are highlighted.

possible interpretations of the Morača cycle could also apply at Neam, given the distance, both in space and time, which separates these mural ensembles. One should nonetheless take into account that the image of the

prophet nurtured by ravens is displayed just above the eastern niche in the Neam diaconicon [fig. 2], suggesting a liturgical use of this space<sup>18</sup> – a hypothesis which requires however thorough inquiry into possible

ecclesiastic relations with Mount Athos<sup>19</sup>, where at this late time deacons could still celebrate the *proskomide* in the diaconicon. Anyway, during the 13<sup>th</sup> and the 14<sup>th</sup> centuries the cycles represented in the pastophoria belong to saints who might serve as examples for the clergy, and thus, in monastic contexts, the choice of Elijah becomes quite suitable<sup>20</sup>. As a matter of fact, the prophet is one of the basic ascetic models which had a great impact on the monastic life, as it is attested by various treatises, by hymnographic material composed for saints monks and by the frequency of his representations in monastic contexts<sup>21</sup>, culminating with a monastic influence over

his iconography, namely his portrayal as a hesychast monk in prayer (during his retreat at Cherith, as it is represented also at Neam ), attesting his perfect contemplation praised by Saint Gregory Palamas in several writings<sup>22</sup>. This central role of Elijah in the eastern monastic tradition, revived at the end of the Empire in the hesychast milieu, explains his association with John the Baptist<sup>23</sup> (already frequent in the Gospel<sup>24</sup>, based upon Malachi 3:23), visually expressed also in iconography<sup>25</sup>; a Moldavian example for such confronting of ascetic models is met at Vorone , where the lowermost areas in front of the apse depict the figures of the



Fig. 8 – Saint John the Baptist. Vorone , *solea*, northern wall.



Fig. 9 – Elijah. Vorone , *solea*, southern wall.

Prodrome (to the north) and of Elijah (to the south) [*fig. 8 and 9*].

The frescoes at Neam raise another problem which concerns chronology and authorship. The loss of the nave's western wall, together with the votive portrait which could have offered an historic context, invites art historians to work out a dating of the murals by the means of stylistic readings and concatenations of iconographic formulas, while originalities of iconographic planning compel them to identify possible authors of the theologically exquisite selections (which occur at Neam not only in the apse<sup>26</sup>, but also in the former burial chamber<sup>27</sup>). If traditional scholarship generally attributed the frescoes in apse, nave and burial chamber to tefan the Great's period, while narthex and exonarthex were considered to have been painted during Petru Rare <sup>28</sup>, the uncovering of original images gives way to re-examination of this dating. Since bishop Macarie was allegedly the author of highly elaborated iconographic programs in the first half of the 16<sup>th</sup> century and is attested to start his carrier at Neam <sup>29</sup>, where such uncommon selections do occur, it was argued that the earliest frescoes could be at least partially<sup>30</sup>, if not totally, based on his advice – thus the whole parietal decoration in the eastern rooms belonging to the first decades of the 16<sup>th</sup> century<sup>31</sup>. One should though pay attention to the stylistic discrepancies of the former burial chamber in respect to the apse and the western bay of the nave and to the laconic program of the apse, which recalls early formulas, such as Vorone ; this invites to reconsidering the possibility that the easternmost area of the church could have been painted soon after its consecration, in 1497<sup>32</sup>. On the other hand, the theological milieu at Neam <sup>33</sup> would not have become short, at the turn of the 15<sup>th</sup> century, of highly erudite monks, who would have been able to configure profound iconographic schemata;

Macarie is just an offspring of this exquisite spiritual centre, who stepped out from the humble monastic anonymity to the scrutinizing gaze of the modern scholar once he accepted the task of official historiographer and an ecclesiastic dignity – in the bishopric of Roman.

Another observation concerning the frescoes in the diaconicon should also be made: on the southern wall a jointure of different layers is clearly seen, underneath the torrent of water; it is perfectly horizontal, separating the episode of the first crossing of Jordan from the return of Elisha and his anonymous companion [*fig. 1*]. Style changes also dramatically in this latter sequence, which implies either a team work of two painters with contrasting stylistic visions, either a completion or restoration of the murals on the southern wall, in a later period.

Further research is necessary in order to reach a conclusion concerning the mural decoration in the diaconicon at Neam . Literary or visual sources should be identified in order to explain the insertion of witnesses in the episodes involving Elijah and Elisha across Jordan, or the depiction of Elijah on the bank of the river praying instead of striking the water with his mantle. Stylistic analysis should be carried on, confronting frescoes in the apse and its annexes to those in the burial chamber and to ensembles from the turn of the 15<sup>th</sup> century. But surely the images in the diaconicon were carefully integrated to the general program of the apse<sup>34</sup> by whoever stood behind the iconographic planning, advising an exquisite painter, able to speculate architectural shapes to the benefit of the visual discourse. This talent is proved by the turn of the narrative thread of the Elijah cycle – around the apex of the vast niche, descending and flowing back in spiral on the southern wall, as generated by the whirlpool which, at Elijah's prayer, starts pushing aside Jordan's waters [*fig. 1*].

<sup>1</sup> The restoration operations were undertaken by Mrs. Teodora Ianculescu-Sp taru; the apse was restored in the interval 1992–1995, followed by the former burial chamber, while the dome and the side apses of the nave still wait the restorer's intervention. T. Ianculescu-Sp taru, *Cercetarea, conservarea i restaurarea picturilor murale, in Biserica "În l area Domnului" de la m n stirea Neam . Dosar de restaurare a picturii murale din absida altarului, in SCIA-AP, t. 41 (1994) (pp. 57–69), pp 57–59.*

<sup>2</sup> Other deforming additions date from 1862 and 1932; T. Ianculescu-Sp taru, "Cercetarea" (see n.1), p. 57 and n. 1.

<sup>3</sup> *Ibidem, loc. cit.* and n. 2.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 59. The epigraphic material is also almost entirely lost.

<sup>5</sup> All Bible quotations are taken from *The Holy Bible. Revised Standard Edition*, New York and Glasgow, 1952<sup>4</sup>.

<sup>6</sup> On this monument see Voislav J. Djuri , *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Belgrade, 1976, pp. 50–52 and 251–252, pl. 33–34 (at p. 176); Anika Skovran, *Freski XIII veka u manastiru Morača*, in *ZRVI*, 5 (1958), pp. 149–170; Pavle Mijovi , *Teofanija u slikarstvu Morače* in *Zbornik Svetozara Radojčić a*, Belgrade, 1969, pp. 179–194; Sreten Petkovi , *The 13<sup>th</sup> Century Frescoes in the Morača Monastery. A Reinterpretation*, in *Actes du XV<sup>e</sup> Congrès International d'Études Byzantines (Athènes 1976). Art et Archéologie, Communications B'*, Athens, 1987, pp. 631–638; Edmond Voordeckers, *Élie dans l'art byzantin*, in *Élie le prophète. Bible, tradition, iconographie. Colloques des 10 et 11 novembre 1985, Bruxelles* (ed. G.F. Willems), Leuven, 1988 (pp. 155–196), pp. 186–187.

<sup>7</sup> On Saint Elijah church near Suceava, see Gheorghe Bratiloveanu and Pavel Blaj, *Biserica Sfântul Ilie – Suceava*, Ia i, 1988. The murals are dated between 1520 and 1526, during the reign of tefan IV ( tef ni ). See also I. D. tef nescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie (Orient et Byzance III)*, Paris, 1928, pp. 121–124, pl. LVI 3, and *Repertoriul monumentelor i obiectelor de art din vremea lui tefan cel Mare*, Bucharest, 1958, pp. 67–76 and fig. 36, 38, 40.

<sup>8</sup> Due to liturgical changes, diaconica at the west end of churches are relocated near the apse in the 6<sup>th</sup> century; further development of *proskomide* rite involves liturgical use of *pastophoria*, but terms like *skeuophilakion*, *prothesis* and *diaconicon* are attested simultaneously in written sources from the 10<sup>th</sup> to the 13<sup>th</sup> century, with a variety of meanings; one should wait for the writings of Simeon of Thessalonica for a clear distinction between the two *pastophoria*. See Gordana Babi , *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques III)*, Paris, 1969, pp. 61–64 *passim*.

<sup>9</sup> The iconography of apse side chapels from the 5<sup>th</sup> to the 11<sup>th</sup> century reflects their unstable function,

involving influences of the general liturgy, echoes of memorials for the dead or similitude with martyria; G. Babi , *Les chapelles* (see n. 8), p. 79. In the 12<sup>th</sup> century the hagiographic cycles are the most frequent choice, and this tradition will be preserved in the 13<sup>th</sup> century, as an archaizing feature, though typological representations of the liturgy and images inspired by the rites taking place in these side chapels are also displayed; *ibidem*, p. 129. Even at the end of the 13<sup>th</sup> century the east side chapels keep their traditional programs, the liturgical cycle coming to a full development only in the 14<sup>th</sup> century; *ibidem*, p. 134.

<sup>10</sup> And perhaps close to the cycle in the Dura Europos synagogue; E. Voordeckers, *Élie* (see n. 6), p. 176.

<sup>11</sup> G. Babi , *Les chapelles*, p. 117–118. A similar iconographic articulation, invoked by G. Babi , occurs in the left aisle of the church of the 40 martyrs at Souvech (1216–1217) in Cappadocia.

<sup>12</sup> E. Voordeckers, *Élie, loc. cit.*, quoting P. Mijovi , *Teofanija* and S. Petkovi , *The Frescoes in Morača* (see n. 6), works that I was not able to consult.

<sup>13</sup> E. Voordeckers, *Élie, loc. cit.*, quoting V. J. Djuri , *Byzantinische Fresken* (see n. 6), work that I was not able to consult.

<sup>14</sup> Suzy Dufrenne, *Images du décor de la prothèse*, in *REB*, t. XXVI (1968), (pp 297–310) p. 299, n. 10.

<sup>15</sup> *Ibidem, loc. cit.*, n. 11. At the end of the 13<sup>th</sup> century an image of Christ in the tomb appears in the diaconicon at Gradac.

<sup>16</sup> *Ibidem, loc. cit.*, mentioning that this hypothesis is based on a suggestion offered by René Bornert (OSB).

<sup>17</sup> Simeon of Thessalonica, *De Sacra Liturgia*, in *PG*, t. CLV, c. 289, apud *ibidem, loc. cit.*; see also René Bornert (OSB), *Les commentaires byzantines de la divine liturgie du VII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1966, p. 253.

<sup>18</sup> For this theme as reference to Eucharist and its employment in a different context, see Ioana Iancovescu, *Les niches du narthex. Iconographie et fonctions*, in *RRHA-BA*, t. XXXVIII (2001) (pp. 19–31), p. 24 and 27–28.

<sup>19</sup> See Alexandru Elian, *Moldova i Bizan ul în secolul al XV-lea*, in *Bizan ul, Biserica i cultura româneasc* , Ia i, 2003 (pp. 15–94), pp. 82–84, for a general analysis of Moldavian relations with Athos, though it takes less into account their impact upon ritual.

<sup>20</sup> E. Voordeckers, *Élie, loc. cit.*

<sup>21</sup> E. Voordeckers, *Élie*, p. 176 *sqq*; see also Gustave Brady, *Le souvenir d'Élie chez les Pères grecs*, in *Élie le Prophète. I Selon les écritures et les traditions chrétiennes (Études Carmelitaines)*, Paris, 1956 (pp. 131–158), pp. 153–158; Anthony Cutler, Catherine Brown Tkacz, John H. Lowden, *Elijah*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, t. I, New-York, Oxford, 1991, pp. 687–688; Eliane Poirot, *Sfântul proroc Ilie în cultul bizantin*, Sibiu, 2002, (Romanian translation of her MA thesis *Le culte du saint prophète Élie dans la liturgie byzantine*, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, Institut Orthodoxe Saint-Serge de Paris, 1991) pp. 113–127, 152–153, 175–188 *passim*.

<sup>22</sup> E. Voordeckers, *Élie*, p. 180, and n. 92–93. The presence of Elijah at the Transfiguration facilitates his association with the contemplation of uncreated energies. Palamas calls Elijah “maître dans la contemplation de Dieu qui, la tête baissée vers les genoux et se concentrant sur lui-même et sur Dieu, par sa fervente prière obtint la fin d’une sécheresse qui durait depuis de longues années”; Théodosy Spassky, *Le culte du prophète Élie et sa figure dans la tradition orientale*, in *Élie le Prophète* (see n. 21) (pp. 219–232), p. 223. Palamas uses the same terms to write about the prophet Elijah in his *Second Letter to Barlaam*, 49, and *The First Triad in Defence of the Saints Hesychasts* 2, 10.

<sup>23</sup> Gregory of Nyssa, *De Virginitate VI*, 1, *PG*, t. XLV, c. 349–352; Gregory of Nazianzus, *In laudem Basilii*, XXIX, *PG*, t. XXXVI, c. 536, *apud*. G. Brady, *Le souvenir d’Élie* (see n. 21), pp. 42–45; see also E. Voordeckers, *Élie*, p. 182, n. 102.

<sup>24</sup> Lc 1:17, Jn 1:21, Mt 11:14, Mc 6:5, Mt 16:14, Mt 17:12 etc; *apud*. E. Voordeckers, *Élie*, *loc. cit.*

<sup>25</sup> As for instance at Novgorod, in the dome of the Transfiguration church (1378), where the drum is occupied by six patriarchs and the two prophets, Elijah and John, affronted in the eastern and western areas; E. Voordeckers, *Élie*, p. 183–184, see also Gerold I. Vzdorov,

[*Theophanes the Greek. Heritage of creative works*], Moscow, 1983, pl. 115–116.

<sup>26</sup> See Anca Vasiliu, *Observații ipotetice de lucru privind picturile murale aflate în curs de restaurare, în Biserica “În lăcașul Domnului* (see n. 1), pp. 60–69.

<sup>27</sup> See Ecaterina Cincheza Buculei, *Programul iconografic al gropnițelor moldovenești (secolul XVI)*, in *Art românească. Art universal. Centenar Virgil Văcărescu*, Oradea, 2002 (pp. 85–96), pp. 88–90.

<sup>28</sup> See Ștefan Bal and Corina Nicolescu, *Monumentul Neamului*, Bucharest, 1968, p. 71.

<sup>29</sup> See especially Sorin Ulea, *O surprinzătoare personalitate a evului mediu românesc. Cronicarul Macarie*, in *SCIA-AP*, t. 32 (1985), pp. 14–48.

<sup>30</sup> Namely the iconography in former burial chamber only, painted in the same period as the narthex and the exonarthex (1554–1557); see S. Ulea *Macarie* (see n. 28), pp. 14 and 26, and E. C. Buculei, *Programul iconografic* (see n. 26), p. 88, n. 37.

<sup>31</sup> See A. Vasiliu *Observații ipotetice* (see n. 26), p. 68, n. 11; according to this hypothesis, the apse, the burial chamber and the eastern wall of the narthex would have been painted during the interval 1523–1531, when Macarie was abbot at Neam, more precisely between 1523 and 1527.

<sup>32</sup> S. Ulea dated twice the ensemble in Neam favouring, as usual, early years; he first considered it to date from 1497, in his study *Gavril Ieromonahul, autorul frescelor de la Biserica Sf. Ieremia din Neamul*, in *Cultura moldovenească în epoca lui Ștefan cel Mare*, Bucharest, 1964 (pp. 419–461), p. 428, n. 1, but later, in *Macarie*, *loc. cit.*, shifts to 1498. The presence of the “consecration decoration”, a *simili* of glazed bricks which marks the articulations of the architectural volumes (T. Ianculescu-Spătaru, *Cercetarea*, p. 58), requires more cautious approach to such early dating (A. Vasiliu, *Observații ipotetice*, *loc. cit.*).

<sup>33</sup> On the library in Neam and its intellectual milieu during the 15<sup>th</sup> century, see A. Elian, *Moldova și Bizanțul* (see n. 19), pp. 87–88, and Emil Turdeanu, *Manuscrisele slave din timpul lui Ștefan cel Mare*, in *Oameni și scrieri de altădată*, București, 1997 (pp. 25–167), p. 43–44, 52, 67–68 (describing Neam as an equivalent for modern Faculties of Theology and Letters).

<sup>34</sup> This cycle should be related to the depiction of Transfiguration above the niche of the *prothesis*, and also to the rank of prophets depicted on the westernmost segment of large triumphal arch above the bema.



At the beginning of the 90's in the previous century, the reexamination of the frescoes decorating the narthex and grave-room at Dobrov led to a conclusion that seemed to indicate a great novelty: the initiator of the program had recourse to unusual selections and versions – marks of innovation – activating an instrument hitherto unknown to murals in Moldavia earlier than the end of 16<sup>th</sup> century: the manuscript<sup>1</sup>.

This was solicited at a monumental scale in many ways: from the reproduction of the written page (the *Menologium* in the grave-room), to the invention of the image from the text (*The Seven Sleeping in Ephesus*, the “continuation” of the *Samaritan Woman at the Well*), to its construction according to sequences in the literary source, following a principle frequent in manuscript illustration (the *Eothina*) or to the processing, with variable intervention, of the miniature (*Calling of Matthew*, certain *Eothina*, *Healing of Paralytic at Pool of Bethesda*, *Mid-Pentecost*, *Healing of Blind Born*).

The illustrated reference codex known to have circulated in the Moldavia of the time is the Tetraevangelion made for the Bulgarian tsar Ivan Alexander, dated 1356, dependent on the 11<sup>th</sup> century Constantinopolitan prototype, Paris. gr.74.

The infusion of novelty at Dobrov given by a “literaturity” that is contained, un-excessive, has been attributed to the erudition of the chronicler Macarius, later to become bishop of Roman.

Recent restoration of the 15<sup>th</sup> century frescoes has permitted an advanced knowledge of the painting achieved by the generation prior to Macarius, placing in a different light the creative behavior in figurative thinking of the Petru Rare period.

Iconographical gestures aiming at the direct construction of the image from the literary source or the transfer of manuscript

---

## COMMENTS ON CONTINUITY IN MEDIEVAL PAINTING

Constan a Costea

illustration to monumental scale are known in mural painting prior to the year 1500, in a simple form, unsophisticated, being, over decades, sometimes renewed under elaborated formulas.

The first situation concerns mainly the hagiographic cycles – meant, in the period under scrutiny, for the narthex: St. Elijah (St. Ilie near Suceava), St. George (Vorone ), St. Procopius (Mili u i, destroyed in 1916), St. Nicholas (Pop u i, B line ti), St. Archangels (B line ti) – which include episodes whose tradition of illustration remains so far unknown.

Thus, have been identified, inter alia, in the St. Nicholas cycle, *Saving of the second and the third Daughter*, *Appointment as Bishop of Myra*, *Slapping of Arius*, the *Rome Peregrinations* (all at Pop u i), *In prison*, *Assistance of the army in Combat* (B line ti)<sup>2</sup>; in that of St. Elijah, five sequences involving the prophet and the king Ohozia; in that of St. George, *Miracle of the pie*, *Miracle of the pillar*<sup>3</sup>; and in that of the St. Archangels, *Enoch ascending into Heaven*, *Baptism of emperor Constantine*.

This type of behavior is also found at Dobrov in its simple form, *The Seven Sleeping in Ephesus* – illustration of

*Metaphrast*, with the emperor and the bishop – and in a special form in the case of the *Samaritan Woman at the Well*, where the hagiographic history – the meeting of the woman, baptized Photini, with emperor Nero – continues the evangelical one, in an intersection of levels creating a *unicum*.

A more speculative processing of the source comes up later, in the history of St. John the Baptist, in the narthex at Arbore, where the text, a homily for the *Beheading*, attributed to St. Mark the Evangelist, is segmented occasionally – partially sacrificing the “chronology” – and rearranged in a new syntax, which can direct the visual discourse to new significations: contemplation and political allusion; this is a new case to include *hapax* images, invented from *vita et passio*, for this monument<sup>4</sup>.

Even though the instances are known, the review of the facts allows for the observation of the liberties accumulated overtime and the remark that the decision to renew the figurative stock was taken before the year 1500, being through frequency/intensity, a symptom of postbyzantinism.

