

The Research Center of Medieval Art "Vasile Drăguț"

**ANASTASIS**  
**Research in Medieval Culture and Art**

Volume II, Nr. 1/May 2015

**ARTS AND LITURGY**

Artes, 2015

**Advisory Board:**

Prof. Maryvonne Perrot, Directrice du Centre Gaston Bachelard, Université de Bourgogne, France  
Prof. Tereza Sinigalia, Universitatea de Arte „G. Enescu”, Iași, România  
Prof. Assoc. Jean-Paul Deremble, Université Charles de Gaule, Lille 3, France  
Prof. Emeritus Danielle Buschinger, Université de Picardie-Jules Verne à Amiens, France  
Prof. Elka Bacalova, Membre correspondant de l'Académie Bulgare, Institut du folklore de l'Académie Bulgare des Sciences, Bulgarie  
Prof. Assoc. Athanasios Semoglou, Université Aristote de Thessalonique, Grèce  
Prof. Assoc. Maud Pérez-Simon, Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, France  
Prof. Ramona Bordei-Boca, UFR Lettre et Philosophie, Université de Bourgogne, France  
Prof. Maria Urmă, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași, România  
Prof. Atena Elena Simionescu, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași, România  
Prof. Eleonora Brigalda, Pedagogical University „Ion Creanga”, Chișinău, République de Moldova  
Prof. Pilar Pérez Camarero, Universidad Autonoma de Madrid, Spania  
Prof. Emil Dragnev, Université d'État de Chișinău, République de Moldova  
Dr. Marius Tătaru, Direktor (i. R) Siebenbürgisches Museum Gundelsheim, Deutschland  
Prof. Assoc. Luana Stan, Université de Québec à Montréal, Canada  
Pr. dr. Răzvan Ionescu, Centre Orthodoxe d'Etudes et de Recherches "Dumitru Stăniloae" à Paris, France

**Editors:**

Brîndușa Grigoriu, Puiu Ioniță, Codrina-Laura Ioniță

**Editorial Board:**

Ioana Iulia Olaru, Paula-Andreea Onofrei, Adrian Stoleriu, Oana Nae, Diana Gradu  
Cristina Stratulat, Andreea-Irina Stoleriu, Cristian Nae

**Editorial Design and Web Design:**

Andreea-Irina Stoleriu, Adrian Stoleriu, Adriana Neica, Alexandru Ioniță

**Proofreading:**

for French: Brîndușa Grigoriu, Diana Gradu

for English: Paula-Andreea Onofrei

The Research Center of Medieval Art "Vasile Drăguț"

University of Arts „G. Enescu"

Fsculty of Visual Art and Design

Str. Sărărie, nr. 189, Iași, România

e-mail: [centrulvasiledragut@arteiasi.ro](mailto:centrulvasiledragut@arteiasi.ro)

The internet address: <http://www.arteiasi.ro/revista-anastasis/>

The opinions expressed in published articles are the sole responsibility of the authors and do not reflect the opinion of the editors, or members of the editorial board.

ISSN 2392 – 862X (print)

ISSN-L 2392 – 862X

ISSN 2392 – 9472 (on-line)



## Table of Contents

### INAUGURAL STUDY

Constantin Ciobanu

*Les « Sentences » des saints de la rangée inférieure de la façade méridionale de l'église de l'Annonciation de la Vierge du monastère de Moldovița / The "Sentences" of the Saints in the Lower Row of the Façade of the Church of the Annunciation of the Virgin of the Monastery of Moldovița ....* 5

### ARTS AND LITURGY

Tereza Sinigalia

*La liturgie céleste dans la peinture murale de Moldavie / The Heavenly Liturgy in Moldavian Mural Painting .....* 28

Emil Dragnev

*Les registres des prophètes et des apôtres dans le tambour de la tour de l'église St. George de Suceava. Implications liturgiques et historiques / The Registers of the Prophets and Apostles on the Drum of the Tower of St. George Church from Suceava. Liturgical and Historical Implications .....* 51

Samuel Gras

*Les peintures murales de la chapelle du château de Montreuil-Bellay / The Murals of the Chapel of Montreuil-Bellay Castle .....* 99

Daniel Iacobuț

*Le symbolisme des couleurs liturgiques dans le rite Romain médiéval / The Symbolism of Liturgical Colours in the Medieval Roman Rite .....* 126

Clémence Figeac

*La Croix et son Lieu consacré dans l'église, une lecture mystagogique de l'espace ecclésial / The Cross and its Consecrated Place in the Church, a Mystagogic Reading of Ecclesial Space .....* 133

Maria Urmă

*L'espace ecclésial à Byzance / Ecclesial Space in Byzantium .....* 155

Rosângela Aparecida da Conceição  
*Art and Liturgy*  
*Thoughts and Reflections on Beuronense Art in São Paulo*..... 173

Puiu Ioniță  
*La liturgie céleste dans Le Paradis de Dante / The Heavenly Liturgy in Dante's Paradise* ..... 189

Nechifor (Nicolae) Horia  
*La Spécificité roumaine dans le chant ecclésiastique de type byzantin / The Romanian Specificity in Byzantine Ecclesial Chant*..... 197

Adrian Stoleriu, Andreea-Irina Stoleriu  
*Brève incursion dans l'art de la représentation médiévale du martyr / A Brief Introduction into the Art of Medieval Representation of Martyrdom* ..... 207

#### MEDIEVAL ART AND CIVILIZATION

Brîndușa Grigoriu  
*Le Rocher de la Résurrection dans la littérature du XIIe siècle / The Rock of Resurrection in twelfth Century French Literature*. ..... 217

Diana Gradu  
*Ora et labora. Paradigmes du modèle monacal médiéval chez Chrétien de Troyes / Ora et labora. Paradigms of the Medieval Monastic Model in Chrétien de Troyes's Work* ..... 226

Ecaterina Marghidan  
*Embroided Portraits in the Romanian Medieval Art*..... 234

Daniel Sofron  
*The Hierarchical Perspective*..... 252

#### BOOK REVIEWS

Brîndușa Grigoriu  
*Roxana Zanea, Miraculosul. Forme și manifestări în literatura și arta medievală occidentală*, Editura Minerva, București, 2013 / *The Marvelous. Forms and Manifestations in Western Medieval Literature and Art*, Bucharest, Minerva, 2013, 263 pages..... 262

## INAUGURAL STUDY

# LES « SENTENCES » DES SAINTS DE LA RANGÉE INFÉRIEURE DE LA FAÇADE MÉRIDIONALE DE L'ÉGLISE DE L'ANNONCIATION DE LA VIERGE DU MONASTÈRE DE MOLDOVIȚA

Constantin I. Ciobanu\*

**Abstract:** The "Sentences" of the Saints in the Lower Row of the Façade of the Church of the Annunciation of the Virgin of the Monastery of Moldovița. The holy monks (Desert Fathers, confessors, hermits, founders of institutions or monastic status etc.) occupy the lower row of the immense vision of the *Triumphant Church* which covers the eastern parts – including side apses – of the Moldavian's churches facades with exterior painting. At the *Annunciation of the Virgin's* church of Moldovița Monastery were preserved (in Slavonic language) "sentences" written on the scrolls of following holy monks: Theodore the Sanctified, Theodotus, Gelasius, Georges of Mt. Maléon, Domentian, John the Fool-for-Christ, Hilarion, Joasaph, Bessarion, Abraham, Paul of Thebes, Nikon, John of the Lavra of St. Sabbas, Gerasimos, Theophanes, Anthony, the Angel seen by Pachomius the Great, Luke the stylite and David Thessaloniki the hermit. The purpose of our research is to find the literary sources of these "sentences". As we'll see below, most of them are borrow from the Scripture or from the collections gathering the "quotes" of the Holy Fathers. The collection called *Palestinian Paterikon* (translated from Greek into Russian by Theophan the Recluse) includes about 80% of "sayings" of the Holy Fathers painted at Moldovița. The presence in the paintings of monasteries Humor and Moldovița a number of "sayings" – which exists only in Russian translation in the text of this *Paterikon* – proves that in the 16th century in Moldavia existed some Slavonic-Bulgarian translations from Greek "collections of sayings" of the Holy Fathers – today lost or forgotten – many of which have been similar or identical to collections inspected and copied by Theophan the Recluse during his mission (from 1847 to 1853) at the Lavra of St. Sabbas in the Holy Land.

---

\* Scientific researcher II, Institute of Art History « G. Oprescu », Bucuresti

**Keywords:** Alphabetical Patericon, Apophthegmata Patrum, Egyptian Patericon, Epigraphy, Frescoes, Iconography, Middle Age, Moldavia, Moldovița monastery, Romanian Painting, Sayings of the Desert Fathers, Theophan the Recluse

Les *sentences* des Pères du désert, des confesseurs, des anachorètes et des stylites peints sur les façades des églises moldaves n'ont jamais fait l'objet d'étude des historiens de l'art roumain ou des slavistes. Cependant ces *sentences* occupent une place très importante dans le « message » transmis par les programmes iconographiques conçus à l'époque du prince Pierre Rareș et continués jusqu'à la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle.

D'habitude, les Pères du désert, les confesseurs et les anachorètes occupent la rangée inférieure de l'immense « vision » de l'*Église triomphante* qui couvre les parties orientales – y compris les absides latérales – des façades des églises moldaves à peinture extérieure. Le type iconographique qui désigne cette *vision* est appelé dans la tradition roumaine par le mot slave de *Cinul* (qui se prononce en français *Tchinoul* et qui assume les significations d'*Ordre* et d'*Hiérarchie*). À l'église de l'Annonciation de la Vierge du monastère de Moldovița (1537), les images des Pères du désert et des autres saints se sont conservées seulement sur la moitié sud de l'abside orientale, sur le mur et l'abside latérale méridionale (**Fig. 1**), ainsi que sur la partie basse de la surface des deux contreforts (qui confinent à cette abside latérale). À l'ouest de ces images, la rangée des figures peintes est continuée par les images des *Sages de l'Antiquité* (situées sur la surface ouest du contrefort gauche) et par le registre inférieur de l'immense fresque *L'Arbre de Jessé*. Dans la moitié nord de l'église toutes les images des saints de la rangée inférieure (y compris les inscriptions peintes sur leurs phylactères) ont disparu pour toujours. Outre Moldovița, nombre de *sentences* de cette catégorie se sont conservées à l'intérieur de l'exonarthex et dans la rangée inférieure de la « vision » de l'*Église triomphante* de la façade de l'église de la Résurrection du monastère de Sucevița. À l'église de la Dormition de la Vierge du monastère de Humor on trouve ces *sentences* dans la rangée inférieure des peintures du pronaos ainsi que sur les surfaces des piliers et sur les intrados des arches de l'exonarthex. En ce qui concerne la rangée inférieure des figures de la « vision » de l'*Église triomphante* de Humor, ici, les Pères du désert, les confesseurs et les autres saints ont les inscriptions des phylactères totalement effacées. Une situation semblable est présente dans les « visions » de l'*Église triomphante* des autres églises moldaves à peinture extérieure du XVI<sup>ème</sup> siècle (à l'église Saint Nicolas du monastère de Probota, à l'église Saint Georges du monastère Saint Jean le Nouveau de Suceava, à l'église Saint Démétrios de Suceava, à l'église de la Dormition de la Vierge de Baia, à l'église de la Décollation de Saint Jean le Précurseur du

village d'Arbore) : à l'exception d'un très petit nombre de textes disparates et encore lisibles à l'église Saint Georges du monastère de Voroneţ, toutes les autres inscriptions des phylactères appartenant aux saints de la rangée inférieure de la « vision » de l'*Église triomphante* sont complètement effacées.

Nous devons préciser que par le syntagme de « Pères du désert » nous entendons tout un ensemble de saints qui ont vécu au désert pendant les premiers siècles de l'ère chrétienne: moines, anachorètes, ermites, martyrs, évêques, abbés, fondateurs d'institutions ou de règlements monastiques etc. L'emplacement des stylites est bien particulier par rapport aux autres catégories des saints Pères<sup>1</sup>: ainsi, à Moldoviţa les stylites sont répartis en un ou deux registres dans les parties supérieures des surfaces frontales des contreforts.

La « procession des saints » peints dans la rangée inférieure de la fresque l'*Église triomphante* du monastère de Moldoviţa commence par l'image de Lazare le Nouveau<sup>2</sup> – image située sur la partie frontale du contrefort qui confine à l'ouest l'abside latérale méridionale – et finit avant l'image de l'*Agneau de Dieu* (en forme anthropomorphe) dans la patène – située à l'extrémité orientale de l'abside centrale. A l'est de Lazare le Nouveau « la procession » est continuée (de gauche à droite) par les images des saints : Théodore le Sanctifié, Sam(p)son l'Hospitalier, Théodote, inconnu (inscription effacée), Gélase, Pœmen, Georges de Maléon, Sérapion, Andronic, Dome(n)tien [le Perse; moins probable l'évêque de Méliène], Jean le Fol-en-Christ, Nicéphore, Hilarion, Akakios, inconnu (nom effacé), Joasaph, Bessarion (nom effacé, le saint a été identifié grâce au contenu du texte écrit sur son phylactère), Abraham, Paul de Thèbes, Onuphre, Sisoès, Fauste, Nikôn, Jean [de la laure] de Saint-Sabas, Daniel, Gerasime, Laurent, Théophane, Lazare le Confesseur, Euthyme, Antoine, Pacôme, ange [vu par Pacôme]).

Sur les surfaces frontales des contreforts – au-dessus de Lazare le Nouveau – sont représentés les stylites Luc et Daniel et – au-dessus de Paul de Thèbes et d'Onuphre l'Anachorète – Saint Christophe le martyr [appelé ici à « tête de chien »] et l'ermite David de Thessalonique.

Environ une moitié des figures peintes portent des phylactères déployés avec des citations en langue slavonne de recension moyen-bulgare ; les autres figures ont dans leurs mains soit des phylactères roulés, soit des phylactères sans écritures ou à textes effacés (le cas de Saint Sisoès), soit d'autres objets (le cas de Saint Christophe), soit même les mains libres (le cas

<sup>1</sup> Qui occupent la rangée inférieure des fresques de la moitié orientale de la façade.

<sup>2</sup> L'inscription slavonne est très effacée mais encore lisible. Lazare le Nouveau est un martyr peu connu en Occident. Il est commémoré par l'Église Orthodoxe le 23 février selon le calendrier julien (le 8 mars selon le calendrier grégorien). Voir: <http://www.millionpodarkov.ru/imeniny/lazar.htm>

de Saint Onuphre). À l'église de l'Annonciation de la Vierge du monastère de Moldovița les inscriptions se sont conservées sur les phylactères des saints suivants: 1. Théodore le Sanctifié ; 2. Théodote ; 3. Gélase ; 4. Georges de Maléon ; 5. Dome(n)tien ; 6. Jean le Fol-en-Christ ; 7. Hilarion ; 8. Saint au nom effacé ; 9. Joasaph ; 10. Bessarion ; 11. Abraham ; 12. Paul de Thèbes ; 13. Nikon ; 14. Jean de la laure de Saint-Sabas ; 15. Gerasime ; 16. Théophane ; 17. Antoine ; 18. L'ange vu par Pacôme ; 19. Le stylite Luc ; 20. L'ermite David de Thessalonique. Plus bas nous allons essayer d'identifier les sources littéraires des *sentences* de ces saints:

1. Le texte slavon écrit sur le phylactère de Théodore le Sanctifié (**Fig. 2a**) est une citation légèrement modifiée et abrégée du 25<sup>ème</sup> chapitre (vers 2 en trad. française et vers 3 – 4 en trad. slavonne ou roumaine) du *Livre de la Sagesse de Jésus, fils de Sirach*, appelé aussi *La Sagesse de Ben Sirach* ou l'*Ecclésiastique* : « Òðè / ââmè / âúçáí à/ø(ñ)à äõà / ì îà í è/mà äðúäh/èèââ» (« **Mais il est trois sortes de choses** [dans la trad. française : **de personnes**] **que mon âme déteste** [et dont la manière de vivre m'irrite terriblement] : **le pauvre plein d'orgueil**, [le riche qui ment et le vieillard vicieux, dépourvu de bon sens] »). Nous ignorons quelle était la raison qui aurait conduit à attribuer cette citation biblique à Théodore le Sanctifié. Mais nous devons constater que dans la peinture murale moldave du XVI<sup>ème</sup> elle était souvent reproduite : ainsi nous la retrouvons une fois (dans une forme plus complète : « Òðè ââmè / âúçáí àø(ñ)à/ äõà ì îà í è/mà äðúähèèââ / è äãðà èúæèââ / è ñòàðà áéú(ä)èè...») au monastère de Humor (1535), où elle est attribuée à Saint Païssios le Grand (**Fig. 2b**), et deux fois (mais dans une traduction slavonne différente!) au monastère de Voroneț (1547), où elle est attribuée à Saint Dome(n)tien (intérieur du narthex, **Fig. 2c**) et à Saint Chariton le Confesseur (peinture extérieure; texte très effacé, à peine visible).

2. Les mots écrits sur le phylactère de Saint Théodote (**Fig. 3a**) sont les suivants : « Ame / èì àøè / èì àí èè / èëí áãà/òñòâí / ðàçääââí / í èmèì ú » (« Si tu possèdes une propriété ou une richesse donne-les aux pauvres»). C'est une citation légèrement modifiée de l'appel de Jésus Christ adressé au jeune riche : « Va, vends tout ce que tu possèdes et donne aux pauvres ! » (Matthieu, 19 : 21). Nous trouvons aussi à l'intérieur du narthex de l'église de la Dormition de la Vierge du monastère de Humor un texte slavon presque identique (**Fig. 3b**) à celui de Moldovița (mais un peu plus long !). Là-bas il est attribué à Saint Euthyme le Grand. Dans les recueils des *dis* des Pères du désert une citation semblable est attribuée à Saint Nil: « Il a dit encore: Va, vends tout ce que tu possèdes et donne aux pauvres (Matthieu, 19 : 21) puis, prends la croix, renie-toi toi-même (Matthieu, 16 : 24), pour

prier sans distraction»<sup>3</sup>. Cette citation peut être trouvée dans le texte du *Paterikon du désert de Scété*<sup>4</sup>. En langue russe une citation similaire a été traduite du grec par Théophane le Reclus dans les années 50 du XIX<sup>ème</sup> siècle : elle fait partie du recueil appelé *Paterikon Palestinien*<sup>5</sup>. Ce dernier n'est pas un ancien *Paterikon* dans le sens strict du terme. En fait, c'est une sélection d'écritures ascétiques (aux origines différentes) conservées à la laure de Saint-Sabas du désert de Judée.

3. Le contenu de la sentence écrite en langue slavonne sur le phylactère de Saint Gélase est le suivant: « Ñëu/-àmeò(с)è / í ài àcòè / êðî(ò)òh ì/ðèèè è à í à / cêðúá/è àhàè/... » (« accepte humblement les malheurs qui t'arrivent et ne sois pas affligé car... »). Au monastère de Humor une variante encore plus abrégée de cette citation « Ñ(è)u-à/meò/òèch / í ài à(ò)è... » (« Les malheurs qui arrivent... ») est attribuée au même Saint Gélase et à Saint Ephrosine. Théophane le Reclus a traduit deux fois du grec en russe cette citation dans son *Paterikon Palestinien*. Elle apparaît pour la première fois dans le 4<sup>ème</sup> paragraphe des *Perles spirituelles* : « случившееся с тобою принимай благоумно, зная, что за то будет тебе воздаяние от Бога »<sup>6</sup> (« Ce qui t'arrive, accepte-le avec quiétude en sachant que pour cela tu auras ta récompense de la part de Dieu ») ; pour la deuxième fois elle apparaît dans le *Chapitre très utile et salutaire de Leonte le prêtre* : « Все случающееся с тобой принимай с разумом и не теряй благодушия в скорбях, зная, что за то будет тебе награда от Бога »<sup>7</sup> (« Tout ce qui t'arrive accepte-le avec raison et ne perds pas ta quiétude dans les malheurs, en sachant que ce sera ta récompense auprès de Dieu »).

4. Le texte slavon écrit sur le phylactère de Saint Georges de Maléon est un avertissement contre le verbiage : « Í g á@àè / ñêîâîòú/mg ^ àú/ñhêî(î) áî / ñ(è)îâgñg/ îðàçí h/ñ(è)îâî è... ». (« Ne sois pas bavard car chaque mot dit en vain et ... »). A l'église de la Dormition de la Vierge du monastère de Humor ce texte est répété deux fois dans des formes plus abrégées: sur le phylactère du même Saint Georges de Maléon, peint dans l'exonarthex, et sur le phylactère du père Saint Marc d'Athènes, peint dans le pronaos. Probablement, un texte grec semblable a été traduit en russe deux fois (et de manière différente !) par Théophane le Reclus dans le *Paterikon Palestinien*: « [...] не празднословь, ибо путь празднословящего не

<sup>3</sup> *Les sentences des Pères du désert : collection alphabétique*, traduite et présentée par Dom Lucien Regnault, Abaye Saint-Pierre de Solesmes, 1981, p. 208; sentence nr. 549, Nil, 4.

<sup>4</sup> *Скитский патерик. О стяжании евангельских добродетелей. Сказания об изречениях и делах святых и блаженных отцов христианской церкви*, изд. Московское подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2001, p. 61.

<sup>5</sup> *Палестинский патерик. Рукописи обители святого Саввы Освященного*, переведенные с греческого святителем Феофаном Затворником, Москва, Троице-Сергиевская Лавра, *Правило веры*, 2009, p. 6.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 116.

