

**Abstract.** *The two distinct ensembles of mural paintings of the church, from the nave and sanctuary have permanently been in the attention of the researchers, but their study cannot be considered completed, because thorough parament studies and archaeological investigations, indispensable to clarify the phases of the monument, have not yet been achieved. However, the research works in the years 2001-2002 and 2013 brought to light new data that substantially enrich the information and contribute to a better understanding of the evolution of the monument.*

*In 2001, the investigations showed, among others, that except the frescoes on the north, there are no other painted zones inside the nave, while in 2013 the restorers have revealed the existence of the register VI of paintings on the pillars, which mostly are under the lime. The art historian's research contributes with the identification of several scenes and details unknown so far, such as the figures of Saints James, Sebastian, Anthony and Peter, or the jesters next to Herod and Pilate in the Christological Cycle. There was also detected the contribution of three distinct teams who have worked, "soon after 1350". The paintings in the nave illustrate, along with the ensemble in the sanctuary, the various artistic trends subsumed to the Gothic painting from the fourteenth century and due to the munificence of successive generations of the noble family Apa, lords at Mălâncrav since 1258. The graffiti on the painted surface of the apse, transcribed by Victor Roth in several versions, contains the year 1404/1405, considered as a terminus ante quem for the achievement of the painting, and the name Nicolaus, the most important representative of the family and the presumptive donor of the paintings. Gernot Nussbächer "shows" that the inscription is not of "Hic fuit" type and the script is a few decades later, presumably recording an event that took place that year.*

---

## LES PEINTURES MURALES DE L'ÉGLISE DE MĂLÂNCRAV. NOTES AVANT LA RESTAURATION

Dana Jenei

*The obvious difference of the architectonic and spatial expression between the basilica and the Gothic choir decorated in the elaborated forms of "international style" was highlighted by the researchers and Vasile Drăguț's theory concerning the rebuilding of the sanctuary in the late fourteenth century remains relevant, being sustained by our observation on the different heights of the dados, lower in the choir than in the church, as well as the compaction of masonry on the north, hidden by the first buttress.*

*The scientific investigations from 2001–2002 also showed that a "Baroque restoration" or other repaintings in the choir ensemble didn't exist, while the most important information after removing the lime in 2013 is related to the identification of certain figures, such as "Johel Propheta" and, in the newly stripped area, St. Elizabeth of Thuringia. Near the right margin of the Crucifixion appeared the damaged fragments of the Laying into the Tomb and, hypothetically, the figure of the donor.*

*The style of the Master of the Mălâncrav sanctuary and of his team, derived from the illuminated manuscripts from the Court in Prague, can also be found in the newly discovered representations from Ighișu Nou and in the fragments of the Dârjiu Crucifixion, extracted and preserved at Budapest Szépművészeti Múzeum.*

**Keywords:** *Transylvania, Mălâncrav, Apafy, mural painting, iconography, style.*

L'église de la famille des nobles Apafi de Mălâncrav est connue dans l'histoire de l'art notamment pour les fresques du sanctuaire peintes en style «gothique international» qui, avec les représentations conservées sur le mur nord de la nef, forment le plus grand déploiement de peintures médiévales de Transylvanie<sup>1</sup>. Les deux ensembles distincts ont toujours été dans l'attention des chercheurs, mais leur étude ne peut pas être considérée comme finalisée aujourd'hui non plus, parce qu'on n'a pas achevé des études exhaustives de parement ou des fouilles archéologiques, absolument nécessaires pour clarifier les étapes de construction du monument. Toutefois, les recherches des années 2001-2002 et 2013 ont mis à jour de nouvelles informations qui ont complété substantiellement l'information connue, contribuant à une meilleure compréhension de l'évolution de l'église<sup>2</sup>.

L'édifice basilical a trois nefs avec des plafonds, séparés entre eux par cinq paires de piliers prismatiques, tour-clocher à l'ouest, chœur polygonal à l'est et des portails au nord et à l'ouest, dont le dernier a été obturé à cause des glissements de terrain, le motif principal de la dégradation de cette partie du bâtiment.

Dans la première étude dédiée à l'ensemble du sanctuaire (1903), Victor Roth mentionne les figures peintes à l'extérieur, au nord de l'église, dont seul le visage d'un ange s'identifia, et la scène des Rois Mages, rappelée par tradition, au sud<sup>3</sup>. Les plâtres historiques et les peintures, ont été entièrement enlevés au cours des interventions des années 1913-1914, coordonnées par l'architecte István Möler de Budapest, quand l'aspect de l'extérieur du monument a été considérablement affecté.

Reflétant le concept de restauration de l'époque, l'église a été partiellement reconstruite, avec des modifications structurelles et d'élévation des naves latérales, du côté ouest, de la sacristie et de la tour

ronde<sup>4</sup>; l'effort des constructeurs modernes d'imiter le parement médiéval rend difficile à déceler leur intervention et d'étudier l'architecture dans les zones rebâties. Les encadrements en pierre des fenêtres et portes ont été partiellement ou complètement remplacés avec de nouvelles pièces achevées après les modèles originaux et, à l'intérieur, le plafond en bois, changé en 1792<sup>5</sup>, a été substitué à nouveau et posé plus bas. Les fresques du mur nord de l'église ont été découvertes par Zoltán Veres et Imre Szöts<sup>6</sup>.

Les peintures de la nef sont très endommagées, de vastes surfaces étant perdues ou encore cachées par les mortiers de réparation, qui couvrent complètement l'intrados des fenêtres et leurs zones adjacentes, empêchant l'observation du rapport original entre les éléments historiques – ouvertures, encadrements, fresques – tandis que le nouveau plafond, abaissé avec 0,30-0,40 m, couvre la partie supérieure des représentations.

Les interventions du début du XX<sup>e</sup> siècle, interrompues par le commencement de la Première Guerre Mondiale ont été reprises en 1924-1925, quand l'église a été incluse dans le Plan de Restauration de la Commission des Monuments Historiques de Bucarest. Les rapports mentionnent «les travaux de bonne qualité en cours d'exécution»<sup>7</sup> qui, selon les investigations scientifiques initiées en 2001-2002 par la Fondation «Mihai Eminescu» ont été limités à la consolidation des fissures et des lacunes de la fresque, complétées avec du mortier coloré. Le projet élaboré par le peintre restaurateur Ioana Munteanu-Zărnescu note également l'existence «des grandes surfaces couvertes avec, au moins, quatre types de mortiers (avec différents finissages), y compris une consolidation de la maçonnerie au ciment»<sup>8</sup>. Les sondages de parement ont également mis en évidence que, sauf les fresques du mur nord, il n'y a pas d'autres zones peintes à l'intérieur de la nef et que l'ensemble a été réalisé à une distance de temps par rapport à la fin de la construction, le plâtre étant piqué pour permettre l'adhésion du nouveau couche-

support. Les travaux de conservation et restauration n'ont pas été matérialisés et les investigations reprises l'automne de 2013, par une équipe dirigée par Péter Pál et Loránd Kiss, ont visé seulement la partie inférieure des murs du sanctuaire de l'église.

Les fresques du mur nord de la nef constituent «une synthèse de l'histoire du salut» rédigée sur le récit des deux Testaments, les images étant disposées en boustrophédon, comme le professeur Vasile Drăguț montra, en 1967, qui a pris, avec peu d'exceptions, les dates iconographiques établies par László Éber en 1915<sup>9</sup>, auxquelles des corrections et accomplissements s'imposent. Sont représentés des épisodes de la Création (registre I), de l'Enfance de Jésus (registre II), la Passion (registre III-IV), l'Assomption de la Vierge et des scènes hagiographiques (les registres IV et V, entre les arcades). En 2013, les restaurateurs ont révélé l'existence du registre VI de peintures sur les piliers, qui sont presque totalement sous la chaux.

La représentation de la Genèse, unique dans l'iconographie de la peinture médiévale de facture occidentale en Transylvanie, est difficile à étudier à cause de la distance à laquelle les peintures se trouvent, du voile de chaux couvrant leur surface, des zones dégradées ou plâtrées et parce que leur partie supérieure est partialement obturée. A l'occasion du remplacement du plafond en bois, Zoltán Veres, le peintre qui a découvert les fresques, a fait des copies en aquarelle, conservées dans les archives de Budapest. La comparaison avec les copies inédites, montrent que les représentations sont conservées maintenant dans une proportion semblable à celle de 1914 et aident à l'étude des douze scènes déroulées de l'ouest à l'est.

Le premier épisode présente l'image de la Création du monde, «de la terre, le soleil, la lune parmi les étoiles et des autres éléments», comme raconte le titre d'une des plus connues représentations du Dieu le Père, l'architecte de l'univers, de

Bible moralisée (Paris, c. 1220-1230). A Mălâncrav, la figure du Créateur est perdue ou se trouve sous les mortiers de réparation qui couvrent l'extrémité ouest de la paroi nord sur sa hauteur entière, mais il apparaît dans toutes les autres scènes de la Genèse, à la droite héraldique de chaque épisode bénissant, comme figure systématiquement dans l'illustration de manuscrits (Fig. 1). Sont encore représentés: la Création de la végétation, la Genèse des créatures marines et des oiseaux, la Création d'Adam et d'Eve (Fig. 2-3). Les six jours de la Genèse, résumés en quatre scènes, sont poursuivis par les épisodes du Péché originel: Dieu montre l'Arbre de la Connaissance aux premiers hommes, Adam et Eve mangeant le fruit défendu (Fig. 4), l'Expulsion du Paradis, Adam et Eve à l'est d'Eden (au-delà de la Porte représentée comme une construction aux murs crénelés), Adam travaillant la terre, Eve ronronnant et allaitant (dans la copie en aquarelle on voit aussi la figure du petit Caïn) (Fig. 5), Caïn et Abel offrant des sacrifices, la Mort d'Abel. Dans la dernière image fragmentaire, s'observe la figure de Caïn tenant l'arme du crime (ici le même râteau avec lequel il travailla la terre), réprimandé par Dieu le Père (Fig. 6-7). À Monreale, par exemple, le sang d'Abel figure aussi, criant jusqu'à Dieu.

Les représentations de l'Ancien Testament se développent en frise, étant délimitées entre elles juste par les éléments figuratifs, tandis que le fond des registres supérieurs est blanc, comme dans les scènes du Cycle Christologique avant l'incarnation, qu'elles préfigurent synthétiquement. L'iconographie révèle le lien entre la chute et le salut: selon l'interprétation des théologiens médiévaux, Marie est la nouvelle Eve, vierge et mère du Christ – le nouvel Adam, qui a réparé par son sacrifice l'erreur des premiers hommes, tandis qu'Abel est considéré le premier entre les justes et une figure du Bon Pasteur.



Fig. 1 – La Genèse «de la terre, le soleil, la lune parmi les étoiles et des autres éléments». La Création de la végétation. Copie en aquarelle, Zoltán Veres, 1914, Budapest, Forster Gyula Nemzeti Örökségvédelmi és Vagyongazdálkodási Központ (no. inv. 678).



Fig. 2 – La Genèse des créatures marines et des oiseaux. La Création d'Ève, Budapest, Forster Gyula Nemzeti Örökségvédelmi és Vagyongazdálkodási Központ (no. inv. 680).



Fig. 3 – La Genèse des créatures marines et des oiseaux. La Création d'Ève, fresque.