With concern to the transfer of illustration from the vellum page to the wall, Dobrov has as forerunners Voronet and Balinesti. At Voronet, in the upper zone of the nave, at the bottom of the dome, in the arches-lunettes-corresponding big pendentives, are grouped, in a bookish manner, the beginnings of the four Gospels, from the figures taken on from the frontispieces, to the scenes in which are involved the lives of John the Baptist and Christ<sup>5</sup>. At Balinesti, on the triumphal arch, the sequences of the Genealogy are represented according to the manuscript version.

But if in the case of both ensembles, painted at the limits of the 15<sup>th</sup> century, the replication of the miniatures is, with one exception, exact, at Dobrov it is approached with a certain detachment, with inspiration: it is the case of the *Eothina*, with the apostles standing up at dinner, of the *Mid-Pentecost*, of the *Calling of Matthew*, and others.

A scene whose rendering has touched a number of monuments and whose source

gives the key to the identification of the oldest literary Byzantine source for mural painting in the time of Stephen the Great, is that which, first present at Voronet, depicts a supper with Jesus, Virgin Mary, two disciples and two servants; it appears to be the *Wedding at Cana*, because of the nimbused feminine presence, but lacks the fundamental elements: the grooms and the jugs (as they appear in classical version at P r u i). It could have been inspired by the illustrated Tetraevangelion of Ivan Alexander, but the grooms are present here. However, in other copies of the family Par. gr. 74, the structure of the image is different, without the grooms: it is the case of the studite Constantinopolitan prototype itself, as well as that of the Elisavetgrad codex, which reproduces a variant of the latter one. The scene at Voronet has been segmented, and slightly redistributed, selecting the sequence in which appear, next Christ and the Virgin, only the disciples and two servants<sup>6</sup>.

The importance of this rendering cannot be stressed enough, because it documents the circulation in the Moldavia of the 15<sup>th</sup> century – alongside, maybe, the Bulgarian tsar’s copy – of the Byzantine Tetraevangelion parallel to Paris. 74, dating probably from the end of the 11<sup>th</sup> century<sup>7</sup>.

This synthetic formula of the *Wedding at Cana* is also found at Dobrov , coming up also, adapted, at Arbore (brooms and a jug, but the same restricted composition), or amplified with disciples, angels, jugs, but no grooms, at Neamt.

Another special rendering, with a literary source in the Tetraevangelia quoted, the *Genealogy of Christ*, present at Voronet in a shortened variant and at Balinesti in true to the original form, is also found at Dobrov severely compressed and at Arbore extended, slightly modified.

Just as the *Angels Synaxis* on the vault at B line ti, presenting divinity in a globe – frequently Emanuel, but also Pantocrator – inspired the creator at Bistri a Neam as well as the one at Arbore, where the globe’s figures, except the winged Emmanuel, get more complicated (the dove of the Holy Ghost,

Hetoimasia, Virgin Mary, saint hierarch, day and night).

In other continuity sequences, the nations of the earth in *Pentecost* appear at St. Ilie close to Suceava in the nave, before being taken on, without change, at Dobrov in the narthex; the holy couples, *Zechariah and Elisabeth*, *Joachim and Anna*, are figured at Voronet in the nave, and at Dobrov in the narthex, amplified with *Ielcan and Anna*, while the figures of *Gobdelas*, a military martyr and of John, the Persians' emperor, in armor, wearing a crown, from the nave of Voronet were converted in a crowned, military *Gobdelas*, in the Dobrov narthex.

In the scenes syntax, the intersection of the episodes concerning *John the Baptist* with those referring to Christ, at Voronet, at the bottom of the dome, appealed to the initiator of the decoration of Dobrov, which re-laid it, in different terms, on the vault of the grave-room.

Beyond the structure and the connections of the images, another type of continuity seems delineated, that one between Petrui and Dobrov, pointing to a certain prevalence in the iconographic signification of the narthex ensemble: it is about the unusual liturgical concentration in this space, given by the Eucharistic scenes – *The Wedding at Cana*, *The Philoxeny of Abraham*, *The Sacrifice of Isaac* – in the first monument and the *Celestial Liturgy* or the *Eothina* and the *Pentecost* cycles, in the second. This is not without link to the subject of the calotte. Therefore, the hypothetical reconstruction of the Pantocrator at Dobrov – sustained by the symbols of the evangelists, the figures associated with the Son of God around the narthex calotte i.e. the *Ancient of Days*, *Emmanuel*, the *Holy Spirit* and *Hetoimasia*, as well as the *Celestial Liturgy* without Christ – seems to acquire consistency through the Petrui antecedent: the *Pantocrator* between prophets.

Through these disparate examples, different in nature and magnitude, fragments can be reconstituted from the workshop procedures, indicating certain terms of

creation, part of the infrastructure of that coherent phenomenon, with short existence, anchored in the past but with inspired elaboration in its present, that is the painting school of the times of Petru Rares.

#### THE BRADET PANTOCRATOR\*

In the studies concerning medieval art in Wallachia from the 16<sup>th</sup> century to the middle of the 17<sup>th</sup> century, it has often been affirmed – without explanations – the existence of a school of painting at Târgoviște.

A critical approach to the subject would bring to the fore the workings of this statement.

It is question here, in principal, of the names of a few artists, mentioned through inscription – at a distance of decades – as originating from Târgoviște: the painter *D* that decorated in 1536 the church at St. Petru-Vâlcea<sup>8</sup>, *Dobromir*; named by the researchers the 2<sup>nd</sup> or the Younger, the 1564 author of the frescoes at Tismana (preserved only in the narthex)<sup>9</sup>, *Stoica*, signing in 1614–1615 an icon at Bradet<sup>10</sup>, and at the end of the period studied, *Stroe*, who achieved in 1643–1644 the icons at Arnota<sup>11</sup>.

These names, associated with the rank of capital carried then by Târgoviște – presupposing a concentration of creative energies – and the excellence of the execution have created the aura of a school.

The information, at this level, seemed to some demanding authors, insufficient to cover the artistic reality of the time.

Indeed, there should be, in theory, some contemporary artists – therefore, more than one – and several works among which to exist a correspondence of form in order to give minimal consistency to a presupposed school.

One gesture toward indicating the coherence of the pictorial language after 1600 was made by Al. Efremov, identifying a closeness, which he names technical, between the *Pantocrator* at Bradet and the *Virgin of Tenderness* at Ruda-Bârseni, dated 1624<sup>12</sup>, which he considers, in consequence, made in a workshop of the capital<sup>13</sup>.



Figs. 1-2 – POPAUTI, narthex: St. Nicholas cycle.

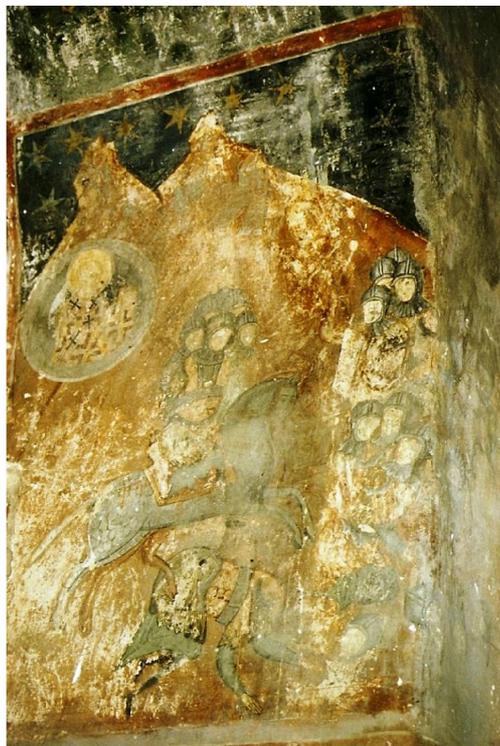


Fig. 3 – BALINESTI, narthex: St Nicholas cycle.



Fig. 4 – VORONET, narthex: St. George cycle.



Fig. 5 – DOBROVAT, narthex: The seven sleeping in Ephesus.



Fig. 6 – DOBROVAT, narthex: Samaritan woman.



Fig. 7 – ARBORE, narthex: Life and beheading of John the Baptist.



Fig. 8 – DOBROVAT, narthex: Eothina 5.



Fig. 9 – DOBROVAT, narthex: Eothina 6.

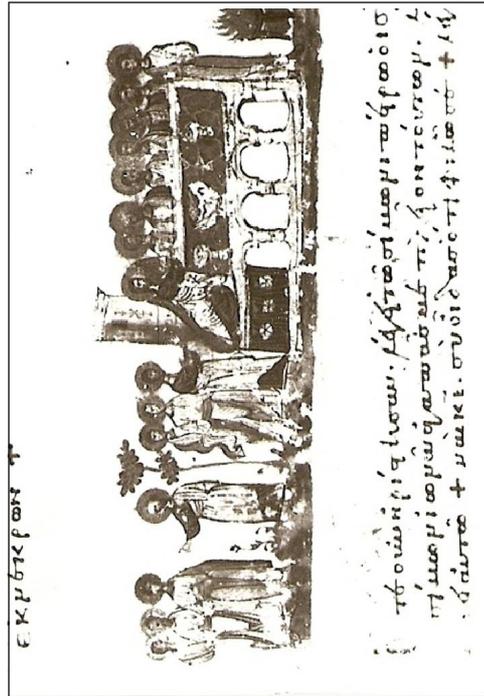


Fig. 10 – Tetraevangelion Par. gr. 74.



Fig. 11 – Tetraevangelion Ivan Alexander.



Fig. 12 – DOBROVAT, narthex: Mid-Pentecost.



Fig. 14 – DOBROVAT, narthex: Calling of Matthew.

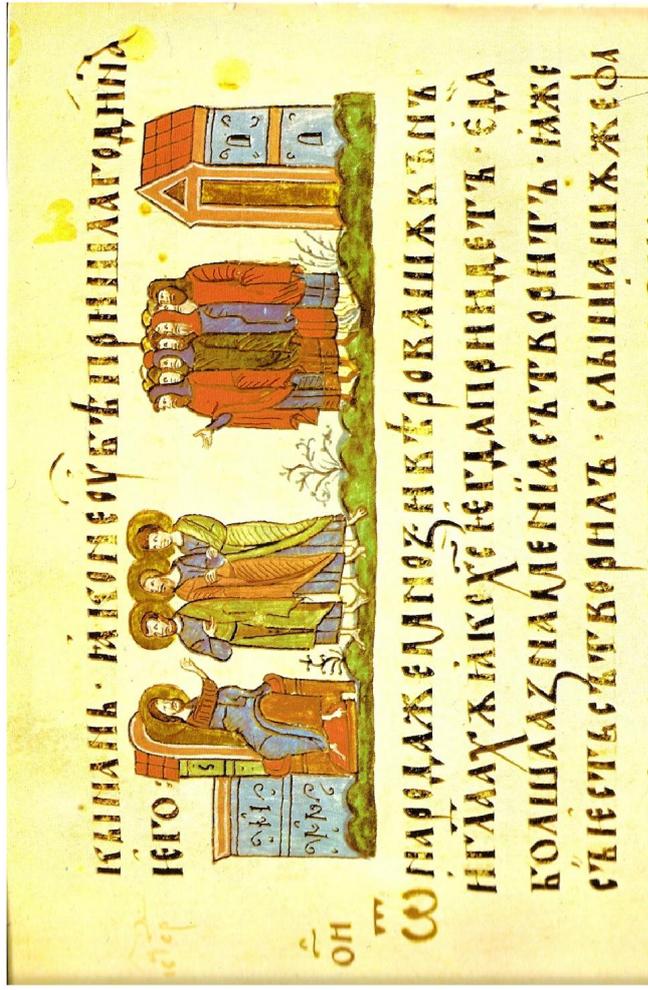


Fig. 13 – Tetraevangelion Ivan Alexander: Mid-Pentecost.

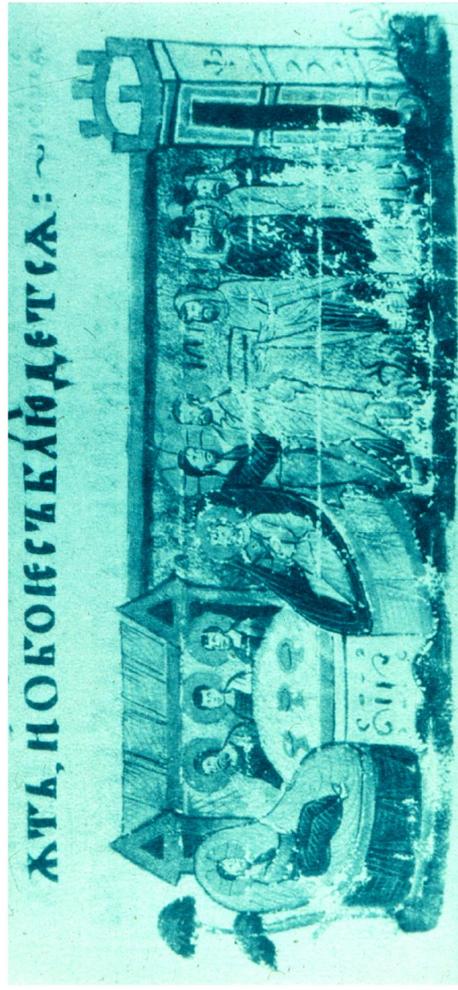


Fig. 15 – Tetraevangelion Ivan Alexander: Calling of Matthew.

Wedding at Cana



Fig. 16 – PATRAUTI, narthex.



Fig. 17 – Tetraevangelion Ivan Alexander.



Fig. 18 – VORONET, nave.



Fig. 19 – Tetraevangelion Paris. gr. 74.



Fig. 20 – Tetraevangelion *Elisavetgrad*.

Wedding at Cana



Fig. 21 – DOBROVAT, grave room.



Fig. 22 – NEAMT, grave room.

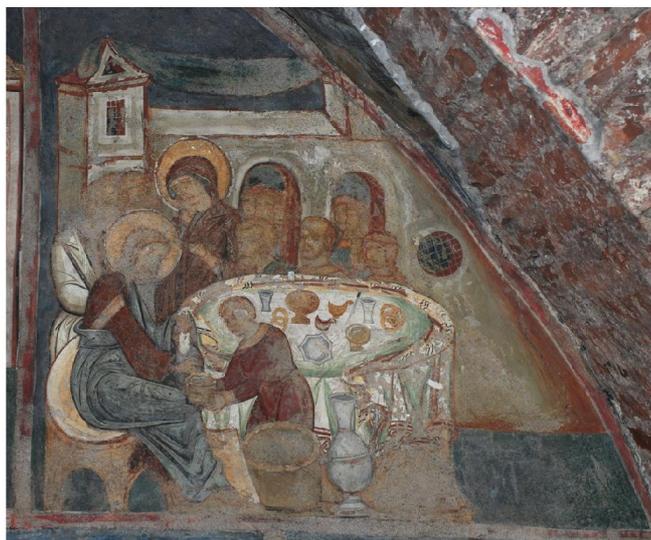


Fig. 23 – ARBORE, nave.

Genealogy of Christ



Fig. 24 – VORONET, nave.



Fig. 25 – Tetraevangelion *Ivan Alexander*.



Fig. 26 – BALINESTI, triumphal arch.



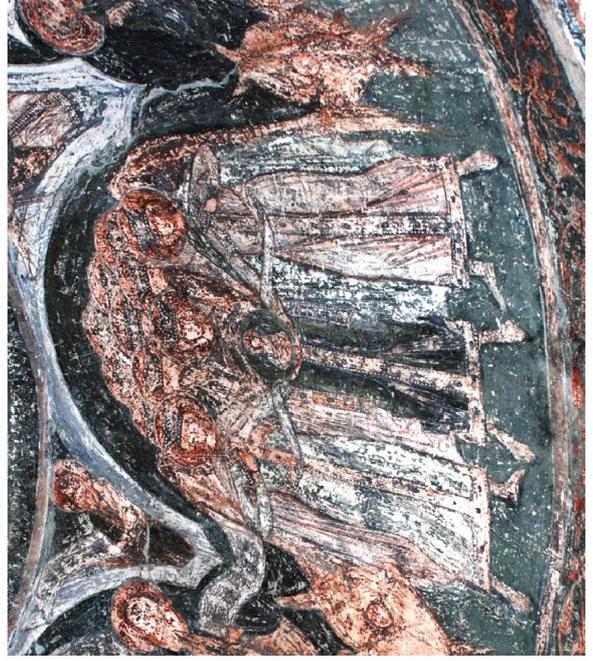
Fig. 27 – DOBROVAT, grave room.



Figs. 28–29 – ARBORE, nave.



Fig. 30 – BALINEȘTI, nave.



Figs. 31–32 – BISTRITA-Neamt.



Synaxis of Angels



Figs. 33-34 – ARBORE.



Fig. 35 – BRADET.



Fig. 36 – STANESTI-Valcea.

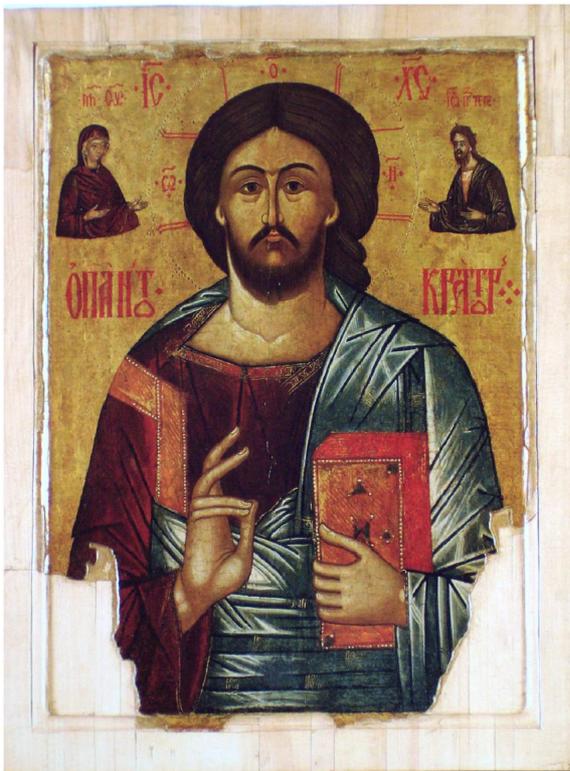


Fig. 37 – STAVROPOLEOS.



Fig. 38 – BISTRITA-Neamt.

But Stoica's icon, *Christ in Deësis* i.e the *Pantocrator* from Br det, contains one more argument for continuity, different in nature, aiming at an effect in time over other creations. This stems from the clarity and luminosity of the image, announcing a characteristic of the pre-cantacuzene painting that could be called limpidity.

The Br det *Pantocrator* – direct descendent, believes Efremov, from his predecessor at St ne ti-Vâlcea<sup>14</sup> dating from 1557–1558<sup>15</sup> – has marked, through the exceptional value of the execution in the expression of divine-human light, the inspiration of the future generations of painters.

The *Pantocrator* from the collection of the Stavropoleos monastery in Bucharest, dating back to the 17<sup>th</sup> century, coming from the district of Vâlcea<sup>16</sup> (most likely from the monastery at Jghiaburi), is close to Stoica “prototype” through its overall simplicity, still carrying a certain imprint of limpidity – even though the pregnancy of the human figure is

diminished – but also through corresponding details: the rapport between the hands, the draping of the mantle in the line of the Gospel book or the inscriptions.

A more distant descendent, whose “conception and realization... recalls... the past”<sup>17</sup>, is priest Vlaicu's icon now in the Bistri a Neam collection, dating, according to an inscription partially deciphered, from the time of Matei Basarab. Even though the face of Christ has a changed expression – more earthly through the advance of the shadow, “sullen” according to some<sup>18</sup> – and despite the fact that on the mantle draping golden hatchings replace the lightness of superposing tones, the overall configuration persists<sup>19</sup>.

The memory, over decades, of the figure of the Br det *Pantocrator*, documented by the later two icons, could be an indirect argument – attached to the force of the image – in favor of a cohesion of artistic activity that might indicate the existence of a school of painting in the Wallachian capital of that time.