управится к добру»<sup>8</sup> (« [...] ne parle pas en vain, car le chemin de celui qui parle en vain ne conduit pas vers *le bien* ») et « Не будь долгоязычен и болтлив, ибо путь долгоязычного не исправится »<sup>9</sup> (« Ne sois pas à langue longue et bavard, car le chemin de celui qui a la langue longue ne sera pas corrigé »). Une autre traduction en russe de la même citation fait partie du *Paterikon* (en russe *Otetchnik*) traduit par Saint Ignace Brianchaninov : « [...] Любитель **празднословия и многословия** не способен ни к какому **доброму** делу »<sup>10</sup> (lat: « [...] Homo illecebrarum amator, ad nullum opus bonus aut aptus est »<sup>11</sup>). Dans la 17<sup>ème</sup> homélie du *Commentaire sur l'épître aux éphésiens* de Saint Jean Chrysostome nous pouvons trouver un passage avec une idée semblable: « **Point de paroles inutiles, car** nous tombons de là dans les propos coupables... »<sup>12</sup> (trad. russe : « Да не будет ни одного **слова праздного, так как от празднословия** можно перейти к неприличному разговору »<sup>13</sup>).

5. Le texte slavon du phylactère de Saint Dome(n)tien (**Fig. 4a**) est le suivant: « Í g á(ú)/äè âg(ë)ì è/ñ(ë)ú è âgè(è)/÷ââü "/êî è Ôâ/ðèñg; " êî / âúñ#(è) â è.∞. » (« Ne sois pas hautain et majestueux comme un pharisien car quiconque [s'élève sera abaissé (Luc, 14 : 11)] »). Nous trouvons cette phrase traduite du grec en russe par Théophane le Reclus dans le *Chapitre très utile et salutaire de Leonte le prêtre du Paterikon Palestinien* : « Не будь высомудр и самонителен, как фарисей, *ибо всяк возносяйся смирится* (Лука, 14 : 11) »<sup>14</sup> (« Ne sois pas hautain et présomptueux comme un pharisien car quiconque s'élève sera abaissé (Luc, 14 : 11) »). Dans les peintures du monastère de Humor la même citation est attribuée à Saint Daniel de Scété (**Fig. 4b**), peint dans le pronaos. Les *Sentences des Pères du désert* contiennent une idée semblable : « [...] Les labeurs de l'homme le perdent, si l'humilité fait défaut, car beaucoup en viennent à l'orgueil du fait de leurs grands labeurs, comme **le pharisien**[...]»<sup>15</sup>.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>10</sup> Voir : *Отetchник, составленный святителем Игнатием Брянчаниновым, Антоний Великий*, 108. Trad. française « [...] L'Amateur du verbiage et de la prolixité n'est capable de nulle bonne cause ».

<sup>11</sup> P. G., T. XL, col. 1076. Chez Saint Ignace Brianchaninov c'est une traduction russe qui correspond à la variante latine « Homo illecebrarum amator, ad nullum opus bonus aut aptus est ». Voir : *Отetchник, составленный святителем Игнатием Брянчаниновым, Антоний Великий*, 108.

<sup>12</sup> Saint Jean Chrysostome, *Homélie sur l'épître aux Ephésiens*, Homélie XVII, 2.

<sup>13</sup> Святитель Иоанн Златоуст, *Беседы на послание к Ефесянам*, Беседа 17, 2.

<sup>14</sup> *Палестинский патерик...*, p. 115.

<sup>15</sup> *Les sentences des Pères du désert : nouveau recueil*; apophtegmes inédits ou peu connus rassemblés et présentés par Dom Lucien Regnault, traduits par les moines de Solesmes, 2<sup>e</sup> édition, Abaye Saint-Pierre de Solesmes, 1977, p. 102; sentence N 552, PE I 44,10.



6. Le texte du phylactère de Saint Jean le Fol-en-Christ (**Fig. 5a**) est une citation en langue slavonne du commencement du 15<sup>ème</sup> vers du 3<sup>ème</sup> chapitre de la 1<sup>ère</sup> épître de Saint Jean : « Í gí ààè/àh í àðà/òà nâî (g)âî / ÷ëëu•uáè/ìòà g(ñ)òù..... » (« Quiconque hait son frère est un meurtrier, ...»). Dans le narthex du monastère de Humor la même citation est attribuée à Saint Pa(r)thénus (**Fig. 5b**). Nous supposons que le texte de ce vers n'a pas été copié directement du Nouveau Testament : il a plutôt été reproduit par la filière d'un des recueils avec les *dits* ou les *sentences* des Pères du désert traduits à l'époque du grec en slavons. En tout cas nous trouvons cette citation dans le texte russe du *Paterikon Palestinien* traduit du grec par Théophane le Reclus<sup>16</sup>.

7. La sentence du phylactère de Saint Hilarion est une traduction en slavons de la définition de la charité<sup>17</sup> tirée de la 22<sup>ème</sup> parole<sup>18</sup> des *Chapitres sur l'ascèse et le silence* de l'abbas Isaïe : « Ì ã(ñ)òèí h / g(ñò)gæg ì ðà/màðè • / ÷ëëu ñú/ãðhøg/í èà è í g ... » (« La charité c'est de pardonner à l'homme ses péchés et de ne pas... »). On doit dire que les derniers mots de cette sentence (« à l'homme ses péchés...») sont une interpolation du texte de l'abbas Isaïe tirée de l'évangile selon Matthieu (6 : 14). Dans l'exonarthex de l'église de la Dormition de la Vierge du monastère de Humor une variante plus abrégée de cette sentence<sup>19</sup> est attribuée au même Saint Hilarion. Nous la retrouvons dans la *Philocalie* de Macaire de Corinthe<sup>20</sup>. Dans le tome XL de la *Patrologie grecque* de l'abbé Jacques Paul Migne la traduction latine de cette sentence (« Qui misericors, facile ignoscit ») fait partie des *Oraisons* de l'abbas Isaïe<sup>21</sup>.

8. Le nom du saint peint à Moldovița à la droite de Saint Hilarion est complètement effacé. Le phylactère de ce saint *anonyme* porte une inscription impérative en langue slavonne : « Èí h / " ðîg / wêî / òù÷èà / í à àèàâî/èà à í g ... » (« Aie l'œil en colère [autre traduction possible – œil courroucé – C.C.] seulement pour le Diable et ne ...! »). Nous ignorons quelle est la source exacte de ce texte. Au monastère de Humor le même texte

<sup>16</sup> *Палестинский патерик...*, p. 70.

<sup>17</sup> Synonyme: de la *miséricorde*.

<sup>18</sup> Parole 22 : *En ce qui concerne les énergies de l'homme nouveau*.

<sup>19</sup> « Ì ã(ñ)òè/ g(ñò)gæg / ì ðàmà/ðè ÷ëëu ... » = fr. « La charité c'est de pardonner à l'homme ... ».

<sup>20</sup> Macaire de Corinthe (ou Macaire Notaras, en grec Μακάριος Νотарᾶς) est né à Corinthe en 1731 et mort à Chios en avril 1805. Il a été évêque, puis métropolite de Corinthe. Ce mystique grec est notamment connu pour avoir réalisé la *Philocalie des Pères neptiques* (avec Nicodème l'Hagiorite), publiée à Venise en 1782. Ce saint de l'Église orthodoxe est fêté le 17 avril. On trouve la citation en question dans l'édition russe de sa *Philocalie*: Святитель Макарий Коринфский, *Добротолюбие*, Том I, книга I, Серия «Добротолюбие. В 5 томах», (В русском переводе святителя Феофана, Затворника Вышенского), Сибирская Благовонница, Москва, 2010, p. 196.

<sup>21</sup> P. G., T. XL, col. 1170.

(plus abrégé et avec quelques différences d'orthographe) est attribué à Saint Chariton le Confesseur: « Èì hḅ / @ðîg / îêî òú/±èà í à ... » («Aie l'œil en colère seulement pour ...!»). Nous supposons que les mots « pour le Diable » de Moldovița sont une interpolation ultérieure et qu'à l'origine il s'agissait ici d'une citation corrompue et abrégée de la version slavonne du 18<sup>ème</sup> vers du 8<sup>ème</sup> chapitre du *Livre du prophète Ézéchiël*: « è àçú ñîòâîðþ èì ú ñú "ðñòðþ: íg îîmaèòú 4êî î îg, è íâ îîî èèuþ [...] » (« Et moi aussi, j'agirai avec **colère**; mon **œil** n'épargnera point, et je serai **sans** pitié [...] »). Cependant, il existe aussi la possibilité que ce soit une version slavonne lacunaire et mal comprise de la citation de Saint Pachôme « Un **œil vigilant** [sait purifier l'âme, amortir le feu des passions, mettre en fuite les visions...] » recommandée par un ancien – et aujourd'hui disparu – protographe grec du XV<sup>ème</sup> ou du XVI<sup>ème</sup> siècle, – protographe – qui, plus tard, a servi de source au *Manuel de peinture du prêtre Daniel* (le soi-disant *Deuxième manuscrit de Jérusalem*<sup>22</sup>) écrit, probablement, en 1674, et au *Manuel d'iconographie chrétienne* (*Hermeneia tès zôgraphikès technès*) composé par le moine Denys de Phourna au cours de la première moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Dans le *Manuel du prêtre Daniel* il existe encore un *dit*, attribué à Saint Chariton le Confesseur – le même saint qu'à Humor – où figure le pluriel du nom commun **œil**: « Le soleil plein de grâce illumine les **yeux**, la prière illumine le cœur, toute personne dépourvue de cela marche dans l'obscurité »<sup>23</sup>. Quand même il est tout à fait improbable que les citations en question, fussent-elles de Moldovița ou de Humor, soient inspirées par ce dernier *dit* de Saint Chariton.

Nous devons encore ajouter que les mots « Ñîí àñú "ðîg îêî » («*Sauveur à l'œil courroucé*») – désignant un type iconographique du Christ au visage effrayant de juge impitoyable<sup>24</sup> – n'ont rien à faire avec les inscriptions de Moldovița et de Humor. On sait bien que l'épithète « "ðîg îêî » («*Œil courroucé*») est apparu en Russie beaucoup plus tard – au XVII<sup>ème</sup> siècle – parmi les vieux-ritualistes qui se sont séparés de l'Église orthodoxe russe officielle après les réformes introduites par le patriarche Nikon en 1666 - 1667<sup>25</sup>.

9. L'inscription du phylactère de Saint Joasaph est une traduction du grec en slavon de la définition de « pureté » dans son acception monastique

<sup>22</sup> Manuel découvert et traduit du grec en russe par l'archimandrite Porphyrius Uspensky. Voir : *Труды Киевской Духовной Академии*, 1867, Т. 4.

<sup>23</sup> *Труды Киевской Духовной Академии*, 1867, Т. 4, p. 479.

<sup>24</sup> Une des plus célèbres icônes de ce type se trouve à la cathédrale de la Dormition du Kremlin de Moscou. Elle date du milieu du XIV<sup>ème</sup> siècle et paraît être d'origine grecque. Voir : Véra Traïmond, *La peinture de la Russie ancienne*, Bernard Giovanangeli Éditeur, Paris, 2010, p. 338 – 339, fig. 156.

<sup>25</sup> Voir à ce sujet l'article « Спас Яркое Око » sur le site web : <http://andrey-rublev.ru/stil16.php>

: « Ὑἐνὸ̄̄/ὸ̄̄ ḡ(ḡ)è / æḡ ð(ḡ)ὸ̄̄ / ἰ̄ ἰḡè(ḡ)è / è ἰḡè-àδὲ / ḡḡḡḡ .... » (« La pureté c'est de souvent prier et de pleurer... »). Comme dans le cas de la *sentence* de Saint Hilarion, c'est une citation tirée du même passage de la 22<sup>ème</sup> parole des *Chapitres sur l'ascèse et le silence* de l'abbas Isaïe. Elle a été incluse dans le texte de la *Philocalie* de Macaire de Corinthe<sup>26</sup>. Nous devons préciser que la formule d'origine de cette définition était un peu plus courte et comprenait le mot *Dieu* : « La pureté c'est de prier Dieu, [...] »<sup>27</sup>. Probablement, dans les sources grecques il y avait plusieurs variantes différentes de la 22<sup>ème</sup> parole de l'abbé Isaïe. Un argument en faveur de cette hypothèse nous est fourni par le texte de la *Patrologie grecque* (T. XL, col. 1169 – 1170) où la définition de la pureté du passage respectif de la 22<sup>ème</sup> parole est remplacée par les mots : « Cui propria displicent vitia, luctui et lacrymis vacat »<sup>28</sup>. Une variante aussi différente de cette citation se trouve dans la traduction slavonne (par Païssy Velitchkovsky<sup>29</sup>) du texte de la *Philocalie* grecque<sup>30</sup>. La « formule » du texte attribué à Saint Joasaph au monastère de Moldovița nous permet de conclure que les derniers mots « [...] et de pleurer... » ont été ajoutés à la formule initiale « La pureté c'est de prier ... » par contamination avec l'une des variantes du même passage qui comprenait le pluriel du nom commun *larme* ou le verbe *pleurer*.

10. Le texte slavon écrit sur le phylactère de l'abbas Bessarion est tiré des *Sentences des Pères du désert* : « Çà • ἰ̄ • ḡh(ḡ) / ἰḡ ἰ̄ ἰḡἰ/æè(ḡ) ḡḡḡḡ / ἰ̄ à ḡḡḡḡ / ἰ̄ ḡ ḡhḡh / ἰ̄ è ḡ ḡḡḡ / ḡḡ à(ḡ) • » (« Pendant 40 ans, je ne me suis pas étendu, mais je dormais ou assis ou debout »<sup>31</sup>). On le trouve dans les traductions en langue slave du *Paterikon du désert de Scété*<sup>32</sup>. Dans l'exonarthex de l'église de la Dormition de la Vierge du monastère de Humor

<sup>26</sup> Святитель Макарий Коринфский, *Добротолубие*, Том I, книга 1, Серия «Добротолубие. В 5 томах», (В русском переводе святителя Феофана Затворника Вшшенского), Сибирская Благовонница, Москва, 2010, p. 196.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> P. G., T. XL, col. 1169 – 1170. Trad. française : « À qui déplaisent ses propres vices, la tristesse et les larmes sont vacantes ».

<sup>29</sup> En 1793, saint Païssy Velitchkovsky fait paraître la première traduction de la *Philocalie* en langue slave, dix ans après l'édition grecque de saint Macaire de Corinthe et de saint Nicodème l'Hagiorite.

<sup>30</sup> Il s'agit de la phrase : « еже не считати себе, творит тя упразднитися плакати ». Voir: Святитель Макарий Коринфский, *op. cit.*, p. 196, note 18.

<sup>31</sup> *Les sentences des Pères du désert : collection alphabétique*, traduite et présentée par Dom Lucien Regnault, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1981, p. 66; sentence nr. 163, Bessarion, 8.

<sup>32</sup> *Скитский патерик. О стяжании евангельских добродетелей. Сказания об изречениях и делах святых и блаженных отцов христианской церкви*, изд. Московское подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2001, p. 71.

une variante abrégée de cette citation<sup>33</sup> est attribuée au même abbas Bessarion.

11. Le *dit* du phylactère du père Abraham peint à Moldovița « Hg gæg êú/ní î " ñòè / ñg òü÷è" / î î (ñò) g(ñò) í ù è / gæg ì à/ēī " ñòè / è í g gæg... » (« Le jeûne n'est pas seulement pour manger rigidement, mais [aussi] pour manger peu et ne pas ... ») se retrouve dans le *Paterikon Palestinien* traduit du grec en russe par Théophane le Reclus. Les légères modifications du texte russe par rapport au texte slavon n'empêchent pas de voir qu'il s'agit de la même citation : « **Не только есть пост, чтоб есть поздно, но и чтоб мало есть; и не то только подвиг, чтоб принимать чрез два дня пищу, но и чтоб не иметь разнообразных яств** »<sup>34</sup> (« **Le jeûne n'est pas seulement pour manger tard, mais aussi pour manger peu ; et** ce n'est pas uniquement un exploit à prendre de la nourriture [une fois – C. C.] à travers deux jours, mais aussi il ne doit pas exister une variété des plats »). Au monastère de Humor une variante encore plus abrégée du même *dit* est attribuée au vénérable père Isaac le Confesseur, fondateur du monastère de Dalmate, près de Constantinople.

12. Sur le phylactère de Saint Paul de Thèbes (**Fig. 6a**) peint à Moldovița nous lisons : « Í à òðhâh / êgæà(x) òðh/âîâ wâh/à(x)ñh òðhââ / " äî (x) ñðõg..." » (« Couche sur l'herbe, habille-toi avec de l'herbe, mange de l'herbe, le cœur... »). Cette citation est une légère modification du *dit* de l'abbas Euprépios des *Sentences des Pères du désert* : « Mange de la paille, porte de la paille, couche sur la paille, c'est-à-dire : Fais fi de toutes choses et acquiers un cœur d'acier »<sup>35</sup>. Le mot « herbe » remplace d'habitude le substantif « paille » dans les traductions slavonnes. Nous retrouvons le même *dit* dans d'autres peintures murales moldaves du XVI<sup>ème</sup> siècle : à Humor (**Fig. 6b**) la citation est plus complète – « Couche sur l'herbe, habille-toi avec de l'herbe, mange de l'herbe [et tu auras – C. C.] un cœur d'acier » – ; à Voroneț elle est très effacée, à peine lisible, mais répète le texte de Humor ; à Sucevița (**Fig. 6c**) elle a la longueur de celle de Moldovița, mais la succession des mots est similaire au texte des *Sentences* – « Mange de l'herbe, habille-toi avec de l'herbe, couche sur l'herbe ». En Moldavie cette citation n'est jamais correctement attribuée à l'abbé Euprépios car à Humor, Moldovița et Voroneț, elle est attribuée à Saint Paul de Thèbes et à Sucevița – à Saint Théodore de Scété. L'attribution de cette citation à Saint Paul de Thèbes n'est pas un phénomène exclusivement « moldave » car on le retrouve aussi dans les manuels grecs d'iconographie chrétienne, y compris dans le *Manuel du prêtre Daniel de 1674* (le *Deuxième manuscrit de*

<sup>33</sup> « Çà • î • êh(ò) í g î î êī æè(ò) ñgág í à ògáðà » [fr.: « Pendant quarante ans, je ne me suis pas étendu »].

<sup>34</sup> *Палестинский патерик...*, p. 10.

<sup>35</sup> *Les sentences des Pères du désert : collection alphabétique*, traduite et présentée par Dom Lucien Regnault, Abaye Saint-Pierre de Solesmes, 1981, p. 90; sentence nr. 221, Euprépios, 4.

*Jérusalem*), découvert et traduit du grec en russe par l'archimandrite Porphyrius Uspensky<sup>36</sup>.

13. Comme dans le cas de la citation du Père Abraham, nous pouvons trouver dans le texte russe du *Paterikon Palestinien* le *dit* attribué dans les fresques de Moldovița à Saint Nikon: « Ëæg âú ä/ĩġ(ō) áähòè / è òðhçàè/òè(ñ) â ì (è) ðãà(ō) / áúäúðü u/âî ñèöġ...» (« Et dans les jours [qui viennent – C.C.] soyons éveillés et sobres, restons dans la prière, car ainsi ...»). Les légères modifications du texte slavon de Moldovița par rapport au texte russe du *Paterikon* n'empêchent pas de voir qu'il s'agit de la même citation: «**Будем трезвиться, бодрствовать и пребывать в молитвах, да спасемся, сотворив угодное Богу**»<sup>37</sup> (« Soyons sobres, restons éveillés et dans la prière, car ainsi – en créant [des choses – C.C.] agréables à Dieu – nous serons sauvés»). Au monastère de Humor une variante encore plus abrégée du même *dit* est attribuée au père Barlaam.

14. Le texte slavon écrit sur le phylactère de Saint Jean de la laure de Saint Sabas est une citation du commencement du premier vers du chapitre 2 du *Livre de la Sagesse de Jésus, fils de Sirach*, (appelé aussi l'*Ecclésiastique*, 2:1): « Ñĩġ à/mg ĩ ðè/ñòú ĩ ðè/ñòúĩ èøè / ðàáĩ ðàè...» (« **Mon fils, si tu viens te mettre mettre [!?] au service** [du Seigneur, prépare-toi à subir l'épreuve] »). Nous voyons que le verbe « ĩ ðè/ñòú » (« mettre ») est répété deux fois par erreur: cela nous dit que le peintre qui a copié l'inscription était, probablement, un Roumain qui ne connaissait pas le slavon. Dans l'exonarthex de l'église de la Dormition de la Vierge du monastère de Humor une variante correcte du début de ce vers biblique est attribuée au même saint. Comme dans le cas du texte de Saint Jean le Fol-en-Christ nous supposons que le texte du vers n'a pas été copié directement de la Bible orthodoxe<sup>38</sup>: il a été reproduit plutôt par la filière d'un des recueils rassemblant les *dits* des Pères du désert, traduits à l'époque du grec en slave. Un argument à l'appui de cette hypothèse est le fait que nous trouvons cette citation dans le texte russe du *Paterikon Palestinien*, traduit du grec par Théophane le Reclus<sup>39</sup>.

15. La citation attribuée à Moldovița à Saint Gerasime « " êî æġ / äðhâî ÷â/ñòî ^ ì (h)/ñòà íà / ì hñòî / í àñà... » (« De même qu'un arbre s'il est fréquemment transplanté de place en place ... ») semble être une paraphrase d'une affirmation tirée de l'œuvre de Saint Grégoire le Sinaïte: c'est dans son traité *De la vie contemplative* que nous trouvons les mots

<sup>36</sup> Труды Киевской Духовной Академии, 1867, Т. 4, р. 479.

<sup>37</sup> Палестинский патерик..., р. 55.

<sup>38</sup> Contrairement au canon hébreu et protestant, la Septante, la Vulgate et la Bible orthodoxe comprennent le *Livre de la Sagesse de Jésus, fils de Sirach*.

<sup>39</sup> Voir la phrase (en traduction russe) « [...] Ибо, по Писанию, [Сне] аще приступавши работати Господеви, уготови сердце твое не к покою и утешению, а к искушениям и скорбям (Сир. 2, 1) » dans: Палестинский патерик..., р. 106.