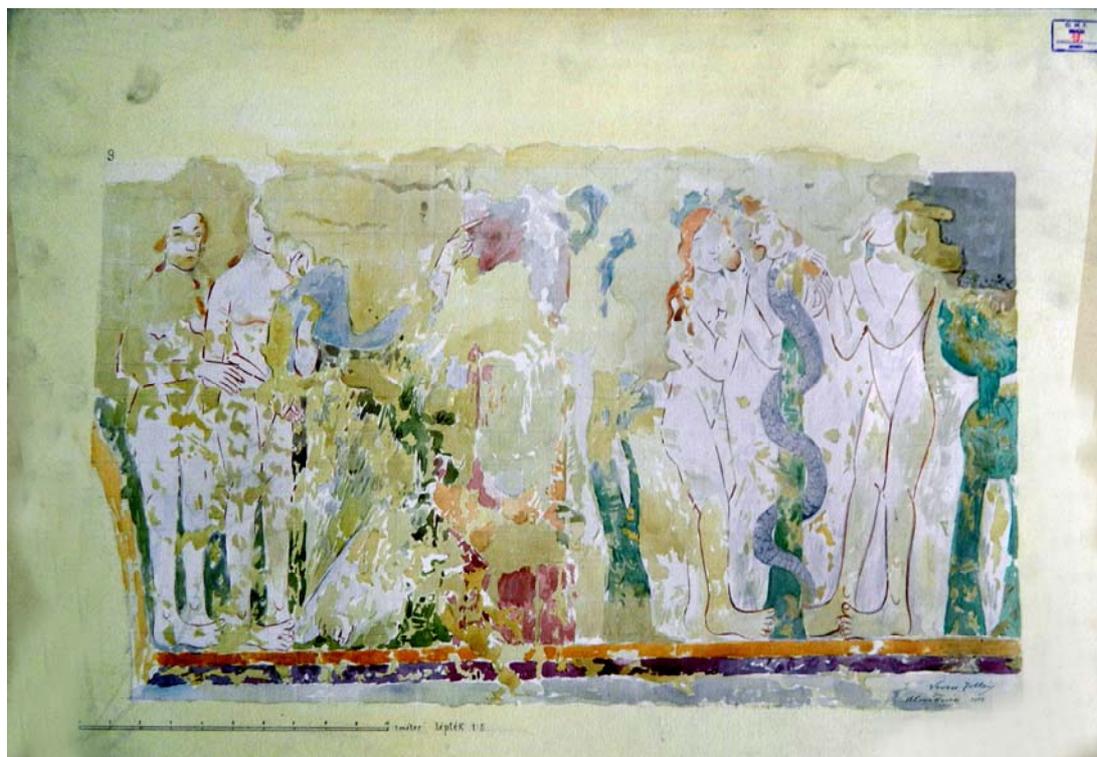


Fig. 4 – Dieu montre l'Arbre de la Connaissance aux premiers hommes, le Pêché originel, Budapest, Forster Gyula Nemzeti Örökségvédelmi és Vagyongazdálkodási Központ (no. inv. 681).



Fig. 5 – Adam travaille la terre, Ève ronronne et allaite Caïn. Caïn et Abel offrent des sacrifices, Budapest, Forster Gyula Nemzeti Örökségvédelmi és Vagyongazdálkodási Központ (no. inv. 682).



Fig. 6 – La mort d'Abel. Caïn réprimandé par Dieu le Père, Budapest, Forster Gyula Nemzeti Örökségvédelmi és Vagyongazdálkodási Központ (no. inv. 684).

L'Enfance de Jésus commence à l'est, près de l'arc de triomphe, avec une rare représentation de la Sainte Trinité en médaillon circulaire, sa forme différente plaçant l'épisode «avant tous les siècles». Dieu le Père trône sur l'arc en ciel – l'alliance de la réconciliation entre le Créateur et la Création, prêt à envoyer l'Enfant-Jésus dans le monde qui bénisse et garde la Nouvelle Loi, représentée comme un *rotulus* dans sa main (Fig. 7)<sup>10</sup>. Dans l'image se trouve aussi l'Archange Gabriel qui est présent dans la scène suivante, de l'Annonciation, devant Marie agenouillée près un prie-Dieu, les mains jointes sur sa poitrine. Les personnages sont posés symétriquement à genoux, et près de l'archange se trouve le vase au lys, mentionné dans la description de *Meditationes vitae Christi*<sup>11</sup>. L'espace intérieur, où la scène se déroule est suggéré par une double arcade en plein cintre soutenue par des piliers adossés aux constructions vues en perspective, celle derrière Michel ayant un toit à deux pans et des pignons triangulaires (Fig. 8). Suit la Visitation, figurée sous une seule arcade avec l'extrados décorée d'une manière graphique et des piliers à niches et baguettes, suggérant la porte de la cité «de la tribu de Judas» devant laquelle l'épisode biblique prend place, puis la Naissance de Jésus, où Marie est couchée et allaite l'enfant, dans une

posture similaire avec Eve du premier registre, sous le toit de la hutte qui protège la grotte et la crèche avec des animaux. Joseph est assis dans le coin inférieur-droit de l'image, au-delà d'une clôture basse et tient un bâton, tandis qu'à ses pieds se trouve le vase de baigne de l'enfant. Ensuite, sont représentés les épisodes de l'Annonciation des Bergers (l'ange donne la bonne nouvelle à un berger avec des moutons et indique la scène suivante, tenant un bandeau avec l'inscription effacée)<sup>12</sup>, les Trois Rois Mages (le vieux Gaspar à genoux, dépose sa couronne aux pieds de Marie avec l'enfant, qui le bénit et reçoit le don – une monnaie d'or, tandis que Melchior et Balthasar portent les vases à myrrhe et encens), une vaste représentation de la Mort des Innocents<sup>13</sup>, à laquelle assiste Hérode, assis sur un trône, avec, derrière lui, un bouffon vêtu d'un costume mi-parti de noir et blanc (Fig. 9). Après la Fuite en Egypte, dans la Présentation au Temple, la construction est figurée comme une arcade trilobée, où Marie avec l'enfant est accompagnée par deux femmes qui tiennent des colombes blanches, tandis que Zacharias les accueille avec les mains couvertes (Fig. 10). Le dernier épisode vers l'ouest, mentionné par Éber en 1915, peut être Jésus au Temple à 12 ans, qu'on ne voit pas, mais qui pourrait être sous la chaux.



Fig. 7 – Caïn réprimandé par Dieu le Père, fresque. Registre II : commencement du Cycle Christologique: Dieu le Père avec l'Enfant-Jésus et l'Archange Gabriel «avant tous les siècles».



Fig. 8 – L'Annonciation et la Visitation.



Fig. 9 – L'Adoration des mages. Le Massacre des innocents, détail. Registre III: la Passion de Jésus: la Flagellation, le Jugement chez Hérode, le Couronnement aux épines.

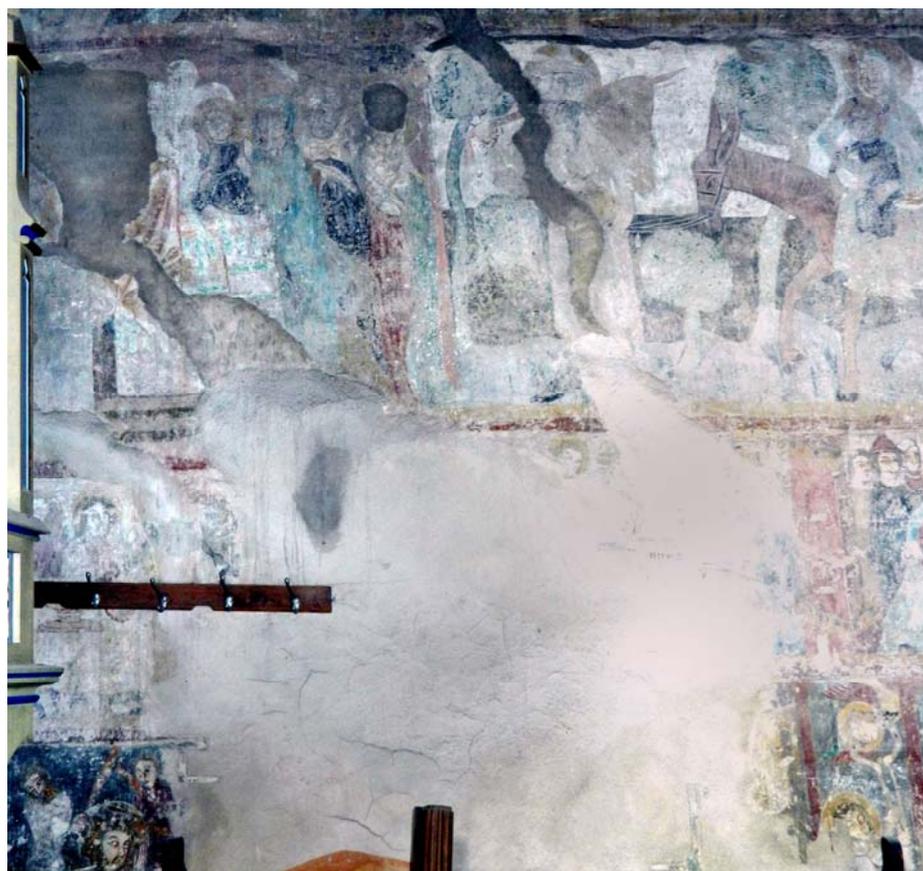


Fig. 10 – La fuite en Egypte. La Présentation au Temple. Registre III: la Cène, la Prière dans le jardin (sous la chaux), le Portement de la Croix. Registre IV: la Ceinture de Notre Dame, le Couronnement de la Vierge? (sous la chaux), le martyre de St. Jacques le Mineur?

Dans les premières deux scènes de la Passion de Jésus, situées dans le registre III de la même zone – la Cène et la Prière dans le Jardin de Gethsémani – sont visibles des fragments représentant des saints assis à la table, sur laquelle figurent des plats et un vase, puis Jésus en prière, béni par la *dextera Dei* sortant d'un nuage, avec les Apôtres endormis derrière lui<sup>14</sup> (Fig. 10).

L'image de murs crénelés de Jérusalem, similaire à la représentation symbolique de la Porte du Paradis du Cycle de la Genèse, sépare la scène de l'Arrestation de Jésus qui reçoit le baiser de Judas et guérit l'oreille de Malchus, tandis que Pierre avec les traits physiologiques connus, tient son épée à deux mains et autour d'eux se trouvent des soldats. Ensuite, il y a les quatre scènes du Jugement de Jésus chez Anne (un soldat tire ses cheveux, l'autre frappe son visage), chez Caïphe (à noter le geste de l'archière) (Fig. 11), chez Hérode (Jésus se trouve entre deux Juifs qui le montre accusateur) (Fig. 9)<sup>15</sup> et chez Pilate (la scène n'est pas *Ecce Homo!*), qui lave ses mains dans un bassin tenu par un serveur (Fig. 12). Le gouverneur est assis, jambe sur la cuisse, sur un trône avec une architecture compliquée, derrière, se trouve le jeune mentionné par les Herminies, représenté ici comme un bouffon (pareil à celui d'Hérode dans la scène du Massacre des Innocents du registre supérieur, mais vêtu en vert), qui met sur la tête du servant le chapeau triangulaire des Juifs. Devant Pilate, Jésus est escorté par Anne et Caïphe, comme les Herminies toujours l'indiquent<sup>16</sup>. Entre les scènes du jugement sont intercalés le Couronnement d'épines et la Flagellation, où Jésus est «revêtu d'un habit éclatant» (Luc 23:11). Dans l'image du Portement de la Croix, le Sauveur et Simon de Cyrène sont accompagnés par des soldats en armures, le groupe étant dirigé par un servant qui tient les clous et le marteau.

La Vierge, Jean, Madeleine et Marie Cléopée closent la composition à la droite héraldique, dans une succession identique aux scènes suivantes, qui présentent la Crucifixion en trois séquences: le Clouage

sur la Croix, l'Élévation de la Croix et la Mort de Jésus sur la Croix, dont Stéphane tient l'éponge à vinaigre, le Centurion qui porte le manteau bordé d'hermine, confesse le «vrai fils de Dieu» et, à droite de la Croix, Longinus perce le côté de Jésus, d'où jaillissent du sang et de l'eau, guérissant ses yeux, comme raconte la *Legenda Aurea* de Voragine. Derrière lui, Jean soutient Marie les mains pendant inertes, parmi les Myrophores en prière.

Le registre IV, représente les épisodes entre la Résurrection et l'Ascension. Près de l'arc de triomphe est peinte la Descente de la Croix (avec les Saintes Femmes et Jean, tandis que dans la partie opposée, maintenant couverte de mortiers, seulement Joseph d'Arimatee est visible près de l'escalier adossé à la Croix), la Pitié (Marie tient le corps rigide du Christ, empressant son visage de sa joue, Jean la console tenant la main sur son épaule, les Myrophores à leur droite, Joseph d'Arimatee et Nicodème, avec le chapeau triangulaire des Pharisiens, figurant dans la partie opposée), la Mise au Tombeau (dont la moitié gauche se préserve avec la Vierge – où on voit qu'un fragment de son maphoryon blanc avec des ombres ocre-jaunes, Jean, Madeleine, Marie Cléopée près de la tombe et Joseph d'Arimatee aux pieds de Jésus), la Résurrection (Jésus bénissant et portant la bannière sort du sarcophage orné d'un scorpion peint dans un médaillon blanc, quatre soldats dorment, soutenus par leurs lances, un ange est assis sur la pierre tombale)<sup>17</sup>, *Noli me tangere* (le Sauveur se montre à Madeleine comme un jardinier, la sainte porte le maphoryon rouge-anglais, comme dans toutes les autres scènes de la Passion), l'Incrédulité de Thomas (Jésus parmi les Apôtres porte la bannière de la Résurrection, Thomas met la main dans son côté), l'Ascension (Marie et les Apôtres en prière regardent Christ, disposés d'un côté et de l'autre de la pierre du Mont Olivier, où les traces de ses pieds se conservent).