## Notes

\* Paper read at the 2007 Symposium of the Institute of Art History „G. Oprescu” in Bucharest.

<sup>1</sup> C. Costea, *Narthexul Dobrovatului*, in RMI LX (1991), p. 10–22; E. Cincheza-Buculei, *Menologul de la Dobrovat (1529)*, in SCIA a.pl. 39 (1992), p. 7–32, layout.

<sup>2</sup> C. Costea, *The Life of Saint Nicolas in Moldavian Murals from Stephen the Great (1457-1504) to Jeremiah Movila (1596-1606)*, in RRHA XXXIX–XL (2002–2003), p. 25–32.

<sup>3</sup> E. Cincheza-Buculei, *Le programme iconographique du narthex de l'église du monastère de Voronet*, in RRHA XXX (1993), p. 3–23.

<sup>4</sup> C. Costea, *The Sources of the Medieval Painter. The Cycle of Saint John the Baptist at Arbore*, in RRHA XLIII (2006), p. 3–9.

<sup>5</sup> Idem, *John the Persians' Emperor*, in RRHA XLV (2008).

<sup>6</sup> It would be a synthetic version, accentuating the knowledge of the miracle, as opposed to the rendering in which figure the grooms, “For it was needful that the lovers of miracles should be present with the Wonderworker, to collect what was wrought as a kind of food to their faith”: St Cyril of Alexandria, *On the Gospel according to John*, II, 1: John 2, 1–3.

<sup>7</sup> See *John the Persians' Emperor*, n. 13.

\* Paper presented at the 2005 session of the Targoviste Museum.

<sup>8</sup> C. L. Dumitrescu, *O reconsiderare a picturii bisericii din Stanesti-Valcea*, in PAVR II, Bucuresti, 1972, p. 161, n. 30; idem, *Pictura murala din Tara Romaneasca in veacul al XVI-lea*, Bucure ti, 1978, p. 71.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 77–78, 96, n. 67.

<sup>10</sup> C. Balan, *Inscrip ii medievale i din epoca modern a României. Jude ul istoric Arge (sec. XIV–1848)*, Bucure ti, 1994, p. 135; Al. Efremov, *Icoane române ti*, Bucure ti, 2002, p. 49, fig. 48.

<sup>11</sup> G. Tocilescu, *Raporturi asupra câtorva mân stiri, schituri i biserici din ar*, in AAR, serial II, t. VIII, sectia II, Memorii i noti e, Bucure ti, 1886, p. 202; Efremov, *Icoane*, p. 55, fig. 68.

<sup>12</sup> Balan, *Inscriptii*, p. 410–411.

<sup>13</sup> Efremov, *Icoane*, p. 49.

<sup>14</sup> Ibidem, fig. 37, p. 49.

<sup>15</sup> C. B lan, *Inscrip ii medievale i din epoca modern a României. Jude ul istoric Vâlcea (sec. XIV–1848)*, Bucure ti, 2005, p. 913.

<sup>16</sup> I. Iancovescu, D. Suceava, I. Popescu, ierom. Iustin Marchis, *Colectia Stavropoleos*, Bucure ti, 2006, p. 10.

<sup>17</sup> Al. Efremov, *Pictura de icoane in epoca lui Matei Basarab*, in MO XXXIV (1982), nr. 7–9, p. 477.

<sup>18</sup> *Istoria Artelor Plastice in Romania*, II, p. 143 (D. N stase).

<sup>19</sup> The similitude was also observed in the commentary to the Stavropoleos collection catalogue.

In 1907 Nicolae Grigorescu (1838-1907), considered at that time the greatest Romanian painter, died in his last dwelling place in Câmpina. Commemorating a hundred years since his death, the Institute of Art History "G. Oprescu" in Bucharest organized a session of conferences on the new perspectives regarding painter's work and his intellectual profile. **Marina Sabados'** study „*Me terul Nicu*" la Cld ru ani ("Master Nicu" at Cld ru ani) foccused on Grigorescu's religious painting, particularly on the time spent at Cld ru ani Monastery. Comparing to already existent information refering to a number of icons realized between 1854-1855 by Grigorescu or attributed to him, this study brings up some new data about the iconostasis of *St. Dumitru's* church and its author, the monk Evghenie Laz r, self-declared 'a noble' (*boier de neam*). The iconographic analysis of certain icons in this iconostasis put in evidence painters' artistic keen interests in the works of Renaissance and Baroque (Raphael Sanzio, Guido Reni). The paintings taken as models were harmonized in a hybrid style which combines elements of post-byzantine and neo-classical tradition. The hypothesis advanced by M. Sabados attributes to Grigorescu the full-painting of three main icons of the iconostasis as well as the finishing of the large icon of the *Virgin's Coronation*, invoking as argument the disagreement between Evghenie Laz r and his client, the monastery's abbot. Last of these paintings was probably begun by Evghenie, and its painting suppose a professional relation between Evghenie and Grigorescu both artists sharing the same propensity to neo-classical artistic values.

The presentation of **Olivia Ni i** titled as *Femeia între lini te domestic i senzualitate în arta lui Grigorescu* (*The woman between domestic peace and sensuality in the art of Grigorescu*) tried an original feminist interpretation of the subject. **Ruxanda Beldiman** studied the relationship between artist, and the art collector Queen Elisabeth of Romania/ Carmen Sylva (*Nicolae Grigorescu i Casa Regal / Nicolae Grigorescu and the Romanian Royal House*). From this point of view have been analyzed artist's works belonging to royal collections, especially two portraits, one equestrian of King Carol I and another one representing Carmen Sylva working at her desk (today, both in the art collection of King Michael I). An equal attention was payed to a particular aspect: Queen's interest in folk costume, wearing at the Royal Court, an interest stimulated by Grigorescu's art, context that permitted to the author to evoke Queen's correspondence with the painter. The theme of **Mariana Vida Grigorescu i pictorii gravori de la Barbizon (*Grigorescu and engraving-painters of Barbizon*) aimed to analyze the complex relations**

## THE SYMPOSIUM *CENTENAR NICOLAE GRIGORESCU. 1838–1907*, INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI "G. OPRESCU", SEPTEMBER 28, 2007

between the artistic visions of Grigorescu and the engraving-painters of Barbizon. This influence is detectable especially in Grigorescu's coal drawings, the engraving remaining a quite unusual technique for him during his lifetime. From this point of view the works of some reputed engraving-painters from Barbizon such as Corot, Daubigny, Decamps, Diaz de la Pe a, Huet, Millet, Rousseau, are revalued; it was looked for possible connections to their aesthetics, taking into account Grigorescu's personal relations established in the years spent at Barbizon (1862) and Marlotte, near to Fontainebleau (1868). The works of these artists contributed to aquaforte etching's revival and imposed the notion of *etching made by painter*, at a time increasingly interested in spontaneous free artistic expression and avoiding academic constraints, all these having a great significance for Grigorescu's work.

Paying attention to critical background of Grigorescu's art, **Gheorghe Vida** (*Nicolae Grigorescu i metamorfozele recept rii critice/Nicolae Grigorescu and the Transformations of Critical Interpretations*) re-examined the first period of artist's creation having as starting point the detailed article of Remus Niculescu *Grigorescu i primii s i critici*, published in SCIA (Bucharest, 1958). Revisiting that study G.Vida payed also a tribute to his *maître* the great art historian Remus Niculescu dead in 2005. G. Vida analyzed the writings of C.I. St ncescu, Sava oimescu, Ange Pechmeja and William Ritter, also insisting on the contributory texts of Apcar Baltazar, Barbu tef nescu Delavrancea, Nicolae Iorga, Francisc irato, George Oprescu. **Ioana Beldiman** in her research paper *Colec ionarii lui Grigorescu i identitatea na ional* (*Grigorescu's art collectors and national identity*) emphasized the complex relation between artist and the political and cultural context which influenced in a significant measure the public taste. In *Grigorescu japonizant?*

**Ioana Vlasiu** draws attention to a particular still unstudied aspect of Grigorescu's education and work. Observing some Japanese albums with engravings in the artist's library, preserved in his own house in Câmpina, the author emphasizes Grigorescu's interest in Far East aesthetics, closely connected to vogue of Japonism in France after 1860 where the Romanian painter studied and spent a long time. Although some analogies are made, the study's intended purpose was not to analyze them but to draw attention to crossing points of the Far East aesthetics and open-air painting, whose principles were willingly embraced by the Romanian painter, a familiar figure of the Barbizon milieu. Talented draftsman and a *virtuoso* of the

paint-brush, Grigorescu used to astonish his contemporaries by quick-working and the large number of variants of the same motif. All these are interpreted and correlated with the Japonism. **Corina Teac**'s presentation, *Arti ti postgrigorescieni în jurul lui 1900* (Followers of Grigorescu around 1900) has investigated the influences of Grigorescu's work on the next generation, stretched on the inherent contradictions and limitations generated by Grigorescu work's authority. She pointed out the art market and cultural context strong influence in perpetuating Grigorescu's subjects.

Corina Teac

SESSION ANNUELLE  
DU DÉPARTEMENT D'ART  
MÉDIÉVAL DE L'INSTITUT  
D'HISTOIRE DE L'ART «G. OPRESCU»  
DE BUCAREST: *NOUVELLES  
DONNÉES DANS LA RECHERCHE DE  
L'ART MÉDIÉVAL DE ROUMANIE (2007).  
IN MEMORIAM VASILE DR GU*

La IV<sup>e</sup> édition annuelle d'art médiéval a été dédiée à la mémoire du professeur Vasile Dr gu, 20 ans après sa prématurée disparition. Au début de la session, l'académicien Dan Grigorescu et Gheorghe Vida, directeur adjoint de l'Institut, ont évoqué la personnalité complexe de l'historien de l'art. L'académicien DAN GRIGORESCU a parlé des moments significatifs passés à côté de son collègue Vasile Dr gu au Collège «Sf. Sava» de Bucarest, en insistant sur les préoccupations intellectuelles multilatérales de celui-ci, axées surtout au domaine des disciplines humanistes. La sérieux et la rigueur caractérisaient déjà le jeune homme penché sur l'étude, en préfigurant son appétence pour la recherche. Ensuite, Dan Grigorescu a mis en évidence la diversité des objectifs analysés par Vasile Dr gu, de l'art médiéval roumain jusqu'aux œuvres des artistes contemporains. Il a également évoqué ses qualités exceptionnelles de coordinateur de l'activité de conservation et de restauration du patrimoine artistique roumain, dans sa position de directeur de la Direction des Monuments Historiques.

GHEORGHE VIDA a parlé de sa relation avec le professeur Vasile Dr gu, qui l'a conseillé dans la réalisation de son ouvrage de licence à la faculté d'Histoire et de Théorie de l'Art. Après des années, G. Vida a rencontré son professeur dans la rédaction de la revue *Artia*, bénéficiant de l'appui généreux dans son orientation professionnelle vers la critique d'art.

S'inscrivant dans la thématique de la session annuelle de la section d'art médiéval – *Nouvelles données dans la recherche de l'art médiéval en Roumanie* – DRAGO N ST SOIU, étudiant en dernière année à la Faculté d'Histoire et de Théorie de l'Art de l'Université d'Art de Bucarest, a parlé de l'illustration de la Légende de St. Ladislav, remise en discussion grâce à la découverte, par la restauration, de certaines peintures dans les églises unitariennes de Craciunel-Harghita et Chilieni-Covasna. Dans sa communication *Nouvelles représentations de la Légende de St. Ladislav à Craciunel et Chilieni*, D. N st soiu compare l'illustration de la légende de Craciunel à la représentation de l'église catholique-romaine de Ghelintu-Covasna, ainsi qu'à celle des églises de Mitrani-Harghita et Pădureni-Covasna (qui ne sont pas conservées, mais sont connues grâce à des copies en aquarelle de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle). En partant de certaines particularités stylistiques et compositionnelles, l'auteur de la communication propose la datation de ces quatre représentations de la légende dans le premier tiers du XIV<sup>e</sup> siècle et leur attribution au même atelier, et, peut-être, au même peintre.

Datées, à cause de leur penchant vers la décoration et le détail anecdotique – conséquence du provincialisme de la peinture murale dans le Royaume Magyar – au XIV<sup>e</sup> siècle, les peintures de Chilieni présentent certaines particularités dans la rédaction iconographique et dans l'ordre de la disposition des scènes, qui les rapprochent des illustrations de l'église unitarienne de Chilieni-Covasna et de l'église réformée de Mitrani-Harghita. (Communication publiée dans le présent volume de la *RRHA*).

Dans la communication *Corbii de Piatra. Points de vue sur la peinture*, ECATERINA CINCHEZABUCULEI remet en discussion la datation des peintures murales de cette église, problème différemment abordé dans la littérature de spécialité de ces dernières années : soit la fin du XIII<sup>e</sup> siècle ou le début du XIV<sup>e</sup> (Carmen Laura Dumitrescu, en 1975, *SCIA*, et en 1984, *Le Bulletin de la Bibliothèque Roumaine de Freiburg*), soit au XVI<sup>e</sup> siècle (Daniel

Barbu, en 1987, *Recherches d'histoire et de civilisation sud-est européenne*, et en 1991, dans sa thèse de doctorat *Relations artistiques entre les pays roumains et l'école vénéto-crétane au XVI<sup>e</sup> siècle*). L'auteur de la communication fait la démonstration que Daniel Barbu se résume seulement aux documents historiques datant du XVI<sup>e</sup> siècle et concernant une étape ultérieure à la fondation du monastère. Buculei considère qu'il est possible que le premier Basarab (1310-1352) ait été le fondateur de l'ensemble mural qui décore l'église creusée dans la roche par une communauté de moines établie ici antérieurement et que les auteurs des fresques ont été formés dans l'ambiance de la peinture byzantine de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle.

Un autre problème remis en discussion est le plan de l'église : la nef unique avec deux absides à l'est. Étant donné qu'il s'agit d'une église de monastère et d'un plan repris, on propose l'hypothèse selon laquelle l'existence des deux absides pourrait être expliquée par une double fonction de l'église : celle d'église proprement-dite et de chapelle funéraire, hypothèse également soutenue par le programme iconographique. Ecaterina Cincheza-Buculei propose quelques nouvelles identifications : dans l'abside vers le nord, probablement, l'image de l'*Ammos*, dont la présence conduit à l'idée de l'illustration d'un rituel liturgique et non pas d'un moment d'exaltation de la gloire du Christ, tel qu'on l'avait supposé en identifiant ici la scène *Jésus sur le trône adoré par les anges ; Jésus à 12 ans enseignant dans le Temple* et non pas un tableau votif sur le mur sud de la nef ; et de même, Jean Baptiste au nord, près de l'autel, à la place du supposé saint anachorète. On propose l'identification de la scène de la *Résurrection/ Anastasis*, dans une rédaction archaïque, dans la voûte, du côté nord vers l'est. On fait la démonstration que la figure de Jésus buste de la composition *Deisis*, peinte sur le tympan est, reprend aussi le rôle du Pantocrator, absent dans la voûte. Cette scène, sous le signe de laquelle sont réunies les deux absides, constitue un thème répandu aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles dans les absides des autels des milieux monastiques (Cappadoce, Italie, Georgie), ayant un évident caractère eschatologique et tout en étant spécifique aux espaces funéraires surtout. Le programme iconographique a été ainsi inscrit dans une sorte de programme «anachorétique», qui ouvre dans la peinture du XIV<sup>e</sup> siècle de la Valachie la troisième direction distincte en tant qu'orientation, à côté de celle ayant un profond caractère aulique, qui appartient à la peinture de l'Église Princièră de Curtea de Argeș et de celle identifiée dans le décor peint de l'église du monastère de Cozia.

Dans l'intervention *L'escalier des copistes d'Argeș. Une reconstitution virtuelle de l'église St. Nicolas de la Cour Princièră*, DAN MOHANU propose une reconsidération de l'aspect originare de l'Église Princièră d'Argeș, soutenue par la corroboration de la recherche stratigraphique des peintures murales avec celle des images d'archive, par l'investigation *in situ*

de l'architecture et par l'étude épigraphique. De l'analyse des variantes possibles concernant la reconstruction virtuelle de l'espace qui se trouve derrière le tympan ouest de la nef, a résulté l'existence, à l'origine, au-dessus du narthex, d'une pièce couronnée de deux tours, à laquelle on avait accès par l'escalier placé dans l'épaisseur du mur ouest. Cet espace, tel qu'il était mentionné dans les nombreuses inscriptions découvertes dans l'ouverture du tympan ouest, était intensément fréquenté entre les XIV<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, par les sacristains et les copistes de l'Église Princièră.

IOANA IANCOVESCU a proposé quelques *Hypothèses sur la peinture du XIV<sup>e</sup> siècle dans l'autel de Cozia*. La peinture de 1704-1705, exécutée à l'initiative de Șerban Cantacuzène Murguleanu dans l'autel et la nef de l'église du monastère de Cozia, a complètement remplacé la peinture du XIV<sup>e</sup> siècle, par son application directement sur le mur. Cependant, certaines structures iconographiques de la peinture originaire semblent être conservées par la peinture brancovane, tel que l'*Ammos* ou les scènes de la Passion dans l'autel. La similitude avec la peinture de l'autel de la bolnitsa de Cozia encourage l'identification de la source commune dans la peinture du catholikon au XIV<sup>e</sup> siècle, ainsi que la comparaison avec une série d'ensembles muraux des XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles de la Macédoine. La même source semble justifier l'iconographie des tympanes de la base de la tour, ainsi que le bien connu tableau votif de Mircea le Vieux dans la nef. La mise en évidence de quelques particularités de cette peinture perdue invite à la reconsidération de l'impact que la grande église de Cozia a eu sur l'évolution de l'art roumain.

La communication de TEREZA SINIGALIA, *Les inscriptions votives de l'église du monastère Negru Vodă de Câmpulung et leurs implications historiques et artistiques*, a été présentée en tant qu'hommage au professeur Vasile Drăguș, qui fut longtemps préoccupé de l'hypothétique reconstitution de la première église du monastère de Câmpulung. Il s'agit de l'édifice élevé au XIV<sup>e</sup> siècle, démoli pendant le tremblement de terre de 1628, reconstruit par Matthieu Basarab en 1635, démoli de nouveau en 1802 et puis refait en 1827, dans la forme actuelle. Les trois inscriptions votives qui se trouvent sur la façade ouest de l'église remémorent ces événements. La communication propose l'analyse des textes des trois inscriptions votives de deux points de vue : au cas des premières deux, qui font mention de l'initiative de reconstruction de l'église par Matthieu Basarab, on met en évidence l'affinité entre le style de la rédaction des inscriptions et celle des documents issus de la chancellerie princièră contemporaine ; tout en prenant en considération toutes les trois inscriptions votives, on met en discussion l'authenticité de la formule de rédaction « *sur la même place et avec les mêmes pierres* » rencontrée dans le cas de chaque reconstruction. (Communication publiée dans le présent volume de la *RRHA*).

ELISABETA NEGRU a présenté quelques *Caractéristiques compositionnelles dans la peinture de l'église du monastère Mamul*, fondation brancovane datant de 1695-1696. L'ensemble de la peinture murale, réalisé en 1699 par les zôgraphes Pârnu et Marin, a été attribué par Teodora Voinescu, compte tenu du critère stylistique et d'une supposition concernant le nom de Pârnu Mutu, mais les recherches sur cette identification n'ont pas été approfondies. Suivant les recherches de Teodora Voinescu sur la peinture de Pârnu Mutu, l'auteur de la communication considère que certaines structures compositionnelles et figures rencontrées dans la peinture moldave du début du XVI<sup>e</sup> siècle peuvent être identifiées dans la peinture de Mamul.