« Les plantes trop transplantées ne prennent plus » (trad. lat.: « non radicanur enim plantæ continuo translatae »<sup>40</sup>). Dans les *Apophtegmes* des Pères du désert nous trouvons une citation encore plus proche de celle de Moldovița, mais attribuée à un anonyme : « Un ancien a dit : **De même qu'un arbre ne peut pas porter de fruits s'il est fréquemment transplanté**, ainsi le moine qui erre de place en place ne peut pas non plus porter de fruit »<sup>41</sup>. Au monastère de Humor la citation en question – attribuée au même Saint Gerasime – est presque complète : « De même qu'un arbre **ne peut pas porter de fruits** s'il est fréquemment transplanté de place en place ... ». Nous ne pouvons pas exclure totalement l'apparition (aux monastères de Humor et de Moldovița) du nom de Saint Gerasime à la suite de la transcription incorrecte par les scribes médiévaux du nom de Saint Grégoire le Sinaïte.

16. Le texte slavon écrit sur le phylactère de Saint Théophane (**Fig. 7a**) « Hg ÷ēñēī / ¼àēī (ī) ñēē (ī) / âúí èì à/g(ò) Áũ í ü / ï î" mg/âîñũ ñú (âèà-?)... » (« Pas au nombre de Psaumes, [mais – C. C.] à [celui – C. C.] qui chante qu'accorde attention le Ju[ge – C. C.] ») est très important pour l'étude de la genèse de la sélection des citations des Pères du désert peints au monastère de Moldovița. Il est la preuve la plus concluante qu'au XVI<sup>ème</sup> siècle existaient des traductions en langue slavonne de l'Eglise de certaines sources littéraires grecques que nous ne trouvons plus aujourd'hui dans d'autres recueils des *dits* de Pères à l'exception du recueil traduit du grec en russe au XIX<sup>ème</sup> siècle par Théophane le Reclus et nommé *Paterikon Palestinien*. Et c'est justement dans le chapitre *La discussion du vieux moine avec son disciple* de ce *Paterikon Palestinien* que nous trouvons sous une forme légèrement modifiée le *dit* de Saint Théophane de la peinture de Moldovița : «[...] **ибо не на число псалмов, а на расположение поющего смотрит Судия** »<sup>42</sup> («[...] car ce n'est pas au nombre de Psaumes, mais à l'emplacement [ou – à la position – C. C.] de celui qui chante que le Juge accorde attention »). Au monastère de Sucevița une citation semblable est attribuée à Saint Athanase le Confesseur<sup>43</sup> (**Fig. 7b**).

<sup>40</sup> P. G., 150, 1316 A.

<sup>41</sup> *Apophtegme* 204, édité par F. Nau dans *Revue de l'Orient chrétien*, 1907 – 1913; *L'Ancien Paterikon* (en trad. française *Les chemins de Dieu au désert : collection systématique des apophtegmes*), traduction et présentation par Dom Lucien Regnault, Éditions de Solesmes, 1992, chapitre VII (*De la patience et du courage*), citation nr. 43/36, 1204, p. 106.

<sup>42</sup> *Палестинский патерик...*, p. 68.

<sup>43</sup> Saint Athanase le Confesseur († 826) préféra quitter sa famille à Constantinople pour se retirer loin des vanités du monde. A l'époque de la persécution contre les Saintes Images, il fut le défenseur de la vraie foi et, pour cela, il subit la flagellation, l'exil et la prison, écrivant d'ailleurs à saint Théodore le Studite pour le soutenir. Il fut libéré à l'avènement de l'empereur Michel II. Saint Théodore le Studite adressa à ses moines une catéchèse sur la vie de saint Athanase, après sa mort subite. Cet éloge est encore lu dans de nombreux monastères orientaux. Cf. : <http://nominis.cef.fr/contenus/saint/5808/Saint-Athanase.html>

17. La sentence du phylactère de Saint Antoine le Grand (appelé à Moldovița par la forme sud-slave « A(n)donie » de ce nom) est très courte: « Ñòùsà / ñug(ò)í à / ì èðñēīg / ì (uă<sup>44</sup>)đī àà/ī èg• » (« [Un] chemin vain – telle est la sagesse de ce monde »). Dans l'œuvre du saint nous ne trouvons pas cette phrase dans sa totalité mais nous trouvons sa deuxième moitié, c'est-à-dire le syntagme « **la sagesse de ce monde** ». Ces mots font partie d'un passage assez connu des *Conseils de Saint Antoine à ses disciples* (intégré dans le texte de la *Vie et actions de notre père Saint Antoine écrites et adressées par Saint Athanase à des solitaires habitant une terre étrangère*): « Que personne ne regarde en arrière, comme la femme de Loth, car le Seigneur a dit : *Celui qui met la main à la charrue et qui regarde en arrière n'est pas propre au royaume des cieux* (Luc, 9 : 62). Or, regarder en arrière n'est pas autre chose que se repentir et penser de nouveau aux **choses de ce monde** [...]»<sup>45</sup>. On doit dire que dans les traductions de ce passage en langue slavonne, ainsi qu'en langue russe moderne, la locution « **choses de ce monde** » est traduite par la locution « **la sagesse de ce monde** » (trad. russe : «**мирская мудрствовать**»)»<sup>46</sup>.

Dans la peinture murale de Sucevița le texte du phylactère de Saint Antoine est continué par les mots: « âèäh ñhòè çēī (è)..." » (« **J'ai vu** [tous – C. C.] **les filets de l'Ennemi**...»). Ces mots font partie d'une célèbre citation attribuée au même saint par les *Sentences des Pères du désert*: « L'abbé a dit: **J'ai vu tous les filets de l'Ennemi** tendus sur la terre, et je disais en gémissant : *Qui donc passera à travers ?* Et j'entendis une voix me dire : *L'humilité* »<sup>47</sup>.

18. Dans la fresque de Moldovița la citation du rouleau que l'ange du Seigneur montre à Saint Pachôme est très endommagée : on voit à peine quelques caractères slavons. Mais grâce à la position très claire des lettres les plus significatives et grâce à la comparaison avec l'inscription similaire du rouleau de l'ange peint dans le pronaos du monastère de Humor nous pouvons être certains que le texte slavon de Moldovița est le suivant: « [Ī ãō]īī èg / c[è] ] áī wá/ðàçī (ī) īī äī/áäg(ò) èī ēī (ī) / ...

<sup>44</sup>Lettres absentes à Moldovița mais présentes dans la peinture de Sucevița.

<sup>45</sup> *Vie et les actions de notre père Saint Antoine écrites et adressées par Saint Athanase à des solitaires habitant une terre étrangère*, in

[http://fr.wikisource.org/wiki/Vie\\_de\\_saint\\_Antoine\\_\(Rémondange\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Vie_de_saint_Antoine_(Rémondange))

<sup>46</sup> Voir la traduction russe: « И никто да не обращается вспять, подобно жене Лотовой, потому особенно, что Господь сказал: *никтоже возложь руку свою на рало, и зря вспять, управлен есть в царствие небесное* (Лук. 9, 62). Обратиться же вспять, не иное что значит, как раскаяться (что оставили мир), и начать опять **мирская мудрствовать** [...] ».

<sup>47</sup> *Les sentences des Pères du désert : collection alphabétique*, traduite et présentée par Dom Lucien Regnault, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1981, p. 14; sentence nr. 7, Antoine, 7.

ñi (ñ)òè /... » (« ... [Pach]ôme, dans cet habillement il convient [que tout – C. C.] moine [soit – C. C.] sauvé... »). C'est une formule légèrement modifiée de la phrase que l'ange adresse sur une banderole à Saint Pachôme dans un bien-connu paragraphe du célèbre *Manuel d'iconographie chrétienne* (*Hermeneia tès zôgraphikès technès*) composé par le moine Denys de Phourna au XVIII<sup>ème</sup> siècle : « *Saint Pachôme : vieillard, chauve, barbe divisée en cinq. Il dit : « Un œil vigilant sait purifier l'âme, amortir le feu des passions, mettre en fuite les visions... ».* *Au-devant de lui, l'ange du Seigneur tient une image de moine, avec la robe et le capuchon sur la tête. Il dit sur une banderole, en lui indiquant du doigt cette image : « O Pachôme, toute chair sera sauvée dans cet habillement ! »*<sup>48</sup>.

19. – 20. Les inscriptions slavonnes des phylactères du stylite Luc<sup>49</sup> et de l'ermite David de Thessalonique<sup>50</sup> sont des citations abrégées, tirées de leurs hagiographies. Sur le phylactère de Luc est écrit : « Í à ñ/òèú/i ü áú/øâ(ã) è ã / èhòà / í à í à(î) i ðh/i ðîâîâè... » (« Il monta sur le pilier et y passa trois ans ») et sur le phylactère de David – « Ñöü(è)ï ü / " àè(ñ) ñ/âhòîç/âðî è âú/ñh(ò) i ðî/ñâh[i ðî/ – ?; correctement ma – C.C.] » (« [Il est – C.C.] devenu un pilier rayonnant [de l'église – C. C.], éclairant tout [le monde – C.C.] »). On retrouve les variantes complètes de ces textes dans les *Vies des saints* du métropolite Démètre de Rostov<sup>51</sup>, très populaires en Russie<sup>52</sup> (1689-1705). Il est évident que la traduction du grec en slavon de ces textes peut dater bien avant la période de frontière entre le XVII<sup>ème</sup> et le XVIII<sup>ème</sup> siècle.

\* \* \*

Comme nous l'avons vu ci-dessus, la majeure partie des « paroles » écrites sur les phylactères des moines, des anachorètes et des confesseurs

<sup>48</sup> *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine avec une introduction et des notes par M. Didron*, traduit du manuscrit byzantin, Le guide de la peinture par le D. Paul Durand, Paris, MDCCCXLV (1845), p. 331 ; En trad. russe : «*Святой Пахомий, старец плешивый, с бородою, разделенною на пять прядей, говорит: бдительное око умеет очищать ум, угашать пламень страстей и прогонять мечтания. Пред ним ангел Господень в монашеском одеянии, в мантии с кукулем на голове, перстом указывает ему на это одеяние и говорит на хартии: в сем образе спасется всяка плоть, Пахомие!* ».

<sup>49</sup> Mort entre 970 – 980 après J. Ch.

<sup>50</sup> Mort vers 540 après J. Ch.

<sup>51</sup> Né en 1651 à Makarov, dans le gouvernement de Kiev, et décédé en 1709 à Rostov Veliki.

<sup>52</sup> Dans le cas du stylite Luc c'est la phrase : «*Ревнуя о вышем духовном совершенстве, он обложил тело свое железными веригами и, взойдя на столп, соблюдал столь строгое воздержание, что в продолжение шести дней недели не принимал никакой пищи и только в седьмой день вкушал приносимую просфору и немного овощей: так на столпе провел он три года* ». Et dans le cas de l'ermite David de Thessalonique c'est la phrase : «*Его ум всегда был устремлен в Божественную высоту: благодаря этому, он обогатился даром чудотворения и сделался светозарным столпом церкви, всех просвещающим своими чудесными знаменами* ».



peints aux monastères de Humor et de Moldovița sont tirées soit des *Écritures*, soit des *recueils* rassemblant les *dits* des saints Pères et appelés *paterikons* (en grec : πατερικόν, forme courte pour πατερικόν βιβλίον = « Livre des Pères »). Quand il s'agit des citations bibliques, elles sont aussi – dans la plupart des cas – reproduites par la voie de ces *recueils*.

Les premiers *paterikons* ont été composés dans des communautés monastiques durant le IV<sup>ème</sup> et jusqu'au VII<sup>ème</sup> siècle<sup>53</sup>. Ils ont été rédigés par des voyageurs, des moines, des anachorètes qui ont recueilli les plus intéressantes histoires sur les ascètes des déserts de Scété, de Nitrie, de Kellia, de Sinai, de Palestine etc. – ascètes – qui sont devenus célèbres par leurs miracles et qui ont travaillé pour la gloire de la foi chrétienne. Rédigées dans un langage assez simple, ces histoires naïves sont néanmoins très variées et très passionnantes. Au cœur de ces histoires se trouvent quelques motifs essentiels: les sentences laconiques ou aphoristiques des vieux Pères, la description des prouesses ascétiques ou de l'abnégation de certains anachorètes, les sujets des tourments des pécheurs, les guérisons miraculeuses des malades ou des possédés, les miracles des animaux qui aident les ermites, les vertus des vierges pieuses, la lutte des moines contre les machinations des démons, le repentir et le salut des pécheurs ainsi que leur récompense divine – récompense qui honore surtout ceux qui aiment la pauvreté etc. Malgré les similitudes présentes dans une bonne partie de ces histoires, chaque individu décrit à ses propres caractéristiques, son propre langage.

Nombre de *paterikons* ont été compilés à différents moments de l'histoire et dans différents pays. Parmi les plus connus livres de ce genre nous pouvons citer: le *Paterikon par ordre alphabétique*<sup>54</sup> (appelé aussi *Apophthegmata Patrum*<sup>55</sup> c'est-à-dire les *Apophtegmes des Pères du désert*), le *Paterikon égyptien*<sup>56</sup> (ou *Historia monachorum in Aegypto*, trad.

<sup>53</sup> Давыдова С. А., *Патерики переводные* dans: *Литература Древней Руси: Библиографический словарь*, под ред. О. В. Творогова. Москва, 1996. Аруд.: <http://novdocs.ru/docs/index-24401.html? page=24>.

<sup>54</sup> Parmi les premières collections des « dits » de ce genre sont les *Apophthegmata des vénérables anciens* (Αποφθέγματα των ἁγίων γερόντων), également appelés *Apophtegmes des Pères du désert* ou *Paterikon par ordre alphabétique*. La fonction de ces Apophtegmes n'était plus d'ouvrir à un dialogue, ni de faire surgir une doctrine, mais de fonder une spiritualité en l'appuyant sur une tradition. Plus tard, les apophtegmes ne furent plus utilisés pour fonder une doctrine mais seulement pour la confirmer ou l'illustrer, et ils entrèrent dans la catégorie des *exempla*. Cf. : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Apophtegmes\\_des\\_Pères\\_du\\_désert](http://fr.wikipedia.org/wiki/Apophtegmes_des_Pères_du_désert)

<sup>55</sup> *Les Apophtegmes des Pères du désert (Apophtegma Patrum)* dans: [http://fr.wikipedia.org/wiki/Аποφθεγμα\\_των\\_ἁγίων\\_γερόντων](http://fr.wikipedia.org/wiki/Аποφθεγμα_των_ἁγίων_γερόντων)

<sup>56</sup> Н. И. Николаев, *Патерик Египетский*, dans *Словарь книжников и книжности Древней Руси*, Вып. 2 (вторая половина XIV – XVI в.). Ч. 2: Л–Я / АН СССР. ИРЛИ; Отв. ред. Д. С. Лихачев. – Ленинград, Наука, 1989:

<http://www.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=3053>

fr. : *Histoire des moines en Égypte*), le *Paterikon du désert de Scété*<sup>57</sup>, le *Pré spirituel* de Jean Moschos<sup>58</sup>, le *Paterikon romain*<sup>59</sup>, l'*Histoire lausiaque*<sup>60</sup> de Pallade (gr. Λαυσιαχόν, lat. *Historia Lausiaca*) et les *Chapitres sur l'ascèse et le silence* de l'abbas Isaïe<sup>61</sup>. La plupart de ces *paterikons* sont traduits dans nombre de langues du Moyen Âge (grec, copte, latin, syriaque, slavon, arménien, géorgien, arabe etc.).

En langue slavonne une grande sélection des *Apophtegmes des Pères du désert* fait partie du *Paterikon alphabétique de Jérusalem*<sup>62</sup>. Cette sélection a été traduite, probablement, en Bulgarie au début du X<sup>ème</sup> siècle<sup>63</sup>. Par rapport à son prototype, le *Paterikon alphabétique* slavon comprend une sélection supplémentaire de *dits* des saints (nommés ou anonymes) qu'on ne trouve plus aujourd'hui dans les *Apophtegmes* grecques. Dès la première moitié du XVI<sup>ème</sup> siècle la partie anonyme des *dits* de ce *Paterikon* – à laquelle on a ajouté une préface – a commencé à être nommée *Paterikon de Jérusalem*<sup>64</sup>.

Une collection systématique des paroles des Pères du désert et d'autres saints solitaires contient la traduction slavonne du *Paterikon de Scété par chapitres*<sup>65</sup>. C'est une source très importante pour l'histoire du monachisme chrétien car son prototype grec, probablement datant du VI<sup>ème</sup> ou du VII<sup>ème</sup> siècle, n'a pas été trouvé<sup>66</sup>.

<sup>57</sup> Н. И. Николаев, *Патерик Скитский*, dans *Словарь книжников и книжности Древней Руси*, Вып. 2 (вторая половина XIV – XVI в.). Ч. 2: Л–Я / АН СССР. ИРЛИ; Отв. ред. Д. С. Лихачев. – Ленинград, Наука, 1989:

<http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4503>

<sup>58</sup> Le *Pré spirituel* de Jean Moschos est un joyau de la littérature monastique de l'Orient chrétien. Jean Moschos, au début du 7<sup>e</sup> siècle, y rapporte tous les témoignages qu'il a recueillis auprès des moines de son temps, au cours d'un périple qui l'a conduit de la Judée, où il est devenu moine, au Sinaï, à l'Égypte, l'Asie Mineure, l'Afrique et l'Italie. Texte grec original et traduction latine : P. G., T. LXXXVII (tomus tertius), col. 2851-3112 pour les ch. 1 à 219; éd. Th. Nissen, *Byzantinische Zeitschrift*, 38, 1938, p. 354-376 pour les ch. 220 à 233; éd. E. Mioni, *Orientalia Christiana Periodica* 17, 1951, p. 61-94 pour les ch. 234 à 245 ; Cf. : [http://www.migne.fr/PDF/PDF\\_94-95.htm](http://www.migne.fr/PDF/PDF_94-95.htm)

<sup>59</sup> Н. И. Николаев, *Патерик Римский*, dans *Словарь книжников и книжности Древней Руси*, Вып. 2 (вторая половина XIV – XVI в.). Ч. 2: Л–Я / АН СССР. ИРЛИ; Отв. ред. Д. С. Лихачев. – Ленинград, Наука, 1989:

<http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4501>

<sup>60</sup> Voir l'article *L'histoire lausiaque* dans [http://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire\\_lausiaque](http://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire_lausiaque)

<sup>61</sup> Voir : Авва Исаия отшельник, *Главы о подвижничестве и безмолвии*, dans: [http://otechnik.narod.ru/isaiya\\_glavly.htm](http://otechnik.narod.ru/isaiya_glavly.htm)

<sup>62</sup> Voir l'article *Apophtegmata Patrum* dans *Православная Энциклопедия*, Т. 3, p. 140 - 142: <http://www.pravenc.ru/text/75770.html>

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

Il existe encore en langue slavonne ledit *Ancien Paterikon*<sup>67</sup>: c'est une traduction d'un texte assez proche du texte d'un manuscrit grec comptant 182 pages, sur parchemin, in-quarto, du XI<sup>ème</sup> ou du XII<sup>ème</sup> siècle, qui se trouve aujourd'hui dans la collection Synodale de Moscou, au no. 452<sup>68</sup>. Il paraît que son contenu était déjà connu au patriarche de Constantinople Photius, qui l'a décrit dans sa *Bibliothèque par chapitres* (code nr. 198)<sup>69</sup>. Le texte grec authentique de ce *Paterikon* n'est pas publié. Connu au public seulement à travers la traduction latine faite au VI<sup>ème</sup> siècle par les diacres romains Pélage et Jean, ce texte a été publié pour la première fois à Anvers en 1628 sous le titre latin *De vita et verbis Seniorum*<sup>70</sup>. Plus tard il est entré dans la *Patrologie* de l'abbé Jacques Paul Migne<sup>71</sup>.

Le recueil appelé *Paterikon palestinien* (*les manuscrits de la laure de Saint-Sabas*)<sup>72</sup> – traduit du grec en russe par Théophane le Reclus – occupe une place spéciale dans notre recherche : son importance est capitale pour l'étude des *sentences* des Pères du désert et d'autres catégories des saints peints à Humor et à Moldovița. Il suffit de rappeler que ce recueil comprend environ 80% de ces *sentences*. Nous ne devons pas le confondre avec le *Pré spirituel* de Jean Moschos – livre qui, parfois, selon la tradition anglo-américaine, est aussi nommé *The Palestine Paterikon*<sup>73</sup>. À juste titre, le *Paterikon palestinien* de Théophane le Reclus n'est ni une ancienne traduction slavonne, ni même un *Paterikon* dans le sens strict du terme. En fait, c'est une sélection d'écrits ascétiques prélevés et copiés de différentes sources littéraires grecques conservées à la laure de Saint-Sabas du désert de Judée, y compris d'un assez massif *Paterikon* inconnu au XIX<sup>ème</sup> siècle aux historiens de la littérature chrétienne<sup>74</sup>. Théophane a exécuté ce travail lors de sa mission en Terre Sainte, c'est-à-dire dans l'intervalle 1847 – 1853<sup>75</sup>. Après son retour en Russie, il a traduit cette sélection du grec en russe mais il ne l'a publiée qu'en partie, au cours des années 1858 – 1860<sup>76</sup>. Grâce aux

<sup>67</sup> Voir la préface à l'édition *Древний патерик или достопамятные сказания о подвижничестве святых и отцов*, Афонский Русский Пантелеимонов монастырь, 1891 : <http://pravbeseda.ru/library /index.php?page= book&id=101>

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> *Patrologiae cursus*, Paris, 1849, T. LXXIII, p. 855 et sq..

<sup>72</sup> *Палестинский патерик. Рукописи обители святого Саввы Освященного*, переведенные с греческого святителем Феофаном Затворником, Москва, Троице-Сергиевская Лавра, *Правило веры*, 2009. - 448 p. - ISBN: 5-94759-091-3, 978-5-94759-091-3.

<sup>73</sup> *The spiritual meadow: The Palestine Paterikon*.

