

Abstract. *The Transylvanian Late Medieval churches, like those in the west, were not integrally painted, with disparate votive or devotional images taking the place of the old hagiographic cycles, reflecting the indulgences and tradition of the Catholic Church. In this context, only a number of chapels preserve coherent ensembles: Hărman, Mediaş and Biertan. The program from Hărman stands as a mark for the iconography with the themes: Jesus in the midst of His Church with Apostles and Prophets bearing verses from the Creed (to the east), the Last Judgement (to the west), the Glorification of the Virgin Mary (in the center). Other ensembles including the Apostles' Creed were also depicted in Mediaş (both church and chapel), Sânvăşii and Suseni (now lost).*

The Last Judgment, the most spread theme of the time is completed inside the chapel in Hărman with the Works of charity and the Parable of the poor Lazarus. Fragments are also preserved on the triumphal arch of St. Nicholas church of the same architectural ensemble above the later vault, in Mediaş (St. Margaret church, exterior), Apold, Chimindia, Bâra, Cetatea de Baltă, Sighișoara (with the personifications of the capital sins and the Limbo of the Children), Băgaciu (with a Purgatory prison).

The Parable of the Ten Virgins, painted in the inner splay of the entrance from Hărman, is a further argument for the iconography of the chapels reproduced, in general terms, the iconography of the sanctuary of the churches, as in Sânvăşii, Suseni (known from the watercolour copies and old photos) and, in the earlier ensembles from Apold or Nemşa.

The association of the Last Judgment, as «the end of time» with the «beginning of time», illustrated by scenes from the life of Virgin Mary, is represented in Biertan (Annunciation, the Adoration of the Magi) and Hărman (Annunciation, Defensorium Mariae, Crowning, Dormition). In Braşov and Bratei, the scene of the Annunciation was depicted too.

THÈMES ICONOGRAPHIQUES
ET IMAGES DÉVOTIONELLES
DANS LA PEINTURE MURALE
MÉDIÉVALE TARDIVE
DE TRANSYLVANIE
(DEUXIÈME PARTIE DU XV^e SIÈCLE-
PREMIER QUART DU XVI^e SIÈCLE)

Dana Jenei

The Transylvanian ensembles also include devotional images as Vera icon (Sighișoara – two times, Biertan, Daia Secuiască), Vir dolorum with Arma Christi (Sibiu, Râşnov, Sântimbru-Alba, Biertan – in a Pestbild, including a Passionwappen), Maria in sole (Hărman, Sibiu), and saints as Catherine and Barbara, Michael and George, Elisabeth of Hungary and Hellen, Lawrence and Stephan, Christopher, Francis, Magdalene, Erasmus, Sophie with her three daughters, Paul the Hermit, Acace with the Ten Thousands Martyrs.

Scenes of the Christological Cycle appear in Sighișoara and Râşnov, Ioneşti and Curciu (fragments), Suseni and Mărtiniş (both only known from older reproductions). The Crucifixion is represented in Sibiu (with Vir dolorum), Maiad (above the Holy Sacrament), Hărman (between the Three Orders of the Medieval Society and the Parable of the Publican), Daia Secuiască (with Jesus on Cross as mast of Ship of Church). The motif reduced to the main figures of the episode – Jesus, Mary and John

the Evangelist – was also painted on the exterior at Delnița and Mediaș (chapel, with the donor), while individual Passion scenes, inspired by the “Seven Falls” of Christ, are preserved at Târgu Mureș and Sântimbru-Alba.

The main themes of the late Transylvania murals show that beyond the changes of the artistic means of expression contaminated by the Renaissance, the art of the voivodate remains even after 1500 faithful to the traditional iconography, reflecting the medieval thinking and mentality.

Keywords: mural painting, iconography, devotional images, Middle Ages, Transylvania.

Les églises de la Transylvanie Catholique, datant du Moyen Âge tardif, telles celles de l'Occident, n'ont pas été intégralement peintes, des images disparates votives ou dévotionnelles – *imago* – remplaçant les anciens cycles hagiographiques – *historia*¹.

Une liste des indulgences ajoutée au XV^e siècle au Livre de la Confrérie du Chapitre de Sibiu mentionne l'absolution *in remedium peccatorum*, par exemple, pour dire un *Pater noster*, en regardant avec dévotion l'image de l'*Arma Christi*². Des indulgences ont été aussi promises pour dire trois *Ave Maria*, à genoux, pour la paix, pour faire une révérence en entendant les noms de Jésus et Marie pendant la Messe quotidienne ou *et verbum caro factum* de l'Évangile selon Jean, passage présent en même temps dans l'*Angelus*, qui se récite encore à mi-jour, pour rappeler la victoire de Iancu de Hunedoara contre les Turcs à Belgrade, en 1456.

Le «vrai pardon» s'accordait également aux pèlerins visitant les églises où la présence des reliques transforme les œuvres d'art dans des «centres physiques du culte», les artefacts étant reconnus eux-mêmes comme miraculeuses par l'Église³. La piété populaire amène même aujourd'hui des masses des croyants devant la statue de la Vierge de l'Apocalypse – «Mère protectrice

contre les hérétiques»⁴, à Șumuleu-Ciuc (c. 1500), le lieu de pèlerinage le plus important des Catholiques en Transylvanie⁴.

Dans ce contexte, les chapelles de Hărman, Mediaș et Biertan préservent des ensembles muraux cohérents, avec une iconographie extrêmement unitaire et relevante pour une époque dont le salut de l'âme était le but suprême⁵.

À l'intérieur de la chapelle funéraire de Hărman, les thèmes représentés sont: Jésus au milieu de son Église avec la Crucifixion (à l'est), le Jugement Dernier (à l'ouest) et la Glorification de la Vierge Marie (au centre). Les peintures de la travée orientale illustrent la «vue du ciel», inspirée de l'Apocalypse de Saint Jean (4, 2), la Seconde Venue du Sauveur, étant peinte. Sur la voûte, le Christ est représenté en majesté, «environné d'un arc-en-ciel semblable à l'émeraude», entre les Évangélistes et les Pères de l'Église, séraphins et anges. Sur le mur est, Jésus sur la Croix entre Marie et Saint Jean l'Évangéliste, est flanqué par «les trois états du monde»⁶ – des figures de l'Église Militante en même temps, et par les personnages de la Parabole biblique du Pharisien et Publicain⁷. Les *oratores, bellatores, laboratores*⁸, situés derrière la Vierge, symbolisent le modèle de la société médiévale parfaite, la «maison de Dieu sur terre», dans laquelle l'ordre céleste peut être retrouvé⁹. Sur les murs adjacents, des groupes de Saints Confesseurs se joignent aux Apôtres et Prophètes, dans une prière de l'Église Triomphante, pour les âmes. Les «vingt quarts vieillards» de l'Apocalypse font ensemble le thème du *Credo*¹⁰, dans un dialogue attribué à Saint Augustin, qui établit «la relation parfaite entre l'Ancien et le Nouveau Testament»¹¹. La même iconographie, avec Apôtres superposés par des Prophètes en buste tenant phylactères était vraisemblablement représentée sur les murs latéraux de l'église évangélique d'Apold, où seulement Pierre et Jacques le Majeur sont identifiables au sud.

Le «Symbole des Apôtres» ou le «Petit *Credo*», est représenté également dans la partie supérieure du sanctuaire de l'Église Sainte Marguerite de Mediaș, rebâtie à la fin du XV^e siècle. Les clefs de voûte en forme de bouclier sont décorées à l'image de l'Agneau – figure du Sauveur dans le milieu de l'Église, symbolisée par Marie et représentée par les Évangélistes, les Docteurs de l'Église Catholique et les douze Apôtres. Les derniers portent leurs attributs canoniques et des phrases du *Credo*¹², reflétant la «liste de Saint Augustin», qui est figuré avec Jérôme et Grégoire, tandis que Paul – le «vas élu» – substitue, d'une manière exceptionnelle, Ambroise¹³.

Le programme est répété dans une formule différente à l'intérieur de la chapelle aménagée dans la tour est du «château» de la même église de Mediaș. Les surfaces des murs sont décorées avec un réseau qui imite les éléments de l'architecture propre à la gothique flamboyante, peinte en grisaille. Sur la voûte demi-cylindrique, le réseau soutient cinq médaillons avec les éléments figuratifs de la composition: l'Agneau Mystique entre les quatre Évangélistes, peints comme des êtres hybrides apocalyptiques avec des corps humains, chacun portant des versets de leurs écritures (maintenant effacées presque en totalité). Sur les murs latéraux, les Apôtres tiennent des phylactères avec les phrases du *Credo*, dans un ordre semblable à celui de l'église: Pierre, André (?), Jacques, Jean, Thomas (?), Matthieu (?), Jacques le Mineur et Bartholomé¹⁴ (**Fig. 1**). Sur le mur oriental conçu comme un triptyque, est peinte la Sainte Trinité dans la variante iconographique du Trône de la Grâce, une image de la compassion divine, dans laquelle Dieu le Père tient le corps de son Fils mort, flanqué par Jean Baptiste et la Sainte Vierge (figure maintenant presque entièrement perdue). *Sedes gratiae* est, en même temps, un autre symbole consacré de la Profession de la Foi Catholique, étant le motif qui illustre l'initiale historiée du texte du *Credo* dans

ses variantes «*Quicumque*» et «*Firmiter*» des manuscrits médiévaux¹⁵. Un décor pareil se trouve dans le sanctuaire de l'église de Sânvășii (1496-97)¹⁶, avec le *Majestas Domini* entouré par les symboles des Évangélistes et par les Docteurs en médaillons traphorés peints en trompe-l'œil dans la conque, et les figures entières des Apôtres sur les murs (**Fig. 2**). Bustes des Apôtres, portant des phylactères, se trouvaient aussi dans le chœur de Suseni ou, dans les copies en aquarelle des peintures perdues, dues à Lajos Jámboor (1908)¹⁷, nous identifions Saint Barthélemy avec le couteau et Philippe ou Thomas avec la lance¹⁸.