On met en évidence les mérites artistiques des deux zôgraphes qui emploient encore d'autres sources iconographiques que celles utilisées d'habitude par «l'école» de peinture brancovane. Sous le rapport de la composition, le plus spécial est le cycle de la Passion, où sont adoptés des schémas compositionnels que l'auteur compare avec la peinture moldave du début du XVI<sup>e</sup> siècle. Les modèles semblent provenir de notes disparates, isolées du contexte, mais la supposée source moldave est assimilée et utilisée à l'intention de la récupération de l'esprit classique de la peinture du XVI<sup>e</sup> siècle. Une particularité qui rapproche l'ensemble de Mamul de Moldavie est également la préoccupation pour les portraits et la fréquente utilisation du profil avec des qualités spécifiques au portrait et dépourvues de grotesque. D'autre part, on n'utilise pas certaines des stratégies courantes de représentation de la peinture brancovane, telles que les dimensions exagérées des personnages dans les épisodes secondaires, les effets pittoresques, les ambiguïtés, les stratégies de la narration qui obligent le regard à lire la scène successivement et non d'une façon unitaire. Les qualités des portraits, ainsi que les préoccupations pour des proportions monumentales et les compositions symétriques recommandent les peintres de Mamul comme plus proches de la peinture des Pays Roumains du XVI<sup>e</sup> siècle que leurs contemporains de «l'école» brancovane.

IOANA CRISTACHE-PANAÏT, dans son intervention *Gheorghe le Zôgraphe (Gherontie le moine). Témoignages de l'activité du chantre-copiste* a fait allusion à l'artiste de Vâlcea, originaire de Bogdanu, né en 1807. Pendant son enfance au monastère de Cozia, il a appris le métier de la peinture et il est devenu un prestigieux zôgraphe, maître et auteur d'herméneia. Gheorghe le Zôgraphe a été en même temps chantre, qualité découverte au monastère de Bistrița, en 1831. En 1840, le 16 octobre, il fut élu premier chantre dans la grande stalle du monastère de Hurezi (métier qu'il pratiqua jusqu'à sa mort, survenue le 7 août 1867 ; son tombeau se trouve sur le côté nord du monastère Dintr-un lemn). L'Académie Roumaine conserve trois manuscrits gréco-roumains en notation musicale byzantine, trois petits livres (de 8/6cm) joliment écrits et ornés par Gheorghe le Zôgraphe, composés de chants des fêtes de toute l'année, provenant de plusieurs chantres (Petru Evesiul,

Dionisie Fotino, Anton Pan, Grigorie Ambadarie, Macarie le protopsalte, Ion le protopsalte, etc.).

La note la plus ancienne présente sur les feuilles de ces livres date du 26 janvier 1839 (ms.2229). Les manuscrits ont le texte en noir, les titres en rouge, ornés de nombreux frontispices, vignettes, lettres initiales exécutés avec un grand talent. Les petits livres, reliés en cuir et décorés, pour la plupart, avant d'être écrits, en 1840, le 1<sup>er</sup> juin, à Bucarest, ont été apportés par Constantin Olănescu.

Dans la communication *Le concept de la première décoration de l'église Saint Nicolas de Popușeni – la reconstitution de l'image antérieure à la peinture murale*, CARMEN SOLOMONEA développe, par une étude de cas, le problème de la *première décoration* dans la plupart des églises moldaves des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Il s'agit d'une première forme de présentation esthétique des volumes architecturaux, recouverte, après un intervalle de temps, des peintures murales réalisées dans la technique *affresco*. Le nom générique de *première décoration* contient tout un programme décoratif avec quelques variantes chromatiques qui existent à l'intérieur des édifices, et non pas seulement des portions fragmentaires ayant l'aspect d'«imitations d'assises». La communication contient des données artistiques et des éléments techniques, spécifiques à la première forme de décoration de l'intérieur de l'église de Popușeni, par rapport à quelques autres monuments de Moldavie, des particularités d'exécution de la couche picturale et de la préparation ; la description du concept décoratif déroulé dans l'ensemble de l'église ; le rôle de la *première décoration* murale dans la présentation esthétique de l'édifice après la finalisation de la construction, une étape intermédiaire, mais avec un programme complètement élaboré et précisément exécuté. (Communication publiée dans le présent volume de la RRHA).

La communication de VLAD BEDROS, *Le diakonikon de Neam*, a mis en discussion un petit cycle hagiographique du prophète Elie, une option iconographique surprenante pour le décor de cet espace, avec une unique parallèle byzantine, au cas du diakonikon de Morača. On a souligné certaines particularités de rédaction, telle que la présence des «fils des prophètes» dans les épisodes passés au-delà du Jourdain. L'ensemble de fresques de l'autel de Neam a été récemment remis en lumière, par l'écartement des peintures du XIX<sup>e</sup> siècle. (Communication publiée dans le présent volume de la RRHA).

CONSTANŢA COSTEA, dans l'intervention *La peinture de la Moldavie des années 1500. Séquences de continuité*, parle de la manière dont des rédactions de scènes, des associations de sujets ou des polarisations de sens circulent entre certains monuments, de la fin du XV<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin de la première moitié du siècle suivant, en reconstituant des fragments des procédés d'atelier des peintres et des initiateurs de la décoration murale. (Communication publiée dans le présent volume de la RRHA).

Le but de la communication de CONSTANTIN I. CIOBANU, *Les «prophéties» des sages de l'Antiquité de l'église dédiée à St. Georges du monastère St. Jean le Nouveau de Suceava*, fut celui d'établir le contenu et les sources littéraires des «prophéties» attribuées aux sages de l'Antiquité peints sur la façade sud de l'église St. Georges du monastère St. Jean le Nouveau de Suceava. Ces «prophéties» sont très mal conservées dans le décor de l'église. Avec une très grande difficulté (et grâce au manuscrit concernant les prophéties des sages païens écrit par l'ancien higoumène du monastère Kirillo-Belozersk, Goury Touchine) on a réussi à lire et à identifier les inscriptions écrites sur les phylactères des sages Zmavagl (?), Foukid (Thoucydide), Slman (?), Aristote (?), Th... (?), Sokrat (Socrate) et Plutarh (Plutarque). Selon l'auteur, l'inscription écrite sur le phylactère de Plutarque est d'une très grande importance. Malgré l'erreur de l'attribution ancienne, on a identifié ici un fragment du célèbre *testimonium flavianum* : « À cette époque fut Jésus Christ, homme sage, si du moins il faut l'appeler un homme... ». (Communication publiée dans le présent volume de la RRHA)

Les deux derniers ouvrages ont visé la contribution de restaurateurs roumains aux travaux de restauration à l'étranger, comme un tribut à la mémoire du professeur Vasile Dr gu , dont les préoccupations scientifiques ont également tenu compte de l'art des civilisations plus lointaines.

MARIA DUMBR VICIAN a présenté *La conservation des peintures murales de l'intérieur du Temple du noble Sennefer Gourn, Louxor*, l'un des 800 temples de la Vallée des nobles, sur le versant est du Mont Theban. Le temple de Sennefer date de la période de la 18<sup>e</sup> dynastie (1439–1413 av. J. Ch.). En général, les temples de cette période ont la forme de la lettre T, creusée dans le rocher : avec une salle transversale à l'entrée, l'une longitudinale, et une dernière, la salle avec les pilastres, là où on officiait le rituel funéraire. À la suite du changement répété du propriétaire, on a produit des modifications iconographiques au niveau de la décoration, comme par exemple : des modifications des cartouches ou même des transformations de la figure du noble. Pendant la période copte, les temples ont été habités, les chambres ont été transformées en cellules pour les moines. Des lettres-messages écrites sur des fragments de céramique ou de pierre (« ostracon ») et céramique copte ont été trouvées dans TT29 (le temple de Sennfer) et TT26 (le temple du cousin Sennefer). Dans la période contemporaine, les temples ont été vandalisés, et, en dessus, on a bâti des maisons qui forment actuellement le village de Gourn.

Le temple est creusé dans le rocher de calcaire, poli par endroits avec un crépi de glaise, crotte et pailles. Dans les zones où le rocher présente des vides plus

profonds, on obture ceux-ci avec des morceaux de pierre implantés dans le crépi frais. Ultérieurement, sur la surface du mur, on applique une ou plusieurs couches de glaise (mouna) et plâtre, pour la nivellement, la dernière couche portant la décoration finale. La peinture proprement-dite est réalisée *a secco* avec des tonalités de pigments de terre (rouge, ocre, noir, etc.), selon une structure compositionnelle bien établie.

Étant donné que le temple n'a pas été introduit dans le circuit touristique, l'intention des restaurateurs est de conserver la surface picturale et de ne pas la restaurer. Ainsi, on a effectué des opérations d'urgence, comme : la consolidation du crépi, surtout, celui au niveau des plafonds et un nettoyage sélectif de la couche picturale, là où elle était couverte de «mouna». Par ces opérations de consolidation on a voulu la conservation de l'ensemble de peinture murale qui décore l'intérieur du temple et la réalisation d'un accès plus facile des spécialistes à l'information précieuse que puisse offrir la peinture murale égyptienne.

Dans la communication *La restauration des peintures murales du temple Red Maitreya (XV<sup>e</sup> siècle), Ladakh, Inde*, ANCA NICOLAESCU a présenté les étapes de recherche et d'expérimentation dans la restauration des peintures murales de tradition bouddhiste de ce monument élevé pendant la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Le projet, partie du programme de l'organisation Tibet Heritage Fund, a débuté avec une phase d'investigations et de documentation *in situ* des matériaux originaux et de la technique de travail de ces peintures, afin de comprendre le comportement des matériaux employés et des processus de dégradation. La stratégie de travail a visé des actions de conservation préventive, ainsi que des interventions de stabilisation de la peinture. De nombreux tests ont précédé chaque opération. On a constaté que la peinture a été réalisée avec des pigments ayant comme liant la glu animale sur un support d'argile. Étant donné qu'on ne connaît pas assez la réaction des matériaux modernes sur cette technique, on a préféré des matériaux naturels, locaux, compatibles avec les originaux, pour éviter l'apparition future de nouvelles dégradations incontrôlables. Les matériaux modernes, synthétiques, ont été employés soit sur une zone, là où les matériaux locaux étaient inefficaces, soit dans des testes pour les futures observations et recherches. La communication a eu l'intention de rendre connue la technique des peintures murales bouddhistes et la manière d'aborder leur conservation.

*Département d'art médiéval*

Ce texte a été rédigé à partir des résumés présentés par les auteurs des communications.

*Note*

## CULORILE AVANGARDEI. ARTA ÎN ROMÂNIA 1910–1950

### La reconfiguration de la modernité artistique roumaine. Notes en marge d'un catalogue

En mai 2007, le Musée d'Histoire de Sibiu ouvrait ses portes à l'exposition *Les couleurs de l'avant-garde*. Organisée par l'Institut Culturel Roumain, à l'initiative d'Erwin Kessler, l'exposition a réuni plus de cent œuvres provenant de huit musées du pays (Bucarest, Braşov, Constanţa, Craiova, Drobeta Turnu-Severin, Oradea, Sibiu, Tulcea) qui furent le «noyau» d'une série de manifestations, dont la plus importante a été le symposium international *Texte-Image*.

Itinéraire ultérieurement à Bucarest et ensuite à Constanţa, Timişoara et Oradea, l'exposition a été controversée ; elle a provoqué d'amples commentaires pro, mais surtout contre. Cette chronique ne se propose pas d'insister sur ces controverses ou sur l'événement qui les a générées, mais sur le catalogue de l'exposition<sup>1</sup>.

Plus qu'un simple catalogue, la publication en question est un véritable volume de référence, en totalisant dans presque trois cents pages une suite de textes et une très riche illustration. C'est un volume qui mérite toute l'attention du lecteur.

#### Ce qui se cache derrière un titre

J'ai seulement entendu parler des raisons pour lesquelles l'exposition a été critiquée et, compte tenu du fait que je n'ai pas eu l'occasion de la voir, je ne peux pas la commenter ou offrir mon point de vue en marge des critiques faites. Toutefois, une partie de la controverse me semble évidente, car elle est contenue dans le titre-même de l'exposition, devenu également le titre du catalogue.

Des deux énonciations du titre, *Culorile avangardei* et *Arta în România 1910-1950*, seulement une est conforme, tandis que l'autre induit, plus ou moins, en erreur le lecteur.

Si ce dernier attend d'être confronté à l'avant-garde roumaine avec ses problématiques, il va être déçu. Car le volume ne traite qu'en partie le sujet, en l'analysant en parallèle aux autres manifestations artistiques de l'époque étudiée. Quant au découpage chronologique, celui-ci ne correspond que partiellement au contenu du livre ; l'intervalle précisé sur la couverture – 1910-1950 – varie à l'intérieur du livre : il est écourté de deux ans dans le chapitre consacré aux repères chronologiques (qui s'arrête en 1948, à la première exposition réaliste-socialiste, repère d'ailleurs justifiable) ou, au contraire, il est étendu, dans la partie illustrée, jusqu'en 1969 (un collage de Maxy, datant de

cette année-là, rappelle, avec un écho fatigué et assagi, les ténements de l'entre-deux-guerres).

D'où vient ce décalage ? En ce qui concerne l'utilisation du terme «avant-garde» il y aurait deux possibilités. Une explication serait qu'Erwin Kessler a employé ce terme comme un leurre : l'avant-garde vend bien. C'est un sujet relativement peu exploité chez nous dans le domaine artistique, qui attire autant un public large (mais cultivé), que les spécialistes. D'ailleurs – et ici se trouve la seconde explication – l'avant-garde constitue non seulement un domaine important dans les études sur l'art moderne, mais elle représente surtout l'une des portes officielles par lesquelles ce qu'on a défini en tant qu'art de l'Europe d'Est est entré, la tête haute, sur le territoire sélectif (et sélect) de l'art occidental. Et qui, par ailleurs, a assuré par la suite une brèche à l'historiographie de l'histoire de l'art local, également.

Quant aux fluctuations de la limite finale chronologique, elles peuvent être justifiées par le désir (facile à comprendre) de travailler à partir de dates arrondies. Mais qui ne sont pas toujours couvertes historiquement. Dans ce cas, 1950 a une signification générique : il ne s'agit pas d'une certaine année, mais de la limite inférieure de l'occupation effective de l'espace intellectuel par l'idéologie communiste.

#### Une fois accrochés...

Erwin Kessler, curateur principal de l'exposition et coordonnateur du catalogue, nous avertit d'ailleurs dès le début de son texte introductif sur l'illusion opérée par le titre : l'exposition *Les couleurs de l'avant-garde* n'est pas véritablement dédiée à l'avant-garde, même pas à celle complexe et contradictoire que fut l'avant-garde roumaine. Vue des avant-postes puristes, cette exposition est presque déloyale (...) Plutôt que d'abstraire et extrapoler, de manière pédante et puriste, des œuvres d'avant-garde de leur contexte historique (...) l'exposition survole un phénomène historique et culturel particulièrement dense et complexe, celui de la cohabitation, de la tension, de la discorde et de la transformation réciproque du modernisme, de l'avant-gardisme et du traditionalisme dans l'entre-deux-guerres» (p.5)

En d'autres mots, au lieu d'une approche «traditionnelle» de cette période, Kessler propose une lecture différente qui force à bon escient les limites autant chronologiques que thématiques. L'avantage est qu'à la place du discours qui d'habitude examine un seul courant (souvent l'avant-garde) on nous offre un regard complet de la scène artistique roumaine, tandis que le contexte de l'entre-deux-guerres est élargi de ses prémices (les premières années du siècle) jusqu'à ses échos après-guerre.

Même si l'auteur ne l'affirme pas directement, le lecteur averti comprend qu'il s'agit de la condition de l'art roumain dans ce que nous avons pris l'habitude à considérer comme la période d'or de sa modernité. Donc, le véritable sujet, même si on ne le désigne jamais en tant que tel, est la modernité de la production artistique roumaine pendant ces années-là : d'une part, les tensions qui s'associent implicitement à la modernité, d'autre part, les mécanismes par lesquels celle-ci peut être copiée ou, au moins, mimée.

En dépit des positions politiques «théoriquement antagoniques» de ces orientations, affirme Kessler, il y a des thèmes récurrents «qui connectent entre eux des artistes, des œuvres et des événements apparemment situés aux pôles opposés de la même scène artistique locale» (p.5). La thèse a été annoncée en filigrane par le livre d'Ioana Vlasiu<sup>2</sup>, et Kessler la mène plus loin, en proposant un regard d'ensemble de cette scène artistique, où modernisme, avant-gardisme et traditionalisme ne représentent que les différentes facettes (pour paraphraser Matei C. Ionescu<sup>3</sup>) d'un désir unique de pouvoir vibrer au rythme du temps. Cet élargissement de l'horizon constitue une inflexion méthodologique nécessaire pour la compréhension de l'art roumain moderne (j'emploie ce terme avec une connotation chronologique, celle d'appartenance à une époque de la modernité), mais la véritable nouveauté de la démarche de Kessler est la reconsidération du rôle joué par le traditionalisme sur cette scène: «On peut dire (...) que l'art spécifiquement national a été synchrone, attentif et connecté au flux idéologique du temps, dans une mesure comparable avec le positionnement de l'avant-garde par rapport aux débats politiques du temps» (p.22)

Si le changement de perspective est majeur et plus que bienvenu, Kessler reste attaché à une approche moderniste, autant par son propre étonnement face au pas fait que par la définition en soi de ce qu'il appelle (en adoptant un syntagme véhiculé dans la presse de l'entre-deux-guerres) «art spécifique national». «Paradoxalement, écrit l'auteur, l'art de la spécificité nationale a joué par la suite un rôle encore plus important (...) que l'avant-garde de Roumanie». Définir l'intérêt pour la tradition en tant que rétrograde est un raccourci pratiqué par l'historiographie moderne afin de se délimiter au point de vue idéologique ; donc, le paradoxe est celui d'une dispute de territoires idéologiques, face à laquelle on peut garder la distance. La tradition est, en fait, une face de la modernité, un de ses produits. Analysant le traditionalisme roumain, Kessler le considère de manière surprenante comme un résultat des mutations induites par la première guerre mondiale. C'est ainsi qu'il étudie tout «l'art national», «le style roumain» ou «le style national», ainsi qu'on désignait à l'époque l'expression artistique née des

aspirations nationales de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette amputation n'a aucune justification, car les motivations et les mécanismes de la création d'un art identitaire étaient restés les mêmes, en dépit d'un changement des thèmes et des motifs. Ouvrir un dialogue plus soutenu avec les textes «nationalistes» de l'époque et, surtout, avec les publications récentes sur des thèmes identitaires aurait pu nuancer le discours.

Kessler définit la scène roumaine de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle comme un «mélange de modernismes paisibles» qui dompte même les protagonistes les plus rebelles de l'avant-garde européenne, une fois rentrés au pays. Caractérisée par «le développement elliptique, contradictoire, la hybridation, les pratiques compromettantes et le désir volontaire de refléter le cours culturel et social de l'époque», cette scène se recentre de surcroît dans le lieu commun de l'esthétisme, que Kessler définit comme «l'état superficiel de jubilation et la capacité d'épater artistiquement» (p.6). Une absence de mise politique qui déplace l'attention des thèmes engagés du modernisme vers une zone de débats et de provocations intellectuelles – positionnement qui aurait mérité un examen plus attentif.

#### **Traditionnalisme, modernisme, avant-garde**

Suivant les jalons ainsi tracés par le texte d'Erwin Kessler, le catalogue se structure autour de trois axes : la présentation de la production roumaine dans le contexte de l'époque est suivie par deux études de cas, le volume étant clos par des repères chronologiques. Les auteurs des textes, Ioana Vlasiu, Ruxandra Dreptu, Gheorghe Vida et Mariana Vida ont en même temps participé à la réalisation effective de l'exposition.

La synthèse d'Ioana Vlasiu, *Les modernités de la peinture roumaine de l'entre-deux-guerres* offre au lecteur un tour global d'horizon. De Camil Ressu et son emblématique *Terrasse Otetele anu* jusqu'à uculescu, le texte analyse avec finesse la condition de l'artiste moderne. Le discours est articulé thématiquement autour de deux sujets majeurs – le citadin et l'identitaire rural – qui regroupent la plupart des artistes de l'époque, tandis que quelques artistes «inclassables» (*Au-delà des théories*), permettent à l'auteur de nuancer son analyse. L'utilisation pertinente des sources de l'époque – des articles des périodiques, des revues avant-gardistes, des romans – enrichit et anime l'évocation du paysage artistique roumain.