La partie centrale du registre IV est occupée par plusieurs épisodes représentant l'Assomption et la Glorification de la Vierge Marie. Dans la première scène, *Koïmesis*<sup>18</sup> (Fig. 13), motif d'origine byzantine présent à l'Occident par l'art italien pendant tout le XIV<sup>e</sup> siècle, Marie est couchée sur un catafalque, pleurée par les Apôtres, Jean à sa tête et Pierre à ses pieds, arrosant avec de l'eau bénite; au centre de l'image, l'âme de Marie est enlevée au Ciel par Jésus en mandorle de lumière. Ensuite, les Funérailles de la Sainte Vierge avec quatre Apôtres portant le catafalque, la représentation incluant le miracle de la guérison de Jéchonias, qui se trouve aux pieds de Pierre, à qui demande l'intercession pour reprendre ses mains coupées et collées du cercueil<sup>19</sup> (Fig. 11). L'Assomption de Marie, présente à nouveau Jésus et Notre-Dame dans la mandorle, entre les Apôtres qui prient. Puis, le motif rare de la Ceinture de la Vierge (un ange jette la relique à Saint-Thomas)<sup>20</sup> et ensuite, vraisemblablement, le Couronnement de Marie, où l'on voit qu'un fragment du trône (le reste de la scène est couvert de mortiers de réparation sous lesquels les sondages des années 2001-2002 ont attesté l'existence de la peinture) et le Martyre d'un saint, le plus probable, Jacques le Mineur, qui est battu avec des bâtons par quatre soldats avec les figures caricaturées (Fig. 10).

Dans le registre V, entre les arcades, au-dessus des piliers, sont peintes des scènes hagiographiques, dont la première, près de l'arc de triomphe, représente Sainte-Catherine à genoux, en face de la roue de son supplice<sup>21</sup>. Derrière elle, dans cette zone extrêmement abîmée, se dresse une silhouette debout, vêtue toujours d'un manteau vert doublé d'hermine, et puis, une autre scène du martyre d'un personnage (suspendu à l'aide de pierres reliées par des cordes?), qui porte des vêtements de la même couleur, représentant, peut-être, des images du même cycle. Au-dessus du pilier III est peint Saint Antoine tenté par le diable sous les traits d'une princesse, qu'il

tient à distance avec son bâton<sup>22</sup> (Fig. 13). Les autres images de ce registre, formées aussi par deux figures sont en grande mesure sous la chaux. Le personnage peint sur le pilier V a son nom écrit sur l'aurole: *S. Seba[stian]* et l'index dirigé vers le saint joint, les deux figures étant séparées par le raccord de la tribune avec le mur<sup>23</sup>. Sur le dernier pilier, adossé au mur ouest de la nef, Éber mentionne en 1915 la scène de la Décollation de Saint Jean-Baptiste, mais la zone est maintenant couverte.

Aux cinq registres mentionnés dans la bibliographie antérieure, s'ajoute le sixième, sur les piliers. La première scène se trouve à l'est, sous le Martyre de Catherine, dont la partie inférieure est cachée par le pupitre et est composée par deux personnages peints sous une arcade crénelée, représentant Saint-Pierre, à tonsure grisonnante et l'ange qui le sauve de la prison<sup>24</sup>. En ligne avec ces images, les sondages de 2013 ont révélé sur le pilier II l'existence d'un saint.

La cohérence de la narration de l'histoire sacrée et la représentation développée des thèmes du mur nord de la nef de l'église, impliquant des scènes rares, s'expliquent par l'utilisation de l'illustration du livre comme source graphique pour les peintures murales<sup>25</sup>. L'Assomption est détaillée en plusieurs séquences et le Cycle de la Passion inclue les épisodes de Jésus cloué sur la Croix et de l'Élévation de la Croix, uniques dans l'iconographie de Transylvanie. Le motif de la Sainte Trinité avec l'Archange Gabriel a été expliqué comme une conséquence de l'influence du théâtre religieux sur les arts visuels (Mâle) et est présent aussi à Podolínec (Éber) ou à Horné Jaseno (Dráguť) dans l'actuelle Slovaquie, tandis qu'à Čečevojce se trouve une composition pareille de la Fuite en Egypte. Le Jugement chez Hérode, mentionné seulement par l'Evangile de Luc: 23, 7-11, apparaît à Strakonice, dans la Bohême du Sud<sup>26</sup>. Tous ces ensembles sont datés par les chercheurs entre 1320 et 1350.



Fig. 11 – Le jugement chez Anne. Le jugement chez Caïphe. Registre IV: les funerailles de Notre Dame.



Fig. 12 – Le jugement chez Pilate.



Fig. 13 – *Koïmesis*. Registre V: la tentation de Saint-Antoine.

Bien que l'analyse stylistique soit beaucoup plus difficile à cause de l'état de conservation de la peinture, c'est évident que l'ensemble de la nef a été réalisé par plusieurs auteurs<sup>27</sup>. Les premiers deux registres, surdimensionnés par rapport au reste de l'ensemble, sont typiques pour le style «linéaire narratif» de la peinture gothique, auquel l'ensemble entier a été attribué auparavant<sup>28</sup>. Le sujet est présenté d'une manière fruste d'expression plastique, avec des scènes déroulées en frise, d'un style graphique et une chromatique réduite comme tonalité et saturation des couleurs, spécifique à l'enluminure de la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, en tons dilués de rouge, vert et bleu sur le fond blanc. Les représentations sont simplifiées, les formes délimitées par des contours épais sont

rigides, et les figures ont la physionomie spécifique. Une particularité des scènes du registre II est le décor linéaire des auréoles et des arcades en formes archaïques<sup>29</sup>.

Les registres III et IV sont caractérisés par des figures statiques, hiératiques et trapues, rendues à une échelle réduite, spécifique pour les représentations du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, composant des scènes agglomérées, qui manquent en dynamisme, avec des personnages qui remplissent entièrement le cadre. Le modelage des drapages et les yeux en amande des personnages indiquent, comme les motifs iconographiques, des assimilations de la peinture italienne, même si l'exécution manque de finesse. La scénographie est réduite à la représentation conventionnelle des espaces et des éléments importants pour la narration, rendus d'une

manière différente par les maîtres, comme les typiques «lollypop trees» dans l'ensemble entier, les murs crénelés des registres I et IV, les bouffons derrière Hérode et Pilate, les trônes aux architectures complexes des registres II et III, rappelant les compositions de Maître de l'autel de Vyšší Brod (c. 1350), avec lesquels la Nativité présente une composition générale similaire. Le costume, définitoire pour l'identité des personnages, est rendu avec précision, les accessoires vestimentaires, comme les bonnets pointus des Juifs, la couronne et les chaussures d'Hérode, le chapeau de Pilate ou le vêtement mi-parti étant représentés, par exemple, dans le *Codex Manesse* (1305-1340). Les armes et les armures des soldats romans indiquent des sources comme le *Spiegel historiel* (1325-1335) et la Bible Velislav (1340), tandis que le vase de la Cène se retrouve aussi dans les œuvres graphiques des premières décennies du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>30</sup>.

Malgré les différences de l'exécution, les quatre premiers registres présentent une chromatique unitaire et, en ensemble, des sources graphiques communes, tandis que la césure extrêmement visible entre les pontées des fresques, avec la marge supérieure ébréchée (les registres III et IV), semble plutôt indiquer un vice technique, que des étapes différentes d'exécution. En dehors de cet argument stylistique, il faut mentionner certains détails, tels que les ornements du trône de Pilate, avec le dossier encadré par des motifs pyramidaux aux petites sphères, identiques à ceux du registre supérieur, qui superpose la bande qui les sépare. Les aspects techniques doivent être clarifiés par la continuation de l'étude du parement. Les scènes des registres V et VI montrent une différence notable comme chromatique, les formes en couleurs saturées se profilant sur un fond bleu foncé (Fig. 13). Toutefois, la rigidité des figures, leurs yeux en amande et les mains stylisées qui concentrent le message narratif, sont des éléments qui permettent de maintenir la datation unitaire «peu après 1350», proposée par Vasile Drăguț en 1967.

Les peintures illustrent, avec l'ensemble du sanctuaire, les diverses tendances artistiques subsumées à la peinture gothique de XIV<sup>e</sup> siècle et sont dues à la munificence des générations successives des nobles *Apa*, seigneurs à Mălâncrav depuis 1258. *Gregorius (Gegus, Gyegus, Jegus), filius Nicolai filii Apa*, le chef de la famille est documenté entre 1305<sup>31</sup> et 1340<sup>32</sup>, période pendant laquelle des références apparaissent également sur le prêtre-paroissial *Herricus de Almakerek* (1309)<sup>33</sup> et sur l'*église de Albkarak* (1320), très probablement l'église actuelle avant d'être «modernisée», qui est datée par certains chercheurs dans la première partie du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>34</sup>. *Johannes / Iwanus* (1345-1374), fils de *Gegus*, est le premier chevalier à la cour royale de la famille, en 1366<sup>35</sup>, tandis que *Petrus*, de la génération suivante, accède à ce rang en 1394<sup>36</sup>.

Le membre de la famille Apafi le plus important au Moyen Age, *Nicolaus*, fils de *Petrus* (documenté entre 1396<sup>37</sup> et 1451) est considéré dans les études les plus récentes, comme le donateur des peintures murales du sanctuaire de l'église de Mălâncrav<sup>38</sup>.

La clé de voûte de l'abside supporte le blason de la famille, accompagné par l'inscription en capitales gothiques +AN.AVTV.APPA<sup>39</sup>. L'inscription sgraffitée sur la surface de la peinture, transcrite par Victor Roth, n'est pas du type *Hic fuit*, et a été de nouveau étudiée par l'historien Gernot Nussbächer, qui considère que la graphie est plus tardive de quelques décennies et aurait plutôt consigné un événement passé en 1404/1405, représentant peut-être l'an-même des peintures: *Anno [...] / Anno Domini Millessimo / Quadrigessimo qu<sup>o</sup>to [...] Dominus Nico[laus] Voluisset fugitivus / da[m]pnus [...] Marie virginis*<sup>40</sup>.

*Nicolaus* apparaît dans les documents initialement avec ses frères *Ladislaus*, *Johannes* et *Georgius* entre les *familiares* du voivode de Transylvanie, Nicolaus Csaky, avec lequel il a participé à la révolte des nobles contre le roi Sigismond de Luxembourg, des années 1401-1403. Condamné à mort, *Nicolaus* reçoit l'amnistie générale, accordée par l'acte royal de 1403<sup>41</sup>, avec l'adnotation *relacio Piponnis da Ozora*, du célèbre comte de Timiș, l'influent

conseiller du roi qui a contribué fortement à la suppression de la révolte et à la réconciliation entre les nobles et Sigismond<sup>42</sup>. Donc, l'an 1404/1405, sgraffité sur la surface de la peinture, succède d'une moyenne significative cet épisode important de la vie de Nicolas, qui dévient ultérieurement *aule mile* et *magister mile* (comme il est mentionné entre 1410 et 1441) et participe aux batailles du roi en Italie (1411-1413) et sur le front du Danube en Bulgarie, Serbie et, après 1413, en Bosnie<sup>43</sup>, en 1414 étant récompensé pour ses faits d'armes avec ses frères<sup>44</sup>. En 1418, Nicolas voyage à Konstanz où Sigismond conduit les travaux du Concile œcuménique qui mettra fin au Grand Schisme de l'Église Romaine. Parmi les documents délivrés par le roi, figurent les actes qui accordent le titre d'*oppidum* et de *jus gladii* à la localité Biertan, le titre de comté étant détenu par *Nicolaus* et son frère jumeau, *Georgius de Halmkrog* jusqu'à la mort du dernier, en 1440<sup>45</sup>.

De 1424 date une supplique adressée au Pape Martin V, où *Nicolaus* se recommande comme le fondateur de la chapelle du Saint-Sang – *fundator capellae Sanguinis Christi in Malencrach Transilvaniae* – demandant des indulgences pour tous ceux qui visiteront et feront des donations pour la restauration, la fête *Corpus Christi*<sup>46</sup>. Les chercheurs ont affirmé que l'église de Mălâncrav était un lieu de pèlerinage, dépositaire de précieuses reliques, vu les dimensions de la construction dépassant les proportions d'une église nobiliaire<sup>47</sup>, la chapelle étant considérée comme un bâtiment extérieur<sup>48</sup>. Récemment, Anca Gogâltan et Dora Sallay ont argumenté du point de vue iconographique et linguistique l'identification de la chapelle avec le sanctuaire<sup>49</sup>.