Nous revenons à Hărman, afin d'introduire l'un des thèmes les plus importants de l'époque, qui reflète l'eschatologie chrétienne: le Jugement Dernier¹⁹. La représentation inspirée de l'Évangile selon Matthieu, qui décore ici la partie occidentale de la chapelle, est complémentaire au «commentaire de l'Apocalypse», spécifique pour la partie orientale des programmes iconographiques. La composition est développée autour de Jésus sur le trône de sa gloire, «la glaive acérée à deux tranchants» sortant de sa bouche (**Fig. 3**), avec Marie et Jean-Baptiste intercédant pour l'humanité, des anges portant les Instruments de la Passion, la Résurrection des morts, le Paradis et l'Enfer, où les figures des damnés enchaînés sont conduites par un Turc, tandis que «la femme noble» et «les sarrasins» sont représentés parmi les autres figures des «états du monde» – formule utilisée dans le prix fait du peintre Enguerrand Quarton, pour le panneau du Couronnement de la Vierge de Villeneuve-lès Avignon, en 1454²⁰. Au-dessous du motif *Deesis* de la voûte, la Croix du Second Avènement est présentée comme le pendant de la Croix de la Crucifixion de l'est. Elle est entourée de chérubins et supporte la couronne d'épines, comme une couronne de la victoire, flanquée symétriquement par les deux groupes des Apôtres jugeant, dirigés par les Saints Pierre et Paul. L'une des particularités de l'iconographie de Hărman

consiste dans les œuvres de charité représentées sur la voûte en relation avec l'image du Paradis, tandis qu'au-dessus de l'Enfer, la Parole du méchant riche est représentée (Luc 16, 19-31) avec le pauvre Lazare qui trouve rafraîchissement (*refrigerium*) dans le Sein d'Abraham, l'équivalent du Limbe des Patriarches²¹.

La Parole des dix vierges est peinte dans l'intrados de l'entrée en directe liaison avec le Jugement dernier, ayant une pareille source scripturaire (Matthieu 25, 1-12). Cette disposition est un argument de plus que l'iconographie des chapelles reproduit en termes généraux l'iconographie du sanctuaire des églises²², le thème étant présent en Transylvanie à l'intrados de l'arc de triomphe des ensembles plus anciens d'Apold et Nemşa²³ et, à la fin du XV^e siècle, à Sânvăsii et Suseni.

Une image fragmentaire et détériorée du Jugement Dernier est le seul témoin conservé des peintures de l'église Saint-Nicolas de l'ensemble architectural de Hărman, datant de 1486 (**Fig. 4-5**)²⁴. Les représentations de l'arc triomphal se trouvent au-dessus de la voûte reconstruite plus bas après l'incendie de 1595: la figure de Jésus – l'axe de la composition, est perdue mais sa mandorle est encore visible, flanquée par des anges en vêtements liturgiques, portant les Instruments de la Passion et par les figures de la Vierge et de Jean-Baptiste entre les Apôtres, reconnaissables grâce à leurs attributs (Pierre et Jean l'Évangéliste – d'un côté, Paul et André – de l'autre), tandis que les bâtiments du Jérusalem Céleste sont représentés à la droite du Christ.



Fig. 1 – Le Credo des Apôtres et symbole apocalyptique de Luc. Mediaş, la chapelle de l'église évangélique, mur nord.



Fig. 2 – *Majestas Domini* avec la mandorle tenue par des anges, entourée par les symboles apocalyptiques des Évangélistes et bustes des Docteurs de l'Église Catholique en médaillons. Sânvăşii, l'église réformée, chœur, 1496-97. Photo: Mihály Ferenc.



Fig. 3 – Le Jugement dernier, Jésus «le glaive acérée à deux tranchants» sortant de sa bouche.
Härman, la chapelle de l'église évangélique, voûte ouest.



Fig. 4 – Le Jugement dernier, anges tenant les *Arma Christi* (la Croix avec la couronne d'épines pendue au milieu), le tribunal des Apôtres (Pierre avec les clefs, Jean-l'Évangéliste avec le calice au poison), la Vierge intercédant, mandorle du Christ. Härman, l'église évangélique, 1486. Photo: Kiss Lóránd.



Fig. 5 – Le Jugement dernier, anges avec les *Arma Christi*, le tribunal des Apôtres (Paul avec l'épée, André avec la croix en X), Jean-Baptiste intercédant, mandorle du Christ. Härman, l'église évangélique, 1486. Photo: Kiss Lóránd.

Les traces de mêmes éléments ont été récemment découvertes sur le tympan central du mur ouest à l'intérieur de l'église d'Apold (c. 1500): Marie – ici couronnée, Jean-Baptiste, les douze Apôtres, anges tenant la mandorle du Christ, *Arma Christi*

(le pied de la Croix ou la colonne est visible) et trompettes. Dans le tympan sud, quelques fragments de l'architecture gothique flamboyante du Paradis se conservent, avec des pinacles et fleurons superposées, peints d'une manière illusionniste (Fig. 6).

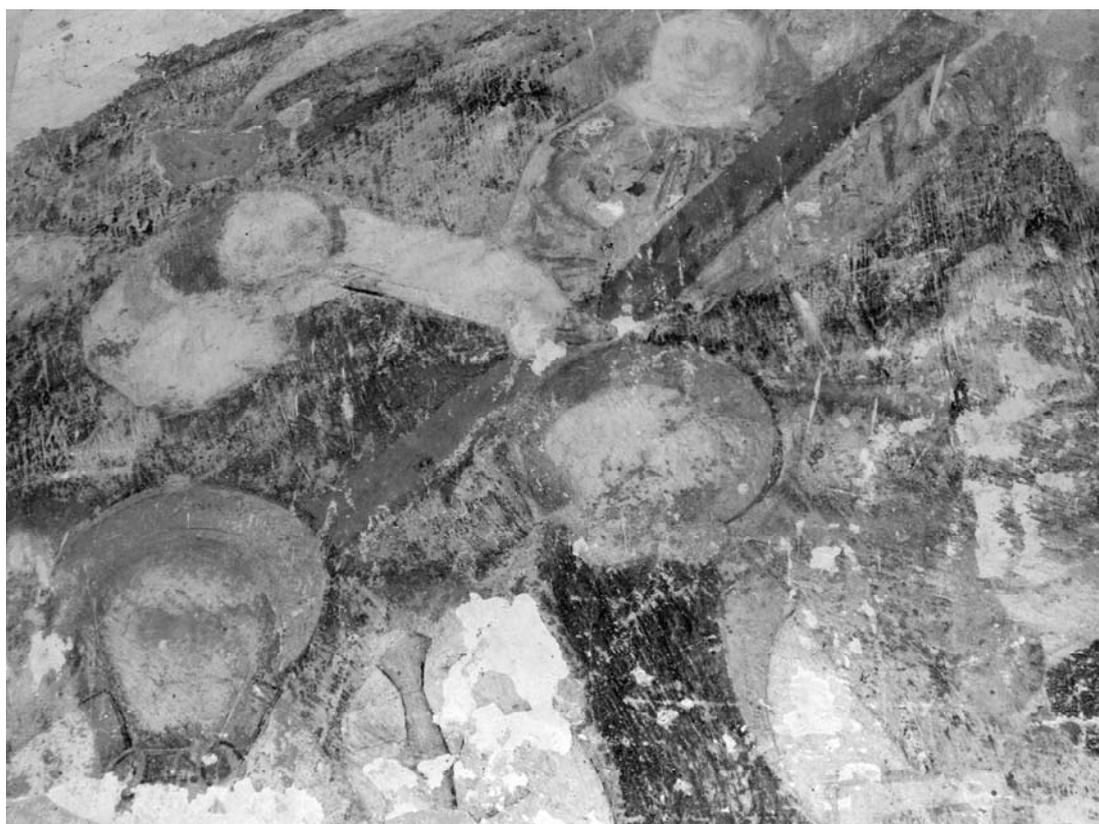


Fig. 6 – Le Jugement Dernier, Apôtres et anges à la trompette, portant la Croix et soutenant la mandorle de Christ jugeant. Apold, l'église évangélique, mur ouest.

Le même sujet décorait le mur extérieur du chœur de l'Église Sainte Marguerite de Mediaș, où maintenant ne se discerne guère que le Sauveur dans sa gloire, avec le glaive vers les damnés et le lys vers les fidèles sortant de sa bouche, des fragments de banderoles avec quelques lettres de ses paroles et des anges avec les Instruments de la Passion²⁵.