<sup>74</sup> *Палестинский патерик...*, p. 4.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>76</sup> Cette partie du *Paterikon palestinien* (publié au XIX<sup>ème</sup> siècle sous le titre de *Paterikon de la laure de Saint-Sabas*) a été traduite en roumain par Adrian et Xenia Tănăsescu (*Patericul lavrei Sfântului Sava*, București, ed. Anestis, 2000). Elle commence par le chapitre *Les perles*

manuscrits restés dans sa cellule (et conservés au fil du temps!) le **texte intégral** du *Paterikon Palestinien* est apparu en 2009<sup>77</sup>, un siècle après la mort du moine. L'existence aux monastères de Humor et de Moldovița d'un nombre de *dits* des saints, qu'on ne trouve plus qu'en traduction russe dans le texte du *Paterikon palestinien* – prouve le fait qu'au XVI<sup>ème</sup> siècle en Moldavie existaient déjà des traductions en slavon moyen-bulgare de certains recueils grecs – aujourd'hui perdus ou oubliés – qui étaient similaires ou identiques aux recueils consultés et copiés par Théophane le Reclus pendant son séjour à la laure de Saint-Sabas.

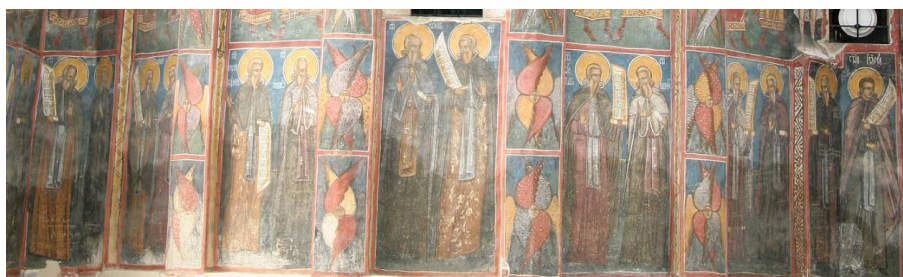


Fig. 1

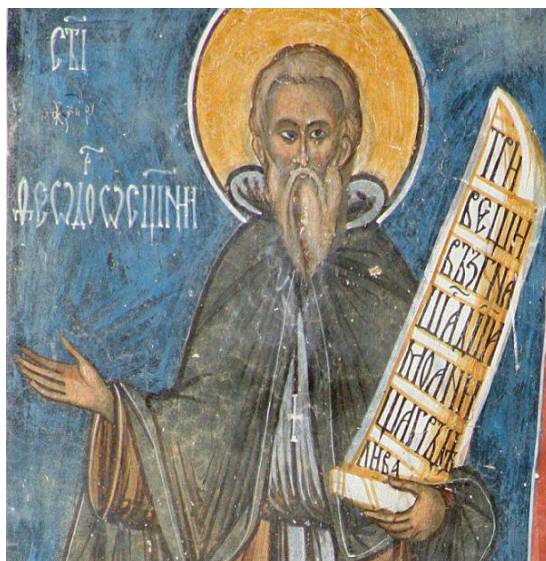


Fig. 2a

---

*spirituelles choisies de l'œuvre des saints Pères* et correspond approximativement à la seconde moitié du texte intégral russe du *Paterikon palestinien*.

<sup>77</sup> Палестинский патерик. Рукописи обители святого Саввы Освященного, переведенные с греческого святителем Феофаном Затворником, Москва, Троице-Сергиевская Лавра, *Правило веры*, 2009.



Fig. 2b

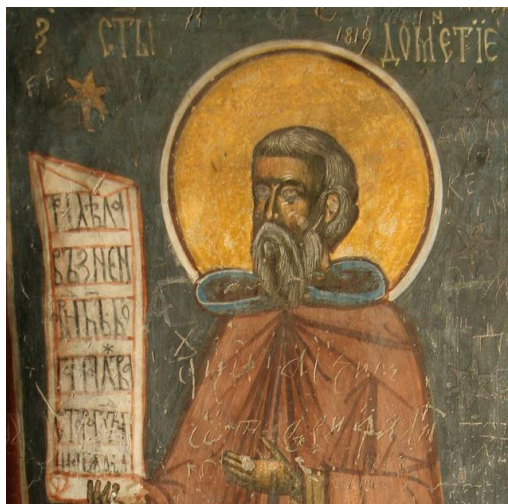


Fig. 2c

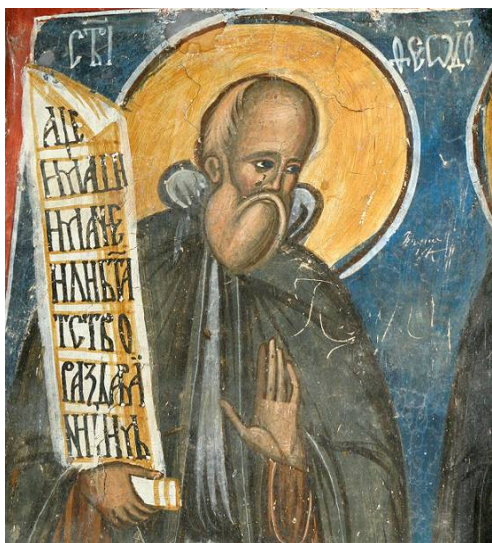


Fig. 3a



Fig. 3b





Fig. 4a



Fig. 4b

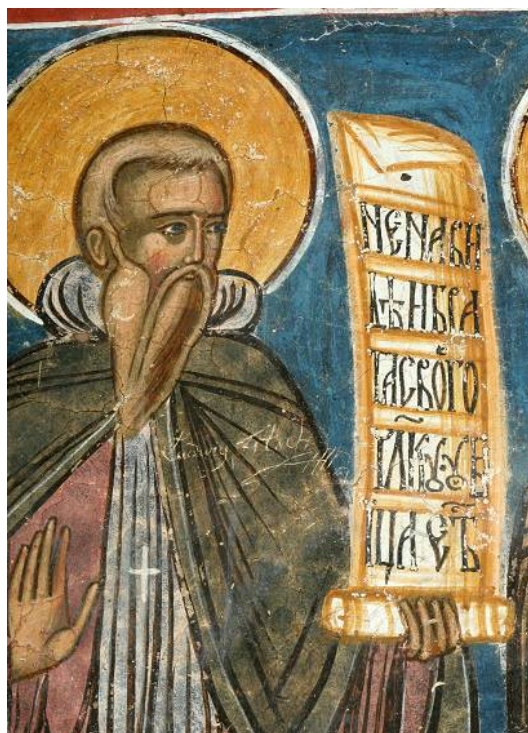


Fig. 5a



Fig. 5b

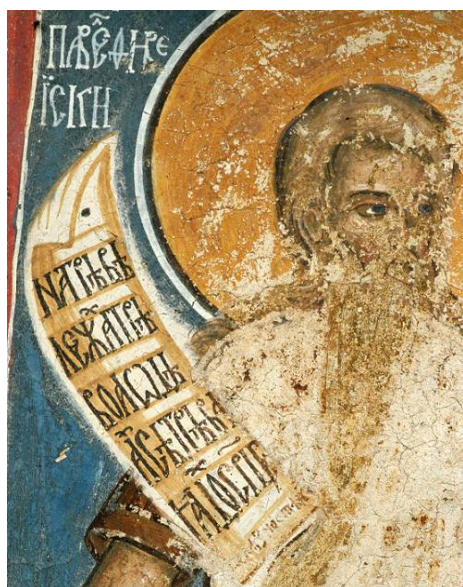


Fig. 6a



Fig. 6b





Fig. 6c



Fig. 7a



Fig. 7b



## **LISTE DES FIGURES**

- Fig. 1. – L'église de l'Annonciation de la Vierge du Monastère de Moldovița. La partie inférieure du mur et de l'abside latérale méridionale.
- Fig. 2a. – Saint Théodore le Sanctifié (Moldovița).
- Fig. 2b. – Saint Païssios le Grand (Humor).
- Fig. 2c. – Saint Dome(n)tien (Voronet).
- Fig. 3a. – Saint Théodote (Moldovița).
- Fig. 3b. – Saint Euthyme le Grand (Humor).
- Fig. 4a. – Saint Dome(n)tien (Moldovița).
- Fig. 4b. – Saint Daniel de Scété (Humor).
- Fig. 5a. – Saint Jean le Fol-en-Christ (Moldovița).
- Fig. 5b. – Saint Pa(r)thénus (Humor).
- Fig. 6a. – Saint Paul de Thèbes (Moldovița).
- Fig. 6b. – Saint Paul de Thèbes (Humor).
- Fig. 6c. – Saint Théodore de Scété (Sucevița).
- Fig. 7a. – Saint Théophane (Moldovița).
- Fig. 7b. – Saint Athanase le Confesseur (Sucevița).

## ARTS AND LITURGY

### LA LITURGIE CÉLESTE DANS LA PEINTURE MURALE DE MOLDAVIE

Tereza Sinigalia\*

**Abstract: The Heavenly Liturgy in Moldavian Mural Painting**

*The Divine Liturgy* or *The Heavenly* or *The Angelic Liturgy* is a mystic theme with its roots in the commentaries of great Orthodox theologians from the 6<sup>th</sup> to 15<sup>th</sup> century and in direct links with the texts of Eucharistic Liturgy itself. There are few differences between iconographic redactions in the Balkan churches, where it is rarely represented, and in the Romanian Countries in the Middle Ages. We find the theme in Moldavian monastic churches from 16<sup>th</sup> century and the beginning of 17<sup>th</sup>, in circular compositions around the lower register of the drum of the tower upon the nave: St Nicholas church of Probota Monastery (1532 – 1534/1535); St George church of St John the New Monastery in Suceava /Metropolitan Bishopric Church of Moldavia of the time (1534); Resurrection church of Sucevița Monastery (1601), Descent of the Holy Spirit of Dragomirna Monastery (after 1610). As concerning the presence of the theme on the eastern wall of the narthex in the Descent of the Holy Spirit church of Dobrovăț Monastery, considered to be the first one redaction in Moldova, we think that the large composition represents the procession from the Vesper office of the Holy Friday, with the epithaphios with the image of Christ dead, combined with some elements from the *Divine Liturgy*.

**Keywords:** *The Divine Liturgy*, Moldavian monastic churches, St Nicholas church of Probota Monastery, St George church of St John the New Monastery in Suceava, Resurrection church of Sucevița Monastery, Descent of the Holy Spirit of Dragomirna Monastery

La *Liturgie Céleste* ou la *Divine Liturgie* comme thème, bien qu'elle existe dans les programmes iconographiques de plusieurs églises de Moldavie, a été seulement mentionnée dans les travaux de quelques chercheurs, mais pas analysée en profondeur.

---

\* Prof. univ. dr., University of Arts, "George Enescu" Iași, România,

Le premier à lui vouer son attention était le roumain I.D. Ștefănescu dans son monumental livre consacré à la peinture murale médiévale de Moldavie<sup>1</sup> et surtout dans son ouvrage consacré à l'explication de la Liturgie<sup>2</sup> et plus tard dans une synthèse en roumain s'occupant de l'iconographie de la peinture byzantine<sup>3</sup>. Son deuxième livre s'inscrit parmi les travaux fondamentaux pour ceux qui se sont occupés de la Liturgie byzantine et de l'iconographie de l'espace liturgique, comme le Père Robert Taft S.J.<sup>4</sup> ou Suzy Dufrenne<sup>5</sup>, qui le citent.

Dans le livre sur *L'Illustrations des Liturgies*, I.D. Ștefănescu déchiffra les sens liturgiques et théologiques de la scène nommée par lui *La Liturgie Céleste*, en analysant des ensembles de la Moldavie (Dobrovăț)<sup>6</sup> et du monde balkanique<sup>7</sup>. Il met en relation ce thème avec le rituel de la „Grande Entrée” et il y voit une illustration fidèle du texte de la Liturgie des Présanctifiés: „...Maintenant les forces célestes invisibles officient avec nous; elles contournent l'Empereur de la Gloire et le Sacrifice Secret s'est accompli. On va s'approcher, pleins de foi et d'amour, afin de partager la vie éternelle. Alléluia”. En parlant de rédactions d'images, il ajoute: „La cérémonie de la Grande Entrée, on l'a vu, a sa source dans les rites d'origine. Elle s'était développée pendant les siècles et a reçu une signification plus riche. Sous sa forme actuelle, elle date du XIV<sup>e</sup> siècle. Souvent, elle a été illustrée dans beaucoup de monuments. Les images illustrant la Liturgie Céleste, la Grande Entrée qui a lieu dans les cieux: Christ-Evêque célèbre à l'autel. Il est aidé par des Anges et des Prêtres et Diacones; autour de Lui on voit des Séraphins. D'autres redactions s'inspirent de la cérémonie du Vendredi Saint”<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> I. D. Ștefănescu, *Evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Nouvelles recherches. Etude iconographique*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1929, passim; p. 73 – 76 (le thème de la *Liturgie Céleste*); Sorin Ulea, *Datarea ansamblului de pictură de la Dobrovăț*, in *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, VIII, 1961, no. 2, p. 483 – 485; Constanța Costea, *Nartexul Dobrovățului. Dosar arheologic*, in „*Revista Monumentelor Istorice*”, LX, 1991, no. 1 p. 10 – 22.

<sup>2</sup> I. D. Ștefănescu, „*L'Illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*”, Bruxelles, Institut de Philologie et d'Histoire Orientale, 1936, p. 42.

<sup>3</sup> Idem, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, București, Editions Meridiane, 1971.

<sup>4</sup> Robert F. Taft, S.J., *A History of the Liturgy of St. John Chrysostom*. Volume II: *The Great Entrance*, *Orientalia Christiana Analecta*, 200, Roma, 2004, Traducere și Prefață Cezar Loghin, *O Istorie a Liturghiei Sfântului Ioan Gură de Aur*. Vol. II: *Transferul Darurilor și celelate rituri preanoforale. Partea 1: Intrarea cea Mare*, Editions Renașterea, Cluj-Napoca, 2012.

<sup>5</sup> Suzy Dufrenne, *Images du décor de la prothèse*, în „*Revue des Etudes Byzantines*”, XXVI, 1968, p. 297 - 310.

<sup>6</sup> I. D. Ștefănescu, *Evolution de la peinture religieuse...*, p. 17 – 19.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 73 – 76 ; Idem, *L'Illustration des Liturgies...*, passim.

<sup>8</sup> *Ibidem.*, p. 33.

Le savant liturgiste Robert Taft se réfère également à cette étude classique dans son œuvre monumentale *A History of the Liturgy of St. John Chrysostom*. Volume II: *The Great Entrance*<sup>9</sup>. Ses commentaires se sont basés sur l'analyse de presque tous les manuscrits connus des textes des Liturgies Byzantines ainsi que sur les commentaires des écrivains liturgistes, de Théodore de Mopsuestia jusqu'à Siméon de Thessalonique, mais aussi sur la très riche bibliographie du sujet. Il ne parle pas des illustrations des textes qu'il commente, mais la profondeur de son approche est une aide presque indispensable pour le chercheur qui met en relation le mot et l'image, l'invisible et le visible.

Suzy Dufrenne<sup>10</sup>, en partant de la description d'une représentation du *Jésus dans le tombeau* de la niche de la prothèse de l'église du monastère Peribleptos de Mistra et des traces d'une composition au-dessus de celui-ci, interprétée comme „La Divine Liturgie” or „La Liturgie Céleste”, fait une analyse succincte mais subtile de ce dernier thème, imprégné de l'esprit et de la lettre de la Liturgie. L'auteur lie, en principe, l'image peinte aux bien connus *commentaires à la Liturgie* de Nicolas Cabasilas et de Saint Siméon de Thessalonique. Une observation précieuse porte sur „*L'épithaphios peint, porté par les Anges-Diacres, qui, sans doute, n'est pas le voile porté aux offices du Samedi Saint, mais le Grand aër utilisé à l'occasion de quelques Liturgies solennelles, comme le dit Siméon de Thessalonique*”<sup>11</sup>.

Un livre récemment publié, réunissant les commentaires sur la Liturgie dus aux théologiens de l'Eglise Byzantine de Denis Pseudo-Aréopagite à Siméon de Thessalonique nous a offert un instrument de premier ordre dans notre recherche<sup>12</sup>. Or, l'auteur présente, avant même le chapitre dédié à Denis Pseudo-Aréopagite, l'importante œuvre de Théodore évêque de Mopsuestia (Antioche, autour de 350A.D. – 428 A.D.). Le texte qui est cité ici est très suggestif pour l'idée que nous avons l'intention de développer : « *Avant tout, on doit savoir que la nourriture que nous mangeons est apportée comme offrande. C'est le Prêtre de la Nouvelle Loi qui apporte cette offrande et par elle on voit qu'est en réalité cette Loi. Celui qui est debout maintenant près de l'autel est une icône [eikon] de ce Prêtre [Christ].*

*Les diacres sont une icône [eikon] de la Liturgie des Forces invisibles ; ils ont un vêtement [schema] adéquat pour cela, plus haut que*

<sup>9</sup> Robert C. Taft, *op. cit.*, passim, de la traduction roumaine.

<sup>10</sup> Suzy Dufrenne, *op. cit.*, loc cit.

<sup>11</sup> *Ibidem*. Voir aussi les commentaires sur les cérémonies du Vendredi et Samedi Saint, chez Makarios Simopetritul, *Triodul explicat. Mistagogia timpului liturgic*, Editions Deisis, Sibiu, 2000, p. 22, n. 45 – avec toute la bibliographie du sujet.

<sup>12</sup> Diac. Ioan I. Ică jr, *De la Dionisie Areopagitul la Simeon al Tesalonicului - Integrala comentariilor liturgice bizantine. Studii și texte*, Editions Deisis, Sibiu, 2011.

leur habit. Sur l'épaule gauche ils ont un **orarion** qui tombe d'une manière égale devant et derrière.

Maintenant il faudrait voir le Christ mené et fait sortir en vue de sa Passion. Après cela il est allongé encore une fois sur l'autel afin d'être immolé pour nous. Pour ça quelques diacres disposent sur l'autel des nappes semblables aux suaires d'enterrement. Et d'autres, debout, d'une partie et de l'autre de l'autel, agitent l'aer [**äer**] entier au-dessus du corps saint, temps pendant lequel le silence domine partout »<sup>13</sup>.

Dans sa *Hiérarchie Ecclésiastique*, Pseudo-Denys l'Aréopagite a des références beaucoup plus concises sur la première partie de la Liturgie Eucharistique [**Sinaxis**], en dépit du fait qu'il est préoccupé par le message symbolique des faits, des mots de l'écriture, des chansons, dans un texte théologique subtil et parfois compliqué. A propos de cette partie de la Liturgie, il mentionne seulement que « *parmi les liturgistes [Diacres], les uns sont debout près des portes fermées du temple, les autres travaillent à d'autres choses spécifiques de leur ordre, et les plus distingués de l'ordre liturgique [diaconal] offrent avec les prêtres sur le saint autel des sacrifices – le pain saint et le verre de la bénédiction [cf. 1 Cor 10,16], et l'hymne universel (le Credo, n. T.S) est confessé par tous ceux qui remplissent l'église* »<sup>14</sup>.

Chez Maxime le Confesseur, dans sa *Mystagogie* (« Initiation au mystère »), sa vision cosmique de l'édifice de l'église (en se référant à Sainte Sophie de Constantinople comme point de départ pour son commentaire), est complétée par une prière de la Petite Entrée : « *Maître, Seigneur, notre Dieu, qui a mis dans les cieux les forces et les milices célestes des anges et des archanges pour la liturgie de Ta gloire, fais en sorte que notre entrée soit aussi l'entrée des saints anges, qui officient de concert avec nous et glorifient Ta bonté* »<sup>15</sup>.

Une dernière mention porte sur la prière secrète du célébrant pendant que le chœur chante l'*Hymne des Chérubins (Cherubikon)* : "... Car c'est Vous qui offrez et qui êtes offert, qui recevez et êtes distribué, ô Christ, notre Dieu, et c'est à Vous que nous rendons gloire, avec votre Père éternel et votre Esprit tout Saint, bon et vivifiant, maintenant et toujours dans les siècles des siècles. Amen »<sup>16</sup>.

\*

On a admis jusqu'à présent que la première représentation de la *Liturgie Céleste* dans une église de Moldavie se trouvait dans l'église de La

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 164 – 165.

<sup>15</sup> Karl Christian Felmy, *De la Cina de taină la Dumnezeiasca Liturghie a Bisericii Ortodoxe. Un comentariu istoric*, Editions Deisis, Sibiu, p. 173.

<sup>16</sup> I.D. Ștefănescu, *Illustration des Liturgies...*, p. 67 – 68.

Descente du Saint Esprit du monastère de Dobrovăț, fondation d'Etienne le Grand de 1503. En analysant l'inscription qui accompagne le *Tableau votif* de la nef, inhabituel par sa structure, qui présente une composition généalogique et pas seulement la famille du fondateur, comme c'était la coutume en Moldavie au temps de Ștefan cel Mare/Etienne le Grand, et en observant que dans la partie finale du texte manque la chiffre qui précise l'année exacte de l'exécution, on l'avait daté de 1529-1530, en tenant compte également de la situation familiale des trois personnages ici représentés : Etienne le Grand, son fils légitime Bogdan III et son fils naturel Petru/Pierre Rareș, dans le règne duquel la peinture a été exécutée.

Il y a plusieurs nouveautés dans le programme iconographique de l'église, la plus importante étant l'introduction de l'illustration du *Ménologe* dans l'espace de la chambre des tombeaux<sup>17</sup>. De son côté, le narthex ne présente pas non plus la cohérence de la structure peinte habituelle à la fin de l'époque d'Etienne le Grand, quand dans ce compartiment de l'église était représentée *la Vie, accompagnée du Martyre ou des Miracles du Saint Patron* (Pătrăuți – St. Empereur Constantin le Grand ; Voroneț – St. Georges ; St. Nicolas de Botoșani – St. Nicolas ; Bălinești – St. Nicolas ; Arbore – St. Jean-Baptiste<sup>18</sup>).