«Le noble et sévère chevalier *Appafy Miklos de Almkragen*» comme *Heydrich d'Alzen* appelait Nicolas dans leur correspondance en allemand<sup>50</sup>, continue d'apparaître dans les documents, seul ou avec son fils Ladislas. Le sommet de son ascension a été atteint en 1442, lorsqu'il est le représentant des nobles de Transylvanie auprès du roi<sup>51</sup>. Son testament du 5 Novembre 1447 atteste le soin pour son âme, par les donations et liturgies grégoriennes

demandées aux églises de Nușeni, Mălâncrav et Alba Iulia<sup>52</sup>. *Nicolaus Apa de Nagyfalva*<sup>53</sup> est mort en 1451, son seul héritier en ligne masculine étant son neveu, Michael (+1469), le donateur du retable de l'église avec sa femme, Claire.

Le sanctuaire de l'église de Mălâncrav abrite l'un des exemples les plus spectaculaires de peinture en style «gothique international» de ce côté de l'Europe, étant la seule partie de la construction qui n'est pas affectée par les interventions du début du XX<sup>e</sup> siècle, sauf les plâtres extérieurs enlevés. Le bâtiment a une travée rectangulaire, abside polygonale à cinq côtés et voûtes croisées sur des ogives, soutenues par des contreforts à l'extérieur. Des fenêtres bifores hautes et étroites, avec des traphores dans la partie supérieure, percent les parois de l'abside et le mur sud du chœur, où se trouve également une fenêtre circulaire.

La différence évidente d'expression architecturale et spatiale entre le corps basilical à trois nefs aux plafonds et le chœur gothique, bâti dans les formes élaborées du «gothique international» a été mise en évidence par les chercheurs, la théorie de Vasile Drăguț, concernant la reconstruction du sanctuaire à la fin du XIV<sup>e</sup>, restant toujours pertinente<sup>54</sup>. La réédification a été accomplie sur l'ancien contour (la continuité entre les murs de la nef principale et le chœur est évidente), les bâtisseurs médiévaux imitant l'ancien parement à roches de rivière et mortier, comme l'auraient fait plus tard les restaurateurs du début du XX<sup>e</sup> siècle. Toutefois, nous observons que le socle du chœur se trouve à une côte de c. 50 cm plus bas que celui de l'église (Fig. 14) et que sur la paroi nord est visible un tassement différent des assises de pierre sous la corniche, partiellement caché par le premier contrefort (Fig. 16). A l'intérieur, les quatre arcades entre les nefs de la basilique sont soutenues par cinq paires de piliers à section carrée avec des profils en pierre et des ouvertures en arc brisé, similaires à l'arc de triomphe et l'accès de la sacristie. Victor Roth a observé que la tour ouest a

été bâtie séparément de la basilique (aspect qui peut avoir des raisons de structure, mais peut aussi indiquer une phase de construction différente) (Fig. 15) et Vasile Drăguț a mis en évidence la datation plus tardive des encadrements de la nef par rapport à la peinture, et une modification hypothétique des ouvertures, argumentée par les destructions de la fresque autour d'elles.

Les plâtres qui couvrent les jambages des fenêtres et la zone adjacente sont dus

aux travaux du début du XX<sup>e</sup> siècle, qui ont également remodelé la partie ouest entière, où le portail principal de l'église se trouve aussi, maintenant obturé<sup>55</sup>. L'inadvertance entre la forme de l'ouverture des fenêtres de nord, arrondies au sommet, et les encadrements en arc brisé, inaperçu jusqu'à présent, plaiderait pour une installation ou un remplacement des pièces plus tardif, sans modifier les ouvertures (Fig. 17).



Fig. 14 – Le socle du chœur a une côte plus basse que celle de l'église.



Fig. 15 – La tour ouest bâtie à part le corps basilical.



Fig. 16 – Le mur nord du chœur, tassement différent des assises cachées par le premier contrefort.



Fig. 17 – Le mur nord de l'église, l'inadvertance entre la forme de l'ouverture arrondie des fenêtres et les encadrements en arc brisé.

La différence typologique entre les encadrements de fenêtres de la nef et du chœur est un autre problème déjà observé, mais insuffisamment exploité comme argument d'une étape différente entre la modernisation de la nef et la reconstruction du chœur de Mălâncrav. L'encadrement en arc brisé en pierre profilée de l'accès sud est similaire à celui de la sacristie de l'église de Sibiu (1371), tandis que les pièces du sanctuaire, caractérisées par une baguette transversale posée sous le traphor (Fig. 14), inscrivent l'église dans un groupe de monuments autour de Mediaș, ensemble avec Șaroș<sup>56</sup>, Curciu et Ighișu Nou<sup>57</sup>, qui sont datés plus tard. Il faut ajouter qu'à l'intérieur de l'église de Ighișu Nou on a récemment découvert un ensemble en fresque, lié avec les représentations du chœur de Mălâncrav (Fig. 23 d, f).

Dénes Radocsay montre que les peintures du sanctuaire ont été mentionnées pour la première fois par István Wesselényi

dans son Journal de 1708, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, qui les considérait comme «presqu'intactes»<sup>58</sup>.

Les investigations scientifiques des années 2001 et 2013 ont montré qu'il n'a pas existé «une restauration Baroque», ni une autre repeinture, comme on l'a indiquée systématiquement la littérature scientifique plus ancienne, mais on a identifié «les mortiers de réparation, qui couvrent au moins en quatre-cinq couches les lacunes, les craquelures et les fissures de la couche-support». Les nervures sont en pierre, pas en céramique, et l'image sculptée en relief de la Crucifixion de Jésus entre Marie et Jean l'Évangéliste au-dessus de la niche eucharistique, appartient à la même étape, car la couche de fresque couvre ses marges, comme les restaurateurs l'ont montrée en 2001. En plus, la sculpture en bas-relief est protégée par un baldaquin identique à ceux des statues, qui sont placées entre les deux baies du chœur<sup>59</sup>.

Un autre aspect inconnu avant les recherches du parement de 2013 concerne le fonctionnement du sanctuaire sans décor, pareil à la nef de la basilique, le plâtre étant piqué pour permettre la fixation d'*intonaco*. La partie inférieure des murs a été couverte en 1882 jusqu'à une hauteur de 3 m<sup>60</sup>, sauf la frise des bustes peints sur l'est de l'abside. Les registres III et IV ont été nettoyés après, jusqu'à une hauteur de 1,20 m, en découvrant le dessin préparatoire en ocre et les traces inconsistantes des premiers pigments utilisés, qui ont mieux adhéré au support, le reste des couleurs et les interventions *a secco* étant détachés avec la chaux enlevée<sup>61</sup>. Au nord, la chaux a été maintenue pour cacher le mauvais état de la peinture, dont la partie inférieure a été perdue.

L'iconographie est dédiée au Cycle Christologique, avec des scènes de l'Enfance de Jésus qui glorifient en même temps Marie (répartis sur les segments de sud et ouest de la voûte du chœur) et de la Passion de Jésus (qui figure au nord). Dans l'image de l'Annonciation, Dieu le Père envoie dans le monde l'enfant Jésus – *parvulus puer formatus*<sup>62</sup>, qui porte la Croix suivant l'Esprit Saint représenté par une colombe, les Cieux étant figurés symboliquement par des nuages gothiques festonnés. Marie, les mains croisées en signe d'acceptation, est assise sur un trône au baldaquin, tandis que l'Archange Gabriel se met à genoux devant elle, portant un bandeau qui conserve l'inscription en minuscules gothiques: *Ave Maria*<sup>63</sup>. Le nom de la Vierge est le seul mot lisible du livre de prière ouvert sur le support attaché au bras droit du trône. Suivent la Naissance du Christ (Marie couchée, essaie l'eau du bain de l'enfant, qui est tenu par Joseph, derrière eux se trouve la crèche avec le bœuf et l'âne), les Trois Rois Mages (la Vierge à l'enfant est assise sur un trône à baldaquin, Joseph à côté d'eux, Gaspar se met à genoux) et la Présentation au Temple (Jésus sur l'autel entre Siméon et Marie, derrière elle une compagne tient une bougie et une colombe).

Sur les segments nord et est de la voûte du chœur apparaissent les Docteurs de

l'Eglise Catholique en association avec les symboles des évangélistes: Ambroise avec le lion ailé de Marc (NV), Jérôme avec l'aigle de Jean (NE), Augustin avec le taureau ailé de Luc (NE), Grégoire le Grand portant le *triregnum* papal, à côté de l'ange de l'évangéliste Matthieu (SV)<sup>64</sup> (Fig. 18).

Sur la voûte de l'abside, sont représentées les saintes vierges martyres avec des attributs, assises sur des trônes au baldaquins: Apollonia tient une dent dans la main, tandis qu'un ange en vol lui offre le pence, Dorothee est représentée avec Jésus-enfant qui lui donne un panier avec des fleurs, Ursule, avec un ange qui lui offre une flèche, Catherine avec la roue et un ange qui lui donne l'épée, Angèle avec un ange qui lui offre une fleur de lys, Margaret avec le dragon, Barbara tient une petite tour, un ange lui donne l'hostie consacrée, Agnès avec l'agneau, «*Lucia v-go*» avec un ange portant un bandeau à l'inscription, «*Agata*» tient une palme et son nom est inscrit sur le trône<sup>65</sup>.

Dans la zone nord du sanctuaire (chœur et abside), où la surface compacte des murs, dépourvue de fenêtres, permet un développement iconographique relativement cohérent, est représentée la Passion du Seigneur, en liaison avec la présence du Saint-Sacrement dans le tabernacle. Dans les lunettes figurent, de gauche à droite, la Cène et le Lavage des Pieds partageant le tympan de paroi de chœur, vers l'arc de triomphe. Dans la première image, Jésus et les Apôtres sont disposés autour d'une table ronde, le Sauveur, encadré par Jean, la tête posée sur sa poitrine, et Pierre. Judas, représentés de dos, de l'autre côté de la table, se distingue des autres Apôtres par la couleur du vêtement et, selon l'Évangile, met la main dans le plat du milieu de la table, en même temps que Christ. À droite, un personnage debout sert à la table, la figure, beaucoup estompée aujourd'hui à cause de la dégradation de la couche de couleur, étant plus visible dans la photographie publiée par Radocsay en 1954. Dans la scène jointe, le Sauveur à genoux, avec une serviette sur l'épaule, lave les pieds de Pierre, qui fait un geste de proteste.



Fig. 18 – La voûte du chœur: les Docteurs de l’Eglise Catholique avec les symboles des Evangélistes (segments de nord et d’ouest). Scènes de l’enfance de Jésus (segments de sud et d’est).

Dans la lunette de l'abside sont peintes deux scènes aussi: dans la Prière de Gethsémani, Jésus se trouve face à face avec Dieu le Père, qui sort d'un nuage bénissant, tandis que Pierre, Jean et Jacques dorment à ses pieds. Au-delà de la clôture du Jardin figure la scène de l'Arrestation où Judas embrasse Jésus qui se tourne vers Malchus agenouillé, pour guérir son oreille saignant; de l'autre côté de l'image, Pierre tenant l'épée, est brutalement banni par l'un des soldats armés, qui portent des lances et une lanterne. La lunette suivante comprend le Jugement chez Anne et Caïphe. Les deux grands prêtres du Temple de Jérusalem, beau-père et beau-fils, habitant sous le même toit, sont représentés ensemble, partageant le même trône<sup>66</sup>.

Dans le registre suivant, l'ordre des épisodes bibliques n'est pas respecté: le Portement de la Croix apparaît sur le mur de l'abside, vers l'est (le groupe auquel appartiennent les deux larrons est dirigé par un servent qui porte le marteau et les clous et fermé par Simon de Cyrène), la Flagellation (abside, nord: Jésus, lié à une colonne au baldaquin que symbolise le

Prétoire, est frappé par deux soldats), le Couronnement d'épines (abside, nord: deux bourreaux pressent la couronne d'épines avec des bâtons, un autre agenouillé devant Jésus, qui est assis sur un trône demi-circulaire au piédestal trilobé, lui offre le roseau comme sceptre, en dérision).

Sur le mur du chœur figure la Trahison de Judas, appelée correctement par Roth, parce que les monnaies d'argent, mentionnées par d'autres chercheurs, n'apparaissent pas. La scène est encadrée symétriquement par la Mort de Judas pendu, avec le corps envahi par des diables, et la mort du Sauveur «pendu au bois» (Galates 3:13), deux sujets qui apparaissent parfois ensemble<sup>67</sup>.