Une disposition similaire présente la partie supérieure du Jugement Dernier du mur est de la nef de l'Église «de la Colline» de Sighișoara (Fig. 7). Le Christ, en mandorle de lumière, montre ses plaies, ombré par les sept dons du Saint Esprit, peints comme des rayons au-dessus de lui, entre des anges avec les Instruments du son supplice, Apôtres et Saintes²⁶. Marie et Jean-Baptiste prient pour le salut des âmes, deux anges aux trompettes annoncent le Jugement Dernier et les morts sortent de leurs tombes. Dans le registre inférieur de la composition, les bienheureux attendent

derrière Saint Pierre pour entrer dans le Paradis, qui est imaginé à travers des constructions imposantes. Au milieu de la distance entre le Ciel et l'Enfer, l'Archange Michel en armure bannit les damnés dans la bouche grande ouverte de Léviathan, où sont représentées les personnifications des péchés capitaux, tourmentés par les diables: la vanité (une femme avec un miroir), l'avarice (un marchand sur le dos d'un démon avec des pièces de monnaie tombant de sa bourse), la gourmandise, la luxure, l'envie. Au-dessus de l'Enfer, le motif rare du Limbe des Enfants reflète la vision de l'Église Catholique sur «la géographie de l'au-delà»²⁷, comme une place éternelle avec le Paradis et l'Enfer, tandis que le Purgatoire et le Limbe des Patriarches ont une durée limitée. Dans les représentations du thème, le «manque de la vision béatifique» est assimilé avec le manque de la lumière, comme seule punition pour les âmes des enfants non baptisés, présents



Fig. 7 – Le Jugement dernier, Christ jugeant, anges avec les *Arma Christi*, la Vierge et Saint Jean-Baptiste intercédant, la Résurrection des morts, les «états du monde» attendent à la Porte du paradis, l'Enfer avec les personifications des péchés capitaux, le Limbe des Enfants. Sighișoara, l'Église «de la Colline», mur est.

dans la grotte sombre, d'au-dessus de l'Enfer²⁸. À Băgaciu, le Léviathan est superposé par un «Purgatoire prison»²⁹ clos de barreaux (Fig. 8), comme dans la gravure anonyme allemande représentant le

Jugement Dernier, commenté par les mots de l'Office des Morts: *Dies illa, dies ir(a)e, dies calamitat(is) et miseri(a)e, dies magna et amara valde* (New York, Metropolitan Museum of Arts) (Fig. 9)³⁰. Les laïcs – des



Fig. 8 – Le Jugement dernier, «Purgatoire prison». Băgaciu, l'église évangélique, mur nord.

rois, nobles, bourgeois, mêlés aux clercs – des cardinaux, évêques et moines montent l'escalier monumental du Paradis, tandis que la Résurrection des morts est encore visible au centre où, dans le registre supérieur, se trouve l'image fragmentaire du Christ Juge avec une gloire rayonnante et Pierre, le premier Apôtre, à sa droite. Le Jugement Dernier peint, comme à Hărman, en association avec Jésus en majesté, est conservé à Biertan, sur le mur ouest de la

chapelle de la «Tour des Catholiques»³¹. Le tribunal des Apôtres manque³², mais les autres éléments canoniques de la composition sont présents: les anges sonnant les trompettes pour annoncer le Second Avènement, la Vierge Marie (dont la figure est préservée tout en négatif) et Jean-Baptiste intercèdent près du Christ, qui trône sur un double arc-en-ciel, dans une mandorle circulaire, les glaives sortant de sa bouche, bénissant les élus et montrant l'Enfer aux

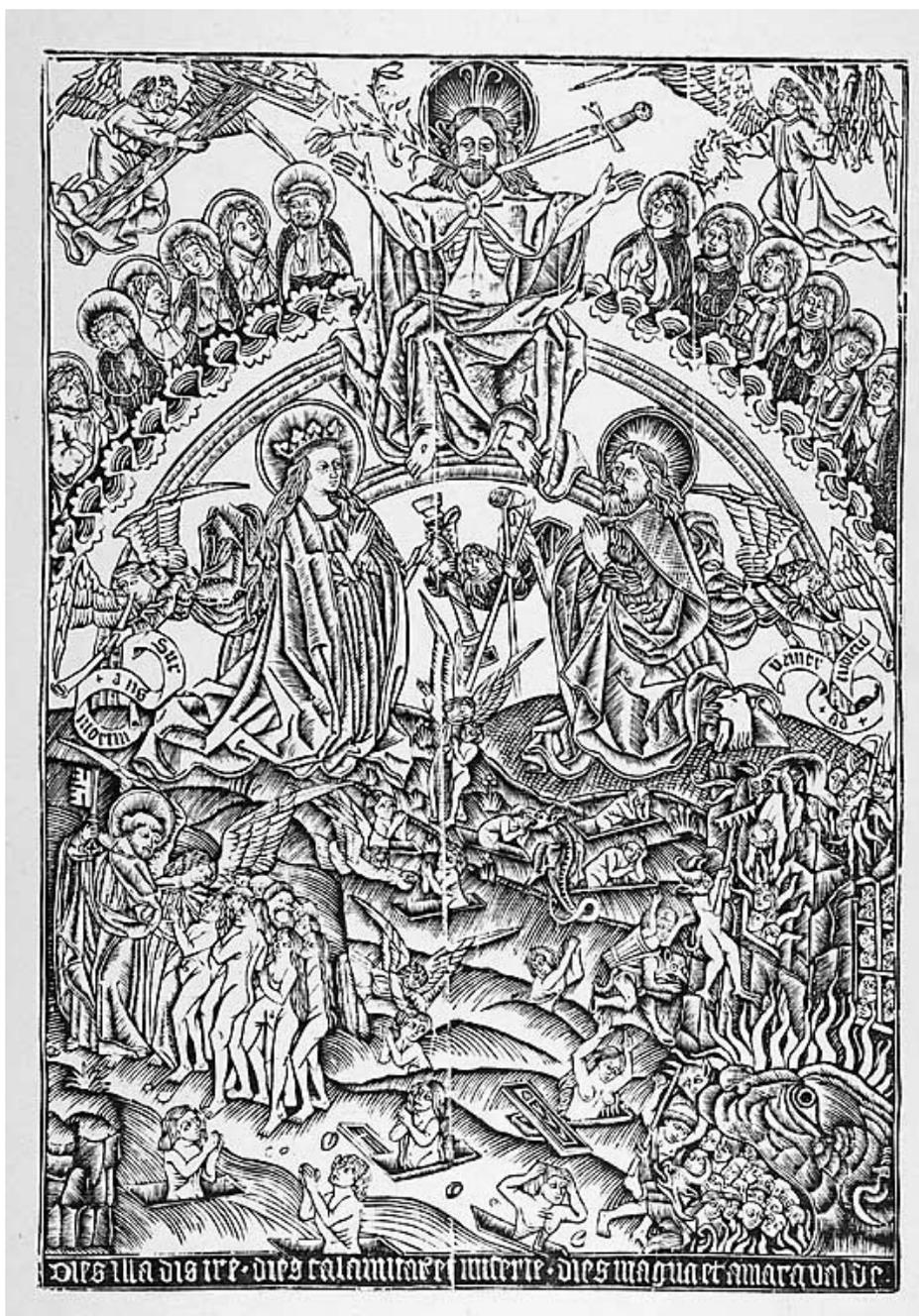


Fig. 9 – Le Jugement dernier avec la Vierge couronnée (comme à Apold) et le «Purgatoire prison» (comme à Băgaciu et peut-être Apold). Gravure anonyme allemande, © The Metropolitan Museum of Arts, New York, <http://metmuseum.org/collections/search-the-collections/382490>.

damnés. Les deux groupes sont encore séparés par l'Archange Michel. À la Porte du Paradis, représenté comme un jardin clos de hauts murs et d'une riche végétation (toujours comme à Hărman), la folle est rencontrée par un ange vêtu d'une robe verte – la couleur symbolique de l'espoir.

Dans la partie supérieure des parois latérales de la chapelle, sont peints des éléments architecturaux, symbolisant les galeries du Paradis, qui sont figurées aussi à Chimindia sur le mur nord de l'église (1482)³³ ici peuplées avec des anges musiciens (Fig. 10), comme dans la dernière œuvre de Martin

Schongauer de Breisach (1491); à Chimindia se discernent encore un pape, un cardinal, un évêque, un roi et des moines, tous montent après Saint Pierre vers les Cieux, où les attendent des couronnes symbolisant les récompenses des bienheureux. De l'autre côté, Satan trône dans la bouche de Léviathan, symbole du lieu du châtement éternel, attaqué par Saint Michel.

À Cetatea de Baltă, ensemble attribué au *Vincentius*³⁴ (le chef de l'atelier de peinture le plus actif de Sibiu pendant le premier quart du XVI^e siècle), se conservent des fragments de la demie droite héraldique de la scène, avec le Paradis (ici les galeries ont les traits de l'architecture de la Renaissance) et, dans la partie supérieure, Jésus, Apôtres et Anges sonnant les trompettes. Pâles traces du même thème, sont visibles toujours sur le mur nord de l'église de Bâra³⁵, tandis que les représentations du Paradis et de l'Enfer de Mărtiniș, abondant en détails inédits, sont connus seulement par les copies en aquarelle de József Huszka (1883)³⁶.

Des représentations littéraires tardives de l'Apocalypse, peintes d'après les gravures de Albrecht Dürer se trouvent sous la forme de fragments à Tărbuș³⁷ et Cristuru Secuiesc³⁸, où le seul témoin préservé concerne la femme «assise sur une bête écarlate» avec «sept têtes et dix cornes», tenant «une coupe d'or pleine d'abominations: les souillures de sa prostitution» (Apocalypse 17, 3-4), qui personnifie le Babylone.

Le programme iconographique de Biertan est complété par deux scènes dédiées à la Sainte Vierge: l'Annonciation et l'Adoration des Mages. Le dernier motif, symbolisant les prières et les offrandes à Marie – Reine du Ciel et de la Terre, Mère de la Grâce et de la Miséricorde pour sauver les âmes, a été peint comme image individuelle au-dessus du portail sud-ouest de l'Église Noire de Brașov et à l'intérieur du sanctuaire de Bratei (1481) (**Fig. 11**).