Parmi les thèmes nouvellement introduits à Dobrovăț se trouve celui qui est assimilé par les chercheurs avec la *Divine Liturgie* et considéré comme la première représentation de celui-ci en Moldavie<sup>19</sup> [Fig. 1, 2, 3, 4, 5].

Il s'agit d'un cortège hétéroclite, disait-on, composé des différentes catégories des *Anges*, des *Evêques*, des *Moines* et des *Empereurs* et/ou des *Rois*. La composition se déroule sur une surface plane, dans le troisième registre de la paroi et du narthex de l'église. Les personnages se dirigent vers un autel placé à l'extrémité sud de la paroi [Fig. 1], qui a l'aspect d'une table à la nappe parsemée des croix, surmontée d'un ciborium carré, mais qui est veillée seulement par trois *Chérubins* rouges. Les *Anges* sont les seuls à arriver de deux directions. C'est une situation surprenante parce que l'essence de la *Liturgie Céleste* ou *Divine* était exactement la présence du *Christ Grand Prêtre*, peint au moins une fois sinon deux derrière ou près d'une table d'autel, en train de bénir de ses deux mains le cortège formé uniquement d'Anges, une fois au départ et l'autre à l'arrivée de la procession solennelle [Fig. 6].

A Dobrovăț, nous n'avons que quatre *Anges* Diacres [Fig. 2], dont l'un porte un encensoir et un autre, au-dessus de la tête, le diskos/patène avec

<sup>17</sup> Vasile Drăguț, *Dobrovăț*, Bucarest, Editions Meridiane, 1984, p. 23 – 26; programmes iconographiques restitués, dans le texte – figures I, II, III, V, VI.

<sup>18</sup> Un des arguments pour la datation des peintures de l'église d'Arbore du vivant de son fondateur, le grand hetman Luca Arbore († 1523), est la présence de ce cycle de *la Vie du Saint Patron* développé sur la paroi est du narthex.

<sup>19</sup> Sorin Ulea, *op. cit.*, loc. cit; Constanța Costea, *op. cit.*

le pain couvert de l'étoile et d'un voile, tandis que les autres Anges, disons simples, et les inhabituels Séraphins ont les mains vides, tendues en signe de dévotion. Les Evêques et les Moines portent des livres fermés [Fig. 5].

Trois Anges portent l'*Epitaphios* avec l'image du Christ mort [Fig. 4]. On a supposé que nous sommes devant une *Liturgie Céleste* et que pour l'inhabituelle absence du Christ-Evêque l'explication pourrait être sa présence peinte sur la calotte du narthex, image disparue lors de la modification des voûtes au XIX<sup>e</sup> siècle, munies à ce-moment-là de tours aveugles<sup>20</sup>. Deux faits sont ici à remarquer. Il n'est pas sûr que le Sauveur ait été peint en cet endroit-là et, deuxièmement, c'était impossible qu'il fût représenté comme *Grand Prêtre*. Il n'y a pas de représentation de ce type dans l'art byzantin ou post-byzantin et la figure du *Christ* peint sur la voûte du narthex a toujours l'aspect du *Pantocrator*, comme le cas de Pătrăuți chez nous et comme cette image qui semble avoir existé à l'église du monastère d'Argeș en Valachie, peinte sur la calotte de la deuxième tour lanterne, au-dessus du narthex, presque à la même époque (1526) que l'ensemble de Dobrovăț<sup>21</sup>.

Je pense qu'il s'agit d'une procession avec l'*Epitaphios* déroulé pendant l'office des *Matines (Utrenie)* du Samedi Saint, procession à laquelle participent des évêques, des prêtres, ici les moines du monastère, et l'empereur avec sa cour. La présence des Anges indique la communion entre les cieux et la terre au moment de la mort de Jésus et en attendant la Résurrection. L'absence du Christ renvoie à l'*apollisis* de l'office de la prothèse : « *Dans le tombeau avec le corps, dans l'enfer avec l'âme, aux cieux avec le larron...* », mais la distance spatiale entre la scène et la prothèse rend un tel rapprochement improbable.

On retrouve une solution apparemment semblable dans le catholicon du monastère serbe de Dečani (aujourd'hui en Kosovo), fondation du roi Stefan Dečanski (1340) [Fig. 7]. Il y a des similitudes mais aussi des différences importantes entre les deux rédactions. C'est vrai qu'à Dečani le Christ est absent de la composition proprement dite, et qu'il est présent seulement dans la coupole et que la table de l'autel prévue d'un ciborium est vide. Mais on parle cette fois-ci de la tour de la nef, mise en rapport direct avec le programme iconographique de l'abside de l'autel, et surtout de la procession des Anges-Diacres qui portent, chacun d'entre eux, les objets liturgiques : le diskos avec le pain à consacrer couvert d'un voile porté au-dessus de la tête d'un d'entre eux, plusieurs calices, encensoirs, croix, livres, chandeliers, ripidia. C'est la structure habituelle du thème peint de la *Liturgie*. Manque aussi l'*Epitaphios* avec le *Christ mort*, mais on trouve en Serbie, ainsi qu'en Macédoine, son image dans la niche de la prothèse [Fig.

<sup>20</sup> Vasile Drăguț, *Dobrovăț*, Bucarest, Editions Meridiane, 1984, p. 47.

<sup>21</sup> Ludwig Reissenberger, *L'Eglise Episcopale de Kurtea d'Argis*, Sibiu, 1867.

8], étendu sur un autel, couvert partiellement par une sorte de voile brodé et gardé par un évêque et un diacre, ou par deux évêques.

Une rédaction un peu différente existe dans le catholicon du monastère de Gračanica, toujours en Kosovo [Fig.9]. La composition dans la tour forme des espèces d'anneaux tout autour du *Pantocrator*, afin de souligner la liaison directe entre les deux thèmes, parce que le *Christ comme Grand Prêtre* est absent, mais il est présent avec sa dépouille, à la base de la scène, entouré d'anges pleureurs, mais aussi d'anges porteurs des mêmes objets menés à la Liturgie eucharistique.

Quelques années après la réalisation des deux ensembles serbes, une composition similaire comme thématique mais différente comme rédaction a été peinte dans l'église St. Démètre du monastère de Markov (1376 -1377) en Macédoine. Son emplacement est inhabituel [Fig. 10,11]. Elle occupe la zone centrale de l'hémicycle de l'abside de l'autel. Au-dessous de la fenêtre de l'axe, derrière une table à ciborium, un *Christ* debout bénit de ses deux mains deux cortèges d'*anges Diacres*. Les uns portent les instruments liturgiques, les autres un tissu étrange, non entièrement déployé, dépourvu de l'image du Christ mort, car cette image se trouve dans la prothèse veillée par les Saints Jean Chrysostome et Basile le Grand (Fig. 12).

Des informations concernant l'église du monastère Panagia Olympiotissa, à Elasson, en Thessalie<sup>22</sup> (datée d'après une inscription sur les portes avant 1295/1296 or avant 1304-1305), dans la tour au-dessus de la nef, dans le registre au-dessous du *Christ Pantocrator*, il y a des *anges* qui soutiennent un médaillon avec le *portrait du Christ*, des *anges* aux vêtements impériaux et quatre *anges* portant des cierges et se dirigeant vers un Trône. Au-dessus de celui-ci se trouvent les *Reliques* (« *Instruments* ») de la *Passion du Christ* et, exceptionnellement, *la Chemise de Jésus qui n'était pas cousue*. La présence des *anges* se dirigeant vers le Trône est interprétée comme une anticipation de la future *Liturgie Céleste*, présentée sous la forme de la Grande Entrée. Puisque l'image du Saint Esprit y manque, la composition est vue aussi comme une affirmation de la divinité du Christ, sans parler d'une vraie *Hétimasie*.

Je pense que c'est dans des termes semblables que l'on doit interpréter la présence du tissu déployé porté par les *anges* dans la composition de Markov Monastir.

A vrai dire, il s'agit plutôt d'une image de la *Grande Entrée*. Les *anges* qui se trouvent à la droite de Jésus partent avec les oblats dès la

<sup>22</sup> Je n'ai pas eu accès aux images du livre d'Ephthalia C. Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, Preface par Doula Mouriki, Publications of the Canadian Archaeological Institute at Athens, Athènes, 1992. Dans sa recension du livre, Christopher Walter (in „Revue des Etudes Byzantines”, 1993, vol. 51, p. 269 -270) analyse le contenu, y compris les thèmes iconographiques particuliers de l'église d'Elasson.



prothèse dans la nef, conformément au rituel ; ceux qui se trouvent à sa gauche sont reçus par le Christ debout devant l'autel. C'est peut-être la plus claire représentation de la *Grande Entrée*, qui se passe dans les cieux, avec le Christ comme Grand Prêtre, en officiant le Sacrifice, tout en étant l'objet de l'Offrande dans le même temps. Les chercheurs macédoniens ont donné le titre *La Grande Entrée* à cette scène du programme iconographique de l'autel et non *La Liturgie Céleste*<sup>23</sup>.

Et plus tard, en Serbie, le thème de la *Divine Liturgie* est présent dans la tour de la nef, dans l'anneau peint immédiatement au-dessous de la coupole du *Pantocrator*. Dans sa monographie dédiée à l'église du monastère de Kalenić, Draginja Simić-Lazar mentionne quelques fragments conservés de la partie inférieure des *Anges Diacres et Prêtres* qui formaient le cortège des porteurs d'objets liturgiques<sup>24</sup>.

On retrouve la première vraie *Liturgie Céleste* de la Moldavie à l'église St. Nicolas du monastère de Probota, peinte en 1532 – 1534 à l'ordre du prince Petru Rareș, qui, avec l'intention de préparer sa nécropole familiale ici, a rebâti l'ensemble monacal tout entier [Fig. 13, 14, 15, 16, 17].

Il n'y a pas de commentaires anciens sur cette représentation, car elle était invisible sous les repeints de 1844. On a enlevé ces repeints à l'occasion de la restauration des peintures en 1997 – 2001 dans le cadre d'un projet UNESCO<sup>25</sup>. L'imposante composition se trouve à la base de la tour-lanterne de la nef, au-dessous des arcs obliques et des petits pendentifs du système moldave de voûtes. La composition est celle classique retrouvée dans les églises de monastères serbes et macédoniens (avec les différences déjà marquées), dans les monastères du Mont Athos (Dyonisiou (catholicon), Dochiariou (catholicon), Lavra (catholicon et chapelle St. Nicolas), Chilandar (catholicon), Xenophon (catholicon), Stavronikita (catholicon), et à Peribleptos de Mistra. C'est seulement l'emplacement et quelques détails qui font la différence. Il faudrait remarquer que, sauf le thème peint à

<sup>23</sup> Sašo Korunovski et Elizabeta Dimitrova, *Painting and architecture in Medieval Macedonia. Artists and works of art*, Calamus & Center for Cultural and Spiritual Heritage, Skopje, 2011, p. 127, 129.

<sup>24</sup> Draginja Simić-Lazar, *Kalenić et la dernière phase de la période byzantine*, Matica Makedonska, Skopje, 1995, p. 43 – 45, dessin p. 42. Dans les commentaires sont quelques confusions, mais la bibliographie est riche et contient des références concernant la présence de la *Divine Liturgie* dans les églises de la Serbie (Eglise Royale de Studenica, Manasja, Poganovo – maintenant en Bulgarie) et de Mistra (Ste Sophie, La Vierge Peribleptos, Pantanassa).

<sup>25</sup> La monographie *Probota*, éditée par UNESCO sur la base du Projet „Restoration and Conservation of Probota Monastery. 1997 - 2001”, Metaneira Publishing, Helsinki, 2001. La partie concernant les peintures murales aussi bien que le commentaire iconographique ont été rédigés par Tereza Sinigalia.

Chilandar, les autres ensembles sont postérieures aux églises peintes en Moldavie au temps de Petru Rareș (1527-1538, 1541 -1546)<sup>26</sup>.

Le *Christ Grand Prêtre* [Fig. 13] est représenté deux fois, près d'une table d'autel veillée par des Séraphins rouges et protégée par le ciborium. Il bénit un groupe d'anges agenouillés. Derrière eux, la procession s'était constituée avec des *Anges-Prêtres* et *Anges-Diacres* [Fig. 15, 16]. Pour le moment, c'est la représentation la plus claire qui fait cette différence, parce que les fonctions accomplies par chaque catégorie sont différentes : *Les Prêtres* portent le grand *Epitaphios* rouge clair avec le corps de Jésus étendu sur lui [Fig. 14], le calice et l'Évangile [Fig. 16,]. Un des Diacres tient au-dessus de son chef [Fig. 17] le diskos couvert par l'étoile et le voile, en abritant le pain qui va être consacré durant l'Épiclese. Les autres ont dans les mains des encensoirs, des chandeliers, des ripidia [Fig. 16]. Les visages délicats, les mouvements lents, les habits rituels riches, élégants et bien harmonisés imposent ce cortège solennel, qui symbolise la *Grande Entrée* de même que la *Liturgie Céleste* et ajoute la plus émouvante image du *Sacrifice du Vendredi Saint*, réunissant tous ces éléments dans une seule image significative, correspondant aux textes et aux rites liturgiques.

Cette formule plastique revient dans la décoration peinte de la nouvelle église métropolitaine de Suceava, réalisée en 1534. On retrouve la *Liturgie* dans la partie basse de la tour, belle, élégante et solennelle [Fig. 18, 19, 20], ainsi qu'à l'église de la Résurrection du monastère de Sucevița à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, plus graphique, plus froide et plus vivement colorisée [Fig. 21]. Le modèle reste toujours celui introduit par Probota, dont la source paraît être la peinture des fondations royales serbes, mais enrichi de la double figure du Christ Grand Prêtre, absolument significative dans ce contexte.

On revient à la délicatesse et à la beauté des figures des *Anges-Prêtres et Diacres* dans la composition de l'église du monastère de Dragomirna, le dernier grand ensemble mural entièrement moldave (post 1610), conçu par l'érudit métropolite de la Moldavie Anastasie Crimca, le principal fondateur du monastère. On a gardé exactement la structure inaugurée à Probota, qui s'était imposée de nouveau comme un modèle [Fig. 22, 23, 24, 25, 26].

L'une des questions qui s'impose porte sur la motivation du choix d'un thème plein de significations mystiques dans l'iconographie byzantine et post-byzantine, apparu, paraît-il, à la suite du mouvement hésychaste et en liaison avec la nouvelle *Diataxe* du patriarche de Constantinople Philothée Kokkinos, au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle qui régla l'ordre de la Liturgie eucharistique, en introduisant l'office de la Prothèse, ordre qui est en vigueur jusqu'aujourd'hui dans la majorité des Eglises autocéphales orthodoxes.

<sup>26</sup> Gabriel Millet, *Monuments de l'Athos. I. Les Peintures*, Album de 264 planches, Paris, Librairie Ernest Leroux, 1927, *Index: La Divine Liturgie* (p. 64) et figures dans des planches, passim.

En ce qui concerne l'illustration de la *Divine Liturgie*, on devrait observer qu'elle était peinte seulement dans les grands monastères avec un statut spécial. Si on parle de la Moldavie du XVI<sup>e</sup> siècle, on ne saurait la retrouver ni à Humor, ni à Moldovița, ni à Coșula or à Râșca, églises monastiques bâties et peintes entre 1530 - 1557. Elle a été l'apanage des fondations dans lesquelles étaient impliquées de grandes hiérarchies qui ont initié des programmes iconographiques complexes issus de la tradition hésychaste – renouvelée en Moldavie au XVI<sup>e</sup> siècle – et familiarisés avec les lectures du Pseudo-Aréopagite. Vu les grandes différences entre les rédactions des programmes iconographiques moldaves mêmes, je pense qu'aujourd'hui il devient de moins en moins probable que l'initiateur des programmes de l'époque de Petru Rareș soit Macaire, l'hégoumène du grand monastère de Neamț, puis évêque de Roman et auteur de la chronique du règne de Petru Rareș. Si on parle seulement d'un seul thème, celui de la *Divine Liturgie*, quand on observe la grande différence entre Dobrovăț et Probota, c'est impossible de parler d'un seul théologien iconographe<sup>27</sup>. Sans nier ni les qualités intellectuelles hors du commun de Macaire ni sa culture théologique et laïque, on doit méditer encore sur sa contribution à ce qui s'appelle la conception de tous les programmes iconographiques, intérieurs et extérieurs de l'époque. C'est une tâche pour l'avenir et pour les nouveaux chercheurs.



Fig. 1

<sup>27</sup> Sorin Ulea, *O mare personalitate a Evului Mediu Românesc: Cronicarul Macarie*, in „Studii și Cercetări de Istoria Artei. Seria Artă Plastică”, 1985.



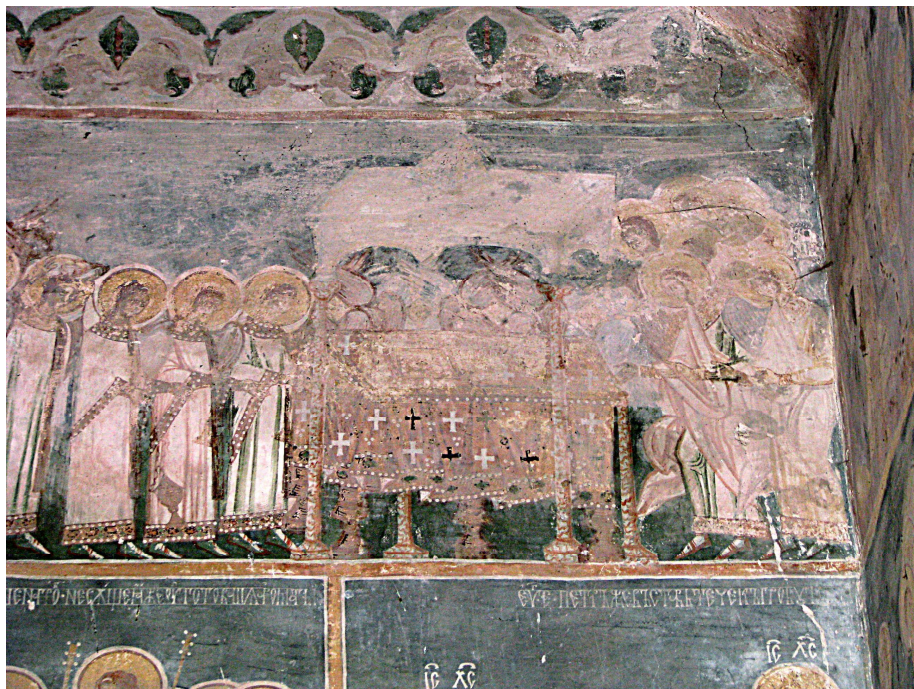


Fig. 2



Fig. 3





Fig. 4



Fig. 5





Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11





Fig. 12



Fig. 13





Fig. 14



Fig. 15





Fig. 16



Fig. 17





Fig. 18



Fig. 19





Fig. 20



Fig. 21





Fig. 22



Fig. 23







Fig. 26

**Bibliographie:**

**Constantinides, Ephthalia C.**, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, Preface par Doula Mouriki, Publications of the Canadian Archaeological Institute at Athens, Athènes, 1992.

**Costea, Constanța**, *Nartexul Dobrovățului. Dosar arheologic*, in „Revista Monumentelor Istorice”, LX, 1991, no. 1 p. 10 – 22.

**Drăguț, Vasile**, *Dobrovăț*, Bucarest, Editions Meridiane, 1984, **Dufrenne, Suzy**, *Images du décor de la prothèse*, în „Revue des Etudes Byzantines”, XXVI, 1968, p. 297 - 310.

**Felmy, Karl Christian**, *De la Cina de taină la Dumnezeiasca Liturghie a Bisericii Ortodoxe. Un comentariu istoric*, Editions Deisis, Sibiu.

**Ică jr, Ioan I.**, *Diac. De la Dionisie Areopagitul la Simeon al Tesalonicului - Integrala comentariilor liturgice bizantine. Studii și texte*, Editions Deisis, Sibiu, 2011.

**Korunovski, Sašo et Dimitrova, Elizabeta**, *Painting and architecture in Medieval Macedonia. Artists and works of art*, Calamus & Center for Cultural and Spiritual Heritage, Skopje, 2011.

**Makarios Simopetritul**, *Triodul explicat. Mistagogia timpului liturgic*, Editions Deisis, Sibiu, 2000, p. 22, n. 45 – avec toute la bibliographie du sujet.

**Millet, Gabriel**, *Monuments de l'Athos. I. Les Peintures*, Album de 264 planches, Paris, Librairie Ernest Leroux, 1927.

**Reissenberger, Ludwig**, *L'Eglise Episcopale de Kurtea d'Argis*, Sibiu, 1867.

**Simić-Lazar, Draginja**, *Kalenic et la dernière phase de la periode byzantine*, Matica Makedonska, Skopje, 1995.

**Sinigalia, Tereza**, la partie concernant les peintures murales aussi bien que le commentaire iconographique, dans La monographie *Probota*, éditée par UNESCO sur la base du Projet „Restoration and Conservation of Probota Monastery. 1997 - 2001”, Metaneira Publishing, Helsinki, 2001.

**Ștefănescu, I. D.**, *Evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Nouvelles recherches. Etude iconographique*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1929,

**Ștefănescu, I. D.**, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, București, Editions Meridiane, 1971.

**Ștefănescu, I. D.**, *L'Illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles, Institut de Philologie et d'Histoire Orientale, 1936.

**Taft, Robert F.**, S.J., *A History of the Liturgy of St. John Chrysostom*. Volume II: *The Great Entrance*, Orientalia Christiana Analecta, 200, Roma, 2004, traducere și prefață Cezar Loghin, *O Istorie a Liturghiei Sfântului Ioan Gură de Aur*. Vol. II: *Transferul Darurilor și celelate rituri preanaforale. Partea 1: Intrarea cea Mare*, Editions Renașterea, Cluj-Napoca, 2012.