La Crucifixion bénéficie d'une attention supplémentaire, occupant deux registres superposés, dont n'était visible, jusque récemment, que la partie supérieure, avec le Sauveur sur la Croix entre les deux larrons qui donnent leurs âmes: Dismas, tourné vers Jésus – dans les mains d'un ange et Gestas, renversé – dans les mains d'un démon. La lance transperce la côte du Christ, l'éponge à vinaigre et la bannière

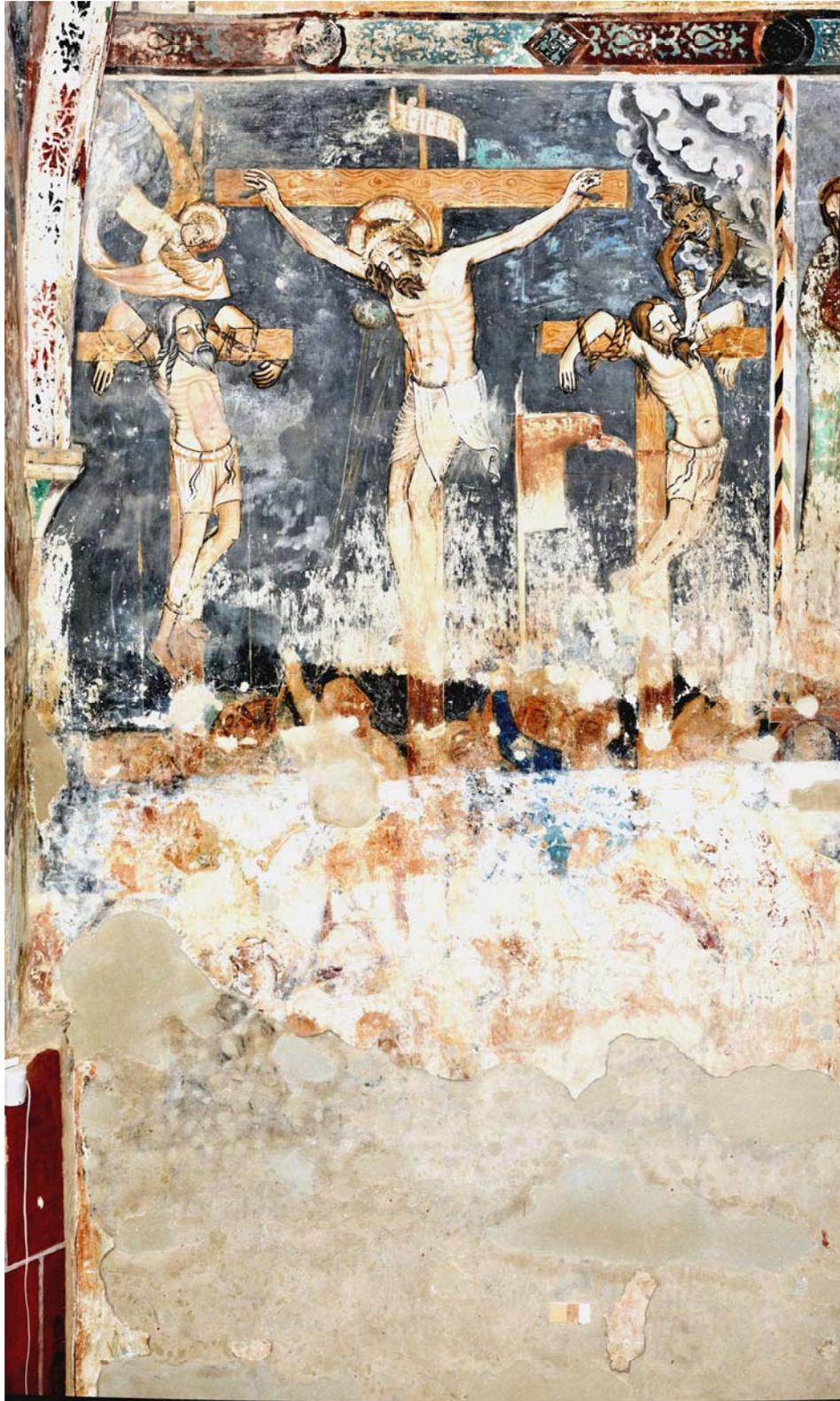


Fig. 19 – La Crucifixion, le mur nord du chœur, avec la partie inférieure découverte en 2013. Photo: Kiss Loránd.

rouge avec les initiales de la devise romaine *S.P.Q.R.* sont préservées en négatif, près de son visage. Avant les interventions de 2013, étaient visibles par la chaux seulement les auréoles plastiques striées des personnages sacrés, dans la partie basse de l'image, couverte à cause de l'état de dégradation avancé<sup>68</sup>. Après l'enlèvement de la chaux, une multitude des personnages est apparue, complétant la scène, mais jusqu'aux niveaux du dessin et des tons de base, tandis que sous le fragment récupéré, de c. 50 cm hauteur, la peinture et son support sont totalement perdus (Fig. 19). Dans la partie droite de l'image, se distinguent les Femmes Myrophores, avec des fragments de l'auréole de Salomé? et de la Vierge soutenue par Marie Cléopée, la dernière ayant la tête couverte d'un voile au coin en torsade autour du front. Près de la Croix on voit le visage de Madeleine rendue en demi-profil, la sainte étant le plus probablement agenouillée, comme on la voit, systématiquement, dans les représentations médiévales. Dans le plan second, se distinguent Stéphane tenant l'éponge à vinaigre, Longin à cheval, perçant avec la lance la côte de Jésus et pointant de l'index de l'autre main ses yeux guéris par le Très Précieux Sang de Jésus, et deux autres personnages masculins, dont le premier porte un turban et prie.

De l'autre côté de la Croix figure Jean et, derrière lui, le Centurion au manteau de brocart orné par des motifs réalisés au chablon, ainsi que de nombreux soldats avec des casques pointues, avec le porte-étendard et un soldat équestre entre eux. Contrairement aux canons, cette zone avance horizontalement, avec 50 cm environ au-delà de la ligne du cadre latéral, sous la scène de la Trahison de Judas. Dans l'extension de l'image est peinte la figure d'un homme barbu en profil, priant (?), tourné complètement vers l'image d'après, de la Mise au tombeau, qui peut être le donateur, dans une représentation atypique et dissimulée. La condition de la peinture est extrêmement mauvaise et rend nécessaire l'achèvement de la restauration. Dans la scène suivante, fragmentaire et dégradée, inconnue auparavant, dont on ne préserve que la partie supérieure, on peut identifier, par analogie, Marie-Madeleine et Jean, derrière eux

figurant deux Myrophores – la présumée Marie Cléopée avec la tête couverte du voile au coin tordu, tandis que la seconde porte le *kruseler* et n'a pas d'auréole. Ensuite, sont représentées les scènes de la Passion déjà connues: la Résurrection, *Noli me tangere* et l'Ascension.

Le motif dévotionnel *Vir Dolorum* eucharistique<sup>69</sup>, inséré entre les deux dernières représentations, fait partie du décor du tabernacle. Jésus en figure entière, montrant la blessure de sa côte de laquelle le sang jaillit dans le Calice est rendu à mi échelle, sa connexion avec l'ensemble de la Passion étant seulement de nature symbolique.

La fin du cycle est marquée par une double bande avec des lignes diagonales convergentes, ayant un effet optique, au-delà de laquelle commence la suite des saintes représentées en *sacra conversazione* (registre III)<sup>70</sup> et saints martyrs, portant des croix (registre II). Les figures vêtues en costumes d'époque sont représentées individuellement ou par couples, sous des arcades, selon l'espace disponible, dans cette zone percée de fenêtres, dont elles décorent l'intrados aussi.

Dans la partie sud du sanctuaire, les saints sont individualisés. Dans la lunette sud-est de l'abside, près de la fenêtre, est peint, selon l'inscription, «*Johel propheta*» et non Jonas, comme on l'a affirmé auparavant (Fig. 20). Dans le chœur figurent Saint-Georges terrassant le dragon<sup>71</sup> (Fig. 21), Michel de l'Apocalypse et Laurence avec son attribut symbolique, la grille<sup>72</sup>.

Le registre immédiatement inférieur est occupé par les saints Antoine de Padoue<sup>73</sup> et de François d'Assise recevant les stigmates du Christ, qui lui apparaît comme séraphin<sup>74</sup>, tandis que latéralement, à l'intrados de la fenêtre circulaire, sont représentées deux figures symboliques du sacrifice du Sauveur: le Pélican nourrissant ses petits avec son propre sang et *Agnus Dei*<sup>75</sup>. Suivent les Saints Rois d'Hongrie, identifiés par Éber en 1915 – Ladislav, Etienne, Emeric et deux figures nommées différemment dans la littérature scientifique, qui seraient les saints Sigismond et Nicholas, en signe d'hommage au roi et au donateur supposé<sup>76</sup>. Dans le registre III, apparaissent les Saints Côme et Damien, portant des bonnets de médecins et des boîtes

de médicaments<sup>77</sup>, avec les représentations déjà connues du Couronnement de Marie, *Mettercia* et Saint Christophe<sup>78</sup>, dont la figure surdimensionnée occupe deux registres, comme l'image de la Crucifixion du mur opposé.

Sur les piliers de l'arc de triomphe, à l'est, apparaissent les Apôtres Pierre et Paul, et, sur le tympan, la *Mater Misericordiae* protégeant les âmes avec le manteau ouvert et soutenu par des anges.

Le registre V, de la partie inférieure, a été traité unitairement au niveau du sanctuaire entier, avec une frise des bustes des saints dans des niches sous consoles profilées et peintes en perspective. Les figures sont disposées de chaque côté de l'image de Jésus dans le tombeau montrant la blessure de sa côte droite, de l'axe de l'abside, au-dessus de la niche-reliquaire, qui est légèrement décentrée. *Vir dolorum* est encadré par deux Saints évêques bénissant et d'autres figures, dont on peut identifier l'Apôtre André, Sainte-Catherine (au sud) et Jean-Baptiste? (au nord). Du

même côté du chœur, Elisabeth de Thuringe porte un *kruseler* identique à celui de la Myrophore de la Mise au tombeau, un manteau bordé d'hermine et soutient, à la place de la cathédrale de Marburg (l'un de ses attributs), une basilique à trois nefs, tour ouest et portail profilé, qui semble être la représentation en miniature de l'église de Mälân-crav (Fig. 22). Certains personnages récemment découverts n'ont pas d'auréoles, comme les effigies en prière qui encadrent la niche eucharistique – un jeune homme et une femme la tête couverte comme Marie Cléopée dans la Crucifixion. La dernière figure du mur nord, près de l'arc de triomphe, est une créature grotesque qui fait une grimace et sort la langue, figure de l'imaginaire médiéval, propre à l'illustration des manuscrits et de l'architecture, comme une des consoles de Dârjiu. Tourné vers lui, un personnage fragmentaire tenant un bâton? (Saint-Antoine?), semble le tenir à distance. Sur le mur opposé, la succession des bustes en niches, très effacée, s'arrête à Saint-Christophe.



Fig. 20 – *Johel propheta.*



Fig. 21 – Saint Georges terrassant le dragon, détail.



Fig. 22 – Elisabeth de Thuringe, sainte et femme en prière sur le mur nord du chœur. Photo: Kiss Loránd.

L'iconographie du chœur de Mălâncrav illustre le Cycle Christologique, avec les Saints de l'Église de Christ, symbolisé par la Vierge au Manteau et «soutenue sur ses piliers», Pierre et Paul (Galates 2: 9)<sup>79</sup>. La présence des scènes autour la Nativité du Sauveur est atypique pour la voûte du chœur, auprès de la présence canonique des Docteurs de l'Église Catholique, associés aux symboles apocalyptiques des Évangélistes, dans un contexte dont la figure de Jésus, comme *Majestas Domini*, manque.

«L'équivalence entre les élus – les pierres vivantes de l'Église (1 Pierre 2: 5) et l'architecture céleste», selon Jérôme Baschet<sup>80</sup>, se retrouve dans la partie orientale de l'église de Mălâncrav: l'édifice de Jérusalem Céleste, formé par des saints sous des arcades gothiques trilobées est supporté par une corniche sur consoles, peintes en trompe l'œil, avec des bustes en niches au-dessous, ayant la figure du Christ mort comme pierre angulaire. Le rythme régulier des éléments architecturaux, qui articulent les surfaces occupées par les saints, souligne l'ordre exemplaire qui gouverne en Ciel. *Vir dolorum* représenté deux fois dans le chœur, en hypostase eucharistique au-dessus de la niche sacramentelle, et à l'est, au-dessus de la niche reliquaire est le principal argument pour l'identification du sanctuaire de l'église avec la chapelle du Précieux Sang du Christ, mentionnée dans la supplique envoyée à la Curie Papale, en 1424, par le chevalier *Nicolaus Aba*, relativement à sa fondation, qui exigea «la restauration et l'aide<sup>81</sup>».