À Hărman, dans la chapelle, une association similaire du Commencement et de la Fin des Temps est représentée par l'Annonciation (dont les figures encadrent l'accès ouest), la Nativité et la Dormition (sur les murs latéraux) et, au centre de la

voûte – le *Coronatio Virginis*, avec la Sainte Mère glorifiée par une Trinité triadique, tandis que *Maria in sole* relie le cycle avec les scènes du Jugement Dernier. La Nativité de Jésus comporte une rédaction riche en connotations, entourée par les symboles de la pureté de la Mère de Dieu dans un schéma rare, avec la source identifiée dans le traité théologique *Defensorium inviolatae virginitatis Beatae Mariae Virgine*, écrit par le Dominicain Autrichien Franz von Retz³⁹. La composition semblable à une étoile à huit branches, symbolique en soi comme dans l'art byzantin, suggère la dimension cosmique de l'incarnation de Jésus et de sa double nature. Les premiers symboles sont pris de la nature, ayant comme source l'Étymologie d'Isidore de Séville, disséminés dans les ouvrages typologiques du temps, par l'intermédiaire des homélies de Honorius Autun: le Pélican nourrissant ses petits avec son sang, le Lion réveillant ses lionnets le troisième jour, la Vierge et la licorne, la Phoenix. Les autres quatre figures proviennent de l'Ancien Testament et sont expliquées par le même théologien dans un sermon consacré à la fête de l'Annonciation, qui montre que le mystère de la pureté de Marie a été annoncé par les prophètes, étant manifesté à travers les représentations suivantes: le Buisson ardent de Moïse (Exode 3,2), la Toison de Gédéon (Juges 6, 38), la Verge fleurie d'Aaron (Nombres 17, 8), la Porte fermée d'Ezéchiel (Ezéchiel 44, 2)⁴⁰. Les plus proches compositions sont préservées à Nürnberg (l'építaphe de Friedrich Schon, 1464, et l'*ex-voto* d'Ulrich Stark, 1478) (**Fig. 12-13**), tandis qu'en Transylvanie, le seul autre exemple d'association de l'Annonciation avec l'image de la Vierge et la licorne, signifiant «l'incarnation du Verbe de Dieu dans le sein de la Vierge Marie», a été identifiée dans la copie des peintures perdues de Suseni⁴¹.

À Biertan, l'Archange Michel – «le chef des milices célestes» et Saint-Georges – «le soldat de Dieu» complètent l'iconographie du mur est de la chapelle, comme des protecteurs de l'âme chrétienne, symbolisée, selon Herrade de Landesberg, par les Jardins du Paradis⁴², dont les

représentations n'y manquent pas. Michel, le patron de l'Église Catholique, vainqueur de Satan et Archange psychopompe «qui va conduire les âmes vers la lumière sacrée», est représenté dans l'hypostase dont la Liturgie funéraire lui mentionne et tel qu'il est décrit, par exemple, dans le document transylvain de 8 mai, 1470: *sancti Michaelis extenti alis, hasta draconem obrutum sub pedibus*⁴³. *Den wirdigen Sant Joergen* est peint comme le prescrit un contrat allemand de 1478, *als einen ritter in harnast, staend vf einem wurm*⁴⁴, motif présent en même temps sur les *pavise* des armées du roi Mathias Corvin, parfois avec la Christogramme – *IHS* (forme dans

laquelle le Sacre Nomme de Jésus a été vénéré) et des prières adressées à Marie. Au-dessus d'eux, à Biertan se dresse la *Vera Icon*, motif de piété qui conférait, selon la mentalité de l'âge, protection contre la «vilaine mort»⁴⁵. Le voile porté par deux anges volant est tenu aussi par Véronique au milieu (**Fig. 14**), qui est peinte seule au-dessus de la niche eucharistique de Daia Secuiască. Au-dessous, les deux figures extrêmement dégradées qui gardent la niche eucharistique sont Pierre et Paul, les compagnons de Véronique dans les gravures de Martin Schongauer et Israhel van Meckenem. Les représentations de la paroi nord de Biertan ont encore un sens





Fig. 11 – L'Adoration des Mages, Bratei, l'église évangélique, chœur, 1481.



Fig. 12 – *Defensorium Mariae*, Härman, chapelle de l'église évangélique, mur nord.

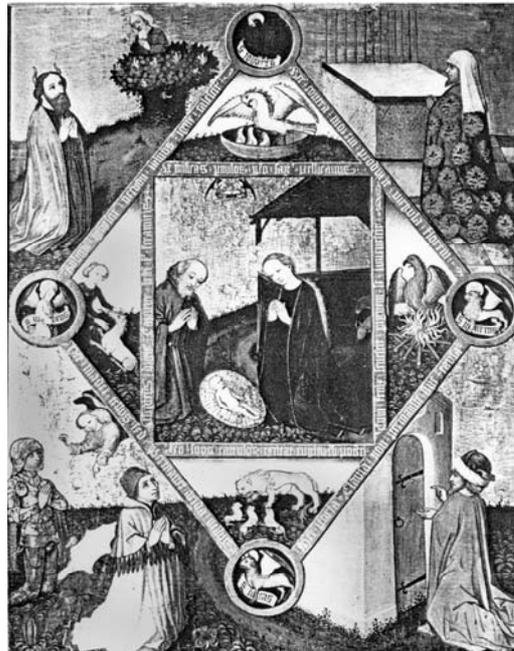


Fig. 13 – *Defensorium Mariae*. Nürnberg, Lorenzkirche, *ex-voto* de Friedrich Schön, 1464.



Fig. 14 – La Voile de Véronique. Biertan, la chapelle de la «Tour des Catholiques», mur est.

explicitement dévotionnel: la succession des motifs constitue une «image contre la peste» – *Pestbild*, dans laquelle Dieu le Père tire les flèches des catastrophes sur l'humanité, protégée par Jésus montrant ses plaies – *Vir dolorum* et par la Vierge au Manteau – *Mater Misericordiae*⁴⁶. L'une des flèches est arrêtée par les «instruments de la souffrance et de la mort de Jésus qui ont sauvé le genre humain», étalés sur la surface d'un bouclier tenu par un ange, constituant une *Passionwappen* avec le fouet et les verges accrochés à la Croix peints sur sa surface, tandis que la couronne d'épines se trouve sur la tête du Sauveur. La *pavise* est rouge, pour symboliser le Sang du Christ, et sa forme évoque la dévotion très répandue du Sacré-Cœur de Jésus⁴⁷.

Arma Christi, comme un motif indépendant, est peint sur le mur nord du sanctuaire de l'Église «de la Colline» de Sighişoara composé par la Croix avec la couronne d'épines pendue au milieu, comme dans la plupart des Jugements derniers tardifs, l'escalier, le coq de reniement de Pierre, le fouet tenu par un ange debout et un fragment d'inscription à gauche, auprès de la lance et du roseau avec l'éponge à vinaigre⁴⁸.

À l'extérieur du chœur de Râşnov se conserve une image extrêmement abîmée de Jésus Eucharistique montrant ses plaies, le sang de son flanc jaillissant dans le calice. La couronne d'épines et le bandage sont accrochés aux bras latéraux de la Croix, entourée par les autres objets «qui racontent les uns après les autres, toutes les

scènes du drame», qui sont lisibles maintenant jusqu'en négatif: les verges et le *flagrum* avec les pièces de plombe stylisées comme des étoiles, le couteau, les bâtons croisés, l'escalier, la colonne, la lance, l'éponge imbibée du vinaigre au bout de la branche d'hysope, les clous et, vraisemblablement, la bourse de Judas renversée, peint comme à Bad Mergentheim, apparemment superposée par un autre petit objet en T (marteau / tarière / corde ?)⁴⁹ (Fig. 15). Les Instruments de la Passion sont schématiquement peints encore à l'intérieur du chœur de Sântimbru-Alba où deux anges flanquent le Christ montrant la blessure de son flanc⁵⁰. Derrière eux sont disposés l'escalier, la colonne, le roseau avec l'éponge à vinaigre, tandis que les clous sont fixés dans la Croix, l'un d'eux soutenant la bourse à trente monnaies de la trahison de Judas. Le *titulus crucis* est déroulé comme une banderole gothique et, près de la Croix se trouvent aussi la chaîne, les tenailles et le fouet. *Vir dolorum* montrant toujours la blessure de son flanc, entre quatre anges portant les Instruments du Calvaire (rédigé d'après une gravure du Maître E.S.)⁵¹ et *Maria in sole* avec l'Enfant, décorent la façade de la maison paroissiale de Sibiu (Fig. 16)⁵². Dans l'image fragmentaire de Nuşfalău⁵³, c'est la Vierge endeuillée qui montre la blessure du flanc du Christ.

La Femme de l'Apocalypse, «revêtue du soleil, debout sur la lune, et sur sa tête une couronne de douze étoiles» (Apocalypse 12,



Fig. 15 – *Vir dolorum* Eucharistique entouré par les *Arma Christi*.
Râșnov, l'église évangélique, extérieur du chœur.