Gheorghe Vida profite de son étude de cas sur Matis-Teutsch pour explorer en détail l'époque dans laquelle évolue le peintre. Tout comme Vlasiu, Vida fait appel aux sources de l'époque, ce qui résulte dans une radiographie de la modernité de la société roumaine à ce moment-là. Il n'y manque pas le moment mythique de l'ouverture de l'exposition internationale de *Contimporanul* de 1924 : «L'obscurité de la salle, dans

laquelle s'agitait une foule très nombreuse d'invités (...) fut soudain déchirée par le bruit d'un tambour. Les lumières s'allumèrent en même temps rendant visible, sur l'estrade, derrière le conférencier, un orchestre de jazz-band, dont il ne manquait même pas le musicien noir» (p.68).

Consacrée à l'atypique Corneliu Michiulescu, la deuxième étude de cas présente une facette différente de la scène artistique roumaine, que Ruxandra Dreptu évoque à travers ses minutieuses descriptions des œuvres.

Denses et systématiquement structurés, les repères chronologiques établis par Mariana Vida achèvent le volume. Grâce à l'abondance des données offertes, la section s'impose comme une colonne vertébrale du catalogue, offrant un trame ordonné pour la lecture du riche matériel présenté.

Le discours des cinq curateurs est complété par le discours des images : «La récurrence de thèmes iconographiques proéminents » (p.5) a déterminé Kessler à classer le matériel proprement-dit de l'exposition en trois grandes sections thématiques, suivies d'une brève *coda*, critères qui se retrouvent également dans la présentation des images dans le catalogue : «le pathos poétique du social», «utopies identitaires», «rêveries et angoisses citadines» et «la fin du chemin».

Si les trois premières catégories correspondent aux grands thèmes de l'art roumain de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la quatrième renonce à la perspective thématique pour se positionner idéologiquement. La dernière section comprend, ainsi, des œuvres réalisées après le changement politique opéré en Roumanie, en proposant un regard (rapide) autant sur l'altération des thèmes antérieurs de la modernité, que sur «le développement futur de l'art roumain après l'ère réaliste-socialiste» (p.115). Sans contester l'intérêt du débordement chronologique (surtout dans le cas présent, qui opère une déstructuration des limites), je m'interroge toutefois sur la justification d'une incursion si courte dans une époque qui a ses propres jalons et règles et qui, pour être comprise, nécessite un discours en soi.

Je ne peux pas clore cette présentation sans me mettre dans la peau du rédacteur que le catalogue aurait dû avoir. La disparition de cette fonction, pratique

toujours plus fréquente dans la politique éditoriale, nuit à l'effort intellectuel des auteurs. Les fautes d'orthographe, le manque d'unité des notes, (ainsi que la disparition mystérieuse de quelques-unes de celles-ci), auraient pu être évités si la maison d'édition n'avait pas tout laissé à la charge des auteurs. Je ne fais pas la chasse aux erreurs, mais j'ai la conviction qu'il s'agit d'un volume de référence, que j'aurais souhaité, par conséquent, exemplaire.

### Après avoir fermé le livre

La lecture proposée par Kessler est doublement novatrice. D'une part, elle s'inscrit dans les dernières lignes d'analyse de l'art de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, conséquence de la crise du modernisme, mais – ce qui est connexe – également des limites de l'historiographie «traditionnelle». D'autre part, la démarche, qui est peut-être de ce point de vue encore plus précieuse, restructure le champ de l'art moderne roumain, en s'interrogeant sur l'essence de sa modernité.

Certes, que la réponse n'est pas claire. Parce que l'argument manque des articulations historiques plus solides, ainsi qu'un nuancement de l'instrument méthodologique. «L'abstraction et l'extrapolation (...) des œuvres d'avant-garde de leur milieu historique», dénoncées par Kessler dans son texte, ne sont «pédantes» et «puristes» que dans l'absence d'une perspective historique.

L'exposition *Bucarest, les années 1920-1940, entre l'avant-garde et le modernisme* a ainsi représenté, en 1994, lorsqu'elle a été ouverte, un moment important dans la définition de la culture moderne roumaine : non seulement elle plaçait l'avant-garde locale dans le contexte (européen) de l'époque, mais elle restituait aussi une période qui fascinait et qui avait reçu, officiellement parlant, une attention plus que réduite. Reprendre aujourd'hui la même lecture aurait été, en effet, non seulement «pédant» et «puriste», mais également périmé.

*Les couleurs de l'avant-garde* représente en quelque sorte une continuation de cette démarche qui a su profiter du temps écoulé pour renouveler sa position, en offrant de cette manière une nécessaire reconfiguration du territoire étudié.

### Notes

<sup>1</sup> Erwin Kessler (éditeur), Ruxandra Dreptu, Gheorghe Vida, Mariana Vida, Ioana Vlasiu, *Culorile avangardei. Arta în România 1910-1950*, édition bilingue : roumain, anglais (Florin Bican, Ariadna Gr dinaru, Fabiola Popa) et allemand (Ida Alexandrescu, Corina Bernic, Gabriel D.Decuble,

Lumini a Graur, Erika Grün), Institut Cultural Roumain, 2007.

<sup>2</sup> Ioana Vlasiu, *Anii '20 – tradi ia i pictura româneasc*, Bucure ti, 2000.

<sup>3</sup> Matei C linescu, *Cele cinci fe e ale modernit ii*, Bucure ti, 1995.

Carmen Popescu

*NICOLAE GRIGORESCU PAINTER  
OF NATURE, National Art Museum  
of Romania, Bucharest, 25 October 2007  
– 10 March 2008*

In 2007 one hundred years passed since Grigorescu's death. 2007 was also the year when the Poles commemorated one hundred years since Stanislaw Wyspianski died; Wyspianski was their national painter and writer, one of Grigorescu's contemporaries, belonging though to a younger generation, whose celebration, decided upon in the Polish Seim, took place with great pomp and ceremony. The Polish Cultural Institute in Bucharest, for example, saw about having the Romanian press write lavishly and significantly on Wyspianski.

How was Nicolae Grigorescu commemorated? The Romanian Parliament made no mention of the event. Cultural institutions made some efforts. The Academy, through Dan Haulic, Viorel Mărginenu and Cristina Macovei, organized a beautiful exhibition with a limited number of paintings and drawings coming from G. Oprescu's former collection and from the Engravings Cabinet of the Academy, accompanied by a small, but exquisite catalogue and a communication session in the auditorium of the institution organizing the event. The Institute of Art History organized in its turn a communication session, both manifestations having an echo limited to a gathering of specialists and scholars interested in the topic. In November, the National Art Museum opened an exhibition with numerous works, selected however only from the museum in Bucharest (unlike the last big exhibition of 1985 when more than 400 of works were reunited from numerous museums around the country and some private collections), accompanied by a sumptuous album. Press mentions did not depart from the ordinary comments. Of course, one could ask: what new things could one say about Grigorescu after 100 years of exegeses? It seems that the subject is no longer topical. And still. A better promotion of the exhibition, which was remarkable in its own way, might have contributed to renewed reflections on the great 19<sup>th</sup> century painter whose modernity has not lost its freshness and auroral spirit.

To this day, Grigorescu's image is, in many aspects, tributary to interwar points of view and interpretations. What happened then? Even since Grigorescu was still alive, those who made pastiches of his most successful motives literally vulgarized the painter's work. It is also true that Grigorescu used to pastichize himself, but it was his right to do so. After the First World War Grigorescu's plein-air painting, solidary with impressionism, could not be ignored by the anti-impressionist reaction of the young generation, who, it is true, targeted Grigorescu's epigones more than Grigorescu himself. Andreescu's "re-discovery",

through the two monographs that G. Oprescu and Al. Busuioceanu dedicated to him in 1932 and 1936, is a symptom of the same change of taste.

Almost all arguments meant to discredit impressionism are found in the critical comments on Grigorescu's work, who is constantly opposed to and defined against Andreescu. One can follow the thorough way the opposition Grigorescu–Andreescu is constructed and overbid and how it becomes an excellent topic for the exercises of the polemical spirit.

The first is praised more and more equivocally. Grigorescu is lyrical, poetical, "technician with amazing skills" (Tefan Popescu), his ability is "rapid and poetical", he is "agile, likable", his easiness is formidable (Tonitza). Andreescu hardly dissimulates his disapproval when he says that Grigorescu "was a happy man and a happy painter", and that his life was "a succession of victories". The seduction of his paintings and the success he enjoyed become as many charges. Romanian art needed its martyrs and its prophets, and the prodigious painter, the serene, happy, fortunate Grigorescu was not good for this role. Luchian, first of all, but equally almost forgotten Andreescu would be recuperated from this perspective, which was new for the Romanian art, but which had been already speculated in other countries.

The antithesis between Grigorescu and Andreescu, established in the interwar years would last. Delayed echoes can be detected in the way in which the two classical painters of the 19<sup>th</sup> century are presently exhibited in the permanent exhibition of the National Art Museum. The art of Andreescu, who lived only 32 years and inevitably left behind a limited number of works, is exhibited almost in its totality in the museum, while Grigorescu's is given a physically equal space in the same room. From this forced equation Grigorescu's image comes out diminished, but significant for the myths of the critics of interwar art and their belated reverberation.

Even opinions which are already ingrained by the authority of some prestigious art historians, for example G. Oprescu, about the work from the so-called "white" period, from Grigorescu's last years, would have been expected to be re-examined. I do not think that nowadays one can relate the preference for monochrome of this painting to the eye disease (which in fact he treated in Paris) and to a hypothetical decrease of his visual acuity. It is as if we still believed those who, the moment El Greco was rehabilitated, attributed the deformations in his painting and the non-canonical canon of his figures to some eye deficiency. As for the white period, I would put forth the hypothesis of an *aggiornamento* of the elderly painter to symbolist artistic practices.

Out of Grigorescu's vast body of work, for the exhibition of the National Art Museum the theme of nature was chosen, a theme which is truly defining for the Romanian painter, but also for the concept of artistic modernity of the moment. However, to avoid

the inevitable monotony of a thematic exhibition, the organizers – Rodica Matei, Mariana Vida, Monica Enache – included a series of works created by Grigorescu in his capacity of a war correspondent (1877). Bringing the two themes together is not a forced endeavour, since, in most cases, the images of this cycle, drawn or painted by Grigorescu, are landscapes with figures. Be it fight scenes involving crowds, or single figures, sometimes even portraits, their context is nature, most of the time, which assumes more than a supporting role in the overall picture. The big number of works, among which many admirable small-size sketches, exhibited for the first time, is organized on a chronological basis. Thus, one can grasp the whole artistic journey of the painter, from the first works, of a good quality, but still indebted to some models, to

the liberation from canons of the last years, when the spontaneous picturesque element becomes predominant. The catalogue of the exhibition, whose graphic design is admirable, contains a very well-informed monograph written by Mariana Vida. The structure of the catalogue is similar to that of the exhibition and lists the main stages of Grigorescu's stylistic evolution. What misses is a contents that should save you from randomly browsing the catalogue. Although Mariana Vida's study contains essential bibliographical references, a separated bibliography at the end of the volume would have transformed it into a work tool, greatly as the catalogue of the last retrospective of 1985 became rather inaccessible.

Ioana Vlasiu

**L'EXPOSITION GHEORGHE  
TATTARESCU ET SES  
CONTEMPORAINS**, catalogue  
(éd. bilingue), édité par l'Institut Culturel  
Roumain, décembre 2007, 294 p, 158 il.

**Les contemporains de Tattarescu  
et nos contemporains**

Le Musée National de Bucarest (MMB) a organisé à la fin de l'année passée une ample exposition de peinture roumaine du XIX<sup>e</sup> siècle, très consistante, mais d'autant plus difficile à assimiler. Avec un titre vaguement-provocateur, *Gheorghe Tattarescu et ses contemporains*, l'exposition a été ouverte au public en décembre 2007, pendant plus de quatre mois, et elle a bénéficié d'un catalogue ayant le même titre, édité par l'Institut Culturel Roumain (ICR). Même si le catalogue a l'intention, exprimée, d'être «un miroir fidèle de l'exposition» et, en même temps, un «album», il omet, intentionnellement ou non, la précision temporelle de l'événement.

La présentation d'un panorama de l'art roumain du XIX<sup>e</sup> siècle, du moment de ses premières cristallisations modernes, jusqu'à la maturité, et le moment du tournant vers le siècle suivant, a été réalisée à travers 21 artistes contemporains de Tattarescu, ce dernier se situant, en quelque sorte, au milieu des tendances artistiques agissant entre les deux moitiés du siècle. Les œuvres de peinture, de graphique et de sculpture signées par Theodor Aman, Ion Andreescu, Emanoil Bardasare, Anton Chladek, Nicolae Grigorescu, Constantin Lecca, Nicolo Livaditti, Stefan Luchian, G.D.Mirea, etc., ont été extraites et mises à la lumière des dépôts du MMB et de ses satellites : les Sections

d'art et d'histoire, les Musées Gheorghe Tattarescu, Theodor Aman, Frederic et Cecilia Cutescu-Storck.

La rencontre avec des œuvres plus ou moins connues, de première main ou plus maladroitement exécutées, avec ou sans écho dans la création d'un artiste ou d'une époque, fut une importante occasion de méditation sur la tradition et l'innovation, sous l'aspect évolutif de l'art roumain de la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, occasion en effet profitable si la manière de présentation et, tout d'abord, la conception de l'exposition avait eu à sa base des critères de sélection solides et clairs. Le recours strict au patrimoine MMB & Co. a eu comme conséquence non seulement une image incomplète des *contemporains*, certains d'entre eux plus affins peut-être à Tattarescu que ceux choisis pour l'exposition (aspect que les auteurs de la démarche, Aura Popescu et Ioana Cristea ne signalent qu'en passant au début du catalogue), mais également une image improbable de notre peinture – peintres tels que Grigorescu, Andreescu, Luchian figurent avec des œuvres qui ne sont pas représentatives pour la dimension réelle du renouveau généré par leur vision dans les arts plastiques du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, vision qui les sépare sans doute du cercle étroit de la «contemporanéité» de Tattarescu. Le patrimoine, dû au hasard constitutif, aurait pu être étalé comme tel, selon les critères temporels seulement. Tattarescu, choisi comme dénominateur commun, nous fait penser à un étalon encore plus bas, quantitatif, contredit quand même par l'œuvre d'Aman, présente en proportions égales avec celle de Tattarescu. La manière de sélection des œuvres, sur l'horizontale ou sur la verticale, reste non manifeste, autant dans l'exposition que dans le catalogue homonyme.

Le grand nombre d'œuvres a été placé dans trois chambres, accessibles par l'avant-scène du reflet de l'énorme allégorie *Le Réveil de la Roumanie* dans le généreux miroir vénitien présent entre les deux niveaux

du Palais Schoutsou. Dans la première salle, l'œuvre peinte de Tattarescu a été exposée à côté de celle d'Aman, la deuxième salle a appartenu à tous les autres artistes, de la peinture la plus ancienne, un *Portrait de femme* de Livaditti, datant de 1844, jusqu'à la plus récente, le buste d'Aman réalisé par C.Storck, de 1892 (*La tête d'homme*, attribuée à G.D.Mirea, non signée et non datée, pourrait être, compte tenu de la manière dont elle est travaillée, ultérieure à cette date ; ce n'est pas la seule pièce de l'exposition dont les spécialistes du MMB n'ont essayé aucun placement approximatif, selon des critères stylistiques). Enfin, dans la troisième chambre, une salle «de la graphique», sont exposés des documents, des photographies, des dessins et des cahiers d'esquisses datant de la période des études de Tattarescu à l'étranger, des gravures et des aquarelles de Theodor Aman, des paysages en crayon, lavis ou aquarelle signés par H.Trenk, C.P.de Szathmary et A. Preziosi.

Mise en scène avec un effet digne de l'ambiance du Palais, *Le Réveil de la Roumanie* – œuvre synthétisant les idéaux des roumains en 1848 et qui, à l'époque, a conduit à la reconnaissance de Tattarescu, également accélérée par la circulation des reproductions lithographiques –, a perdu, par le reflet, de son air monumental, mais a résuscité l'association avec l'autre glorification du moment 1848, tout aussi célèbre, et aujourd'hui impressionnante *Roumanie Révolutionnaire*. C.D.Rosenthal a pu être admiré avec deux autres travaux, dont l'un, *Le portrait de C.A.Rosetti* (1849) qui, quoique gauche, représentatif pour le portrait historique de facture romantique. Les deux autres peintres ayant des conceptions révolutionnaires, illustrant le moment de renouveau du portrait par son potentiel idéologique, Ion Negulici et Barbu Iscovescu, n'ont pas été présents dans l'exposition.

Tattarescu, incapable, par tempérament, de l'enthousiasme romantique des trois autres, cueille quand même l'étincelle et donne la mesure de son talent par l'admirable portrait de Nicolae Balcescu (1851). À côté de ce tableau, chef d'œuvre dans la création du peintre, il y a, dans le nombre de portraits souvent monotones, froids ou doux, quelques-uns remarquables par l'emploi économique des moyens plastiques et l'attention psychologique accordée aux modèles : le portrait de sa femme en médaillon (*Maria Tattarescu*, 1877), *L'héroumène du Monastère Ratesti* (1852), *L'archimandrite Târgsoreanu* (1862) et, assez proche du portrait de Balcescu, comme manière stylistique, *L'autoportrait* (1849), présenté sur le chevalet. De la peinture allégorique, religieuse et de genre, peu sont les œuvres qui ont quelque chose à dire et qui sont agréables à regarder, telle que *La femme au tambourin*, peinte en 1848, à Rome, sauvée du conventionnalisme par le tracé linéaire de la silhouette, maniériste et ingresien, d'une plus grande pureté et chromatique vivifiée par un contraste plus vigoureux.

Des paysages, considérés le genre dans lequel Tattarescu rend plus faibles les freins académistes, *La grotte Dâmbovicioara* (1868) se fait remarquer aujourd'hui comme un objet réussi, dont le sujet, surpris d'une manière réaliste dans sa qualité tectonique, s'accommode au pinceau lisse du peintre, les éclats de la matière picturale et même le somptueux cadre du tableau. Quant aux lumineuses *Sur Monte Pincio* et *Sur Gianicolo* (1850-1851), se situant, comme souffle, à la frontière entre le néoclassique et le romantique, la qualité du sens miniatural qui a été attribuée à Tattarescu (Georgeta Wertheimer) pâlit par rapport au génie d'Aman, dans les petites peintures sur bois présentes dans la même chambre, ainsi que les gravures de la dernière. La minutiosité de Tattarescu semble plutôt le fruit des efforts timides et complexés du peintre d'atelier, devant la nature, de se concentrer sur des dimensions plus faciles à maîtriser.

Tandis que Tattarescu se superpose à l'académisme de facture classique et maniériste italienne, en marquant le moment de la laïcisation de la peinture religieuse autochtone et l'apparition de l'école de peinture en tant qu'institution, Aman et Grigorescu, suivis de près par Andreescu et Luchian, en partant de l'académisme de filière française, dépassent cette phase primitive par un saut de valeur qui instaure la première époque d'accomplissement de la peinture roumaine. Le même tournant a été très bien illustré par Aman, présent dans l'exposition, contrairement à ce qu'on attendait, non dans ce qu'il a en commun avec Tattarescu, les portraits et les compositions historiques de la première période de sa création, mais dans ce qu'il a de totalement différent de celui-ci, les œuvres de la dernière période (y compris la gravure en eau-forte), après 1870, lorsqu'Aman diversifie et raffine la thématique et les moyens plastiques, s'inscrivant sur la ligne du synchronisme avec le réalisme et l'impressionnisme français, direction dans laquelle le jeune Grigorescu allait avec grand succès pendant la même période. La crevasse créée par le contraste entre les œuvres de Tattarescu et Aman n'a pas été suffisamment soulignée au cas de Grigorescu, Andreescu et Luchian, d'excellents paysagistes, nullement mis en valeur sous cet aspect. Grigorescu, par deux charmants portraits, *Profil perdu* et *Portrait de jeune fille* et même par des œuvres mineures de sa création, telles que *Entrant dans l'eau* et *Pensif* (non datées dans l'exposition et dans le catalogue, intégrables à la série commencée en 1870 avec *Une fleur parmi les fleurs* – œuvres datant de la période naturaliste «subversivement» académiste), fait quand même sentir son talent et sa grande personnalité, difficile à être rapprochée à celle de Tattarescu.