Les peintures sont caractérisées par un riche répertoire de motifs qui marquent les éléments architecturaux et séparent les scènes figuratives. Les nervures de la voûte sont contournées par des bandes de nuages festonnées qui, avec les fonds bleu azurite créent l'effet décoratif définitoire pour l'ensemble. Les éléments en pierre sculptée – les ogives, les encadrements et les meneaux des fenêtres sont décorés avec des motifs végétaux colorés sur le fond blanc. Au niveau des murs, les registres III et IV sont divisés horizontalement par des bandeaux à médaillons circulaires et rhomboïdaux avec des portraits et animaux fantastiques affrontés, rédigés au chablon, pareils aux motifs floraux sur fonds colorés, qui

délimitent, en même temps, les images sur la verticale, imitant les tissus broqués des vêtements des personnages et des éléments de scénographie. Toujours sur la verticale, les scènes sont séparées au nord par des bandes doubles avec des lignes diagonales convergentes, à effet illusionniste. Le registre des draperies est peint en bandes larges verticales, colorées différemment.

En termes du style, l'ensemble du chœur de l'église de Mălâncrav a été comparé par les chercheurs aux réalisations les plus précieuses du «gothique international», premièrement aux peintures de Johannes Aquila de Martijanec (1392)<sup>82</sup>, aux fresques du Château Runkelstein bei Bozen<sup>83</sup> et celles de l'église Saint-Martin in Kampill, dans la banlieue de la même ville de Tyrol du Sud<sup>84</sup>, à l'autel de Graudenz (c. 1400)<sup>85</sup> ou au Cycle de Sainte Dorothee de Levoča, dans la Slovaquie d'aujourd'hui<sup>86</sup>. Ces parallèles sont valables dans la mesure où, selon les recherches récentes, tous ces ensembles sont accomplis sous l'influence majeure de l'art impérial de Prague de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, les ateliers tchèques constituant la place où la peinture franco-flamande avec celle italienne et byzantine se rencontrent<sup>87</sup>.

Aquila originaire de Radkersburg, en Styrie, est considéré comme un représentant de l'art bohémien<sup>88</sup>, la peinture slovaque reflète la même école, l'autel de Graudenz est attribué à un auteur de l'ambiance du Maître de Třeboň (c. 1380-1390), tandis que les ensembles les plus importants de Tyrol du Sud et Trentino sont dus toujours aux peintres tchèques. Dans le Cycle du Mois du Palais de Trento, rédigé avant 1404 par *Venceslao*, maître au service de l'évêque<sup>89</sup>, les registres de peinture sont séparés par des bandeaux avec des portraits votifs en médaillons, motifs qui apparaissent aussi dans la peinture attribuée au Maître de Madonna Castelbarco, de l'église des Dominicains de Bozen (1379)<sup>90</sup>. Dans ces situations, les effigies ont été interprétées comme des portraits authentiques et une telle signification n'est pas à rejeter ni à Mălâncrav, où les figures féminines portant le typique *kruseler* et les personnages masculins sont fortement individualisés et présentés d'angles différents.

Par rapport aux figures stéréotypées des représentations religieuses, la diversité et l'expressivité de ces figures a conduit à l'hypothèse qu'elles sont l'œuvre d'un peintre différent<sup>91</sup>. Les figures alternent avec des paires d'animaux fantastiques affrontés, rédigés comme les motifs floraux, d'après les modelés des tissus italiens contemporains. C'est toujours dans la peinture de la Péninsule que les auréoles plastique striés ont leur source, les personnages sous des arcades, les bustes des saints dans des niches, les constructions avec des plafonds à caissons et des éléments architecturaux peints en perspective<sup>92</sup>.

La même origine présente les motifs figuratifs et leurs compositions – *Imago Pietatis*, *Mater Misericordiae*, *Coronatio Virginis*. Saint-Georges terrassant le dragon, est une représentation corrélée par Éber avec la peinture de Johannes Aquila de Martijanci (1392), qui a comme source éloignée, selon Jolán Balogh<sup>93</sup>, l'œuvre perdue de Simone Martini (c.1284-1344)<sup>94</sup>, l'artiste qui a transformé Avignon, le siège de la papauté, dans l'avant-poste de l'école de Sienne au nord des Alpes<sup>95</sup>. J'ajoute que cette composition en miroir figure à Bozen, dans l'église du monastère dominicaine (après 1379) et sa forme simplifiée est extrêmement répandue, apparaissant en Transylvanie, par exemple, à Alma sur Târnavă.

Les clichés compositionnels et décoratifs se retrouvent aussi dans les œuvres de l'école de peinture bohémienne, constituée pendant l'empereur Charles IV de Luxembourg (1355-1378) sur le site du château fort Karlštejn. Le *Vir dolorum* et les motifs réalisés au chablon, imitant les tissus broqués qui décorent à Mălâncrav les ogives, les vêtements et les éléments de scénographie rappellent les peintures de Teodorik de Prague (c.1360-1380) de la Chapelle Sainte-Croix (1365)<sup>96</sup>, tandis que la partie inférieure des murs, semble interpréter le décor de la Chapelle de la Vierge du même ensemble, l'œuvre du Maître de la Généalogie, l'élève de Nicolas Wurmser de Strasbourg (1357-1361), lui-même au service de l'empereur. Le décor se compose de consoles en perspective,

soutenues par des niches semi-circulaires (qui à Mălâncrav abritent des bustes des saints), et un registre des rideaux en bandes larges verticales, rendues dans une forme simplifiée.

Directement des chantiers impériaux ou diffusés par les enluminures, les motifs se sont répandus en Bohême où, à Sazavá (c. 1370), par exemple, apparaissent des consoles en perspective, tandis que des compositions similaires ont été peintes à Záblatí u Prachatice (c. 1390, l'Arrestation de Jésus et la Prière dans le Jardin dans une seule image, la Résurrection) ou à Morašice (1393, la Nativité – l'Adoration des Mages). Les bandeaux avec des portraits en médaillon figurent à Keszthely et Siklós, en Hongrie, ou à Chyžné, en Slovaquie d'aujourd'hui, espace artistique considéré par Vasile Drăguț comme l'anneau de liaison entre la Bohême et la Transylvanie pendant le règne des fils de l'empereur Charles IV de Luxembourg, Václav IV (1378-1419) et Sigismond (1387-1437).

La Naissance de Jésus de Mălâncrav est un exemple originel de métamorphose des motifs de la Péninsule, dérivant des œuvres de *Dugento* et *Trecento* siennois. Les éléments de composition sont développés de l'art byzantin de Duccio di Buonisegna (après 1311), Pietro Lorenzetti (1335-1342), Vitale da Bologna (1345), Paolo di Giovanni Fei (1380-1390), apparaissant dans l'art du nord des Alpes dans la peinture de panneau de Vyšší Brod (c. 1350), Melchior Broederlam (c. 1379) et Krems (1393), dans les fresques de Sazavá (c. 1370), dans les vitraux de Viktring (1390) et Klosterneuburg (c. 1400). Contrairement aux représentations mentionnées, à Mălâncrav Jésus est tenu par Joseph, tandis que la Vierge est couchée à côté de la crèche, essayant l'eau versée d'une servante qui prépare le bain du bébé. Cette variante iconographique rare, nommée par Sheila Schwartz «Présentation Nativity» illustre, selon Zsuzsa Urbach, la nouvelle vision de la Sainte Famille inspirée du texte et des illustrations de *Meditationes vitae Christi*, où Joseph a une relation serrée avec Jésus<sup>97</sup>.

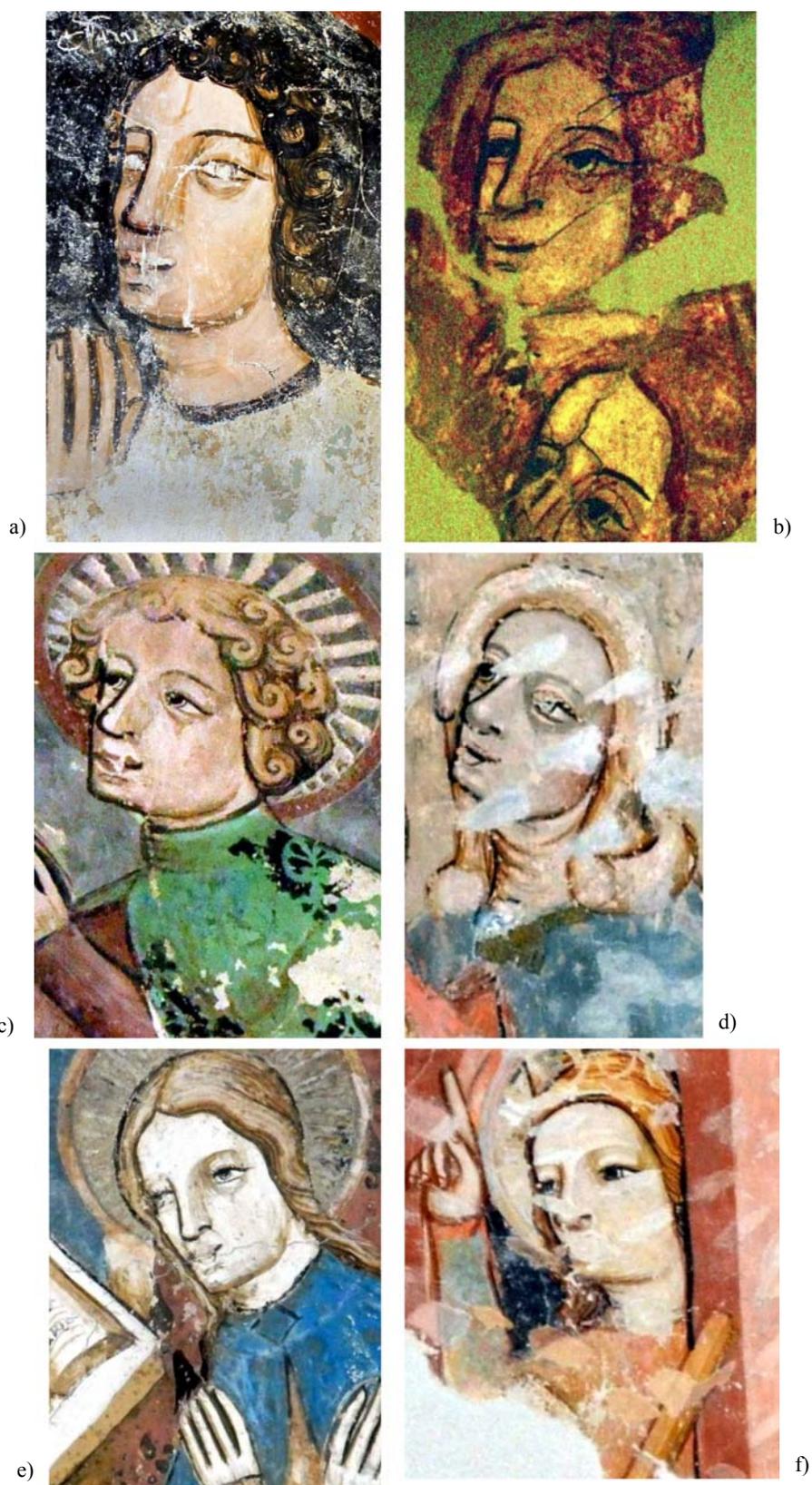


Fig. 23 – Portraits: a) Mălâncrav, abside; b) Dârjiu, chœur (Budapest, Szépművészeti Múzeum); c) Mălâncrav, chœur; d) Ighiș, église; e) Mălâncrav, la voûte du chœur; f) Ighiș, église.