**Ulea, Sorin**, *Datarea ansamblului de pictură de la Dobrovăț*, in *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, VIII, 1961, no. 2, p. 483 – 485;

**Ulea, Sorin**, *O mare personalitate a Evului Mediu Românesc: Cronicarul Macarie*, in „Studii și Cercetări de Istoria Artei. Seria Artă Plastică”, 1985.

**Walter, Christopher**, recension du livre de Ephthalia C. Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, in „Revue des Etudes Byzantines”, 1993, vol. 51, pp. 269 -270)



# LES REGISTRES DES PROPHETES ET DES APOTRES DANS LE TAMBOUR DE LA TOUR DE L'ÉGLISE ST. GEORGE DE SUCEAVA IMPLICATIONS LITURGIQUES ET HISTORIQUES

Emil Dragnev\*

**Abstract:** *The Registers of the Prophets and Apostles on the Drum of the Tower of St. George Church from Suceava. Liturgical and Historical Implications.* The paintings of “St. George” Metropolitan Church from Suceava, painted both indoors and outdoors in 1534, have been studied only partially so far. By the present study, we aim to provide an iconographic consideration of the paintings within the vaulting system of the nave. Special attention has been paid to the representations of prophets and apostles, inside the tambour of the spire, which display several important peculiarities. In the upper part, there are represented twelve minor prophets and three great prophets, also accompanied by the Prophets Elijah and David. What is astonishing is the fact that the fourth great prophet, Jeremiah, is missing; instead of him, even more surprisingly, Naboth the Israelite is represented – the single image of this character within the class of prophets during the Byzantine and Post-Byzantine epoch. In the case of this unexpected insertion, we have attempted to draw several interpretation tracks, connected with the historical realities of the time. The lower part also contains an uncommon mixture, including eight figures of apostles and prophets each, as well as a little habitual practice of endowing the apostles with texts written on rotuli. The study refers to the repertory of the inscriptions from the rotuli of the prophets and apostles, which are analysed from the perspective of the practices in this field from the Byzantine and Post-Byzantine art, as well as in the context of their liturgical implications. Moreover, the author presented the inscriptions on the rotuli of prophets from the Dodecaorton (The Great Feasts) from the soffit of the oblique arches, also trying to establish a relationship between the prophetic areas of “St. George” Church from Suceava and their evolutions in the Moldavian art from the 15<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> centuries.

**Keywords:** medieval mural painting, Moldova in the 15<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> centuries, Byzantine art, Post-Byzantine art, images of the prophets, prophetic texts, Naboth, Liturgical hymnography

---

\* Maître de conférences, responsable pour la Chaire UNESCO des Études Sud-Est Européennes, Université d'État de Moldavie, Chişinău, République de Moldavie, e-mail: [edragnev@gmail.com](mailto:edragnev@gmail.com)

L'église St. George de Suceava a été bâtie avec la destination de devenir la nouvelle cathédrale de la Métropole de Moldavie. L'édification a commencé en 1514, au temps de Bogdan l'Aveugle, mais après la première saison de construction, quand l'élévation a atteint le niveau supérieur des fenêtres, les travaux ont été abandonnés, pour des raisons qui nous restent inconnues. Repris pendant le règne d'Étienne le Jeune<sup>1</sup>, l'édification a été achevée en 1522. En 1534 l'église a reçu son décor de peintures<sup>2</sup>, y compris sur les façades, qui ont subi quelques interventions plus tardives vers les dernières décennies du XVIe siècle. L'attention des chercheurs a été attirée jusqu'ici par les tableaux votifs, d'une extension vraiment inattendue en Moldavie<sup>3</sup>, avec une articulation évidente de l'idée dynastique, ainsi que par les restes des peintures extérieures<sup>4</sup>, d'ailleurs, assez importants dans quelques endroits. En ce qui concerne le déroulement du programme iconographique des peintures intérieures, ce sont seulement les peintures de l'espace de l'abside de l'autel qui ont été abordées dans le cadre d'une thèse de doctorat<sup>5</sup>. En effet, nous nous proposons de démarrer la récupération du programme iconographique intérieur de ce monument d'une grande importance, à la fois artistique et historique, en commençant dans la présente étude avec les peintures du tambour de la tour de la nef<sup>6</sup> (Fig. 1).

<sup>1</sup> Sorin Ulea, *Datarea ansamblului de pictură de la Sf. Nicolae-Dorohoi*, dans *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, série *Arte Plastice*, XI, 1964, nr. 1, p. 76, 78, note 32.

<sup>2</sup> Idem, *Datarea frescelor bisericii mitropolitane Sf. Gheorghe din Suceava*, in *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, série *Arte Plastice*, XIII, nr. 2, p. 207-231, voir ici les discussions sur la datation des peintures (p. 207-218), lesquelles, après les démonstrations offertes par S. Ulea dans cet article soutenant la date de 1534, n'ont pas été reprises, la date en question devenant généralement acceptée. Voir aussi: Ioan Caproșu, *Vechea catedrală mitropolitană din Suceava. Biserica Sf. Ioan cel Nou*, Iași, 1980, p. 69.

<sup>3</sup> Constanța Costea, *Despre reprezentarea Sfântului Ioan cel Nou în arta medievală*, in *Revista Monumentelor Istorice*, LXVII, 1998, p. 31-35; Elena Firea, *Concepție dinastică în tablourile votive ale lui Petru Rareș*, in *Ars Transsilvaniae*, XIV-XV, 2004-2005, p. 143-161; Ștefan S. Gorovei, *Familia lui Ieremia Vodă Movilă în tablourile votive* et Maria Magdalena Székely, *Manifeste de putere la Ieremia Movilă în Movileștii. Istorie și spiritualitate românească*, Vol. II: *Ieremia Movilă. Domnul. Familia. Epoca*, Sfânta Mănăstire Sucevița, 2006, p. 43-48, respectivement, p. 123-125.

<sup>4</sup> Constantin I. Ciobanu, *Les "prophéties" des Sages de l'Antiquité de l'église Saint Georges du monastère Saint-Jean-le-Nouveau de Suceava*, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Beaux-arts, XLV, 2008, p. 53-66.

<sup>5</sup> Vlad Bedros, *Iconografia absidei altarului în bisericile moldovenești de la sfârșitul secolului al XV-lea – prima jumătate a secolului al XVI-lea*, Thèse de doctorat (ms.), Bucarest, 2011, Annexes, Sf. Gheorghe din Suceava (les pages ne sont pas numérotées).

<sup>6</sup> Tereza Sinigalia, *Relația dintre spațiu și decorul pictat al naosurilor unor biserici de secol XV-XVI din Moldova*, in *Revista Monumentelor Istorice*, LXXVI, nr. 1-2, 2007, p. 46-62, étude dans laquelle est abordé le problème des rapports entre les particularités de l'architecture moldave des XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles, spécialement dans le système d'élévation des voûtes, et les programmes iconographiques de ces espaces. En esquissant les typologies principales, l'auteur n'entre pas toujours dans les détails, si bien que le cas des peintures de St. George n'apparaît que dans quelques mentions de groupement typologique.

L'image de Pantocrator dans la coupole (Fig. 2) est entourée par les registres angéliques dans le tambour (Fig. 3), après lesquelles suivent deux registres, des prophètes et des apôtres, et une scène de la *Liturgie Divine* qui achève le programme iconographique du tambour. C'est un ordre de registres, lequel, en grandes lignes, suit la tradition byzantine de décoration de cet espace, mais plus précisément, on reconnaît ici la disposition répandue particulièrement en Moldavie, manifestée, selon les monuments conservés, premièrement à Pătrăuți<sup>7</sup>, à laquelle s'ajoutent des éléments supplémentaires, spécialement grâce à un espace plus vaste disponible à la future cathédrale métropolitaine, en comparaison avec la modeste, comme dimension, fondation d'Etienne le Grand au monastère de Pătrăuți. Dans cette optique, à l'église St. George est apparu un registre en plus (*La Divine Liturgie*) (Fig. 4), de sorte que le nombre des figures dans les registres mentionnés est sensiblement augmenté. La dernière constatation ne s'explique pas seulement par l'élargissement du diamètre du tambour, mais aussi par son extension verticale, avec la conséquence de l'emplacement des fenêtres au niveau des registres angéliques, donc ceux des prophètes et des apôtres ne sont plus brisés par elles, ce qui offre un espace supplémentaire.

Par rapport aux monuments de l'époque d'Etienne le Grand, à St. George de Suceava, ainsi qu'à d'autres églises de l'époque de Pierre Rareș, il est à consigner un élément nouveau dans le système de décoration de la coupole (ou de la voûte en berceau où la coupole est imitée par la peinture) – l'inscription qui entoure l'image du Pantocrator. Cette observation n'est pas définitive, parce que notre dossier sur les programmes iconographiques des systèmes d'enlèvement de la voûte des églises moldaves n'est pas complet. Quand même, de ce que nous connaissons, cette inscription manque à Pătrăuți, Voroneț, Bălinești et Arbore, alors que nous n'avons pas de données sur St. Elie de Suceava, Neamț, Hârlău et Dorohoi. De l'autre côté, on peut affirmer qu'elle a existé à Dobrovăț, Probota et Humor (aujourd'hui sont visibles seulement des traces, impossibles à intégrer dans une seule lecture), étant parfaitement lisible à Moldovița<sup>8</sup>, et encore partiellement lisible à St. George de Suceava. En même temps, nous ne possédons pas de données pour évaluer la situation à St. Démétrios de Suceava, Părhăuți, Baia, Coșula et Râșca.

L'inscription de St. George de Suceava est en bonne partie détériorée, mais les fragments encore visibles nous permettent son

<sup>7</sup> Emil Dragnev, *Programul iconografic al sistemului de boltire al naosului bisericii „Înălțarea Cinstitei Cruci” din Pătrăuți*, in Victor Spinei, Laurențiu Rădvan, Arcadie M. Bodale (éds.), *Retrospecții medievale. In honorem Professoris emeriti Ioan Caproșu*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2014, p. 170-173.

<sup>8</sup> L'inscription en slave est une citation de l'*ekphōnis* (l'exclamation finale de *Praefatio*) suivi par le *Trisagion des séraphins (Sanctus)*, dans l'ordre du service d'*anaphore* des liturgies de Sts. Jean Chrysostome et Basile le Grand. Pour plus de détails, nous reviendrons sur ce sujet dans un autre article.

identification. Aujourd'hui on peut lire quelques fragments de la première partie de cette inscription: [...]ΓΟ Θ(ΕΟ)C [...]ΚΡΙΤΗC ΠΑΝΤΩΝ ΠΕΛΩ [...]Δ [...] ΠΡΟΚΥ[...] ΥΨΩΘ[...]ΔΗΚΗC[...]ΤΗΡ[...]Ν[...]C Θ[...]. Les fragments conservés, ainsi que la longueur des intervalles entre eux, y compris celui qui va de la dernière lettre visible jusqu'à la fin de l'espace réservé à l'inscription, nous conduisent vers l'identification de cette inscription avec un texte d'une circulation assez réduite avant la date des peintures de St. George (1534), dont un seul exemple nous est connu : l'église de la Vraie Croix à Pelendri (Chypre, entre 1353 et 1374/75)<sup>9</sup> ; en revanche, ces cas sont beaucoup plus fréquents après la date mentionnée, dans des rédactions relativement variables: au catholicon du monastère St. Nicolas Philanthropinon (l'île du lac d'Ioannina, 1542)<sup>10</sup>, la chapelle St. Nicolas de la Grande Laure athonite (1560), plus tard, à l'église du cimetière de Kleidonia de Konitsa en Epire (1631)<sup>11</sup>, aux églises de Zagori (Epire): St. Nicolas de Vitsa (1618/19) et St. Minas de Monodendri (1619/20)<sup>12</sup> et encore plus tard, pendant le XVIIIe siècle, à l'église de l'ermitage rupestre Panaghia Spolaitissa de Mikanis (dépendance du monastère St. Étienne à Météores)<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Tania Velmans, *Quelques programmes iconographiques de coupoles chypriotes du XIIe au XVe siècle*, „Cahiers Archeologiques”, 32, 1984, p. 140, réédité dans: Eadem, *Byzance, Les Slaves et L'Occident. Etudes sur l'art paléochrétien et médiéval*, Londres, The Pindar Press, 2001, p. 238; Τίτου Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγειας περιόδου στη βολκανική χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήνα, Ήλεκτρας Ανδρεάδη, 2001, p. 75, Pl. 59: +ΕΓΩ ΚΡΙΤΗC ΤΕ ΚΑΙ Θ(ΕΟ)C ΠΑΝΤΩΝ ΠΕΛΩ: [ΙΔΩΝ ΠΡ]ΟΚΟΥΨΑC ΥΨΩΘΕΝ ΠΡΩ ΤΗΣ ΔΗΚΗC: ΠΑΡΕΓΚΙΩΜΑΙ ΤΟΥC ΕΜΟΥC ΤΥΡΕΙΝ ΝΟΜΟΥC: ΩC(Τ)ΙC ΘΕΛΕΙ ΤΩΝ ΕΚΦΥΓΕΙΝ ΤΑC ΒΑCΑΝΟΥC.

<sup>10</sup> Μυρταλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες της Μονής των Φιλανθρωπινών στο Νησί των Ιωαννίνων*, Αθήνα, 2004, p. 240 [138], fig. 30 la p. 50, ici, l'inscription concernée, que nous reproduisons ci-dessous, couvre la moitié de l'espace, l'autre étant réservée à une citation de Ps. 79.15-16: +ΕΓΩ Θ(ΕΟ)C ΤΕ ΚΑΙ ΚΡΙΤΗC ΠΑΝΤΩΝ ΠΕΛΩ. ΙΔΟΥ ΠΡΟΚΥΨΑC ΥΨΩΘΕΝ ΠΡΟ ΤΗC ΔΙΚΗC. ΠΑΡΕΓΓΥΩ ΤΟΥC ΕΜΟΥC ΤΗΡΕΙΝ ΝΟΜΟΥC. ΟΣΟΥC ΘΕΛΕΙ ΤΗΝ ΕΚΦΥΓΕΙΝ ΤΑC ΒΑCΑΝΟΥC.

<sup>11</sup> Athanassios Semoglou, *Le décor mural de la chapelle athonite de Saint-Nicolas (1560). Application d'un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Catellanos*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq Cédex, 1998, p. 22, note 100, l'inscription de la chapelle St. Nicolas: ΕΓΩ ΘΕΟC ΤΕ ΚΑΙ ΚΡΙΤΗC ΠΑΝΤΩΝ ΠΕΛΩ. ΙΔΟΥ ΠΡΟΚΟΥΨΑC ΥΨΩΘΕΝ ΠΡΟ ΤΗC ΔΙΚΗC ΕΝΤΕΛΛΟΜΑΙ ΜΟΝΟΥC ΕΜΟΥC ΤΗΡΕΙΝ ΝΟΜΟΥC. ΕΙ Δ'ΑΝ ΠΑΡΑΚΟΥΣΙΤC ΤΟΙC ΡΗΜΑCΙ ΜΟΥ CΥΜΠΑΝΤΑC ΑΡΑΔΗΝ ΠΑΡΑΠΕΜΝΨΩ ΤΩ ΑΙΔΗ (Je suis Dieu et le Juge de tous; survenant d'en haut avec le jugement, je vous ordonne de garder seulement mes lois. Si vous désobéissez à mes paroles, je vous enverrai en Hadès).

<sup>12</sup> Αναστάσια Γ. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μήνα στο Μονοδένδρι. Προσεγγίση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, Αθήνα, Εκδόση του ταμείου αρχαιολογικών πορών και απαλλοτριώσεων, 1991, p. 135, pl. 20, 21, 75 α-β, 76 α-β, dans une rédaction presque identique à celle de St. Nicolas Philanthropinon et aussi accompagnée d'une citation du Ps. 79.15-16. Voir aussi l'image pour St. Nicolas de Kleidonia: Pl. 106β.

<sup>13</sup> Παναγία η Σπηλαιώτισσα στην περιοχή της Μήκανης (Παλαιοπαναγιά) [Μετόχιο ιεράς μονής Αγίου Στεφάνου]-Αγίων Μετεώρων, in <http://agiameteora.net/index.php/meteora-oi->

A partir des versions connues de cette inscription, d'après la première partie, celle de St. George coïncide avec les textes de la période post-byzantine. Malheureusement, notamment la deuxième partie, dans laquelle apparaît la différence entre les versions en circulation aux XVIe–XVIIIe siècles, est presque disparue du monument de Suceava. Toutefois, l'espace disponible pour la dernière partie de l'inscription, ainsi que les deux lettres encore lisibles dans ce secteur détérioré (C et Θ), nous conduisent vers l'identification du texte en conformité avec la version de St. Nicolas Philanthropinon, suivie aussi par les monuments plus tardifs des XVIIe–XVIIIe siècles. Ce texte: +ΕΓΩ Θ(ΕΟ)C ΤΕ ΚΑΙ ΚΡΙΤΗC ΠΑΝΤΩΝ ΠΕΛΩ. ΙΔΟΥ ΠΡΟΚΥΨΑC ΥΨΩΘΕΝ ΠΡΟ ΤΗC ΔΙΚΗC. ΠΑΡΕΓΓΥΩ ΤΟΥC ΕΜΟΥC ΤΗΡΕΙΝ ΝΟΜΟΥC. ΟCΟΥC ΘΕΛΕΙ ΤΗΝ ΕΚΦΥΓΕΙΝ ΤΑC ΒΑCΑΝΟΥC (*Je suis le Dieu et le Juge de tous, apparaissant du haut avant le Jugement, J'ordonne que vous suiviez seulement mes lois, pour tous ceux qui veulent échapper aux supplices*) a été interprété comme une paraphrase/adaptation du verset Deutéronome 32.39, chanté le Dimanche de la semaine quand on renonce à l'usage de la viande au commencement du Carême<sup>14</sup>.

Le nombre des prophètes représentés à St. George augmente sensiblement par rapport aux monuments antérieurs. Les deux registres qui contiennent des images de prophètes et d'apôtres comptent respectivement 18 et 16 figures en tout. Il s'agit seulement du nombre des prophètes augmenté, parce qu'à l'église métropolitaine, on a opéré aussi un autre changement en comparaison avec les monuments précédents. Le changement concerne le registre dans lequel sont représentés les apôtres. À Pătrăuți, Voroneț, Botoșani-Popăuți, par exemple, il s'agit vraiment de deux registres distincts, celui des prophètes et celui des apôtres. Ici, à St. George de Suceava, le registre supérieur contient uniquement les représentations des prophètes, tandis que celui inférieur a une composition mixte: 8 figures de apôtres (en excluant les évangélistes, qui, de toute façon, sont représentés sur les pendentifs), et 8 de prophètes (y compris l'image de St. Jean le Précurseur). Tellement, le nombre total des prophètes représentés dans le tambour de la tour augmente à 26 figures, donc nous avons ici le plus ample cycle de prophètes dans cet espace, par rapport aux exemples connus dans l'art byzantin et post-byzantin<sup>15</sup>. Une telle ampleur signifie une tendance de

---

[katakombes-tou-ouranou/5499-panagia-i-spilaiotissa-stin-perioxi-tis-mikanis-palaiopanagia-metoxio-ieras-monis-agiou-stefanou-agon-meteoron.html](http://katakombes-tou-ouranou/5499-panagia-i-spilaiotissa-stin-perioxi-tis-mikanis-palaiopanagia-metoxio-ieras-monis-agiou-stefanou-agon-meteoron.html)

<sup>14</sup> Athanassios Semoglou, *Le décor mural de la chapelle athonite de Saint-Nicolas*, p. 22, notes 101, 102.

<sup>15</sup> Une situation similaire a été autrement résolue à Moldovița. Il y a ici aussi deux registres surdimensionnés des prophètes et des apôtres, dont celui supérieur, comme à St. George est occupé par les figures des prophètes (19), tandis que dans celui inférieur, la suite des douze apôtres est complétée par 8 autres apôtres (sur 70): Amplias, Stachys, Lin, Aristarque, Hérodion, Archippe, Sosipater et encore une figure non identifiée. Autrement, la composition

représentation complète plutôt qu'une sélection, et rend donc inutile la comparaison avec la composition des registres respectifs d'autres églises, comme celle de Pătrăuți, où nous avons rencontré vraiment une sélection. De cette perspective, la présence des personnages „rares” ne peut pas être surprenante.

Dans le registre supérieur sont représentées, comme nous l'avons mentionné, exclusivement les figures des prophètes. Leurs images sont disposées dans la succession suivante (de l'axe de l'est vers le sud): David, Michée, Isaïe, Habacuc (Fig. 5), Nahum, Sophonie, Amos (Fig. 6), Élie, Aggée, Abdias (Fig. 7), Jonas, Ézéchiël, Joël (Fig. 8), Malachie (Fig. 9), Zacharie, Naboth, Daniel, Osée (Fig. 10). Dans l'axe de l'est du deuxième registre est représenté St. Jean Baptiste, à sa main gauche (vers le sud), les apôtres Paul, Simon, Jacques et Thomas et à sa main droite (vers le nord): Pierre, André, Barthelemy et Philippe (Fig. 11-13), les évangélistes étant absents, comme on l'a remarqué. À ces images, s'ajoutent dans le même registre les figures des 7 prophètes, entre Sts. Thomas et Philippe: Samuel, Élisée, Moïse, Salomon (Fig. 14), Aaron, un prophète non identifié et Gédéon (Fig. 15).

En ce qui concerne la composition et la disposition des prophètes dans le registre supérieur, il faut remarquer la présence de tous les douze petits prophètes, ainsi que des trois grands prophètes. Ce registre quasiment complet des prophètes „à livres”, nous le rencontrons (vraiment complet), seulement dans la peinture de Serbie de Morava, à Manasija (1407-1418)<sup>16</sup>. L'ordre des figures dans ce registre ne laisse percer aucun système. Contrairement au registre de prophètes à Pătrăuți, où les figures sont représentées dans un ordre processionnel, en s'orientant vers l'axe de l'est du tambour de la tour, ici, les postures sont très variées, et en dehors de toute logique processionnelle.