1), est l'icône emblématique de la Mère de Dieu dans la seconde partie du XV^e siècle. Le motif reflète la doctrine de l'Immaculée Conception de la Vierge, soutenue par le Pape Sixte IV à travers les indulgences accordées à ceux qui prient devant l'image pour la cause du Christianisme⁵⁴ et promue par les Franciscains, premièrement contre les Hussites, puis contre les Turcs menaçant le royaume de Mathias Corvin, pour lequel Marie est, tout d'abord, *Patrona Hungariae*⁵⁵. *Maria in sole*, présente aussi sur les bannières militaires, a été peinte sur les panneaux de Biertan (1483) et, à Vienne, par Hans Siebenbürger (avant 1483)⁵⁶, quant à Hărman et Brașov, *Maria Immaculata* a été

simultanément présentée comme *Virgo inter virgines*, avec les Saintes Catherine et Barbe, les plus fréquentes compagnes de la Vierge dans l'art transylvain. Dans l'image du tympan de l'accès sud-est de l'Église Noire, qui inclue les blasons du roi Mathias Corvin et de sa femme, Béatrix d'Aragon, le motif rencontre les autres thèmes dévotionnels glorifiant la Vierge à la fin du Moyen Âge: *Hortus conclusus*, *Maria Regina Angelorum*, Marie lisant les Écritures Saintes. En termes de composition, la partie centrale de l'image est inspirée par la gravure de Martin Schongauer de la Vierge au perroquet (1473), tandis que les autres parties sont une compilation de différentes œuvres du même

maître allemand⁵⁷. La Vierge à l'Enfant dans le Jardin du Paradis est un sujet de prédilection pour la peinture européenne, provenant de la littérature de réclusion, qui a infiniment développé ce motif de Cantique des Cantiques. Dans la lumière du symbolisme paradisiaque et du mysticisme mariologique, Marie était elle-même considérée comme la fleur du Saint Esprit – *Rosa Mystica* – dont les vertus trouvent leur écho métaphorique dans tout ce qui l'entoure: des fleurs et des vierges. À son tour, l'Enfant Jésus tient une rose dans sa main. Cette entière succession de connotations symboliques illustre le motif préféré de l'iconographie de l'époque, qui est lié au mouvement spirituel *Devotio moderna*

et, à la fin du XV^e siècle, au culte du Rosaire de Marie, dotée avec des indulgences par l'Église Catholique: «Dans les deux cas, la rose a été utilisée pour invoquer le statut paradisiaque de la Vierge et sa liberté de la tache terrestre. Les fleurs peuvent être comptées avec les perles, comme une aide à la répétition des prières»⁵⁸. Dans les écrits mystiques, la rose rouge cueillie est un symbole de la charité de Marie, mais aussi une figure de la Passion de Jésus, évoquée par les mystères douloureux du Rosaire; à une telle signification envoie également la serviette blanche, sur laquelle Jésus Enfant est assis, préfigurant son linceul. C'est la période où le Franciscain Pelbartus de Timișoara (1430-1504) a rédigé les traités



Fig. 16 – *Vir dolorum* entre quatre anges avec les *Arma Christi*. Sibiu, façade de la maison paroissiale. Photo: Mircea Baciuc.

Stellarium coronae benedictae Mariae Virginis et *Aureum Sacrae Theologiae Rosarium* (œuvre finalisée par son disciple, Oswald de Lasko), dont l'*imago* est considérée comme la base de discours des prédicateurs et un aide pour les fidèles afin d'assimiler les mystères et les dogmes de la Croyance⁵⁹.

L'*Officium Mariae Virginis*, préservé sur la dernière page du Livre Liturgique du Chapitre de Sighișoara (1483), demande à la Vierge la protection contre la peste⁶⁰, tandis qu'un hymne provenant de Cisnădie (avant 1500), loue la grande miséricorde de Marie, qui est «un abri pour tous les pauvres» – *aller armen eyn schucz*⁶¹. Le thème, associé également à la Dévotion du Rosaire et aux représentations contre les désastres, est répandu notamment par le *Speculum Humanae Salvationis*⁶². L'invocation *MARIA MATER GRATI(A)E, MATER MISERICORDI(A)E*, est écrite sur la bordure du *maphoryon* de la Vierge endeuillée de l'ancien monastère franciscain de Hunedoara (1475-1480, Cluj, Musée d'Art) et, avec la Christogramme *IHS* et des versets d'hymnes latins et slaves, sur les phylactères de la sacristie de l'église Sainte Marguerite de Mediaș, peinte pendant le règne de Wladyslaw II Jaggiello (1490-1516), dont le monogramme date le décor. *Mater Misericordiae*, «métaphore de la protection», abritant avec son manteau l'Église militante dans sa double hiérarchie laïque et cléricale, est le pendant du motif *Vir Dolorum*, dans le *Pestbild* de Biertan⁶³. Marie couronnée par des anges est représentée aussi au-dessus de l'accès de la même chapelle où l'Enfant Jésus offre une couronne à un/e saint/e (?) agenouillé/e, tandis que sur leur côté droit se trouve Ladislas tenant son attribut – la hallebarde, dans une disposition similaire avec la gravure représentant *Patrona Hungariae* parmi les Trois Saints Rois⁶⁴.

Le culte des saints, qui connaît un nouvel essor à la fin du Moyen Âge se reflète à Sighișoara, où le registre inférieur de l'Église «de la Colline» est composé par des images votives et de dévotion, qui appartiennent au même atelier actif à Biertan, conduit vraisemblablement par *Matthias*, peintre

attesté dans les deux localités⁶⁵. Les compositions sont rédigées dans des cadres peints à trompe l'œil: deux représentations différentes de Saint Georges avec le dragon (**Fig. 17-18**), le Martyre d'Erasmus, deux saintes affrontées, dont l'une est Elisabeth d'Hongrie, Saint Christophe qui porte l'Enfant Jésus sur un fleuve avec les créatures aquatiques du bestiaire médiéval, symboles des péchés cardinaux. Les plus précieuses peintures de l'église, sont conservées sur la partie supérieure de l'édifice, attribuées à *Valentinus Pictor*, représentant du Magistrat entre 1483 et 1494, et maire de la ville en 1490. Le dessin habile, libre et dynamique en sanguine démarque ses œuvres des autres peintures⁶⁶: le *Vera icon* soutenue par des anges entre les donateurs, les images de l'Archange Michel et de Matthieu l'Évangéliste offerts par la confrérie des fourreurs (1483), Sainte Marie-Madeleine, adorée par le commanditaire (1484)⁶⁷. Fragments des deux scènes de la vie de Madeleine se conservent à l'intérieur de l'Église Noire de Brașov, à gauche de l'arc de triomphe: *Noli me tangere* et l'Extase de la Sainte (**Fig. 19**)⁶⁸.

À Rupea, une théorie des Saints et des Archanges est partiellement visible sur le mur sud de l'église. Les peintures murales sont pour plupart encore sous la chaux, mais Saint Michel terrassant le dragon et François d'Assise portant le Crucifix peuvent être identifiés⁶⁹. Des paires de Saints sont aussi représentées à Cluj – Sébastien et Fabien et à Racul – Hélène et Elisabeth d'Hongrie (1507)⁷⁰. Quelques figures se préservent sur les murs de l'abside de l'ancienne chapelle Saint Jacques de Sibiu, entre lesquelles on reconnaît justement le saint patron et Christophe portant l'Enfant Jésus sur son épaule (**Fig. 20**)⁷¹.

La plupart des compositions reproduisent les clichés diffusés par l'intermédiaire de la gravure allemande dans la peinture gothique tardive, telles-queelles ou interprétés. Sources graphiques similaires ont été utilisées, par exemple, pour le Voile de Véronique à Sighișoara (l'arc de



Fig. 17 – Saint Georges terrassant le dragon. Sighișoara, l'Église «de la Colline», mur nord.



Fig. 18 – Saint Georges, la princesse et le dragon. Sighișoara, l'Église «de la Colline», mur nord.



Fig. 19 – *Noli me tangere* et l'extase de Madeleine. Braşov, l'Église Noire, nave nord, mur est.

triomphe) et à Biertan (chapelle) ou pour l'Archange Michel et Sainte Madeleine de l'Église «de la Colline» et le retable de Biertan, dont les liens stylistiques avec l'autel de Schottenschift à Vienne (1469) ont été déjà démontrés⁷², même celles des quatre scènes de la Passion, peintes en 1488 par *Jacobus Kendlinger de St Wolfgang*: la Flagellation, le Couronnement d'épines, *Ecce Homo*, Jésus dépouillé de ses vêtements, le dernier rédigé d'après la gravure du Maître E.S.⁷³, qui a été utilisée aussi dans les retables de Dupuş et Jánosrét (Budapest, Szépművészeti Múzeum). Deux œuvres du même graveur ont été combinées d'une façon originale pour la composition de Saint Georges terrassant le dragon de Sighişoara⁷⁴.

Le Cycle de la Passion du Christ, typique notamment pour le mur nord des

sanctuaires grâce à ses connotations eucharistiques, est conservé à l'intérieur de l'église Saint Mathias de Râşnov, où on peut identifier: la Dernière Cène, la Prière sur le Mont des Oliviers, l'*Ecce Homo*, vraisemblablement la Flagellation et le Couronnement d'épines, le Portement de la Croix, la Descente de la Croix, la Mise au tombeau (avec l'an 1500) et la Résurrection⁷⁵. Le sujet a été peint sur la même paroi de l'église de Ioneşti (1522), où jusque la Prière sur le Mont des Oliviers et Jésus devant Pilate sont discernables⁷⁶. Deux autres ensembles connus par les copies sont celles de Mărtiniş⁷⁷ et Suseni⁷⁸, où la Descente et l'Ascension flanquaient, d'une manière inédite, l'image de Jésus-Juge dans la conque de l'abside, le Christ sur la Croix y figurant aussi⁷⁹.



Fig. 20 – Saint Christophe. Sibiu, l'ancienne chapelle St Jacques, mur sud.

La Crucifixion décore le mur nord du chœur de l'Église de la Vierge de Sibiu, dans la composition la plus complexe de la Transylvanie médiévale, avec le *Vir dolorum* adoré par deux donateurs dans le registre inférieur (*Johannes de Rosenau*, 1445). Une association pareille, mais plus explicite existe à Maiad, où le Saint Sacrement (le calice et l'hostie tenues par deux anges) se trouve au-dessous de Jésus sur la Croix, entre les Apôtres Pierre et Paul, tandis qu'à Sighișoara, la Crucifixion (où même la figure de Jean se préserve) entre les Saintes Ursule et Barbe, est située au-dessous de l'*Arma Christi*⁸⁰. L'image rare de la Navire de l'Église – *Ecclesia*, ayant la Croix avec Jésus Crucifié comme mât, est peinte dans la même place de l'édifice à Daia Secuiască⁸¹, près de la niche eucharistique entourée par le *Vera icon* au-dessus, et Pierre et Paul de chaque côté. À Delnița, la scène réduite à trois

personnages – Jésus, Marie et Jean – décore l'extérieur de l'accès sud, entre des panneaux symétriques avec les Apôtres Pierre et Paul et deux saintes. À Mediaș, la Crucifixion peinte sur le mur extérieur est de la Tour de la Vierge Marie (maintenant à l'intérieur de la maison paroissiale), se résume à la présence de Jean l'Évangéliste et Marie, qui introduit le donateur en prière, peut-être *Stephanus Martini*, prêtre entre 1492 et 1515, quand la plupart des derniers ouvrages de l'église et «château» sont achevés⁸².