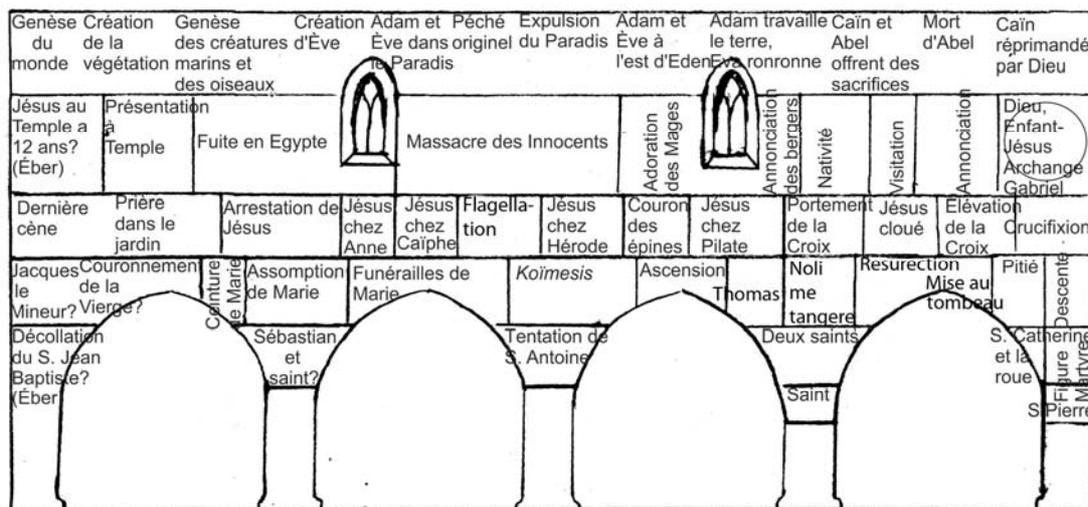


Plate I – L'iconographie du mur nord de la nef.

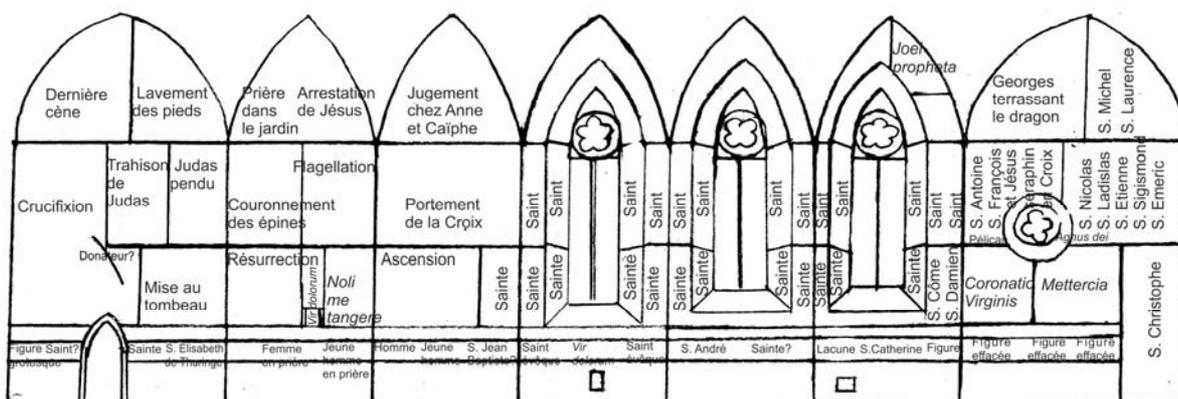


Plate II – L'iconographie du sanctuaire.

Au-delà des éléments de la composition et des accessoires qui tiennent du vocabulaire de la peinture «gothique internationale», dominée par la Bohême, avec des assimilations de l'art italien, l'ensemble de Mălâncrav ne présente aucune identité stylistique avec les exemples cités, étant individualisé par ses couleurs éclatantes et saturées, un maniérisme et un décorativisme accentué, traits caractéristiques, premièrement, pour les manuscrits enluminés de la cour de Prague de l'époque de Václav IV. La plupart des éléments de la scénographie, tels que les formes variées des trônes aux baldaquins, les bustes de saints sous arcades et la corniche avec des modillons, se trouvent dans le *Willehalm* (1387) et dans la Bible de Václav IV (c. 1390)<sup>98</sup>, tandis que la typologie

des personnages rappelle les illustrations du *Gradual Lucernsky*, accompli dans l'atelier impérial, les premières années du XV<sup>e</sup> siècle (1402-1403)<sup>99</sup>.

En outre le décor rédigé au chablon, les motifs végétaux-floraux fantaisistes du sud de l'abside et de l'est de l'arc de triomphe, peint libre, avec la virtuosité et l'élégance des vignettes, dans les tons raffinés de beige et Vert Nile sur le fond Terre de Sienne, avec des contours en blanc, semble attester la formation de miniaturiste du peintre principal, soutenue par sa vision d'un décorativisme marqué (Fig. 20).

Le style de Maître du sanctuaire de Mălâncrav et de son atelier bien défini dans le paysage du «gothique courtois» européen a été aussi identifié en Transylvanie, dans les

représentations récemment découvertes à Ighișu Nou et dans les fragments de la Crucifixion du chœur de l'église de Dârjiu,

dont on conserve à Budapest (Szépművészeti Múzeum) (Fig. 23).

## Notes

<sup>1</sup> Vasile Drăguț, *Picturile murale din biserica evanghelică din Mălâncrav*, in *SCIA* 1967, p. 79.

<sup>2</sup> L'article actualise et développe l'étude préliminaire initiée par Mihai Eminescu Trust: Dana Jenei, *The Church of Virgin Mary in Malancrav*, 2001. <http://www.mihaieminescutrust.org/images/content/Virgin%20Mary%20Church%20Malancrav.pdf>.

<sup>3</sup> Victor Roth, *Die Frescomalereien im Chor der Kirche zu Malmkrog*, in *Korrespondenzblatt des Vereins, Hermannstadt*, 26/1903, p. 50. Les informations ont été prises aussi par Dénes Radocsay, *Die Wandgemälde im mittelalterlichen Ungarn*, Budapest, 1977, p. 127.

<sup>4</sup> Les interventions radicales ont été mentionnées par arh. Eugenia Greceanu, dans le rapport de 19 août 1962 (L'Archive DMI Bucarest, dossier 6242) et de Vasile Drăguț, *Picturile*, p. 79. Mihail Csáki a énuméré les travaux dans son rapport de l'an 1924, Ioan Opriș, in *Protejarea mărturiilor cultural-artistice din Transilvania și Banat după Marea Unire*, București, 1988, p. 137-138. La plus récente référence au sujet, à Anca Gogâltan, *The Architecture of the Church in Mălâncrav (Sibiu County)*, in *Ars Transilvaniae*, VIII-XIX, 1998-1999, p. 131-132, une étude illustrée avec des relevés, dessins et photos antérieures de la restauration, de 1912, qui se trouvent à Budapest, Forster Gyula Nemzeti Örökségvédelmi és Vagyongazdálkodási Központ. Anca Gogâltan – Dóra Sallay, *The Church of Mălâncrav and the Holy Blood Chapel of Nicholas Apa*, in *Arhitectura religioasă din Transilvania*, Satu Mare, II, 2002, p. 187-188.

<sup>5</sup> Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările Române*, București, 1959, p. 218.

<sup>6</sup> Éber László, *Tanulmányok magyarország középkori falfestményeiről műemlékei*, Budapest, 1915, IV, p. 76; Radocsay, *Die Wandgemälde*, p. 129.

<sup>7</sup> Ioan Opriș, *Protejarea*, p. 50.

<sup>8</sup> Ioana Munteanu-Zărnescu, *Proiect de conservare-restaurare, pictură murală secolele XIV-XV. Biserica Evanghelică din Mălâncrav, județul Sibiu*, București, 2001, p. 10; Pamela French, *Condition survey and suggestion for a conservation programme for the wall paintings in the church, Malancrav, Transylvania*, London, 2001. En 1968, ont été réalisés des travaux d'électrification (L'Archive de DMI Bucarest, dossier no. 6242).

<sup>9</sup> László Éber a illustré son article avec des photos prises directement de l'échafaudage bâti les années 1913-1914.

<sup>10</sup> Éber László, *Tanulmányok*, p. 80; Vasile Drăguț, *Picturile*, p. 83.

<sup>11</sup> Émile Mâle, *Fin du Moyen Âge*, p. 29.

<sup>12</sup> L'inscription habituelle, qui apparaisse aussi sur l'autel de Mălâncrav est: *Annuncio vobis gau[dium]*.

<sup>13</sup> Vasile Drăguț sépare sans justifications le moment d'Hérode commandant le Massacre des Innocents, par le reste de la scène.

<sup>14</sup> Scène mentionnée par Éber en 1915.

<sup>15</sup> Vasile Drăguț note que cette scène a été identifiée erroné par Éber, qui a nommé les scènes précédentes: Jésus devant le Grand Prêtre I et Jésus devant le Grand Prêtre II.

<sup>16</sup> Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, București, 1979, p. 144.

<sup>17</sup> Le scorpion, symbole de la mort et de la renaissance, est en même temps, selon Louis Réau, un symbole du peuple juif, tel qu'il apparaît dans la peinture italienne, zone d'où viennent les modèles utilisés par les maîtres de Mălâncrav.

<sup>18</sup> Éber László, *Tanulmányok*, p. 80; Vasile Drăguț, *Picturile*, p. 83.

<sup>19</sup> Louis Réau, *L'iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1957, II/II, p. 611, appelle la scène le Portement de Nostre-Dame.

<sup>20</sup> Marie Lionnet, *Les peintures murales en Hongrie à la fin du Moyen Âge (v. 1300-v. 1475). La transmission des traditions iconographiques et les formes originales de leur appropriation locale sur deux thèmes majeurs: La Mère de Dieu et le Jugement Dernier*, thèse de doctorat, Université Paris X Nanterre – U.F.R. d'Histoire de l'art, 2004, I, p. 66-68.

<sup>21</sup> Éber László, *Tanulmányok*, p. 74; Radocsay, *Die Wandgemälde*, p. 129. D'autres représentations du Miracle de la roue en Transylvanie, le deuxième de XIVe siècle, à Drăușeni, Florești, Șmig et Ighiș.

<sup>22</sup> À Bastia Mondovi (Ligurie), la scène de séduction et la nature démoniaque de la femme sont plus explicites, ses cornes sortent par son bonnet, détails qui semblent esquissés à Mălâncrav aussi.

<sup>23</sup> Le nom du saint préservé fragmentairement a été transcrit par le chercheur Gernot Nussbächer, auquel j'adresse toute ma gratitude. Dans les images iconiques, la paire du Sébastien est Fabien, les deux saints étant célébrés par l'Eglise Catholique le même jour, ou Roch.

<sup>24</sup> Les figures de registre V ont été décrites aussi par Vasile Drăguț, sans être identifiées.

<sup>25</sup> Émile Mâle, *Fin du Moyen Âge*, p. 20.

<sup>26</sup> Vasile Drăguț, *Picturile*, p. 83-85.

<sup>27</sup> Trois peintres pour l'église entière, selon Dénes Radocsay, *A középkori Magyarország falképei*, Budapest 1954.

<sup>28</sup> Vasile Drăguț, *Picturile*, p. 86; Dana Jenei, *The Church*, p. 5; idem, *Pictura murală*, p. 72.

<sup>29</sup> *Wilehalm*, c. 1270 – des armures; *Cursus Sancta Mariae*, New York, Morgan Library – des architectures.

<sup>30</sup> Paris, B.N. Fr., 13342, ff 45 v, in Jean-Pierre Suau, *Răzuna gesturilor*, București 2000, fig. XXIX.

<sup>31</sup> Sur la famille Apa au Moyen Âge: Nagy Iván, *Magyarország Családai*, Pest, 1857, I, p. 48-52; Petre Munteanu Beșliu, *Rolul lui Nicolae de Apa în emanciparea Biertanului*, în *Analele Brăilei*, 1/1993, p. 277-282; Idem, *Die Kirche des mittelalterlichen Eppendorf*, in *Zeitschrift für siebenbürgische Landeskund*, 19/1996, p. 7-10; Gernot Nussbächer, "Runder Apfelwald" oder "Halber Kragen". *Zur ältesten Ortsgeschichte von Malmkrog*, in *Karpaten Rundschau*, 30 (2409), 26 Juli 1997, Kronstadt; Dana Jenei, *The Church*, p. 1-3; Anca Gogâltan – Dora Sallay, *The Church*, p. 183-186.

<sup>32</sup> *Urkundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen*, Köln, 1892, I, doc. 554, p. 504.

<sup>33</sup> *Ub*, I, doc. 314, p. 240. En Avril 1322, la Diète mentionne que le domaine tenait du Comté d'Alba Iulia depuis plus de cent ans, «de l'époque quand la Cathédrale St. Michel fut bâtie», *Ub* I, doc. 390, p. 361.

<sup>34</sup> Vasile Drăguț, *Picturile*, p. 80 și 93, Maria Prokopp, *Trecento Painting*, p. 104.

<sup>35</sup> *Ub*, II, doc. 866, p. 264.