Également, nous ne rencontrons pas ici les représentations en paires de prophètes, bien connus dans l'art ancien, qui, par leurs attitudes, suggèrent

---

du registre des prophètes diffère essentiellement chez les deux monuments, peints à une distance temporelle de 3 ans. À Moldovița, la figure de St. Jean Baptiste occupe une position centrale dans le registre, dans l'axe de l'est (à St. George, comme nous l'avons mentionné, elle occupe aussi une place privilégiée, dans le même axe de l'est, mais dans le registre inférieur, entouré des 8 apôtres), par rapport à laquelle, nous distinguons quelques paires faisant pendant aux prophètes, notamment, à l'image d'Aaron dans la partie du sud, correspond la figure de Melchisédech (absent à l'église métropolitaine de Suceava) dans la partie du nord, mais aussi celle de Moïse, qui suit à Melchisédech, et plus loin, David et Salomon, d'un côté et de l'autre, ainsi que, dans la même manière, les paires des grands prophètes, Daniel et Isaïe au sud, et Jérémie et Ézéchiël au nord. À Moldovița sont représentés seulement 5 petits prophètes (Joël, Zacharie, Amos, Michée et Sophonie), par rapport au registre complet de douze figures à St. George de Suceava. Hormis Élie, Élisée et Gédéon, représentés dans les deux monuments, à Moldovița on voit également une image de Jacques.

<sup>16</sup> Бранислав Тодић, *Манастир Ресава*, Београд, 1995, р. 53-54; Τίτου Παλαμστοράκης, *op. cit.*, р. 35

un certain moment de communication. Ainsi, à St. George de Suceava, nous pouvons parler plutôt d'une galerie de représentations individuelles, quand même, pas sous la formes d'images statiques frontales, comme dans l'art byzantin des Comnènes, mais dans une diversité d'attitudes, qui contient un diapason large de postures, à partir des figures statiques jusqu'à celles fortement agitées. Nous n'observons pas non plus, dans la disposition des figures, les affiliations des prophètes en paires conséquentes ou opposées, assez typiques de l'art byzantin, ainsi que de l'art post-byzantin (y compris la Moldavie, par exemple à Pătrăuți, Popăuți-Botoșani, Bălinești, Moldovița) comme: Moïse/Aaron, David/Salomon, Élie/Élisée, Isaïe/Ézéchiël et d'autres<sup>17</sup>.

Cependant, la plus grande „surprise” dans le registre des prophètes est le manque d'un des grands prophètes – Jérémie, et à la fois, la présence d'un personnage, signé - Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΝΑΒΟΥΘΕΑΚ, identifiable avec Naboth du 3Roi 20 (d'après la Septante), qui ne se retrouve dans aucun registre de prophètes connu dans l'art byzantin et post-byzantin (autrement dit, aucun texte ne lui attribue des qualités prophétiques). Pratiquement, c'est impossible d'admettre une erreur de signature dans notre cas, qui intervient parfois dans d'autres monuments, ainsi qu'une lecture corrompue d'un autre nom de prophète vétérotestamentaire. À notre avis, dans ce cas, on a représenté Naboth parce qu'on a voulu représenter Naboth, ce qui suppose, donc, une intentionnalité qui réclame des interprétations.

Quand même, il faut tenir compte du fait suivant : bien que Naboth n'ait jamais été traité en tant que prophète, cependant son histoire comporte, contextuellement, des tangences avec les prophètes et les prophéties bibliques. Ainsi, dans la Septante, le chapitre qui raconte l'histoire de Naboth (20) est mis dans une succession inverse avec le chapitre 21 en comparaison avec le texte massorétique, pour lier cet épisode aux autres actes du prophète Élie<sup>18</sup>. Cette histoire a été également interprétée dans la littérature patristique

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 174-181.

<sup>18</sup> *Septuaginta*, Vol. 2: *Iisus Nave, Judecătorii, Ruth, 1-4 Regi*, dir. Cristian Bădiliță, Francisca Băltăceanu, Monica Broșteanu, Dan Slușanschi, en collaboration avec pr. Ioan-Florin Florescu, Iași, Polirom, 2004, p. 520, note 20. C'est notamment dans le cycle de *La vie de prophète Elie* qu'apparaît la scène de la *Lapidation de Naboth*, dans le fameux manuscrit enluminé du XIe siècle, la „Sacra Parallela” de St. Jean Damascène (*Paris. gr. 923*): Kurt Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela, Parisinus graecus 923*, Princeton, N. J., 1978 (= *Studies in Manuscript Illumination*, 8), p. 89-93, Pl. XLII-XLIX. Un cycle étendu de l'histoire de Naboth, intégré aussi dans celui du prophète Elie, peut être retrouvé dans les bien connues *Annales illustrées* (1568-1576) de Jean le Terrible. Chaque scène contient plusieurs épisodes de cette histoire: fol. 238<sup>v</sup> – *La discussions d'Achab avec Naboth près de la vigne et Achab dans le lit, résigné après le refus de Naboth*; fol. 239 – *Jézabel réprouve Achab, La composition de la lettre au nom d'Achab et La lecture de la lettre face aux vieillards voisins de Naboth*; fol. 240 – *Jézabel initié le jugement, Le jugement avec les faux témoins et La lapidation de Naboth*; fol. 240<sup>v</sup> – *Jézabel annonce la mort de Naboth à Achab et Achab entre dans la possession de la vigne*; fol. 241 – *Dieu envoie Elie chez Achab, Elie annonce à Achab*

comme une préfiguration de la décapitation de St. Jean le Précurseur (Ps.-Jean le Chrysostome)<sup>19</sup> et des passions du Christ (Éphrem le Syrien)<sup>20</sup>, mais aussi comme un exemple de repentance sincère (St. Cyrille de Jérusalem<sup>21</sup> et St. Jean le Chrysostome<sup>22</sup>), et d'entente avec de mauvaises intentions, au sein d'une conjuration (St. Jean le Chrysostome<sup>23</sup>).

Sans exposer la narration de 3Roi 20 (1Roi 21 - TM), dégageons quelques moments clés: la violation par la royauté des droits inaliénables (la propriété sur la vigne) d'origine divine, par le biais des accusations fausses

*la parole de Dieu, Achab quitte la place en pleurant et déchire ses vêtements (Le repentir d'Achab): Лицевой Летописный Свод царя Ивана IV Грозного, Vol. 3, in Общество Любителей Древней Письменности, [http://oldp.sterligoff.ru/lts/tom3/Oldbook-3\\_451-540.pdf](http://oldp.sterligoff.ru/lts/tom3/Oldbook-3_451-540.pdf).*

<sup>19</sup> *In Decollationem Praecursoris et Baptistae Joannis I*, publié dans la catégorie *Spuria* dans l'édition de J.-P. Migne: PG, LIX, col. 485-487, texte considéré comme pseudépigraphe jusqu'à présent. Comme la plupart des pseudépigraphes de ce type, il a circulé à l'époque en tant que texte authentique de St. Jean Chrysostome. Nous le rencontrons dans le *ms. slav. 152* (fol. 96<sup>v</sup>-99) de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine (BAR), daté du XV<sup>e</sup> siècle, provenant du monastère de Neamț, où il a probablement été écrit: P. P. Panaitescu, *Manuscrise slave din Biblioteca Academiei R.P.R.*, Vol. 1, Bucarest, Ed. Academiei R. P. Române, 1959, p. 204 et dans d'autres manuscrits à BAR: *slav. 305* (fol. 453<sup>v</sup>-464<sup>v</sup>) et *slav 327* (fol. 411<sup>v</sup>-420), écrits aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles respectivement, en Valachie: Idem, *Catalogul manuscriselor slavo-române și slave din Biblioteca Academiei Române*, dir. Dalila-Lucia Aramă, édition revue par G. Mihăilă, Vol. II, Bucarest, Ed. Academiei Române, 2003, p. 45, 93.

<sup>20</sup> *Septuaginta*, Vol. 2, p. 520-521, note 20,9, est cité *De ieiunio III*, 5 de St. Éphrem le Syrien (publ. in: E. Beck, *Des heiligen Ephraem des Syrers Hymnen de Ieiunio, (Corpus Christianorum Orientalium, 246-247, Scriptores Syri, 106-107)*, Leuven, Peeters Publishers, 1964, l'original syrien et la traduction en allemand). Voir aussi les interprétations de St. Ambroise de Milan dans *De Nabuthae* (note 20,10). La traduction en roumain d'après le texte latin publié dans la collection *Corpus scriptorium ecclesiasticorum latinorum*, vol. 32, Vienne, 1897-1902: *Despre Nabot Izreeliteanul*, in *Sfântul Ambrozie al Milanului, Scrieri*, Partea întâi: *Tâlcuiri la Sfânta Scriptură*, trad. de Pr. prof. Teodor Bodogae, Pr. prof. Nicolae Neaga et Prof. Maria Hetco, Bucarest, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2007, p. 429-460.

<sup>21</sup> On trouve dans son texte un récit sur la vigne de Naboth, l'implication d'Élie contre l'injustice inspirée par Jézabel et le repentir d'Achab, qui, grâce à la sincérité de cet acte, a été gracié par Dieu: S. Cyrilli Archiepiscopi Hierosolymitani, *Chatechesis II.XIII*, PG, XXXIII, col. 417, 420 (texte grec), 418-419 (trad. en latin).

<sup>22</sup> S. Joannis Chrysostomi Archiepiscopi Constantinopolitani, *Paraenesis sive Adhortatio ad Theodorum Lapsum I.6*, PG, XLVII, col. 284; *De Lazaro concio VI.9*, PG, XLVIII, col. 1042; *Homiliae IX de Poenitentia II.3*, PG, XLIX, col. 287-289. Dans le manuscrit du XV<sup>e</sup> siècle, BAR, *slav. 155*, écrit au Mont Athos et provenant du monastère Neamț, aux ff. 278-285<sup>v</sup>, apparaît le texte de St. Jean Chrysostome, *Parole sur le repentir et la tristesse du roi Achab*: P. P. Panaitescu, *Manuscrise slave*, I, p. 221, dans ce catalogue, le mot slave штованѣ est traduit par „la cruauté”, la traduction correcte étant „tristesse”, et aussi dans le BAR, *slav. 303* (fol. 99-106), écrit en Valachie (XV<sup>e</sup> siècle): Idem, *Catalogul manuscriselor*, Vol. II, p. 29.

<sup>23</sup> S. Joannis Chrysostomi Archiepiscopi Constantinopolitani, *Homiliae XC in Mattheum XXXV.1*, PG, LVII, col. 405, trad. en roumain: Sfântul Ioan Gură de Aur, *Scrieri*, Troisième partie: *Omiliile la Matei*, trad., introd. et notes de Pr. D. Fecioru, Bucarest, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1994, p. 430.



de blasphème et *laesae majestatis* (toutes les deux susceptibles de mener à la peine capitale et, en outre, présentées comme équivalentes, par exemple en: Ex.22.27; St. Ambroise de Milan, *De Nabuthai*, XI, 46)<sup>24</sup> dans le cadre d'un procès mis en scène avec toutes les apparences respectées, aboutissant à la lapidation d'un homme innocent (Naboth), suite au complot de la reine (Jézabel), qui a eu un ascendant sur le roi, ensuite l'intervention du prophète Elie pour la punition des coupables, le repentir du roi Achab qui apporte le report (mais pas l'annulation) de la sentence divine: „Je ne ferai point fondre sur lui ces malheurs de son vivant, mais ce sera du vivant de son fils” (3Roi 20.29).

Le contexte de l'emplacement de Naboth dans le registre des prophètes, entre Daniel et Zacharie, ne semble pas nous dire grand chose, ni sur le choix de cette place, ni sur le motif de son introduction dans le registre des prophètes. Et c'est seulement la figuration exactement dans la partie opposée du tambour du prophète Elie, lui faisant donc pendant, qui peut nous suggérer une explication sur l'emplacement, mais pas sur le motif. Le manque de Jérémie, qui est un des grands prophètes, dans ce registre et dans la situation où nous avons tous les autres prophètes, grands et petits, nous conduit vers la conclusion que c'est notamment la figure de Jérémie qui a été „sacrifiée” par le changement de la signature, pour permettre l'apparition de Naboth, en face d'Elie, dont l'histoire, comme nous l'avons vu, à la fois dans la tradition de la Septante et dans celle iconographique, est liée au nom du célèbre prophète vétérotestamentaire. Le motif de ce „sacrifice” nous reste obscure quand même.

De cette perspective, nous croyons que ce sera plus justifié de chercher l'explication, dans une intentionnalité liée à certains événements historiques, auxquels cette image, totalement insolite dans le contexte du programme iconographique, pourrait se rapporter. La difficulté de ces recherches réside dans les nombreuses inconnues contenues dans l'équation de ce problème. Les plus importantes d'entre elles sont: le manque d'informations sur la personnalité qui a supervisé (et respectivement a donné des indications en vue de) l'exécution des peintures; la polyvalence de l'épisode biblique concernant Naboth (ainsi que les autres personnages impliqués: Achab, Jézabel, le prophète Elie), lequel, grâce à de multiples interprétations patristiques, pouvait faire allusion à des événements divers (injustice régale /princière, l'implication de la reine /princesse, le repentir sincère etc.), ainsi que les lacunes de documentation qui empêchent une reconstruction plus ample, plus détaillée et plus nuancée des relations entre les acteurs des événements historiques de cette époque.

Si on suit la datation des peintures, soutenue par la démonstration offerte par Sorin Ullea, ses arguments restant jusqu'à ce moment valables,

---

<sup>24</sup> *Septuaginta*, Vol. 2, p. 521, note 20.10.

l'an 1534 devient la limite temporaire pour les événements qui peuvent être pris en considération dans notre équation. En surveillant le déroulement des événements historiques au temps des princes régnants, les principaux fondateurs de cette église, Bogdan l'Aveugle (1504-1517) et Etienne le Jeune (1517-1527), il faut retenir, tout d'abord, l'an qui a „renversé” des destins, celui de la grande „fronde des boïars” – 1523, qui a suivi immédiatement à l'an de la finalisation de l'édification de la nouvelle église métropolitaine et de sa consécration. Evidemment, cet an, bouleversé par ce conflit interne d'une ampleur inattendue jusque-là, a „causé” certaines situations, interprétables sous divers aspects, dans la clé des allusions vétérotestamentaires, y compris celles inspirées par l'histoire de Naboth<sup>25</sup>.

La plus grande résonance a été laissée à la postérité par l'exécution de l'hetman Luca Arbure, suivie par la suppression de ses fils. Dans la chronique de Macaire, l'exécution du vieil hetman ne laisse aucune suspicion sur la justice de cet acte<sup>26</sup>. Si on suppose que Macaire, sans dépasser la limite

<sup>25</sup> Dans l'historiographie de l'art moldave de XVI<sup>e</sup> siècle, la „responsabilité” pour les interventions livresques complexes dans les programmes iconographiques est attribuée dans quelques cas à Macaire, l'érudit hégoumène du monastère de Neamț et l'évêque de Roman depuis 1531. Exemplaire à cet égard est le cas des peintures de Dobrovăț: Sorin Ulea, *La peinture extérieure moldave: où, quand et comment est-elle apparue?*, in *Revue Roumaine d'Histoire*, XXIII, 1984, nr. 4, p. 308-309; Idem, *O surprinzătoare personalitate a evului mediu românesc: cronicarul Macarie*, in *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, Seria Artă Plastică, t. 32, 1985, p. 14, 22; Constanța Costea, *Narthexul Dobrovățului*, in *Revista Monumentelor Istorice*, LX, no. 1, p. 21-22; Ecaterina Cincheza-Buculei, *Menologul de la Dobrovăț (1529)*, *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, série Artă Plastică, t. 39, 1992, p. 16. Hormis les ensembles de peintures du commencement de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle (l'église du monastère Râșca, la tour de l'entrée, le narthex et l'exonarthex du monastère Neamț, la chapelle du monastère Bistrița): S. Ulea, *O surprinzătoare personalitate*, p. 14, note 5, plus récemment, on a supposé une éventuelle intervention du savant évêque, dans la rédaction du cycle de la vie de St. Jean le Précurseur dans le narthex de l'église d'Arbore: Constanța Costea, *Herod's Feast at Arbore*, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Beaux-Arts, XLI-XLII, 2004-2005, p. 5, supposition sur laquelle nous reviendrons dans la note suivante.

<sup>26</sup> *Cronica lui Macarie*, in *Cronicile slavo-române din sec. XV-XVI publicate de Ion Bogdan*, éd. revue et complétée par P. P. Panaitescu, Bucarest, Ed. Academiei R. P. Române, 1959, p. 80 (texte slave), p. 93-94 (trad. roumaine): „Le prince, comme nous l'avons dit plus tôt, Étienne le Jeune a dirigé savamment le cours de [sa] vie d'après l'ordonnance de ces sages-là, l'ancien ennemi n'a pas plus supporté son bon zèle, et a commencé de planter chez les premiers conseillers dont on a parlé avant, la cupidité, la mère de l'envie et de l'inimitié féroce. Tandis qu'il s'en occupe, Étienne le voïvode a coupé la tête de l'hetman et à la fois de son premier conseiller, nommé Arbure, au mois d'avril, aux cours princières de Hârlău, dans l'an sept mille trente un [1523]”. Les caractères gras de ce texte, qui nous appartiennent, indiquent assez sûrement que, pour la détérioration de la situation ces sages-là sont tenus responsables, donc les premiers conseillers dont on a parlé avant, et à cause de leurs complots (il s'en occupe), le prince dispose l'exécution du premier d'entre eux, l'hetman Luc Arbure. Cette interprétation de l'évènement, nous pouvons la considérer comme „officielle”, princière. Voir à cet égard un traitement similaire de cette source chez Virgil Pâslariuc, *Raporturile politice dintre marea boierime și domnie în Țara Moldovei în secolul al XVI-lea*, Chișinău,

d'une version officielle de l'évènement dans sa chronique, quand même, était en pleine connaissance d'une autre interprétation, qui sera articulée un siècle plus tard dans la chronique de Grégoire Ureche, et de laquelle, au moins, il tient compte, alors, ayant pleine confiance en son attachement à la famille régnante, et en l'éventualité de son participation à la surveillance de l'exécution des peintures dans l'église métropolitaine, l'apparition de Naboth dans le registre de prophètes d'ici (s'il fait partie de ses initiatives), ne pourrait être qu'un geste allusif à l'acte de la repentance, donc du souci de

---

Pontos, 2005, p. 55. Une autre interprétation est retrouvable un siècle après la consommation de l'évènement, chez Grigore Ureche, qui, laissant le problème de la culpabilité du vieux hetman sous le signe de l'incertitude („lequel on l'a trouvé en félonie, mais les vraies choses on ne les connaît pas”), insiste sur ses mérites exceptionnels face au prince et au Pays („qui a élevé Étienne le voïvode de ses propres mains, ayant tant de fidélité et gouvernant tout le pays pendant la jeunesse d'Étienne le voïvode ”), transfère la charge de la responsabilité pour son exécution sur ces „nombreux ennemis”, dont les „mauvaises paroles se sont insinuées, nombreuses, dans les oreilles de son prince”, n'évitant pas à mentionner la culpabilité du prince, atténuée pourtant par la remarque sur son âge: „Ce sont toujours les jeunes qui s'inclinent et font confiance aux mauvaises paroles (des flagorneurs)”. Enfin, l'exécution d'Arbure est mise définitivement sous le signe de l'injustice, et c'est le prince qui en est, en fin de compte, coupable: „Et telle récompense a-t-il eue de lui, au lieu de la douceur l'amertume, parce que, pour sa grande peine, ni jugé, ni éprouvé, il a été tué ”. Nous ne considérons pas comme vraisemblable, qu'à une distance temporelle assez importante Grigore Ureche ait réinterprété l'évènement seulement à son avis, si on voulait y voir une réflexion de sa partialité en ce qui concerne les intérêts des grands boyards et de ses options pour un modèle politique influencé par celui polonais. Plus probablement, ces derniers moments, relevés dans l'historiographie (voir par ex. : P. P. Panaitescu, *Influența polonă în opera cronicarilor Ureche și Miron Costin*, Bucarest, 1925; Idem, *Interpretări românești*, Bucarest, Editura Enciclopedică, 1994, p. 179), expliquent en grande partie l'articulation de cette interprétation dans l'œuvre de l'annaliste moldave, sans être en contradiction avec la supposition que Grégoire Ureche aurait exprimée dans sa chronique une ancienne tradition, perpétuée dans les couches supérieures des boyards moldaves. L'existence de cette tradition supposée, comme nous l'avons vu, n'a aucun écho dans la chronique de Macaire. Dans l'étude citée dans la note précédente, Constanța Costea (*Herod's Feast at Arbore*), a trouvé la source de l'inscription insolite qui identifie les convives dans la scène du banquet d'Hérode (c'est-à-dire la *Vie et la décapitation du vrai prophète, Précurseur et Baptiste Jean, écrit par son élève Jean, à savoir Marco*, en attestant la circulation dans l'espace roumain de ce texte dans les versions slaves: p. 4), mais plus loin, la liaison avec la chronique de Macaire (et par là, l'éventuelle implication de l'érudit évêque dans la rédaction de ces inscriptions), nous semble forcée. Les conseillers de la chronique de l'évêque de Roman et les flagorneurs de celle d'Ureche, sont des personnages tout à fait différents. Dans le premier cas il s'agit d'une partie de grands boyards, qui ont constitué le Conseil princier depuis Étienne le Grand, ou Bogdan l'Aveugle, dont le chef a été l'hetman Luca Arbure, et c'est notamment cette faction qui a été culpabilisée pour la détérioration de la collaboration harmonieuse entre le jeune prince et les boyards expérimentés, menant à la décapitation de leur chef. Donc, en aucun cas, ce ne sont pas les conseillers du prince (selon Macaire), qui ont provoqué l'exécution d'Arbure, ces derniers ont été ses complices et pas ses délateurs. Chez Ureche apparaissent d'autres „conseillers”, ces „flagorneurs”, comme les appelle l'annaliste en les dénonçant, auxquels le prince substitue les premiers dans le Conseil princier, entre le 20 janvier et le 15 mars 1523: Maria Magdalena Székely, *Sfetnicii lui Petru Rareș*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2002, p. 59-60, Virgil Păslariuc, *O. c.*, p. 53-54.

l'âme du voïvode Etienne le Jeune, un des principaux fondateurs de cette église<sup>27</sup>.