D'autres scènes disparates de la Passion inspirées par «Les Sept Chutes du Christ» de la gravure allemande de la fin du XV^e siècle⁸³, présentes aussi dans le livre de modèles du Michael Wolgemut⁸⁴, sont peintes à Târgu Mureș – une représentation inhabituelle de la Flagellation dans le tympan de l'entrée latérale de l'église avec Jésus enchaîné, tombé près de la colonne⁸⁵



Fig. 21 – *Pietà* avec Sainte Sophie et ses trois filles. Mediaș, l'église Sainte Marguerite, mur nord.



Fig. 22 – Sainte Sophie et ses trois filles, Saint-Paul-l'Ermitte. Boian, l'église évangélique, chœur.

et, à Sântimbru-Alba – la scène rare de Jésus sur la pierre froide, sur le mur nord de la nef⁸⁶. À Braşov, sur le mur ouest du porche dit de Mathias Corvin de l'Église Noire, il y a un petit fragment de la partie supérieure d'une *Pietà*, thème développé à Mediaş, sur le mur nord de l'église, par la représentation de Sainte Sophie avec ses filles⁸⁷, nommées selon les vertus théologiques – *Fides*, *Caritas*, *Spes* (Paul, Corinthiens, 1, 13,13), qui sont présentes aussi dans le chœur de l'église de Boian⁸⁸, où, au-dessus, se trouve le Martyre d'Acace

et de dix milles soldats romans sur le Mont Ararat⁸⁹ et, à sa droite, Saint-Paul-l'Ermite nourri par le corbeau⁹⁰ (Fig. 21-22).

Les thèmes de la peinture transylvaine prouvent qu'au-delà des changements de moyens d'expression artistique, contaminés autour de 1500 par les formes de la Renaissance, l'art du voïvodat reste fidèle à l'iconographie traditionnelle, qui reflète la pensée et la mentalité médiévale, jusqu'à l'époque de la Réforme.

Notes

¹ Les *Andachtbilder* ont été part des actes de piété faits pour obtenir la protection – *misericordiae* – et l'absolution des péchés confessés – *gratiae* –, liés à la croyance dans le Purgatoire, par les indulgences de Sacre Siège de Rome, dû à son autorité de distribuer le trésor des mérites du Christ et des saints. Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990; idem, *L'image et son Public au Moyen Âge*, Paris 1998, p. 6; Henk van Os, *The Art of Devotion. 1300-1500*, Amsterdam, 1994, p. 67; Dana Jenei, *Art and Mentality in late Middle Age Transylvania*, in *New Europe College. GETTY-NEC Program (2000-2001, 2001-2002)*, 2004, p. 37-44; idem, *Gothic Mural Painting in Transylvania*, Bucharest 2007, p. 41-44.

² Gustav Seiwert, *Die Brüderschaft des heilige Leichnams in Hermannstadt*, in *Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde* (1882), p. 319.

³ Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of the Renaissance Germany*, London 1980, p. 58. Henk van Os, *The Way to Heaven. Relic Veneration in the late Middle Ages*, Amsterdam, 2000-2001, p. 105-106.

⁴ La statue se trouve dans le monastère franciscain bâti avec le support de Iancu de Hunedoara, en 1444-1448. Jolán Balogh, *Az erdélyi renaissance*, Kolozsvár 1943, p. 240.

⁵ Une autre chapelle avec un tel programme, mais plus ancienne, se trouve à Sânpetru (c. 1400), Dana Jenei, *Gothic Mural Painting*, p. 80-83; idem, *Murals from around 1400 in southern Transylvania: the Corpus Christi Chapel at Sânpetru (Braşov County)*, in *Art and Architecture around 1400. Global and Regional Perspectives*, Maribor, 2012, p. 161-170.

⁶ Ruxandra Balaci, *Noi aspecte iconografice în pictura murală gotică din Transilvania: Hărman și Sânpetru*, in *SCIA* (1989), p. 12.

⁷ Dana Jenei, *Pictura murală a capelei din Hărman*, in *Ars Transsilvaniae* (2002-2003), p. 86-87. Le Pharisien: [*Deus qr*] *acias ago tibi quia [nom sum sicut]/ caeteri ho[mi]nes raptores, in/iusti, adulteri*; le Publicain: *Deus p[ro]pitiu[s] esto mihi pec/catori*. La transcription des inscriptions est due

aux chercheurs Pál Lövei et Gernot Nussbächer, auxquels j'adresse toute ma gratitude.

⁸ Le prêtre: *Tu [...] decime et primicie d(on)atur*; le noble: *Tu p(ro)tege ideo ce(n)sus et tibi a [...]*; le tiers état: *Tuque labora ut pr(o) te ora(tionem) fu(n)dat et p(ro)tegaret ab hostib(us)*.

⁹ Georges Duby, *Cele trei ordine sau imaginarul feudalismului*, Bucureşti 1998, p. 484-485; Jacques Le Goff, *Civilizația Occidentului medieval*, Bucureşti, 1986, p. 341-346.

¹⁰ Sud: Pierre (la clef) – *Jeremi(as): Patre(m) invocabitis qui terra(m) fecit et co(n)didit c(o)elos* (10, 12); Jean (imberbe, avec la coupe de poison) – *David: Domin(us) dixit ad me fili(us) me(us) est tu ego genuit te* (2,7); Jacques le Majeur (le bâton de pèlerin) – *Isaia 7: Ecce Virgo (con)cipiet et pariem filiu(m)*, (7, 14); Thaddée (?) – *Zacharias: Ascipient ad me quem crucifixerit* (12, 10); André (la croix en X): *Descendit [ad inferna] – Osee 13: O mors, ero mors, tua morsus tuus ero* (13, 14). Nord: Thomas (la lance): *Tertia [die resurrexit a mortuis]...* – *Jonas 2: Et evomuit Ionam in aridam* (2, 11); Simon (le scie) – *Amos IX: Qui aedificat ascensione(m) sua(m) in c(o)elu(m)* (9,6); Philippe (?) – *Sophonias III: Exspecta me dicit domin(us) in die resurrectionis mee* (3, 8); Barthélemy (le couteau) – *Johel: Effunda(m) spiritu(m) meu(m) super o(m)nem carne(m) et prophetabu(n)t* (3, 1), Jacques le Mineur (la massue) – *Micheas: In/vocabu(n)t o(m)nes Deu(m) et servient ei* (3, 4); Mathieu (?) – *Ezechiel XXXIII: Educa(m) eas de populis et (c)ongregabo eas de ter/ris* (34, 13); Paul (l'épée) – *Daniel: Evigilabu(n)t alii in vita(m) aeterna(m), alii opprobriu(m) se(mptiternum)* (12, 2). Dana Jenei, *Tema Credo în pictura murală din Transilvania medievală*, in *Ars Transsilvaniae* (2000-2001), p. 15-19; idem, *Hărman*, p. 87.

¹¹ Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1949, p. 248.

¹² Nord: *Petrus* (la clef): *Cre/do in deum(m) patre(m) omni(pote(n)t[em]/ creatore[m] caeli et terrae]*, *Andrea[s]* (la croix en X): *Et in Hiesum xps (!), filium eius unicu(m) d(omin)um nostrum, Jacobus*

(le chapeau de pèlerin et l'épée): *Qui conceptus est de [Spiritu Sancto, natus ex Maria Virgine], Johannes* (imberbe, avec la coupe de poison): *Passu[s] sub Pontio Pilato [crucifixus, mortuus et sepultus], Thomas* (la lance): *Descendi[t] ad inferos, Matheus* (la hache): *Tertia die resurrexit a mortuis*. Sud: *Jacob(us) Minor* (la massue et le livre): *Se/det ad Dextra(m) dei p[at]ris omnipote(n)t[is], Bartholomeus* (le couteau): *Inde venturus est iudicare vivos et mortuos, Philippus* (la croix): *Credo in Spiritum Sanctum, Simon* (la croix): *Sanctam Ecclesiam catholicam, sanctorum [communione]m, Thadeus* (le scie): *Carnis resurrectionem, Matthias* (l'halebarde): *Vitam aeternam. Amen*. Dana Jenei, *Tema Credo*, p. 17-18; idem, *Picturi murale din jurul anului 1500 la Mediaș*, in *Ars Transsilvaniae* (2012), p. 53-54.

¹³ François Boespflug, *Autour de la traduction picturale du Credo au Moyen Âge (XIIe-XVe siècle)*, in *Rituels. Mélanges offerts à Pierre Marie Gy*, Paris (1990), p. 55-59, montre que, en outre du «Petit Credo», qui est le plus répandu, il y a autres trois variantes: le «Grand Credo» de Nicée-Constantinople, «*Quicumque*» ou le Symbole du Pseudo-Atanase et le «*Firmiter*» de Latran IV. Des passages des Épîtres du Paul ont été parfois associés avec les versets du *Credo* Apostolique et Prophétique, en résultant un «troisième *Credo*». Émile Mâle, *L'art*, p. 250.