<sup>36</sup> *Ub*, III, doc. 1331, p. 109.

<sup>37</sup> Georgius Fejér, *Codex diplomaticus hungariae ecclesiasticus ac civilis*, Budapest, 10, 2/1829-1844, p. 395, cf. Gogâltan – Sallay, *The Church*, p. 185.

<sup>38</sup> Dana Jenei, *The Church*, p. 2; idem, *Pictura*, p. 72; Anca Gogâltan – Dora Sallay, *The Church*, p. 192.

<sup>39</sup> Imre Lukinich, 6, cf. Gogâltan – Sallay, *The Church*, p. 188. L'inscription figure dans plusieurs publications sous la forme erronée GENT(ILE) SCUTUM APPA, lancée par Szádeczky Lajos, en 1909.

<sup>40</sup> Sur les murs de l'abside se conservent nombreuses autres sgraffites: au-dessus Jésus *Vir dolorum: Deus se[cun]dum magnam misericordiam tuam / Misere[re] me Deus [...]*, à sa droite: *Salvator m[un]di*, et sur le côté sud du chœur: *Hoc opus fecit Johannes*. Sont esquissés encore des portraits en profil et semi profil, des croix gansés, l'étoile de David, des cercles concentriques et des inscriptions plus tardives de type *Hic fuit: 1518, Hic fuit Gasparus...1565..., 1567, 1568, 1573, LGM 1575, 1579, 1590, GLP 1593, CD 1600, 1614, Micha(e)l Steyrer Nayendorffius pastor [...] Almak[erek] ANNO 1617, Hic fuit MichAEL SVTORIS Schesspurgius 1629, Elias Bathoschi 1644, MK 1656, 1677, 1832, GREGORIVS PISCATORIS* ș.a. Je remercie, à nouveau, au chercheur Gernot Nussbächer pour l'aide précieuse accordée à la transcription des inscriptions, publiées en partite *on line*, dans l'étude préliminaire de 2001.

<sup>41</sup> *Ub*, III, doc. 1495.

<sup>42</sup> Ioan Hațegan, *Filippo Scolari. Un condotier italian pe meleaguri dunărene*, Timișoara, 1997, p. 121-142.

<sup>43</sup> *Nicolaus est comite de Dubočaj* entre 1414-18, p. 185. *Ub*, IV, doc. 1835. Petre Munteanu Beșliu, *Rolul*, p. 278. Anca Gogâltan – Dora Sallay, *The Church*, p. 185

<sup>44</sup> *Ub*, III, doc. 1755.

<sup>45</sup> Petre Munteanu Beșliu, *Rolul*, p. 277-282.

<sup>46</sup> *Ub*, IV, doc. 1945, p. 208.

<sup>47</sup> Vătășianu, *Istoria*, p. 218.

<sup>48</sup> Iuliana Fabritius-Dancu, *Sächsische Kirchenburgen in Siebenbürgen*, *Zeitschrift Transilvania*, 1983.

<sup>49</sup> Anca Gogâltan – Dora Sallay, *The Church*, p. 195-198.

<sup>50</sup> Gernot Nussbächer, "Runder Apfelwald".

<sup>51</sup> *Ub*, V, p. 101, doc. 2440; Gernot Nussbächer, "Runder"; Anca Gogâltan – Dora Sallay, *The Church*.

<sup>52</sup> *Ub*, V, p. 213-215, doc. 2605. Dana Jenei, *Art and Mentality in Late Middle Age Transylvania*, în *Getty-NEC Yearbook, 2000-2001, 2001-2002*, Bucharest, 2004.

<sup>53</sup> L'an 1305, à la division de domaine du noble *Apa* entre les trois branches de successeurs, le village Nușeni revenu à *Gregorius I* (le frère de *Nicolaus I* – l'ancêtre de la famille *Apafi* et de *Jacobus* – l'ancêtre de la famille *Bethlen*), disparu sans successeurs. *Ub*, I, p. 229-230, doc. 302.

<sup>54</sup> Vasile Drăguț, *Mălâncrav*, p. 80 și 93; Entz Géza, *Erdély építészete a 14-16. században*, Kolozsvár, 1996, p. 54. Gogâltan et Sallay soupçonnent la reconstruction graduelle de l'église dans la deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle.

<sup>55</sup> L'encadrement du portail ouest, maintenant muré, à l'embrasure en retraite richement profilée, fleuron central et feuillage gothique à l'extrados, peut être étudié dans la photo publiée par Roth, en 1912 et reproduite par Anca Gogâltan, *The Architecture*, p. 133.

<sup>56</sup> Marosi Ernő (ed), *Magyarországi művészet 1300-1470 körül*, Budapest, 1987, II, p. 295.

<sup>57</sup> Anca Gogâltan – Dora Sallay, *The Church*, p. 189.

<sup>58</sup> Dénes Radocsay, *Die Wandgemälde*, p. 129.

<sup>59</sup> Les baldaquins ont été comparés notamment avec les pièces de Sibiu et Sebeș par Anca Gogâltan, *The Architecture*, p. 140-141, respectivement Richiș, de Anca Gogâltan – Dora Sallay, *The Church*, p. 193.

<sup>60</sup> Victor Roth, *Die Wandmalereien*, p. 53; Éber László, *Tanulmányok*, p. 74; Drăguț, *Picturile*, p. 87.

<sup>61</sup> Ioana Munteanu-Zărnescu, *Proiect*, p. 11.

<sup>62</sup> Zsuzsa Urbach, *Ikonográfiai megjegyzések az almakeréki Nativitas-freské egy motívumához*, în *Ars Hungarica* 1995/2, p. 178. Les scènes du Cycle Christologique ont été décrites par Roth, Éber et Drăguț.

<sup>63</sup> Victor Roth, *Die Frescomalereien*, p. 52. Il faut noter le changement du blanc du plomb en brun foncé, plus visible dans le cas de la colombe du Saint Esprit, phénomène noté par Ioana Munteanu-Zărnescu, qui ainsi a souligné la présence d'azurite transformé à cause de l'humidité en malachite, comme à Voroneț.

<sup>64</sup> Vasile Drăguț, *Picturile*, p. 89. L'association des Docteurs avec les symboles apocalyptiques des Évangélistes, à la Sântana de Mureș et Sic, aussi.

<sup>65</sup> *Ibidem*, Fig. 5. Auparavant, Roth les a nommées Saintes Christine ou Macra, Claire et Marie avec «la petite fleur de haricot», des informations erronées, reprises aussi par Radocsay et Vătășianu.

<sup>66</sup> Roth rappelle la scène peinte par Giotto à Padova, ainsi que les recommandations de l'Herminie.

<sup>67</sup> Régis Burnet, *Evanghelia trădării. O biografie a lui Iuda*, Chişinău, 2010.

<sup>68</sup> Dana Jenei, *The Church*, p. 10-11.

<sup>69</sup> Anca Gogâltan – Dora Sallay, *The Church*, p. 196.

<sup>70</sup> La première sainte de ce registre avec la peinture abîmée (couverte en 1882 et puis décopertée), semble tenir un livre (?) et a été antérieurement présentée comme la Vierge trônant.

<sup>71</sup> Victor Roth, *Die Frescomalereien*, p. 127.

<sup>72</sup> Éber László, *Tanulmányok*, p. 75.

<sup>73</sup> Anca Gogâltan, *The Holy Hungarian Kings, the Saint Bishop and the Saint King in the Sanctuary of the Church at Mălâncrav*, in *Ars Transsilvaniae*, XII-XIII/2002-2003, p. 109. Auparavant, le franciscain a été considéré comme Saint Dominique.

<sup>74</sup> Dana Jenei, *The Church*, p. 9. Auparavant, le séraphin a été mentionné à part Saint François.

<sup>75</sup> Victor Roth, *Die Frescomalereien*, p. 126-127.

<sup>76</sup> Anca Gogâltan, *The Holy Kings*, p. 117. Roth (1903) les a considérés comme des donateurs de la famille Apafi, tandis que l'évêque serait, après Éber (1915), Gerardus de Cenad, interprétation reprise aussi par Vătăşianu (1959) et Drăguţ (1967), le dernier identifiant, à côté des Trois Saints Rois, Saint Louis de Toulouse. Les noms des saints, écrits initialement en blanc au-dessus d'eux, comme on l'observe encore à Saint Georges et aux Docteurs de l'Eglise, sont effacés.

<sup>77</sup> Les Docteurs anargyres figurent aussi à Unirea, Strei et Curciu.

<sup>78</sup> Virgil Vătăşianu, *Istoria*, p. 415.

<sup>79</sup> Anca Gogâltan, cf. Marie Lionnet, *Les peintures*, p. 190.

<sup>80</sup> Jérôme Baschet, *Le Sein d' Abraham*, p. 241.

<sup>81</sup> *Ub V*, doc. 1945, p. 208. Le texte a été intégralement publié par Anca Gogâltan – Dora Sallay, *The Church*, p. 181-182, après le manuscrit du Pál Lukcsis (I, 731 1424. III. 28 176, Académie Hongroise des Sciences).

<sup>82</sup> Éber László, *Tanulmányok*, Fig. V.

<sup>83</sup> Victor Roth, *Die Frescomalerei*, p. 52.

<sup>84</sup> Virgil Vătăşianu, *Istoria*, p. 417.

<sup>85</sup> Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik. Österreich und der ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500*, München-Berlin, 1961, p. 158-159.

<sup>86</sup> Drăguţ, *Picturile*, p. 92, a mentionné également les similitudes iconographiques avec les ensembles

de la zone Spišs, dont nous retenons l'association des Docteurs avec les symboles des Evangélistes (à Chyžné, Rákoš, Rimavské Brezovo, Kocel'ovce, Ochtiná) ou La mort de Judas pendu (à Ludrová).

<sup>87</sup> Maria Prokopp, *Trecento*, p. 46.

<sup>88</sup> János Vêgh, *Ungarische Aquila-Forschungen*, in Ernő Marosi (Ed.), *Johannes Aquila és a 14. századi falfestészete*, Budapest, 1989, p. 59; Maria Prokopp, *Trecento*, p. 40-41. L'équipe d'Aquila a peint plusieurs ensembles sur le territoire actuel de l'Autriche, Hongrie et Slovaquie, entre 1378 et 1405.

<sup>89</sup> Enrico Castelnuovo, *Il ciclo dei Mesi di Torre Aquila a Trento*, Trento, 1996, p. 39. Un autre *Master Wenclaus* peint à Rifiano. Karel Stejkal, *Dějiny českého výtvarného umění*, Praha, 1984, 1/1, p. 352.

<sup>90</sup> Andrea de Marchi, Tiziana Franco, Vincenzo Gheroli, *Trecento. Pittori gotici a Bolzano*, Bolzano, 2001, p. 69-72.

<sup>91</sup> Vasile Drăguţ, *Picturile*, p. 92.

<sup>92</sup> Maria Prokopp, *Trecento*, p. 58-59.

<sup>93</sup> Balogh Jolán, *Az erdelyi Renaissance*, Kolosvár, 1943, p. 38-40.

<sup>94</sup> L'œuvre de Martini est connue d'après une copie ultérieure. John Howett, *Two Panels by the Master of the St. Georges Codex in The Cloisters*, in *Metropolitan Museum Journal*, 11/1976, Fig. 4.

<sup>95</sup> Victor Lazarev, *Originile Renaşterii. Trecento*, Bucureşti, 1984, p. 128; Maria Prokopp, *Trecento*, p. 54; Michel Laclotte – Dominique Thiébaud, *L'École d'Avignon*, Tours, 1985, p. 49-56.

<sup>96</sup> Maria Prokopp (*Trecento*, p. 55) considère que Teodorik proviendrait de l'atelier du Maître de la Généalogie, tandis que Victor Lazarev (*Originile*, I, p. 128-129) souligne l'influence de la peinture de Tommaso da Modena sur son style. Le chercheur montre qu'à Trévise, en même temps avec *Tommaso de Mutina*, travaillaient des peintres bohémiens qui ont appris l'art siennois à Avignon.

<sup>97</sup> Zsuzsa Urbach, *Ikonográfiai*, p. 178-179. Le motif apparaît, par exemple, à Maître Bertram, le plus éloigné continuateur de Teodorik de Prague, dans l'Autel Grabow (1379-1383).

<sup>98</sup> Vasile Drăguţ a mentionné les liaisons avec l'enluminure bohémienne, mais il a souligné les analogies avec la zone de Spišs.

<sup>99</sup> Josef Krása, *Rukopisy Václava IV*, Praga, 1971; idem, *Ceske Iluminovane rukopisy 13./16. Století*, Praha, 1990, p. 100-134.

---



---