Le panneautage aléatoire des tableaux, ayant comme résultat des rapprochements du genre *Femme lisant* de Luchian entre *Saint Démètre* de Tattarescu et les portraits de Mirea, ensuite, Sava Hentia, encadré par les paysages de Trenk, a rendu l'exposition comparable

à un lit de Procuste, autant pour les artistes du XIX<sup>e</sup> siècle que pour le visiteur de nos temps, caractère généré par le terme, très ample, de «contemporanéité», couvrant presque tout. Le mérite de l'exposition est de nous avoir offert la possibilité de contempler les œuvres du passé appartenant au patrimoine du MMB et, peut-être, celui de nous avoir provoqué à répondre à la question : pourquoi pas «Aman et ses contemporains ?»

L'événement expositionnel, de fête et éphémère par sa nature, même lorsque la présentation peu rigoureuse le rend difficile à assimiler par le large public, peut fournir à l'amateur d'art, sans cartes et indicateurs, la joie de découvrir la peinture. En échange, l'événement éditorial, destiné à l'institution des valeurs et à la durabilité, n'a pas réussi à annuler le caractère improvisé de l'exposition, en accentuant l'ambiguïté de la démarche muséologique. L'album-catalogue, en dehors du fait qu'il n'est pas capable d'«instaurer», il mystifie même - et la principale victime est Aman, dont les mérites sont reconnus froidement et en passant, même s'il est toujours présent, annexé et orbitaire de Tattarescu. L'autre dénaturalisation de l'histoire de l'art roumain du XIX<sup>e</sup> siècle a été provoquée par l'absence de l'appareil critique, en dépit d'une irréprochable bibliographie, le seul instrument qui aurait pu ordonner les œuvres des artistes, naufragés dans une image globalisante.

De la note sur l'édition, nous apprenons qu'à la base de la démarche a été «la recherche stricte du patrimoine» MMB&Co., mais le texte introductif, signé par Aura Popescu et Ioana Cristea, une «brève incursion dans l'histoire de l'art roumain du XIX<sup>e</sup> siècle» (5 pages) ne clarifie pas les raisons qui se sont trouvées à la base de la recherche et, finalement, nous ne découvrons ni l'hypothèse, ni la conclusion de la «recherche», au cas où nous ne nous contentons pas avec la note sourde des tentatives conclusives :«...un tableau des artistes contemporains de Tattarescu, certains d'entre eux se situant à la base de la pyramide des arts, d'autres, près de son sommet, dans le voisinage des valeurs unanimement reconnues...». Le texte n'est pas soutenu par la structure critique de l'historiographie de l'art et par celle de la réception de l'œuvre de Tattarescu dans la conscience de l'époque et du présent. L'absence de la valorisation du passé et de l'histoire récente est un symptôme inquiétant de nos contemporains. C'est étrange comment l'actuel événement n'a pas fructifié celui de 1994, qui célébrait le centenaire de Gheorghe Tattarescu (1818-1884), organisé par approximativement la même équipe, mais en collaboration avec le Musée National d'Art (MNAR) et soutenu par les collections des musées bucarestois et du pays. Le catalogue de cette exposition-là, paru à une maison d'édition et dans des conditions graphiques modestes (avec un budget limité, à la différence de l'élitiste maison d'édition de l'ICR),

est bien structuré et bénéficie d'une étude introductive, signée avec autorité par Cristina Panaite (MNAR). Ce texte aurait été bienvenu dans le catalogue actuel, en approfondissant la perspective sur l'académisme et sur la peinture roumaine de la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, plus révélateur encore, peut-être, que l'inclusion de l'étude d'Adrian-Silvan Ionescu, publiée pour la première fois dans SCIA, tome 43/1996. L'étude surprend remarquablement quelques aspects de la personnalité de Tattarescu, extraits de la *Correspondance* et de son *Journal*, caractéristiques liées à la vie publique et socio-professionnelle du zôgraphe d'églises. Malheureusement, les documents analysés ne contiennent pas de références à des personnes connues ou à des amis du peintre de la vie universitaire ou mondaine, informations d'un réel intérêt qui auraient finalement justifié le titre des deux manifestations.

La construction de l'album est réalisée selon le principe alluvionnaire, ce qui dénote un prononcé sens du musée, concentré sur *le stockage* des témoignages, des documents, des œuvres et des biographies des artistes, placés dans un ordre alphabétique (après Tattarescu), divisés, en même temps, par genres (peinture, graphique, sculpture), une mesure supplémentaire de mise en ordre, interrompant la cursivité alphabétique. Les reproductions des peintures de Tattarescu, l'œuvre mise sous le réflecteur, ne sont pas quand même divisées par genres, religieux, allégories, portraits, etc., et ne sont pas non plus disposées chronologiquement. L'existence de biographies lacunaires, Chladek, Frankenberger, Livaditti, Strixner, pour ne mentionner que les artistes étrangers dont on a peu d'informations, aurait mérité d'être enrichie avec l'énumération de plusieurs œuvres signées par ces artistes et avec de courtes citations des opinions ou des analyses des écrivains qui se sont exprimés sur ce sujet. Certaines nonconcordances et négligences puissent paraître inoffensives, telle que celle de la biographie de Misu Popp (p.234), où nous apprenons que le peintre étudie d'abord «à l'École militaire de frontière de Târgu Secuiesc, à l'Académie Sainte Ana» (v.l'Académie de peinture de Vienne). Tandis que l'affirmation selon laquelle Aman «a traité aux standards les plus hauts l'art de la gravure d'interprétation» est gravement inexacte par la réduction de l'œuvre gravée d'Aman, originale dans son ensemble, démontrant de multiples et d'avancées préoccupations techniques et thématiques, à la «gravure d'interprétation».

La version en anglais du catalogue reflète la préférence du traducteur, Samuel Onn, plutôt pour la philosophie (allemande) que pour l'histoire de l'art. Lorsqu'il suit pas à pas le texte roumain, la traduction n'est pas aussi réussie, mais elle est correcte ; lorsqu'il se permet des légèretés d'interprétation, la traduction est inexacte (v.le cas de *ecclesiastical painter*) ; lorsqu'il

se révolte contre la construction textuelle des auteurs roumains, il met de la lumière et du sens là où ils manquent totalement, et ceci est le mérite majeur du traducteur.

La présentation graphique est acceptable, même s'il y a quelques baisses qualitatives (certaines scannographies défectueuses, des images énormément amplifiées, jusqu'à la disparition des pixels : la photographie de Tattarescu de la première page de l'album et le *Portrait de garçon* d'Andreescu, presque complètement désintégré). La couverture, création du

peintre Floarea Tuianu, est basée sur un contraste aseptique, pas trop sélecte pour l'image de « noble peintre » de Tattarescu.

Quoique pour le public restreint peut sembler une démarche sans but précis, l'album *Gheorghe Tattarescu et ses contemporains*, édité par ICR, a de nombreux mérites, parmi lesquels la tentative d'intabuler une grande partie du patrimoine MMB et de ses subunités adjacentes.

Virginia Barbu

## AGAINST NATURE: THE HYBRID FORMS OF MODERN SCULPTURE UNE EXPOSITION À L'INSTITUT HENRY MOORE DE LEEDS, 4 mai, 2008

Entre le 7 février et le 4 mai 2008 l'Institut Henry Moore de Leeds offrait à son public une exposition réunissant une vingtaine de sculptures représentant les hybrides les plus fantasques, issus de l'imagination des artistes de la fin du 19<sup>e</sup> et du 20<sup>e</sup> siècle. Le titre du fameux roman *À rebours* (1884, *Against Nature* en anglais) de Joris-Karl Huysmans a inspiré les commissaires de cette exposition, Jon Wood et Stephen Feeke, qui ont parfaitement réussi à donner un aperçu de cette « beauté de l'épouvante » que l'écrivain français évoque dans *L'Art moderne*, dans son texte sur les monstres. Organisée par l'Institut Henry Moore de Leeds en association avec le Sculptuur Instituut de Scheveningen (Pays-Bas) et avec le Gerhard-Marcks-Haus de Brème (Allemagne), l'exposition sera également présentée à Scheveningen du 16 mai au 7 septembre et à Brème de 14 septembre au 30 novembre 2008. L'exposition est accompagnée d'un catalogue d'une haute tenue scientifique et d'une grande qualité éditoriale.

Réunissant les noms les plus fameux de la sculpture occidentale des deux derniers siècles, l'exposition présente également des artistes moins connus : aux côtés d'Hans Arp, Umberto Boccioni, Émile-Antoine Bourdelle, Louise Bourgeois, Jacob Epstein, Max Ernst et Germaine Richier, on peut y voir des œuvres de Thomas Theodor Heine, de Fernand Khnopff et George Minne, de Pierre Roche et de Dimitrie Paciurea. Tous ces artistes, dont les œuvres présentées s'échelonnent de 1891 jusqu'en 1984, ont manifesté un intérêt évident pour l'hybride, au travers de figures mythiques et mystérieuses, qu'il s'agisse de chimères, sirènes, centaures ou autres créatures de nature incertaine, et les libertés plastiques qu'il autorise.

Les commissaires de l'exposition ont opté pour une présentation thématique. Ainsi, chacune des trois salles propose au visiteur une approche spécifique : la

première regroupe les *Créatures métamorphiques*, la seconde *Les Monstres modernes* et la troisième les sculptures-plantes, que les commissaires ont résumé dans l'intitulé *Hortisculpture*. L'empreinte de Huysmans y est omniprésente, le souvenir de ses plantes exotiques comparées à des monstres dans le VIII<sup>e</sup> chapitre d'*À rebours* étant très présent, surtout dans cette dernière salle.

Toute promenade dans ce jardin de monstres débute par *Les Créatures métamorphiques*. Cette première salle regroupe des œuvres d'artistes qui ont travaillé entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et l'entre-deux-guerres, et qui sont généralement associés au symbolisme, au futurisme comme au surréalisme. Le recours à la notion d'hybride permet de dépasser les catégories traditionnelles de l'histoire de l'art pour tisser entre les œuvres de multiples analogies. Le mystère et l'étrange se mêlent à l'onirisme et à la suggestion. L'on ne louvoie pas sans inquiétude parmi ces monstres silencieux, chimères, démons, anges ou sirènes, éparpillés dans la salle sur des socles ovales ou circulaires. Le petit masque de Fernand Khnopff surplombe la salle et semble veiller à ce que rien de cette atmosphère hermétique ne s'échappe. Figure importante dans la création de Khnopff, ce masque ailé, – qui était jadis accroché à une colonnette de ton azur dans la maison-temple du peintre – est associé à la figure de Psyché, personnification de l'âme, à Hermès ou encore à l'emblème de l'Imagination, comme dans *L'Iconologia* de Cesare Ripa. Quelque soit sa véritable signification, son mystère est comme scellé sur ses lèvres, de même que sur celles des chimères de Dimitrie Paciurea, artiste encore trop peu connu à l'extérieur des frontières roumaines. On peut voir trois de ses œuvres importantes, dont *La Chimère de la terre* et *La Chimère de l'eau*. *L'Hybris* inquiétant d'André Masson, directement descendu de sa toile, *Les Métamorphoses de Gradiva*, *Le Diable* et *L'Ange contorsionné* de Thomas Theodor Heine partagent cette même salle avec la sensuelle *Fée Morgane* de Pierre Roche, *L'Adolescent I* de George Minne et la célèbre sculpture de Boccioni, *Formes uniques de la continuité dans l'espace*. Folklores et mythologies diverses se

complètent dans ce premier volet de l'exposition, où la notion de métamorphose peut servir de point commun entre toutes ces créatures.

La deuxième salle, celle des *Monstres modernes*, regroupe des œuvres d'Arp, Bellmer, Bourdelle, Bourgeois, Epstein, Martins et Richier. L'association la plus saisissante est celle du *Centaure mourant* de Bourdelle et du *Torso in Metal from Rock Drill* d'Epstein, sculptures réalisées à la même période, autour de 1914. Fin d'une conception sculpturale et naissance d'une nouvelle<sup>2</sup>, ces deux sculptures contribuent à illustrer la transition vers le « monstre moderne ». Celui-ci réemploie l'univers mythologique (*La Sirène* de Hans Arp), tout en fabriquant de nouveaux hybrides, mêlant l'insecte (*Les Mains immobiles* de Bellmer), la machine (*The Rock Drill* d'Epstein) et de vagues ou menaçantes formes organiques (*L'Impossible III* de Martins). De nouvelles déformations, des plus monstrueuses, apparaissent et semblent intimement liées à la société moderne, à ses traumas, à ses mutations, à ses souffrances. L'inquiétant *Berger des Landes* de Germaine Richier repose sur des échasses qui accusent le volume d'un corps

gangréné. Si, dans la salle précédente, *Le Masque* de Khnopff présidait la réunion des monstres, ce rôle est ici joué par l'étrange torse canin sans tête réalisé par Louise Bourgeois. Cette *Étude d'après nature*, comme une idole recouverte d'or, symbolise la fertilité grâce à ses multiples seins, une fertilité et un pouvoir de procréation comparable à celui d'une Artémis d'Éphèse, monstrueuse et menaçante.

La dernière salle pourrait être comparée à une sorte de serre, puisqu'elle regroupe trois sculptures-plantes: *Les Asperges de la Lune* de Max Ernst, *L'Homme Cactus III* de Giulio Gonzalez et un *Étrange oiseau (Vers le Tournesol)* d'Isamu Noguchi. Fruits de quelques graines extraterrestres, ces « plantes » hautement artificielles pourraient appartenir au jardin d'un Des Esseintes contemporain.

La multiplicité des hybrides réunis par l'Institut Henry Moore de Leeds, venus des horizons les plus variés et dépassant les catégories traditionnellement désignées par ce terme (chimères, sirènes, centaures), tend à démontrer l'importance de ce thème dans le développement de la sculpture moderne.

Adriana otropa

## Notes

<sup>1</sup> Joris-Karl Huysmans, « Le Monstre » (1889), *L'Art moderne. Certains.*, Paris, 10/18, 1975, p. 330.

<sup>2</sup> Jon Wood, « Against Nature : the Hybrid Forms of Modern Sculpture » in *Against Nature : the Hybrid*

*Forms of Modern Sculpture* (Leeds, Henry Moore Institute, 7 février – 4 mai 2008; Scheveningen, Museum Beelden Aan Zee, 16 mai – 7 septembre; Brème, Gerhard-Marcks, 14 septembre – 30 novembre 2008), Leeds, Henry Moore Institute, 2008, p. 24.

## GEORGE CHIROVICI (1883–1968), Musée du Paysan Roumain, 28 mars – 17 avril 2008

### George Chirovici, un artiste oublié

Le Musée du Paysan Roumain a accueilli, du 28 mars au 17 avril 2008, l'exposition *George Chirovici (1883-1968)*. L'événement, qui marquait le 125<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de l'artiste et 40 ans depuis sa mort, s'est voulu un acte de récupération en consonance avec les préoccupations de l'historiographie artistique des dernières décennies pour la récupération, en particulier des « aspects 'méprisés' par la grande modernité » (Ruxandra Demetrescu) des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Dans ce sens Chirovici est un exemple de « petit maître » typique pour la peinture et les arts graphiques de l'entre-deux-guerres en Roumanie, dont la carrière s'est développée sur « la grande scène de la tradition, qui fut toujours au premier plan de notre culture » (Ruxandra Demetrescu).

L'exposition est la réalisation du projet conçu par Simona Runcan, artiste peintre, petite-fille de George

Chirovici, qui malheureusement n'a pas pu voir aboutir son intention. La présence dans l'exposition de quelques œuvres signées par Simona Runcan, inspirées de l'intérieur de la maison de George Chirovici, témoignant de la continuité d'une tradition familiale, a ainsi rendu hommage à l'initiateur de l'événement.

George Chirovici est né à Craiova, en 1883. Après un bref apprentissage auprès d'un groupe d'artistes italiens (dont un certain Vescovi) qui œuvraient à la peinture de l'église Saint Haralambie de Turnu-M gurele, Chirovici est encouragé par Dimitrie Maimarolu, architecte de l'église, à rejoindre la capitale. Ici il travaille dans l'atelier d'un photographe où il exerce des techniques que l'on pourra reconnaître dans certaines de ses compositions ultérieures, compositions décentrées, aux motifs coupés qui valorisent des points de vue peu communs. Il s'inscrit à l'École Nationale des Beaux-Arts, mais il y renoncera bientôt, préférant, selon le témoignage de la fille de l'artiste, chercher seul sa voie artistique.

Il expose pour la première fois autour de l'année 1913, mais ce n'est qu'après la guerre que débutera sa vraie carrière publique: au cours de la troisième décennie il organise une longue série d'expositions personnelles

et il participe à de nombreuses expositions du groupe *Tinerimea Artistică*, aux Salons d'Automne et aux Salons Officiels. Tout en s'inscrivant dans la tradition stylistique inaugurée par Grigorescu, le peintre aborde toutefois des thèmes non explorés par le maître (la spiritualité religieuse du paysan roumain), comblant ainsi – selon un chroniqueur de l'époque – une « lacune créée par le manque d'intérêt de Grigorescu pour le temps de la prière ».

Chirovici jouit d'un grand succès auprès du public, plutôt traditionaliste, de l'époque ; parmi ses acquéreurs fidèles on découvre, comme l'attestent les notes autographes inscrites sur des catalogues ou les chroniques du temps, les souverains de Roumanie.

Les œuvres de la seconde moitié des années '20 prouvent l'intérêt pour la recherche d'un « style national » qui dominait la scène artistique roumaine de l'époque en accord avec les formules du « Nouveau Classicisme » qui s'affirmaient dans la peinture européenne. Ses thèmes inspirés de la vie paysanne recouvrent une forme plus sobre, plus puissante (« grâce, le plus souvent, à quelques lignes suggestives en encre de Chine ») qui atténue le lyrisme impressionniste hérité de Grigorescu.

Les années suivantes seront une période d'introspection artistique (pendant huit ans le peintre choisit de ne plus exposer) enrichie par l'expérience des voyages en Europe (en Yougoslavie, Italie, France) : le style du peintre gagne en vigueur, devient plus analytique, plus léger aussi, plus lumineux au contact de la lumière méditerranéenne. Cette nouvelle facture, saluée chaleureusement par la critique à l'occasion de l'exposition de 1937, s'accompagne d'un renouvellement thématique (le motif de la femme au calvaire cède la place aux paysages de Raguse ou Sarajevo, ou aux monastères de diverses zones du pays, traités avec une égale spontanéité).

Chirovici a été un artiste quelque peu paradoxal : il s'est manifesté dans l'art de l'affiche, domaine artistique où, de façon surprenante peut-être par rapport à son image de peintre de la tradition, il a osé pratiquer des formules beaucoup plus modernistes. Il a également signé la scénographie de spectacles de théâtre ou d'opéra, ainsi que la décoration d'espaces publics (la librairie des Fondations Royales), activités où il manifeste un goût pour la simplicité et la géométrie. Un modernisme qui restera toutefois périphérique par rapport à sa peinture et qui coexiste pacifiquement avec l'option dominante, un modernisme qu'il comprend et admire et qui lui fait signer une chronique hautement appréciative de l'exposition de Marcel Iancu et Militza Petra cu. Son activité artistique se diversifie aux maquettes de timbres-poste, de médailles, de billets de banque. Il a également illustré, en 1937, la seconde édition du livre de N. M. Condiescu *Peste mări și riuri* de 22 aquarelles représentant des paysages de Grèce, d'Égypte et d'Inde.