¹⁴ On conserve même les mots de Jacques (?): *Sanctus [...]. Qui conceptus est de] Sp(iritu) Sa(ncto), natus ex Maria Virgine]*, Jean: *S[...].Pa[ss]us sub Pontio [Pilato crucifixus mortuus et sepultus], Thomas: – [D]escendit ad inferos et Matthieu: (?): Tertia die resurrexit [a] m[ortu]is, au nord et, au sud *Jacob(us) Minor: – Sedet ad dextra(m) dei pat[ri]s o(mn)ipot[entis] et Bartholomeus: Inde ventur[us] est iudicare vivos et mortuos*. Dana Jenei, *Tema Credo*, p. 17, révisé in *Mediaș*, p. 55.*

¹⁵ François Boespflug, *Credo*, p. 55-59.

¹⁶ Je remercie Mihály Ferenc pour les photos des peintures offertes pour l'étude.

¹⁷ Mihály János, *A marosfalu alku, in Műemlékvédelem. A Magyar Műemlékvédelem Folyóirata*, 2 (2013).

¹⁸ Jacques le Mineur, tenant la massue, a été identifié par József Lestyán et, sur la couche inférieure, André par Jolán Balogh, dans l'absidiole nord de la cathédrale de Alba Iulia où on voit encore les silhouettes d'autres saints peints sous les arcades. Jolán Balogh, *Olasz falfestmények Gyulafehérvárt, in Erdélyi Tudományos Füzetek*, Cluj (1932). J'exprime ma gratitude à András Kovács pour le matériau gracieusement indiqué, à Tekla Szabó pour la traduction et à Ileana Burnichioiu et Călin Șuteu pour les photos d'une excellente qualité.

¹⁹ Vasile Drăguț, *Arta gotică în România*, București, 1979, p. 244.

²⁰ Dans la partie supérieure des scènes, les mots du Christ sont écrits: *[V]enite benedicti Pat[ri]s mei, percipite paratum vobis] regnum [a constitutione*

mundi] (au dessus du Paradis) et *[Discedite a] me maledicti in ignem aeternum qui, paratus est diabo[lo et angelis ejus]* (au dessus de l'Enfer). Les damnés nus portent les enseignes du pouvoir terrestre (sont visibles encore une mitre épiscopale et un chapeau de cardinal), tandis que le groupe de fidèles vêtus par contraste, conduits par Pierre avec la clef du Paradis, est formée par un pape, un cardinal, un évêque, un empereur (?) et des moines ayant des tonsures cléricales. Dana Jenei, *Hărman*, p. 89-91; idem, *Gothic Mural Painting*, p. 108.

²¹ Jacques Le Goff, *Les Limbes*, in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Paris (1986), p.159; Jérôme Baschet, *Le Sein du Père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris 2000, p. 114.

²² Dana Jenei, *Gothic Mural Painting*, p. 39.

²³ Peintures découvertes par le peintre restaurateur Lóránd Kiss et présentées dans le cadre du colloque *Műemlékvédelen Erdélyben V*, Sovata, 2012. À Sântana de Mureș (c. 1375), les vierges sont peintes sur le dos de l'arc triomphal, Dana Jenei – Lóránd Kiss – Péter Pál, *Picturile murale din biserica reformată din Sântana de Mureș, In memoria Radu Popa*, Bistrița, 2003.

²⁴ Un croquis des peintures a été publié par Eduard Morres, *Die gotischen Wandmalereien, in Das Burzenland, IV, Die Dörfer des Siebenbürgens*, I, Kronstadt 1929, p. 146, planche 103.

²⁵ La colonne et, de l'autre côté, la Croix et les clous sont visibles. Dana Jenei, *Picturile murale ale Bisericii „din Deal” din Sighișoara*, in *Ars Transsilvaniae* (2004-2005), p. 116 ; idem, *Iconographical problems of the late medieval painting in Transylvania*, in *Regionális és európai kapcsolatok Kelet-Közép Európa Középkori falfestészetében*, Balatonfüred-Budapest, 2009, en cours d'être publié; idem, *Mediaș*, p. 51-52.

²⁶ Les attributs nous aident à identifier Hélène avec la croix et Dorothee tenant le panier avec des fleurs. À l'extérieur, sur le mur est du chœur il y a les traces d'un autre Jugement Dernier présumé.

²⁷ Dana Jenei, *Sighișoara*, p. 115-116; idem, *Gothic Mural Painting*, p. 98.

²⁸ Jacques Le Goff, *Les Limbes*, p.163-164; idem, *Nașterea Purgatoriului*, II, București, 1995, p. 77-78.

²⁹ Syntagme utilisé par Michel Vovelle, in *Les Âmes du Purgatoire ou le travail du deuil*, Paris 1996, p. 78. Il y a trop peu des traces pour considerer qu'un «Purgatoire prison» a existé aussi chez Apold.

³⁰ <http://metmuseum.org/collections/search-the-collections/382490>.

³¹ Dana Jenei, *Biertan. Picturile capelei din Turmul Catolicilor*, in *Arhitectura religioasă medievală din Transilvania* (2004), p. 269-281; idem, *Gothic Mural Painting*, p. 113.

³² Une pareille absence à Žirovnice (Bohemie) ou Banská Bystrica (Slovacie), la dernière représentation consignée avec les exemples de Banská Štiavnica, Levoča, Strážky et Sighișoara, par Smosdisné Esláry Éva, *Utolsó Ítélet ábrázolások a magyarországi későgotikus falfestészetében*, in *Ars Hungarica* 2 (1990), p. 201-206.

³³ Un autre Jugement Dernier de la fin du XIV^e siècle se préserve sur le mur sud de l'église, avec des croix de consécration superposées en 1482. Zsombor Jékely – Lóránd Kiss (Ed. Tibor Kollár), *Középkori falképek Erdélyben. Értékmérés a Teleki László Alapítvány támogatásával*, Budapest 2008, p. 140-145.

³⁴ József Lángi – Ferenc Mihály, *Erdelyi falképek és festett fabrendezések*, II, Budapest, 2004, p. 56-57.

³⁵ Zsombor Jékely – Lóránd Kiss, *Középkori falképek*, 2008, Budapest, p. 29-34.

³⁶ Mihály János, Huszka József, *Székelyföldi falképmásolatai*, Budapest 2008, p. 38.

³⁷ András Kovács, *Késő reneszánsz építészet Erdélyben. 1541–1720*, Budapest-Kolozsvár, 2003, p. 11-12.

³⁸ Vasile Drăguț, *Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania*, in Pagini de Veche Artă Românească, București (1972), p. 62.

³⁹ Tünde Wehli, *Könyvfestészeti és grafikai előképek az 1470 előtti magyarországi falfestészetben*, in *Ars Hungarica* (1983), p. 218-220.

⁴⁰ Émile Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1990, p. 291-292.

Les images sont accompagnées par des inscriptions fragmentaires, complétées après les images analogues. Rhombe: *Rugus ignescit sed non [omnis igne calescit]; Hec inadet vellus sed permanet arida tellus; Hec contra morem produxit] virg[ula flos]; [Hec porta] clausa non [sine] causa*. Rectangle interieur: *[P]ellicanus sum [...] que deum; [Ut] leo [rugitu cum poteri suos cattulos excitat]; Virginitis digitis tagendo fit hec fera mitis; [Sic ego] flamma fit furens cincta corda parens*. Rectangle exterieur: *Hec virgo perpetua [Maria]; Sicut spina rosa genuit judea Mariam*. Dana Jenei, *Defensorium Mariae* – o imagine rară a picturii medievale europene, în *Artă. Istorie. Cultură. Studii in honorem Marius Porumb*, Cluj-Napoca, 2003, p. 86; idem, *Härman*, p. 94.

⁴¹ Mihály János, *A marosfelfalui*, p. 98.

⁴² Jean Delumeau, *Grădina desfătărilor. O istorie a paradiselor*, București, 1997, p. 107.

⁴³ *Urkundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen*, București, 1991, VI, doc. 3801.

⁴⁴ Hans Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Darmstadt 1967, p. 116. Michel et Georges sont aussi présents ensemble dans le retable de Mălâncrav, patroné par Michael Apaffy et sa femme Clara.

⁴⁵ La récitation de certains hymnes et prières devant l'image avait toujours des indulgences attachées. Hans Belting, *L'image*, p. 15; Henk van Os, *The Art*, p. 82. La *Vera icon* est présente deux fois à l'intérieur de l'Église «de la Colline» de Sighișoara – sur l'arc triomphal (*Valentinus Pictor*, 1483) et au-dessus de l'accès du nave (*Jacobus Kendlinger*, 1488). Des représentations plus anciennes en Transylvanie à Mugeni, Vlaha, Crăciunel, Alma pe Târnava, Mihăileni.

⁴⁶ Dana Jenei, *Biertan*, p. 276. À Cetatea de Baltă, une *Pestbild* (c. 1400), avec *Vir dolorum*, *Mater Misericordiae* datable d'après la bande de

cosmateschi, est connue jusque depuis le dessin de Nemes Ódön (1896). József Lángi – Ferenc Mihály, *Erdelyi falképek*, p. 57.

⁴⁷ Dana Jenei, *Gothic Mural Painting*, p. 36 et 113-115. Des prières dites après la confession devant les deux motifs – *Vir dolorum* et *Arma Christi* ont attachés des dizaines de milliers d'ans de pardon par L'Église Catholique. Émile Mâle, *L'art*, p. 100-105, Hans Belting, *L'image*, p. 100 et Henk van Os, *The Art*, p. 110-112. En Transylvanie, les indulgences en somme de sept ans et soixante jours, sont mentionnés dans *Liber specialis missarum* de Sibiu. Gustav Seiwert, *Die Bruderschaft*, p. 315.