Le peintre Chirovici s'est impliqué avec passion dans la vie de la communauté artistique roumaine. En 1921 il a fondé, avec son grand ami, l'architecte Gheorghe Simotta, et les peintres Leon Biju, Paul Molda, Adam Blatu et Lucian Grigorescu le *Salon d'Automne* ; il est également membre fondateur du Syndicat des Beaux-Arts de Roumanie.

L'exposition du Musée du Paysan Roumain a réuni des peintures appartenant à la famille de l'artiste ainsi que des œuvres provenues de collections publiques (le Musée National d'Art de Roumanie a prêté sept ouvrages de grandes dimensions en parfait état de conservation) ou privées. Les organisateurs se sont attachés à couvrir une zone aussi large que possible des préoccupations thématiques du peintre, le critère thématique se trouvant à la base de l'aménagement de l'exposition : des scènes rurales, en particulier le thème de la femme au calvaire si cher à l'artiste, maisons paysannes, églises, monastères, clochers, paysages (Sighișoara, Balchik, Raguse) ou fleurs. Une absence pourtant : les intérieurs de la maison de l'artiste, identifiés grâce à la collection photographique du peintre ou des catalogues des ventes aux enchères, mais que les organisateurs n'ont pas réussi à trouver dans les collections.

Les aquarelles, technique dans laquelle Chirovici a excellé, ont dominé dans l'exposition ; quelques gouaches ou peintures à l'huile, œuvres de la première période où l'artiste se livrait à des expériences artistiques, annoncent l'adoption définitive de l'aquarelle, puisque la gouache et l'huile y sont traités avec la liberté et la fluidité de l'aquarelle.

Nous signalons, dans ce sens, l'étude inachevée *Deux printemps*, représentant une jeune fille couchée dans l'herbe, sur le recto de laquelle l'artiste a représenté, probablement une décennie plus tard, une scène d'intérieur paysan traité dans la manière du graphisme synthétique des années '20.

L'exposition des peintures de George Chirovici a été précédée par la présentation, dans l'antichambre de la salle d'exposition, de photos et de documents qui attestent la multiplicité des activités artistiques, ses amitiés avec les peintres de l'époque, d'exemplaires de sa bibliothèque témoignant de la diversification de ses intérêts pour la vie artistique européenne, des reproductions de quelques affiches, inexistantes dans l'exposition, ainsi que de quelques portraits de l'artiste réalisés par des amis peintres.

L'exposition a bénéficié d'un catalogue publié aux Éditions UNARTE préfacé de textes signés par Madame Ruxandra Demetrescu, recteur de l'Université Nationale des Arts et par Mademoiselle Ioana Măgureanu, curateur de l'exposition, et contenant la reproduction de toutes les œuvres exposées, ainsi que d'autres reproductions en photo de plusieurs peintures de l'artiste dont on ignore la localisation actuelle.



Out of the many items lacking from the Romanian book market, I have chosen this time to signal the absence of a project dealing with the retrieval of modern Romanian artists, through monographs and/or catalogues. What has been accumulated in this area along the years is still (sometimes) useful, sometimes even indispensable, but I believe that revisiting some modernist artists ought to be a more systematic and refreshed endeavour. Perhaps it is the time for us to let ourselves freely inspired by our colleagues from Moldova, where Arc Publishing House of Chi in u has been publishing for several years, in very appropriate graphical conditions, a series entitled "Artists of the Twentieth Century Bassarabia". It is in this series that Ioana Vlasiu's monographic album dedicated to Mili a Petra cu was published. Since she is a renowned specialist in modern Romanian art and the author of some referential studies on historical avant-garde, of numerous contributions on Romanian modern sculpture and painting, published in national and international magazines, it was only natural that Ioana Vlasiu should be chosen to write this volume. Obviously, its format is not such as to allow a detailed presentation of the sculptor's body of work. Ioana Vlasiu capitalizes intelligently on the constrictions of this format, choosing a thematic-problematic presentation of Mili a Petra cu's long and rich career over a linear-chronological one (partly recuperated by the concise chronological details placed at the end of the volume). The themes, genres and techniques (from portraits to decorative sculpture and of public forum, going through nude, relief and *sgrafitto*) structure without rigidity the presentation of the sculptor's work, building a frame that allows the author to interrogate this artistic biography on less trodden paths and to integrate its articulations in a vaster problematic.

The issue of the artistic training, for example: although an academic background in the field of plastic arts, was, at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, quite recent (both in Romania and in Moscow or Petersburg, where the sculptor started her studies), it seemed to go through a crisis already, at least for the artists of the avant-garde, in whose proximity the author places Mili a Petra cu. From here a long *sui-generis* apprenticeship, in which a special place is given (by the artist as well as by her exegete) to the relationship with Matisse, but especially to that with Bourdelle and Brâncu i, which is an occasion for the author to make interesting observations on the "studio culture" and the types of artistic training in the first decades of the century.

Then, the issue of the relationship with the avant-garde: in contact with the Russian avant-garde as early as the apprenticeship years, Mili a Petra cu was active in various ways as far as the avant-garde national and international manifestations are concerned and befriended many important representatives of the Romanian and international avant-garde. At the same time, her career puts forth a suggestive example of the moderation and "classicization" of Romanian avant-garde, of its slippage towards decorativism in the last interwar years, an issue which Ioana Vlasiu pertinently investigated in other writings as well, and which she resumes here, convincingly illustrating it through the artist's works and texts.

Finally, the issue of including the artist in the Romanian artistic milieu and her success here, which gives the author the possibility to remark on the occasional permeability between the artist's artistic and social vocation, but especially an incursion with ampler implications in the cultural and artistic ambiance of Bucharest.

Although at a certain point they seemed to go through a crisis (in the '90s there was some insistent speech about "poligraphies", as more plausible alternatives), artists' monograph and biographies continued to thrive. Ioana Vlasiu does not dynamite the gender, but discretely opens up its contours. Avoiding the mistake of turning the book's protagonist into a hero, a trap in which monograph authors fall most often than not, paying attention to the ramifications and contradictions of a career that did not lack, in later years, profoundly dramatic notes, Ioana Vlasiu seeks to re-shape the perception on the sculptor's path, too often demoted to the capacity of Brâncu i's ex-student. At the same time, by resorting to the testimonies of those who had met Mili a, she manages to recuperate a human and original presence, a human and artistic type no longer to be found, whose disappearance can bring about a wave of nostalgia.

Anca Oroveanu

GHEORGHE VIDA, *Nina Arbore*, col. *Arti ti basarabeni din secolul XX*, Editura Arc, Chi in u, 2005

The book of the renowned art historian Gheorghe Vida about Nina Arbore belongs to the series of "recuperations" which are so typical for the recent history of art. In the Romanian cultural space, it represents a double retrieval: on the one hand, the author re-configures "an artistic destiny" which is little known; on the other hand, he re-shapes and gives a new meaning to a venerable genre of European artistic literature, that of artistic biography. Sometimes mistakenly hidden under the relatively standardized name of "monograph", artistic biography seems to have definitively lost both the glory and the apologetic dimension to which its beginnings are linked. Or, the ability of the author reconfigures precisely these coordinates. The historiographic discourse combines the testimonials – present both in the text and the chronologic table – with the problematics of the work in the context of the epoch. Eluding any cliché of local patriotism, Gheorghe Vida reminds us discretely that Nina Arbore is the descendant of the famous Luca Arbore and he pertinently insists on the cultural, politic and social environment in which the artist grew up, underlying the role of the father, Zamfir Arbore, an almost legendary figure of encyclopedic training, belonging to Hasdeu's spiritual affiliation. Hence we are given back a lost world – the one originating from another legendary place, Cern u i, and mostly condemned to unfair oblivion. We are given back especially the human and intellectual profile of an "Arboreasa", in the words of Petru Comarnescu, in which social leftist critique, cultivated in the ambience of the journal *Cuvântul Liber*, combined with the mystical fervour of the last years.

The main merit of Gheorghe Vida's endeavor is the contextualization of Nina Arbore's artistic biography. The author thoroughly retraces her steps, from her studies in Munich and Paris to the implication in the artistic groups of the interwar period—from the Decorative Arts Academy founded by Maxy and Vespremie, to the Society of Female Painters and Sculptors, whose founder she was, together with Olga Greceanu and Cecilia Cutescu-Storck. The cultural atmosphere of the epoch is reconstituted, as well as its priorities, its role and the place of tradition in the confrontation with modernity. From this perspective, Nina Arbore is a revealing case: at the beginning she was fed on the impressionistic lesson but she was able to leave it behind and reached the synthesis that particularized the Romanian artistic space of the time. The formal conscience – to quote Francisc Sirato's happy phrase – articulated itself from the neo-byzantine, local component and modernist language, in which expressionism and fauvism combined naturally with new classicism. Nina Arbore's art can be regarded from the point of view of the combination

between the stubbornness of "the national specificity" – obvious especially in Nina Arbore's religious painting – and the "adaptability" to European trends – first and foremost visible in her easel painting, especially in portraits. With remarkable acuity, Gheorghe Vida comments on the "self-referential" and symbolical dimension of this painting, in which the familial-domestic universe is emblematically re-valued. Then, he underlines the novel dimension of Nina Arbore's artistic line of thought, which is mostly the result of the multiple influences from diverse cultural areas: Russian impressionism and naturalism, German expressionism and the new objectivity, the eclecticism of the Parisian school, to which one must inevitably add, the neo-byzantine style which was fervently cultivated by other female painters such as Olga Greceanu. Seen from this angle, Nina Arbore's art becomes a unique occasion to put forth the balance between direct influences and the lessons mediated in the dilemmatic East-European space.

Last, but not least, Gheorghe Vida "dissected" the genres approached by the artist, thus retracing her artistic path which started naturally with painting, continued with graphics, approached from an almost iconological perspective, finally reaching the monumental religious painting of Constan a and Sinaia, read as an aspiration of "total art" and evaluated as an artistic testament.

In his endeavor, the art historian was able to combine stylistic analysis, which sometimes reminds of Wolflin's formalism, with the rigour for deciphering, in the spirit of analytical iconography.

Gheorghe Vida's book, which has remarkable graphics, gives back a page of Romanian modern art and reconfigures Nina Arbore's artistic biography, consecrating it an exceptional dimension.

Ruxandra Demetrescu

ILEANA PINTILIE, *Timi oara între tradi ie i modernitate: Pedagogia artistic în secolul al XX-lea*, Ed. Funda iei Internet Triade, Brumar, Timi oara, 2006, 227 p.

A subject which is rather disregarded by art historians is artistic pedagogy, in fact an essential chapter in art, which 20<sup>th</sup> century modernity subjected to some radical transformations. The conflict between instruction and the authenticity of expression is central in the problematics of modern art, ever since impressionism. Ileana Pintilie's decision not to avoid the subject was a good one because, added to Adrian Silvan Ionescu's book on the Romanian artistic education in the 19<sup>th</sup> century, is now some research on the 20<sup>th</sup> century case of Timi oara, if not even to the art academies of Ia i and Bucharest.

As for the interwar years, Ileana Pintilie comes back to her older preoccupations, adding to them a

considerable amount of information, and apart from matters that are strictly of artistic pedagogy, she insists on teachers' personality and training, which are in their turn essential to the formation of students. Catul Bogdan, for example, bases his system of education on precepts deduced from Cezanne's painting, Ileana Pintilie thus documenting better this painter's echoes in interwar Romanian painting. Catul Bogdan, Alexandru Popp, Romul Ladea, Aurel Ciupe, Anastase Demian, whom many others would join, for example Ion Vlasiu in 1939, ensured in Timi oara, in precarious material conditions, the continuity with the spirit of Fine Arts School of Cluj, moved to Timi oara for obscure reasons.

Another moment on which the author dwells is the one between the '60s and the '70s, when the artistic education in Timi oara, although demoted to the status of high school, was in the avant-garde of the Romanian art, fiercely experimenting pedagogical methods

inspired by Bauhaus. Bertalan, Flondor, Doru and Elena Tulcan are the protagonists of this exceptional moment, with long-lasting repercussions for the Romanian art. After 1990, the evolution of artistic education of Timi oara is spectacular and coincides with the foundation of the Art Faculty of the West University. Ileana Pintilie's book contains a rich and novel illustrative material, resulting from the investigation of several private archives in Timi oara and Bucharest, as well as some interesting correspondence between Ion Vlasiu and Romul Ladea or between Tasso Marchini and a friend of his, which is revealing for the dilemmas and searches of a whole generation.

This is a book of reference about the art of Transylvania and Banat after the Unification, which yet insufficiently known in Bucharest, although sporadic efforts for integration have been and are still being made.

*Ioana Vlasiu*



BARBU BREZIANU  
(1909 – 2008)

IN MEMORIAM

Barbu Brezianu belonged to a brilliant generation who had to go through hard times. He was a colleague and friend of Constantin Noica, Mircea Eliade, Petru Comarnescu, Eugen Ionescu, to mention only the most renowned ones.

After the war and the instauration of communism, Barbu Brezianu was obliged to give up his legal career. He did a spell in prison, but in relation to that time and place he used to say that the starlit sky had never been more beautiful to him.

Barbu Brezianu built a new profession and a new career. He started writing about Brancusi at a time when even worldwide Brancusi's bibliography was precarious, and there was hardly any research on the latter's youth sculpture. Or, it is precisely this that became the key point of his studies. With extraordinary assiduity and thoroughness, for more than four decades, Barbu Brezianu published numerous articles and studies that brought into the light documents, testimonies, information, many interesting photos, an exceptionally rich and significant material. Starting from this true documentary, the art historian Barbu Brezianu established data that haven't been infirmed up to our times, connexions, filiations, interpretations of Brancusi's work and line of thought. It is to the exegete's limitless devotion for his subject that we owe the access to the many nuances of the complicated moral and spiritual physiognomy of Brancusi, who sets right the stereotype of the time of the "peasant from the Danube".

In 1974 Barbu Brezianu published the first edition of his work "Brancusi's Work In Romania", about which the famous American sculptor Isamu Noguchi, a student of Brancusi, wrote: "...it is probably the best presentation of the work and life of an artist I have ever

read. Its logic is superb, since all elements, which are correlated or not in time, are situated in their historical perspective. Thus, they acquire admirable contour and significance."

Barbu Brezianu's major contribution to the dissemination of the knowledge about Brancusi, synthesized in the four editions of the quoted work – 1974, 1976 – Romanian and English edition, 1998) was acknowledged to be a milestone by all important exegetes of the Romanian sculptor. The last edition was completed with precious information and documents which once would have been susceptible to censorship.

Barbu Brezianu did more than academic research. His texts are sometimes more exciting than the romanced biography that Peter Neagoe dedicated to Brancusi, without doing away with the rigours of the discipline. He knew how to be a redoubtable polemist whenever he felt there was need to, for example on the occasion of the long controversy on the topic of the restoration of the Endless Column, against which Barbu Brezianu pronounced fiercely with incontestable arguments.

On the background of the ever-lasting interest for Brancusi, which resulted in dozens of contributing studies and articles, in 1967 Barbu Brezianu found time to write a monograph about Tonitza, the most thorough research on the painter to date, still unsurpassed. Ten years later, he published

the painter's correspondence, a work which is singular in the landscape of Romanian art historiography.

I remind selectively about the studies on Karl Storck, on Pallady's friendship with Matisse, on the Romanian Art Association. All these, together with many others spread in national and international newspapers and magazines, (Paris, New-York, Prague, London) ought to be reunited in one or several volumes.

There was also a Barbu Brezianu who was a poet and a prose writer, a translator and a publicist on a large range of cultural topics. I will only add that the 1942 translation of Kalevala, the Finish national epos, brought him the greatest Finish decoration, the White Rose. He received numerous other

prizes and distinctions throughout his life, among which the Prize of the Romanian Academy and the title of Doctor Honoris Causa of the Art University in Bucharest, 2006.

To meet the man of an unmatched discretion, kindness and generosity, the man who brought along the fragrance of some forgotten times and who was a model of humanity, was a privilege for all those who met or befriended him. We will no longer meet Barbu, but his work is perennial and it awaits its new generation of readers, be they art historians or not.

*Ioana Vlasiu*

## SUZANA MÓRÉ HEITEL (1947–2008)



Elle est née pas loin d'Arad, à Pâncota.

Elle aimait la mer et la vallée de Mure tellement que son existence et sa profession – qu'on ne peut presque pas distinguer l'une de l'autre – sont restées scellées par son aspiration vers de vastes étendues.

Dans un mélange indicible d'enthousiasme et de rigueur, elle a soumis chaque moment de sa vie à la connaissance du Moyen Âge

en Transylvanie et en Banat. Une passion allumée, les années estudiantines, par la nature de noble savant de son professeur Virgil V t ianu.

L'empreinte de l'éducation universitaire – elle fut licenciée, en 1971, de la Faculté d'Histoire et de Philosophie de Cluj, spécialité histoire de l'art médiéval – a définitivement marqué sa conception dans l'approche de l'œuvre d'art: l'analyse morphologique poussée jusqu'aux limites de la précision était associée à la référence stylistique au-delà des frontières de l'espace étudié. L'horizon de l'historien d'art fut nuancé plus tard par l'expérience des chantiers archéologiques, qu'elle a eu la chance de connaître à la suite de la rencontre avec celui qui allait devenir son partenaire de vie, l'archéologue Radu Heitel.

Une ardeur particulière pour la connaissance de la vérité historique a incliné la balance de ses priorités vers les lectures de spécialité et la documentation dans les sites des monuments ou bien dans les archives, laissant à l'ombre, pour longtemps, la publication de ses travaux. Aucun empressement pour la reconnaissance de sa valeur personnelle quoiqu'elle ait été une véritable autorité dans son domaine.

Ainsi, nombre de projets rédigés au début de sa carrière, au Musée d'histoire d'Agrita ou bien au Musée National d'Art de Bucarest (1975–1990) – *L'architecture ecclésiastique dans la zone de Huedin pendant la période gothique* (1971, travail de licence), *L'art roman au sud de la Transylvanie* (1980), *Le catalogue de la sculpture figurative gothique en bois de Roumanie* (1984), *Le répertoire de la sculpture médiévale roumaine en pierre aux XIII<sup>e</sup>–XIX<sup>e</sup> siècles. La collection du Musée National d'Art* (1985) – sont restés inconnus. Tout comme de diverses communications aux colloques et symposiums, qui ne furent jamais publiés.

Une grande générosité humaine se dégageait par-dessus ses gestes professionnels, dans la lutte – sans en mesurer l'effort – pour sauvegarder le patrimoine en danger, mais aussi dans la force de continuer son travail dans les conditions de l'oppression des dernières années du régime communiste (exilée, par raisons ethniques – en compagnie d'un groupe de conservateurs « proscrits », chacun d'un motif différent – en dehors de l'espace du musée, en tant qu'un potentiel « danger » pour la sûreté du Conseil d'État abrité dans le même bâtiment de l'ancien Palais royal).

La cristallisation des contributions scientifiques les plus importantes sur la connaissance des commencements du Moyen Âge en Roumanie, s'est produite après la Révolution de 1989, à travers les recherches entreprises dans l'Institut d'Histoire de l'Art (1990–2008), concentrées sur l'art des X<sup>e</sup>–XII<sup>e</sup>/XIII<sup>e</sup> siècles et restreintes au bassin inférieur de Mure . Ce fut un choix déterminé par la grande densité de monuments (20) attestés dans cette période par les documents, ainsi que par la configuration particulière de cet espace: les monastères de rite oriental s'intercalaient à ceux appartenant aux ordres monacaux occidentaux. L'intuition de l'approche de Byzance lui a induit une inspiration et une énergie créatrices qui semblaient inépuisables.

Un travail hors mesure, inlassable, pour identifier les emplacements de ces

monuments détruits – gardant à peine quelques ruines visibles – suivant des informations historiques, topographiques ou des légendes locales – églises ou clochers engloutis qui résonnaient des profondeurs des eaux – de faire l'inventaire de fragments de sculpture (320) trouvés dans les limites des anciennes habitations ou dans les fermes des paysans, de les expertiser et de les mettre en relation avec les pièces similaires réexaminées (41) appartenant aux collections des musées, d'initier des fouilles archéologiques (Pecica, Pâncota, Cenad/Morisenă), de découvrir, dans les archives autochtones ou étrangères, des descriptions d'églises et des dessins du XIX<sup>e</sup> siècle, aussi bien que des relevés d'importants objets liturgiques, de trouver des références stylistiques dans le monde chrétien oriental, ont mené à la configuration d'un exceptionnel segment de l'histoire de l'art médiéval, celui à référence byzantine (XI<sup>e</sup>–XII<sup>e</sup> siècles) dans l'extrémité occidentale du pays (Pâncota, Frumu eni, Monasterium Kenez, Morisenă).

La grande joie des découvertes fut son trésor, duquel tous ceux qui l'entouraient ont communié.

Constan a Costea

## LISTE DES TRAVAUX

### THÈSE DE DOCTORAT:

*Începuturile artei medievale în bazinul inferior al Mure ului* [Les débuts de l'art médiéval dans le bassin inférieur de Mure ], soutenue en 1999 à l'Institut d'Archéologie de l'Académie Roumaine, Bucarest (certains chapitres, révisés, ont parus ultérieurement en divers publications scientifiques).

### LIVRES ET CHAPITRES DES LIVRES:

*Egyházi építészet a Maros-völgy alsó szakaszán a 11–13. században I.* [L'architecture ecclésiastique dans le bassin inférieur de Mure aux XI<sup>e</sup>–XIII<sup>e</sup> siècles, I<sup>e</sup> partie], in *A középkori Dél-Alföld és Szer,*

coord. Tibor Kollár, Szeged, 2000, p. 593–632 (volume d'études sur l'art médiéval avec des collaborateurs d'Hongrie, de Roumanie, de Serbie et de Croatie).

*Abazia de la Pâncota* [L'abbaye de Pâncota], Arad, 2006 (102 pages, 37 figures, 5 planches).

ARTICLES ET ÉTUDES:

*Comori de art româneasc* [Trésors d'art roumain], București, 1980. Catalogue d'exposition (coauteur), p. XXIII–XXXII, XLIII–XLIX.

*Dou sculpturi gotice din lapidarul Institutului de Arheologie din București* [Deux sculptures gothiques dans le lapidarium de l'Institut d'Archéologie de Bucarest] in *SCIA-AP*, 39 (1992), p. 105–109.

Compte rendu à *Váradi k toredékek*, Budapest, 1989, in *SCIA-AP*, 39 (1992), p. 145–152.

*Die Kirche in Densuș*, in *Denkmäler in Rumänien Vorschläge des Rumänischen Nationalkomitees von ICOMOS zur Ergänzung der Liste des Weltkulturerbes*, München, 1995, p. 34–37.

*The Dictionary of Art*, Macmillan Publishers Limited, 1996, vol. 1, p. 530–531; vol. 4, p. 679–680; vol. 28, p. 648–649, 696; vol. 30, p. 914–915; vol. 32, p. 586 (articles de localités et de maîtres).

*Despre fosta biserică de la Vinieț (județul Arad)* [Sur l'ancienne église de Vinieț (département d'Arad)], in *Sub zodia Viteianu. Studii de istoria artei*, Cluj-Napoca, 2002 p. 29–33.

*Monasterium Kenez*, in *In memoriam Radu Popa*, Cluj-Napoca, 2003, p. 287–292.

*Despre fosta mănăstire de la Dienesmonostora (județul Arad)* [Sur l'ancien monastère de Dienesmonostora (département d'Arad)], in *Art, istorie, cultură. Studii în onoarea lui Marius Porumb*, Cluj-Napoca, 2003, p. 39–52.

*Despre biserică lui Ahtum de la Morisena (Cenad)* [Sur l'église d'Ahtum de Morisena (Cenad)], in *SMIM*, XXIII (2005), p. 9–23.

OUVRAGES PARUS DANS LES PUBLICATIONS SCIENTIFIQUES INTERNATIONALES:

*Monostorok a Maros mentén. Adatok*. [Données concernant certains monastères situés au long de la rivière Mureș], in *Paradisum plantavit. Bancés monostorok a középkori Magyarországon. Benedictine Monasteries in Medieval Hungary*, Pannonhalma, 2001, p. 267–274 (Catalogue de l'exposition organisée en 2001 à l'abbaye bénédictine de Pannonhalma, en Hongrie).

*Die Beziehungen zwischen den rumänischen Fürstentümern und Ungarn in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts*, in *Sigismundus rex et imperator. Art and Culture under the last ruler of the Luxemburg Dynasty. 1387-1437*, catalogue de l'exposition internationale organisée à Szépművészeti Múzeum, Budapest/ Musée National d'Histoire et d'Art, Luxembourg, mars – octobre 2006, éd. Philipp von Yabern, Budapest-Luxembourg, 2006, p. 87–92, 452.

PROJETS DE RECHERCHE FINANCÉS PAR DES GRANTS:

*Arhitectura în țările române în secolele X-XIX* [L'architecture dans les Pays Roumains aux X<sup>e</sup>–XIX<sup>e</sup> siècles] Grant offert par le Ministère de l'Éducation et de la Recherche (No 32284), 1997–1998 (en collaboration).

*Studiu asupra simbolurilor fundamentale de comunicare vizuală* [Étude sur les symboles fondamentaux de communication visuelle], projet CERES, 2002–2005 (en collaboration).

*Ansamblul rupestre de la Basarab – Aplicarea unor măsuri de urgență în vederea protejării și punerii în valoare a monumentului* [L'ensemble rupestre de Basarabi – Mise en pratique de quelques mesures d'urgence en vue de la protection et de la mise en valeur du monument], projet CERES, 2004–2006 (directeur de projet, partenaire no 4).

COMMUNICATIONS INÉDITES:

*Dou sculpturi gotice de lemn necunoscute din Transilvania* [Deux sculptures gothiques en bois inconnues de Transylvanie] (1974).

*O sculptur gotic necunoscut la biserica din Dealul Frumos (jud. Sibiu)* [Une sculpture gothique inconnue à l'église de Dealul Frumos (départ. de Sibiu)] (1976).

*Cinci sculpturi medievale la Muzeul Storck* [Cinq sculptures médiévales au Musée Storck] (1976).

*Contribuții privind existența unor vechi mănăstiri de rit răsăritean de pe cursul inferior al văii Mureului* [Contributions concernant l'existence de quelques anciens monastères de rite oriental situés le long du cours inférieur de la vallée de Mure] (1977).

*Sculptur gotic în colecția Nass* [Une sculpture gothique dans la collection Nass] (1979).

*Fragmente de pictură murală din colecțiile Muzeului județean Deva* [Fragments de peinture murale dans les collections du Musée départemental de Deva] (1988).

*Restaurarea crucii medievale în biserica mănăstirii franciscane din Făgăraș* [Une Crucifixion médiévale dans l'église du monastère franciscain de Făgăraș] (1993).

*O posibilă reprezentare a fostei abații de la Pâncota (jud. Arad) din epoca medievală* [Une possible représentation médiévale de l'ancienne abbaye de Pâncota (départ. d'Arad)] (1995).

*Raport preliminar asupra cercetărilor de la Pecica (Mănăstirea lui Ahtum)* [Rapport préliminaire sur les recherches de Pecica (Monastère d'Akhtum)] (1995).

*Despre fostă mănăstire cisterciană de la Igri (jud. Timiș), secolele XII-XIII* [Sur l'ancien monastère cistercien d'Igri (départ. de Timiș) aux XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles] (1995).

*Noi date despre mănăstirile și bisericile de la Cenad (jud. Timiș) din secolele XI-XII* [Nouvelles données sur les monastères et les églises de Cenad (départ. de Timiș) aux XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles] (1995).

*Din nou despre mănăstirea cisterciană de la Igri* [De nouveau sur le monastère cistercien d'Igri] (1997).

*Monumente de artă din secolele X-XII din Banat* [Monuments d'art des X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles de Banat] (Communication présentée à la session anniversaire « 1100 ans depuis l'apparition des premières structures roumaines d'État en Transylvanie », organisée par l'Académie Roumaine) 1997.

*Biserici medievale necunoscute din valea Crișului Alb* [Églises médiévales inconnues de la vallée de Crișul Alb] (1997).

*Despre mănăstiri ctitorite în bazinul inferior al Mureului în secolele X(?)-XIII* [Sur quelques monastères fondés dans le bassin inférieur de Mure au X<sup>e</sup>(?)-XIII<sup>e</sup> siècles] (communication présentée à la session annuelle de l'Institut d'Histoire «Nicolae Iorga») 1999.

*Cercetarea vestigiilor medievale între arheologie și istoria artei* [La recherche des vestiges médiévaux, entre l'archéologie et l'histoire de l'art] (2000).

*Restaurarea bisericii din Densuș (jud. Hunedoara) în secolul al XIX-lea* [La restauration de l'église de Densuș (départ. de Hunedoara) au XIX<sup>e</sup> siècle] (2001).

*Bisericiile timpurii de la Alba Iulia în lumina cercetărilor arheologice efectuate între 1968-1973* [Les plus anciennes églises d'Alba Iulia à la lumière des fouilles archéologiques des années 1968-1973] (Communication soutenue au symposium international organisé à Budapest par l'Office National pour la Protection du Patrimoine et par l'Institut «Teleki Pál») 2002.

*Legături culturale și artistice ale regatului maghiar cu principatele române sub Ludovic de Anjou și Sigismund de Luxemburg* [Sur les liens artistiques et culturels du royaume hongrois avec les principautés roumaines sous le règne de Louis d'Anjou et Sigismund de Luxembourg] (micro-session du département d'art médiéval de l'Institut d'Histoire de l'Art « G. Oprescu Bucarest, octobre 2005).

*Date noi privind bisericile de cret de la Basarabi-Murfatlar* [Nouvelles données sur les églises en craie de Basarabi-Murfatlar] (II<sup>e</sup> session annuelle du département d'art médiéval de l'Institut d'Histoire de l'Art «G. Oprescu» Bucarest, 2005).

*Despre datarea bisericii capitlului de la Arad* [Sur la datation de l'église du chapitre d'Arad] (III<sup>e</sup> session annuelle du département d'art médiéval de l'Institut d'Histoire de l'Art «G. Oprescu» Bucarest, 2006).

TRAVAUX PRÉPARÉS POUR LA PUBLICATION OU EN TRAIN DE PRÉPARATION:

*Egyházi építészet a Maros-völgy alsó szakaszán a 11–13. században. II.*

## DAN GRIGORESCU (1931–2008)

La disparition du professeur Dan Grigorescu a douloureusement marqué des générations d'historiens de l'art et de la littérature, d'anglicistes, de comparatistes et, en général, de chercheurs dans les domaines humanistes qui ont bénéficié des lumières de sa vaste érudition, autant par le nombre impressionnant des livres publiés (dans des domaines culturels et de civilisation extrêmement variés) que par sa longue et brillante activité pédagogique. Il fut le Professeur par vocation, non seulement par son activité devant la chaire, mais, aussi, par la dimension encyclopédique et essentiellement formative de ses ouvrages. Il a abordé des territoires scientifiques et des géographies spirituelles d'une variété surprenante, en modelant dans l'espace roumain la sensibilité visuelle et l'appétence cognitive d'un public de plus en plus nombreux, avide d'élévation intellectuelle.

Nous ne nous proposons pas d'y aborder systématiquement ses contributions constituées dans une vaste et dense

*Ajtonymonostora, az aradi káptalan és Dienesmonostora temploma.* [L'architecture ecclésiastique dans le bassin inférieur de Mure aux XI<sup>e</sup>–XIII<sup>e</sup> siècles. Deuxième partie: Les églises de Akhtunmonustura, de Dienesmonostor et l'église du chapitre d'Arad] in *A középkori Dél-Alföld*, Szeged, vol. 2, 88 pages.

*Bisericile medievale de la Cenad* [Les églises médiévales de Cenad] (en cours de rédaction, à peu près 150 pages, 34 figures, 3 planches).

*Biserica Sfântul Nicolae din Densu (jud. Hunedoara)* [L'église Saint Nicolas de Densu (départ. de Hunedoara)] (matériaux documentaires, 228 pages).

bibliographie. Nous nous limitons à rappeler quelques colonnes de l'ample édifice construit par Dan Grigorescu au long des années et concernant la zone des arts visuels. Ainsi, il a publié : *Trei pictori români la 1848* (1966), *Expresionismul în literatură și artă* (1969), *Cubismul* (1972), *Arta americană* (1973), *Pop Art* (1975), *Constela ia Gemenilor. Studiu de iconologie* (1979), *Istoria unei generații pierdute. Expresioniștii* (1980, prix «B.P. Hasdeu» de l'Académie Roumaine), la monographie Brâncuși (1981), *Aventura imaginii. Studiu de iconologie* (1982), *Cumin enia p mântului. Studiu privind raporturile artei secolului XX cu arta arhaică* (1987), *Arta engleză* (1989), *Idee și sensibilitate* (1990), *Între cucur și Coca Cola. Studiu despre teoria post-modernistă* (1993), *Cal toriile domnului Rubens. Studiu monografic* (1994), *Jocul cu oglinzile. Studiu privind literatura și arta post-modernistă* (2000), *Povestea artelor surori. Introducere în ekphrastic* (2001), *Dicționarul avangardelor* (2003). Nous n'avons cité que quelques repères d'une activité prodigieuse, en mentionnant surtout ceux qui concernent l'histoire des beaux-arts (sans énumérer les monographies de petites

dimensions, consacrées à des artistes roumains contemporains), mais ses contributions couvrent des centaines d'études et d'articles, des préfaces d'éditions, des traductions, aussi bien que des interventions substantielles dans la mass-media. L'académicien Dan Grigorescu est devenu avec le temps l'un des grands éducateurs partout attendu, surtout par les jeunes, afin de partager les trésors d'une vie dédiée à l'étude.

Son écriture se caractérise par la clarté et la fermeté de ses convictions, par la précision stylistique et les belles qualités littéraires. Il transmettait les informations systématisées d'une manière qui se voulait exhaustive, mais, une fois consommées les sources bibliographiques, le professeur Grigorescu vous entraînait dans une fascinante aventure liée à l'interprétation de l'œuvre d'art et à l'examen des rapports complexes entre la littérature et la visualité, où il imposait avec autorité ses propres opinions, libérées des contraintes des interprétations antérieures. Continuateur de son grand professeur Tudor Vianu, pour lequel il avait une véritable admiration, Dan Grigorescu s'avère dans ce sens l'un des derniers humanistes de notre époque. Pionnier de l'étude de l'*ekphrasis* et de l'iconologie dans notre pays, il a consacré à ces domaines de précieuses exégèses qui resteront inscrites dans l'histoire de la discipline. Voici, dans ce sens, une citation révélatrice, parmi beaucoup d'autres, tirée de *L'histoire des arts-sœurs Povestea artelor surori* : «*Il y a encore deux autres manières d'associer la littérature et l'art visuel : la picturalité et l'iconicité. Ce qui les sépare de l'ekphrasis c'est que toutes les deux aspirent à représenter*

*plutôt des objets naturels ou des artefacts que des œuvres d'art ayant un certain sujet. Toutes les deux peuvent rappeler, sans doute, la représentation graphique. La picturalité génère des effets linguistiques similaires à ceux de la peinture, comme dans L'impératrice des fées de Spenser, par exemple*».

Sous l'empire de l'émotion, je me rappelle le jeune professeur Dan Grigorescu, pendant la moitié des années '60 qui, à l'Institut de beaux-arts «Nicolae Grigorescu», enseignait aux étudiants de l'histoire de l'art un cours de littérature comparée qui a été fondamental pour notre formation, car le professeur avait le talent de nous entraîner dans de passionnants débats, en nous créant la sensation que, nous aussi, nous pouvons participer à une nouvelle interprétation de l'éternel spectacle du commentaire artistique. J'ai également eu le privilège de collaborer avec lui à la revue *Arta*, dont il fut le rédacteur en chef et où il a patronné le début de nombreux critiques d'art. J'ai participé à ses côtés à de nombreux événements artistiques, lorsque j'ai pu apprécier, sauf la rigueur et la fraîcheur spirituelle qu'il a gardées jusqu'à sa fin inattendue, son humour tout à fait spécial, caractérisé par une ironie mordante, avec des associations et des jeux de mots des plus inattendus.

Je finis cette évocation, fatalement sommaire de sa personnalité plurivalente, aussi solidement encrée dans la contemporanéité, avec l'espoir que des études futures sauront rendre, dans toutes leurs significations, le profil et la place privilégiée que ce grand humaniste moderne occupe dans l'ensemble de la culture roumaine.

Gheorghe Vida



## ABRÉVIATIONS

AAR-MSI	– <i>Analele Academiei Române, Memoriile Sec iei Istorice</i> , Bucure ti
AAR-MSL	– <i>Analele Academiei Române. Memoriile Sec iei Literare</i> , Bucure ti
Art.Bull	– <i>Art Bulletin</i> , New York
AT	– <i>Ars Transilvaniae</i>
BCMI	– <i>Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, Bucure ti</i>
BCMI-sn	– <i>Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice</i> , nouvelle série, Bucure ti
BHG	– <i>Bibliotheca hagiographica graeca</i> , éd.3 (François Halkin), I-III, Bruxelles, 1957
BM	– <i>Burlington Magazine</i> , London
BMI	– <i>Buletinul Monumentelor Istorice</i>
BOR	– <i>Biserica Ortodox Român</i> , Bucure ti
BRV	– <i>Bibliografia Româneasca Veche, Bucuresti</i>
Byz	– <i>Byzantion, Bruxelles</i>
CahArch	– <i>Cahiers Archéologiques, Paris</i>
CL	– <i>Convorbiri Literare</i> , Ia i, Bucure ti
DRH	– <i>Documenta Romaniae Historica</i>
GB	– <i>Glasul Bisericii</i> , Bucure ti
GBA	– <i>Gazette des Beaux-Arts</i> , Paris
JWCI	– <i>Journal of Warburg and Courtauld Institutes</i> , London
MMS	– <i>Mitropolia Moldovei i Sucevei</i> , Suceava
Mélanges-BIFHER	– <i>Mélanges. Bibliothèque de l'Institut Français de Hautes Études en Roumanie</i> , Bucure ti
MO	– <i>Mitropolia Olteniei</i> , Craiova
PG	– J.P.Migne, <i>Patrologiae cursus completus. Series graeca</i> , Paris, 1857
PVAR	– <i>Pagini de Veche Art Româneasc</i> , Bucure ti
RI	– <i>Revista Istorice</i> , Bucure ti
REB	– <i>Revue des Études Byzantines</i>
RESEE	– <i>Revue des Études Sud-Est Européennes</i>
RM	– <i>Revista Muzeelor</i> , Bucure ti
RMI	– <i>Revista Monumentelor Istorice</i>
RMM.MIA	– <i>Revista Muzeelor i Monumentelor. Monumente Istorice i de Art</i>
RRHA-BA	– <i>Revue Roumaine d'Histoire de l'Art</i> , série <i>Beaux Arts</i> , Bucure ti
SCIA-AP	– <i>Studii i Cercet ri de Istoria Artei</i> , série <i>Arta Plastic</i> , Bucure ti
SMIMd	– <i>Studii i Materiale de Istorie Modern</i> , Bucure ti
SMIM	– <i>Studii i Materiale de Istorie Medie</i> , Bucure ti
ST	– <i>Studii Teologice</i>
ZRVI	– <i>Zbornik Radova Bizantoloski Institut</i>
BAR	– <i>Biblioteca Academiei Române</i> , Bucure ti
ANIC	– <i>Arhivele Na ionale Istorice Centrale</i> , Bucure ti

Les auteurs sont invités à utiliser la liste des abréviations de notre revue. Pour les titres des diverses revues qui ne se retrouvent pas dans cette liste, mais qui sont souvent citées dans les articles envoyés, les auteurs sont invités à proposer de nouvelles abréviations. La liste est rédigée pour chaque numéro de notre revue, en fonction des titres cités dans les articles contenus dans le numéro respectif.

REVISTA APARE CU SPRIJINUL  
ADMINISTRAIEI FONDULUI CULTURAL NAIONAL