⁴⁸ Cristoph Machat, *Die Bergkirche zu Schässburg und die Mittelalterliche Baukunst in Siebenbürgen*, München, 1977, p. 94.

⁴⁹ Dana Jenei, *Iconographical Problems*; idem, *The Passion, Death and Resurrection painted inside St. Matthias Church in Râșnov, 1500*, in cours d'être publié, in *SCIA-AP*, 2014. L'image ne présente pas les éléments du «Christ du Dimanche», mais les instruments de son supplice étaient simultanément perçus comme les symboles des activités défendues les jours de fête, dont la pratique perpetue les souffrances de Jésus encore après sa mort sur la Croix. Dominique Rigaux, *Le Christ du dimanche: Histoire d'une image médiévale*, Paris, 2005, p. 45-46.

⁵⁰ Dans la peinture linéaire et monochrome, les ailes des anges ont une bordure décorative, comme dans l'ensemble perdu du Mărtiniș.

⁵¹ Une copie contemporaine de la gravure en couleurs est expliquée par les mots: *Omnis virtutis Deus sunt Arma salutis*.

⁵² Dana Jenei *Iconographical Problems*; idem, *Renasterea transilvăneană – identitate culturală în context european*, București, 2013, p. 69; idem, *Contributions to the Transylvanian Panel Painting at the end of the Fifteenth Century*, in *Acta Musei Brukenthal*, Sibiu, 2013, p. 221. Les deux images dévotionnelles flanquent les armoires du roi Wladyslaw II Jaggiello, représentées dans une niche circulaire.

⁵³ József Lángi – Ferenc Mihály, *Erdelyi falképek*, p. 107.

⁵⁴ La Femme de l'Apocalypse se trouve sur l'indulgence du Pape Sixte IV douée à *tussent iar wares ablass*. La prière *Ave Sanctissima Virgo Maria mater dei, regina coeli, porta paradisi* lue devant l'image assurée 11.000 d'ans d'absolution. Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors*, p. 58-59, fig. 31.

⁵⁵ Imre Kapistrán Varga O. F. M., *King Matthias and the Observant Franciscans*, in *Matthias Corvinus, the King. Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court. 1458-1490*, Budapest 2008, p. 403. La vénération de Marie et des Trois Saints Hongrois – Ladislas, Étienne et Emerich est élevée au rang de représentation politique et d'État, leurs effigies surgissant sur des objets d'authenticité publique, comme les sceaux et la monnaie. Terézia Kerny, *Veneration of St Ladislas and the Hungarian Saints in the Court of Matthias Corvinus. Personal Devotion, State and Monarchic Representation*, in *Matthias Corvinus the King. Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court. 1458-1490*, Budapest, 2008, p. 397-400.

⁵⁶ Arthur Saliger, *Der Wiener Schottenmeister*, München-Berlin-London-New York 2005, p. 70. L'image reproduit la gravure de Wenzel von Olmütz, rédigée d'après l'œuvre de Martin Schongauer et complétée avec les anges qui couronnent la Vierge et les donateurs, représentés aux pieds de la Femme de l'Apocalypse tenant des rosaires dans les mains.

⁵⁷ Dana Jenei, *Imaginea Mariei cu Pruncul între Sfînte de la Biserica Neagră din Braşov*, in *BCMI – In memoriam Vasile Drăguţ (2001-2005)*, p. 86-94; idem, *Gothic Mural Painting*, p. 102.

⁵⁸ Keith Moxey, *Seeing through Schongauer*, in *Le Beau Martin, Études et mises au point. Actes du colloque. Musée d'Untertlinden*, Colmar 1991, p. 93.

⁵⁹ Ferenc Hervay, *Geschichte der Franziskaner in Ungarn bis zum Beginn der Reformation*, in *800 Jahre Franz von Assisi. Franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalter*, Wien 1982, p. 316; Lajos Pásztor, *Temesvári Pelbárt és Laskai Oszvát az egyházi és világi pályáról*, in *Regnum (1937)*, p. 142-143.

⁶⁰ Karl Fabritius, *Urkundenbuch zur Geschichte des Kisdor Kapitels vor der Reformation und der auf dem Gebiete desselben ehemals befindlichen*, Hermannstadt, 1875, p. 252.

⁶¹ Heinrich Wittstock, *Ein Marienlied*, in *Archiv des Vereins für Siebenbürgisches Landeskunde*, Hermannstadt (1872), p. 160-163.

⁶² Émile Mâle, *L'art*, p. 200; Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors*, p. 166.

⁶³ Une relique du Manteau de la Vierge a été préservée à Byzance, existant la croyance que sa force protectrice peut être équivalée par la récitation de l'*Ave Maria* 90.000 fois. Henk van Os, *The Art*, p. 171.

⁶⁴ Dana Jenei, *Biartan*, p. 271.

⁶⁵ Idem, *Sighişoara*, p. 113-115. *Matthias Pictor*, qui est attesté à Biartan, en 1497, a eu des fonctions publiques importantes à Sighişoara entre 1484 et 1493, comme celles de sénateur, *judex terrestris* et *judex sedis*.

⁶⁶ Dana Jenei, *Sighişoara*, p. 112.

⁶⁷ Vasile Drăguţ, *Iconografia*, p. 76.

⁶⁸ Emese Nagy Sarkadi considère que la scène *Noli me tangere* est peinte aussi à Sighişoara, in *Local Workshop – Foreign Connections. Late Medieval Alterpieces from Transylvania*, Ostfildern, 2011.

⁶⁹ Dana Jenei, *Iconographical problems*. Français recevant les stigmates est représenté à Sighişoara.

⁷⁰ Autres couples de saints étaient peints à Suseni: Laurent – Étienne, Catherine – Barbe et encore Laurent – Étienne, Catherine – Margaret et Valentin – Antoine l'ermite, sur le dos des trois panneaux préservés de l'autel de Târnava. Emese Nagy Sarkadi, *Local Workshop*, p. 73.

⁷¹ On y voit encore deux saints et la tête d'un troisième, croix de consécration, bandes décoratives et fragments d'une autre couche de fresque plus ancienne. Sur la dédication controversée de chapelles autour de l'église paroissiale, voir Daniela Marcu Istrate, *Sibiu, Piaţa Huet. Monografie arheologică*, Alba Iulia, 2007, p. 27-29.

⁷² Harald Krasser, *Die birthälmer Altartafeln und die siebenbürgische Nachfolge des Schottenmeister*,

in *Studien zur siebenbürgischen Kunstgeschichte*, Bukarest, 1976, p. 193-214.

⁷³ Dana Jenei, *Sighişoara*, p. 117; idem, *Pictura murală gotică*, p. 98.

⁷⁴ Selon Ciprian Firea, la deuxième a été utilisée pour le fond, mais d'une manière adaptée.

⁷⁵ Dana Jenei, *Gothic Mural Painting*, p. 118; idem, *The Passion, Death and Resurrection*. Des représentations plus anciennes de la Passion du Christ sur le mur nord du sanctuaire à Mălâncrav et Curciu.

⁷⁶ Zsombor Jékely – Lóránd Kiss, *Középkori falképek*, p. 120-130.

⁷⁷ Crucifixion et Déposition, Mihály Jánó, *Huszka*, p. 37.

⁷⁸ Idem, *A marosfalu*, p. 96-98.

⁷⁹ La Passion du Christ a été la plus fréquemment représentée sur les retables de la fin du XV^e siècle (Mediaş, Dupuş, Feldioara, Sântimbru) et ceux des premières décennies du XVI^e. Les autels de Mălâncrav (avant 1469) et Biartan (1483) sont dédiés à la vie de la Vierge.

⁸⁰ Dana Jenei, *Sighişoara*, p. 109.

⁸¹ Tekla Szabó, *The Bishop of Transylvania represented on the newly restored frescoes from Viştea*, in *Art and Architecture around 1400. Global and Regional Perspectives*, Maribor, 2012, p. 155.

⁸² Dana Jenei, *Mediaş*, p. 57.

⁸³ James H. Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*. Kortrijk, 1979, pl. VIII. Voir Râşnov aussi.

⁸⁴ Richard Bellm, *Wolgemuts Skizzenbuch in Berliner Kupferstichkabinett. Ein Beitrag zur Erforschung des Graphischen Werkes von Michael Wolgemut und Wilhelm Peydenwurff*, Baden-Baden – Strasbourg, 1959.

⁸⁵ Jolán Balogh, *Az erdélyi*, il. 186. Deux soldats le frappent, les trois croix se voient à l'horizon et les armes du royaume et des peintres sont représentées dans les coins.

⁸⁶ Dans un dernier plan, deux soldats tirent au sort la chemise de Jésus et plus loin s'aperçoit la Cité de Jérusalem. Une ronde-bosse du même sujet se préserve au Musée de Miercurea-Ciuc.

⁸⁷ Anna Kónya, *A medgyesi evangélikus templom falképeinek stílusa*, ETKD, Kolozsvár, 2011.

⁸⁸ Dans les deux images murales, Sainte Sophie porte sept couronnes superposées, tandis que dans le retable de Vlahă (Alba Iulia, Batthyaneum), elle a seulement trois, comme la décrit Louis Réau, dans *L'iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints*, III, Paris, 1959, p. 1232.

⁸⁹ Acace, un des Quatorze Saints Auxiliaires, et les dix milles – motif présent sur les *Pestblätter*, décorait aussi un panneau du retable de Târnava Mare. *Viorica Marica, Arta germană între Gothic și Renaştere*, Bucureşti 1981, p. 268. Le sujet se trouve dans les peintures murales antérieures de Teaca, Dârjiu – 1419 et Mediaş – 1420.

⁹⁰ Dana Jenei, *Mediaş*, p. 52.