En outre, cette initiative pouvait venir de la part d'un autre représentant du grand clergé, par exemple, du métropolite de Moldavie, Théophane I, même si ses préoccupations livresques nous sont moins connues<sup>28</sup> ; au moins, en ce qui concerne ses interventions dans le domaine de la peinture murale, une inscription placée au-dessus de l'entrée du narthex à la nef de l'église de St. George du monastère Voroneț, mentionne que le narthex a été décoré et doré par l'archevêque de la Moldavie Théophane<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> C'est vraiment le moment du repentir rédempteur qui est mis en évidence au premier rang, dans la narration détaillée de l'histoire de Naboth, que nous rencontrons dans la traduction en roumain des *Enseignement de Neogoe Basarab à son fils Théodose* (dans le seul manuscrit qui reflète l'original slave de cet écrit, ce chapitre n'est pas conservé: *Învățăturile lui Neogoe Basarab către fiul său Teodosie*, éd. du facsimilé du seul manuscrit conservé. Transcription, traduction et étude introductive de G. Mihăilă, avec une préface de Dan Zamfirescu, Bucarest, Editura Roza vânturilor, 1996). Il n'est pas sans intérêt de constater qu'à un temps proche des événements dramatiques du règne d'Étienne le Jeune et de la décoration avec des peintures de l'église métropolitaine à Suceava, dans un texte apparu au sein d'une communauté monacale (sans nous impliquer dans la discussion sur sa paternité et les intentions de sa compilation, voir les principales opinions à ce sujet dans: N. A. Ursu, *Când și de cine a putut fi inițiată și elaborarea „Învățăturilor lui Neogoe Basarab către fiul său Teodosie”*, in Idem, *Contribuții la istoria literaturii române. Studii și note filologice*, Iași, Editura Cronica, 1997, p. 7-21) de toutes les vastes possibilités offertes par la Sainte Ecriture à l'homilétique moralisatrice, seul a été sélectionné et raconté en détail le chapitre biblique sur Naboth, suivi par trois autres compartiments dans lesquels sont relatées les conséquences de l'injustice sur le propriétaire de la vigne, pour Achab, son fils Joram, percé de flèches „ pour la mort de Naboth” et Jézabel qui „a été retirée de la citadelle et les chiens ont mangé de son corps, comme a dit Élie pour elle” (prophétie qui a suivi exactement au meurtre de Naboth): plusieurs éditions de la version roumaine ont paru, voir: Chapitre I, les séquences qui commencent avec „Ici on parle pour Achab le roi. Le troisième règne”.

<sup>28</sup> Nous pouvons faire seulement deux références aux livres copiés à sa disposition, le *Liturgikon* de 1532, copié au monastère athonite Zograph: Emil Turdeanu, *Oameni și cărți de altădată*, Bucarest, Ed. Enciclopedică, 1997, p. 271-276 et *L'Apôtre* (Lectionnaire des Actes et des Épîtres des Apôtres) de 1543 écrit par le diacre Michel: Preot Pr. Mircea Păcurariu, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, Vol. 1, Bucarest, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1992, p. 471.

<sup>29</sup> Dans l'opinion des chercheurs, l'intervention du métropolite se limite aux travaux de rénovation partielle et à la dorure des ornements: Ecaterina Chincheza-Buculei, *Le programme iconographique du narthex de l'église du monastère de Voroneț*, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Beaux-Arts, XXX, 1993, p. 7. On a attiré aussi l'attention sur une éventuelle erreur dans cette inscription, où l'an de la finalisation des travaux est 1550, lorsque Théophane n'est plus métropolite de Moldavie: C. Ciobanu, *Programul iconografic al bisericii „Sf. Gheorghe” a mănăstirii Voroneț*, in Andrei Eșanu, Valentina Eșanu, *Mănăstirea Voroneț. Istorie. Cultură. Spiritualitate*, Chișinău, Pontos, 2010, p. 97, note 586. Les résultats des travaux de restauration ont confirmé que les peintures du narthex sont contemporaines avec les celles de la nef, et donc qu'il ne s'agit pas que des interventions partielles et de la dorure, qui date du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle: Oliviu Boldura, *Pictura murală din Nordul Moldovei. Modificări estetice și restaurare / Mural painting in the North of Moldova. Aesthetic modifications and restoration*, Suceava, Accent Print, 2007, p. 402-404.

La fin tragique de Luca Arbure a éclipsé dans les sources d'autres destins affectés par le dramatique an 1523, et ça évidemment n'exclut pas la possibilité que l'image insolite de St. George de Suceava soit mise en correspondance avec un autre personnage. Par exemple, dans l'optique de l'éventuel changement de la signature de Jérémie avec la celle de Naboth, on peut voir une allusion à un personnage qui porte le même nom, le grand trésorier Jérémie (Jeremia). Il a évité un dénouement tragique, comme Luca Arbure, mais a fait partie du groupe des boyards éliminés du conseil princier entre le 20 janvier et le 15 mars 1523, respectivement en perdant sa fonction, ce qui pourrait éventuellement être considéré comme un acte d'injustice à son égard<sup>30</sup>. Également, son adhésion ultérieure au clergé mérite d'être retenue dans ce contexte.

Avec toute la résonance de la décapitation de l'hetman Luca Arbure, et éventuellement, des destins des autres personnages impliqués dans les événements dramatiques de 1523, il est nécessaire d'examiner d'autres pistes d'interprétation de l'image inhabituelle de St. George de Suceava, en connexion avec des événements plus proches de la date des peintures et en même temps, plus actuels pour le nouveau règne, celui de Pierre Rareș. De ce point de vue, il faut tenir compte également d'autres dimensions de l'histoire de Naboth, hormis celles discutées jusqu'ici, et spécialement, le motif lié à la fidélité concernant le domaine ancestral: „Dieu me préserve de te donner l'héritage de mon père” (3Roi 20.3/1Roi 21.3)<sup>31</sup>, interprétable comme une allusion à un des problèmes actuels de la politique externe, promu par Pierre Rareș dans la première partie de son règne, à savoir la récupération de la Pocutie. L'évêque Macaire, en relatant sur la relance du différend pocutien par Pierre Rareș, utilise une expression équivalente à celle biblique citée: „En 7039 (1531), le mois d'août passe et le prince Pierre voïvode en jetant ses regards partout, a envoyé [quelqu'un] avec la demande au roi polonais, qu'il

---

<sup>30</sup> Lié par alliance avec la famille princière, par son épouse Anușca, la fille de Dragoș, petite fille de Duma le burgrave (pârcălab), cousin d'Étienne le Grand, connu en fonction de trésorier de rang inférieur depuis 1499, il a accompli des services diplomatiques, devenant grand trésorier à l'époque de Bogdan l'Aveugle (vers 1516): Nicolae Stoicescu, *Dicționar al marilor dregători din Țara Românească și Moldova în sec. XIV-XVII*, Bucarest, Ed. Enciclopedică română, 1971, p. 304. Même si, comme nous l'avons mentionné, il a évité la punition capitale et n'a pas pris le chemin de l'exil non plus, si bien qu'en 1525 il apparaît encore comme donateur en faveur du monastère Moldovița, bientôt, pour des raisons inconnues, il devient moine, du nom d'Eulogie, à son monastère de Sălăjani, où il a été enterré après 1546: Virgil Pâslariuc, *op. cit.*, p. 69. On connaît un manuscrit, l'*Apôtre*, copié et donné par le moine Eulogie au monastère de Sălăjani en 1528: Emil Turdeanu, *op. cit.*, p. 263-266; P. P. Panaitescu, *Manuscrite slave*, I, p. 32-34.

<sup>31</sup> „L'attitude de Naboth n'est pas un simple attachement sentimental à la terre ancestrale, mais une fidélité théologale, une manifestation de la croyance face au pays que Dieu a confié à sa famille (Nm. 36.7; Lev. 25.13)”: *Septuaginta*, Vol. 2, p. 520, note 20.3.

lui restitue son domaine paternel (la Pocutie – n. n.), qui a été arraché pendant le temps des princes qui ont été avant”<sup>32</sup>.

On connaît bien le fait que dans la tradition chrétienne, l’Ancien Testament a toujours été interprété dans la clé des préfigurations des événements néotestamentaires. En même temps, il a été utilisé avec intensité pas seulement dans la littérature théologique, mais pratiquement dans tous les genres de la littérature byzantine, y compris dans la littérature historique, qui reflétait aussi l’idéologie politique: „il a fourni un arsenal de *figures* dont les rhéteurs, chroniqueurs et hagiographes usent et abusent, des modèles de bonne ou mauvaise royauté, des types de héros *positifs* ou *négatifs*”<sup>33</sup>. Des figures rhétoriques et des parallélismes vétérotestamentaires sont présents ainsi dans l’annalistique byzantine, y compris dans les œuvres qui, en version slave, ont circulé dans l’espace roumain. Sûrement, ce que la figure de Naboth a introduit par la signature dans le registre des prophètes vétérotestamentaire, s’est appuyé sur la littérature biblique et théologique, où son histoire a été racontée et interprétée, mais la mise en rapport symbolique, avec un personnage/événement contemporain, est plutôt d’une inspiration annalistique, qui offre de tels exemples pour les personnages et les événements de l’époque byzantine<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> *Cronica lui Macarie*, p. 83, 97, plus exactement en août 1530: Veniamin Ciobanu, *Apărător al moștenirii lui Ștefan cel Mare*, în Leon Șimanschi (coord.), *Petru Rareș*, Bucarest, Ed. Academiei R. S. România, 1978, p. 117.

<sup>33</sup> Gilbert Dagron, *Judaïser*, in *Travaux et Mémoires*, 11, 1991, repris dans: Gilbert Dagron, Vincent Déroche, *Juifs et chrétiens en Orient byzantin*, Paris, Association des amis du Centre d’histoire et civilisation de Byzance, 2010, p. 379. Voir aussi: Gilbert Dagron, *Empereur et prêtre. Étude sur le „césaropapisme” byzantin*, Paris, Gallimard, 1996, p. 70: „À Byzance, l’Ancien Testament a valeur constitutionnelle; il a la même normativité dans le domaine politique que le Nouveau Testament dans le domaine moral. L’histoire des juifs, soigneusement déshistoricisée et déjudaïsée par cette lecture chrétienne, a pour fonction de préfigurer ce que sera ou devra être la conduite de l’Empire, de comprendre dans quelles conditions et par conformité avec quelle *figures* bibliques un souverain gagnera ou perdra sa légitimité, un fils héritera du pouvoir de son père, un roi pourra se dire prêtre”.

<sup>34</sup> À côté des autres allusions vétérotestamentaires, dans la *Chronique* de Théophane le Confesseur, apparaissent aussi quelques parallèles entre les empereurs romano-byzantins et le roi Achab: Valens et le moine Isaac a la veille de la campagne contre les goths, la politique religieuse de Constantin V, le „Nouveaux Achab” – l’empereur Nicéphore, réprimandé pas seulement pour sa politique religieuse mai aussi pour sa cupidité, ou de nouveau Nicéphore, prononçant: „Qui persuade Achab d’aller”: Theophanis, *Chronographia*, T. I, Bonnae, 1839, p. 102, 678, 761, 762; Sfântul Teofan Mărturisitorul, *Cronografia*, trad., étude introductive et notes de Mihai Țipău, Bucarest, Ed. Basilica a Patriarhiei Române, 2012, p. 86, 420, 467, 468. La *Chronique* de Théophane a eu quand même une circulation réduite et, probablement, une traduction seulement partielle en slave, des fragments étant intercalés dans les chroniques de George Synkellos et George le Moine: Н. В. Бражникова, *Из наблюдений над списками славянского перевода Хроники Георгия Синкелла*, in А. М. Молдован, В. В. Калугин (edd.), *Лингвистическое источниковедение и история русского языка*, Москва, Древлехранилище, 2000, p. 108-109. La plus intensive circulation en version slave est enregistrée pour la *Chronique* de George le Moine. Les références vétérotestamentaires sont

Nos efforts d'esquisser quelques explications hypothétiques sur l'image insolite de Naboth dans le registre de prophètes à St. George de Suceava doivent être complétés par une autre observation. Bien qu'elles soient assez rares, de telles références vétérotestamentaires, conçues pour évoquer des réalités actuelles, semble être rencontrées dans d'autres cas aussi, dans la peinture murale de la Moldavie. Dans la même veine a été interprétée par Sorin Ulea la scène de *La Repentance de David* du narthex de l'église St. George de la résidence princière à Hârlău, insolite aussi par ses dimensions et son positionnement, au-dehors de tout cycle iconographique, ainsi que la même scène, placée également dans un contexte inhabituel à l'église de *La Descente du St. Esprit* du monastère Dobrovăţ<sup>35</sup>. Sans nous impliquer ici dans la discussion sur l'interprétation de ces scènes dans leurs contextes respectifs, proposée par Sorin Ulea, qui a daté les deux ensembles

---

assez abondantes, en tenant compte des multiples déviations philosophiques, théologiques et moralisatrices de la narration historique proprement dite. Ainsi, hormis la mention du cas de Naboth dans le cadre de l'exposé sur le règne d'Achab, ce personnage figure dans la suite des réflexions sur le jugement injuste et le faux témoignage, dans le contexte de la condamnation d'Arius au conseil de Nicée et de sa „réhabilitation” ultérieure par l'empereur. Des références à Achab et Jézabel sont à trouver dans d'autres contextes, dans la narration de l'histoire vétérotestamentaire, ainsi que dans celle de l'Empire post-constantinien: В. М. Истрин, *Книги временные и образные Георгия Мниха. Хроника Георгия Амартола в древнем славянорусском переводе*. Текст, исследование, и словарь. Т. I: Текст, Петроград, 1920, p. 92, 153, 168, 178-180, 182, 346, 350, 371; Вера Матвеевко, Людмила Щеголева, *Временник Георгия Монаха (Хроника Георгия Амартола)*, Русский текст, комментарий, указатели, Москва, Издательство «Богородский печатник», 2000, p. 87, 135, 146, 154-155, 157, 277, 280, 298. Dans la traduction slave de la *Chronique* de Zonaras, l'histoire de Naboth est décrite dans ses moindres détails, on se rappelle d'elle quand il s'agit de l'accomplissement de la prophétie sur la destruction de la famille d'Achab, dans le passage sur la mort de Joram: Ioannis Zonarae, *Annales*, T. I, Bonnae, 1841, p. 162-163, 181. Bien que cette chronique consacre un espace assez étendu au règne d'Achab, dans la narration des événements des époques ultérieures, on ne trouve pas de références à ce règne. Dans la version slave de la *Chronique* de Constantin Manasses, les références vétérotestamentaires sont présentes dans quelques cas: la trahison de Nicéphore Phokas par Théophano (Samson et Dalila, à côté des références homériques à Tindaride, l'une des filles de Tindar de Sparte, plutôt Clitemnestra, l'épouse d'Agamemnon, qu'Hélène, l'épouse de Ménélas) – référence empruntée et accommodée par Macaire aux réalités de la Moldavie de son temps (avec un changement du signe : cette fois, la fidélité de la princesse Hélène, épouse de Pierre Rareş, est opposée à l'infidélité des personnages mentionnés): *Cronica lui Macarie*, p. 85, 100, le songe d'Athanase avec une référence à Exékias et à d'autres sources, comme Izvoare [Cronica lui Constantin Manasses], in Mihail Moxa, *Cronica Universală*, édition critique accompagnée des sources, étude introductive, notes et index par G. Mihăilă, Bucarest, Editura Minerva, 1989, p. 329, 276. Macaire utilise d'autres associations vétérotestamentaires aussi, en décrivant le règne de Pierre Rareş: il fait un allusion au Ps. 82(83).10.11, en liaison avec la bataille de Feldioara, rappelle l'histoire de Job quand le voievode est trahi par les boyards, il donne au prince le nom de Nouveau Noé, quand il a sauvé sa famille dans la citadelle de Ciceu du „déluge” de la grande invasion: *Cronica lui Macarie*, p. 82, 84, 85 et 97, 98, 100. Pour la circulation des traductions slaves des chroniques byzantines, voir: G. Mihăilă, „Cronica universală” a lui Mihail Moxa și izvoarele sale, dans Mihail Moxa, *Cronica Universală*, p. 8-22.

<sup>35</sup> Sorin Ulea, *La peinture extérieure moldave*, p. 287-292.

de peintures du commencement du règne de Pierre Rareș (nous évitons également à ce moment-ci de nous impliquer dans les débats sur le problème de la datation des peintures à Hârlău en 1530, sur laquelle insiste le même auteur), et qui a vu dans la modalité et dans la contextualité de la représentation de ces scènes, un geste de repentance du donateur de ces peintures, Pierre Rareș, pour le péché d'adultère de son père, Étienne le Grand, de toute façon, il faut reconnaître, que l'emplacement et l'ampleur inhabituels de ces deux scènes est une réflexion, par la grille de la lecture vétérotestamentaire, sur les événements/personnages pertinents pour les réalités historiques de la Moldavie de l'époque. Nous considérons que l'image de Naboth se pliait sur la même ligne, et les recherches ultérieures nous rapprochent de son message réel, pour lequel nous avons seulement commencé à esquisser ici les voies de l'investigation.

Le deuxième registre, comme nous l'avons mentionné antérieurement, est d'une composition inhabituelle. Dans l'axe de l'Est est figuré St. Jean le Baptiste, dans le type iconographique de *L'Ange du désert*, vers lequel, des deux côtés, se dirige une procession des apôtres. Le positionnement de St. Jean dans l'axe de l'Est a été répété aussi à Moldovița, mais dans le registre supérieur, étant encadré dans la procession des prophètes<sup>36</sup>. À St. George de Suceava, les figures des prophètes qui ont rempli le registre des apôtres, sont disposées de la même manière que celles du registre supérieur, en dehors de toute logique processionnelle, dans des attitudes „autonomes”. Si dans le registre supérieur, la plupart des figures appartiennent aux prophètes „à livres” (sauf David, Elie et Naboth), ici, la situation est plus variée, puisque l'on a choisi de représenter des personnages auxquels on a attribué d'autres textes vétérotestamentaires que ceux proprement dits prophétiques (mais lesquels, comme l'entier corpus des écrits de l'Ancien Testament, sont interprétables dans la clé de préfiguration des événements néotestamentaires): Moïse et Salomon, aussi ceux qui apparaissent dans leur qualité de prophètes dans l'Écriture: Samuel, Élisée, St. Jean le Précurseur, ainsi que ceux auxquels l'exégèse patristique attribue des „gestes prophétiques”: Aaron („la verge fleurie”) et Gédéon („la laine de Gédéon”). Nous n'avons pas réussi à identifier la huitième figure de prophète de ce registre, dont la signature n'a pas été conservée, tandis que le texte sur le rouleau, qui est le commencement d'une paraphrase d'un verset du Livre de Daniel, ne nous permet pas une attribution sûre, en tenant compte du fait que ce personnage ne peut pas être identifié en aucun cas à Daniel, qui a déjà été représenté dans le registre supérieur, dans le type iconographique habituel, tandis que la figure du prophète non identifié contredit de tous les

---

<sup>36</sup> Ici, nous rappelons que le nombre des figures est augmenté par rapport à l'église métropolitaine, respectivement à 19 et 20 figures dans les deux registres: Dan Lungu, Tereza Sinigalia (coord.), *România. Patrimoine mondial. Word Heritage*. Bucarest, Independent Film, 2007, l'image sur la couverture.



points de vue (l'âge, les vêtements etc.) la tradition de la représentation du prophète Daniel.

Quelques images de prophètes sont accompagnées d'attributs spéciaux. Dans le registre supérieur, c'est seulement celle de David qui est complétée par un tel attribut, l'arche de l'alliance, qu'il tient dans la main droite<sup>37</sup>, tandis que dans celui inférieur, ils apparaissent entre les mains de Moïse (le vase d'or pour la manne (*stamnós*) – Ex.16.33-34)<sup>38</sup>, Salomon (le

<sup>37</sup> La représentation de cet attribut est en correspondance avec le texte sur le rouleau de David (Ps.45.5-6), tout comme la représentation similaire du même attribut (sous la forme d'une maison avec la toiture en deux versants, forme connue pour les boîtes depuis l'ancienne Égypte, souvent acceptée pour le *κιβωτός*: Élisabeth Revel-Neher, *L'arche d'alliance dans l'art juif et chrétien du second au dixième siècle. Le signe de la rencontre*, Paris, 1984, p. 199) dans l'abside de l'autel à Bălinești, „confirmé” par une autre citation des psaumes: Ps. 131.8, recommandé par l'*Ermineia* de Denis pour la représentation de David, associée à la scène de la *Dormition de la Vierge: Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, traduit par Paul Durand avec une introduction et des notes par M. Didron, Paris, Imprimerie Royale, 1844, p. 147 (Pour d'autres références et significations de l'image de Bălinești, voir Athanasios Semoglou, *La composition absidale à Bălinești et ses composantes hymnographiques murales. Remarques sur un exemple prodromique*, in *Festschrift für Academician Panagiotis L. Vocotopoulos*, vol. II, Athen, 2015, p. 494, ainsi qu'à Popăuți-Botoșani (après 1496), où David, représenté aussi avec l'attribut en question, tient dans la main un rouleau avec une inscription de *chérétismi* (salutation), similaire à celui de l'*ikos* 12 de l'Acatiste de la Mère de Dieu, ou de l'*ikos* 5 de l'Acatiste de la Dormition de la Vierge, dans lequel est invoqué le *κιβωτός*. Cet attribut semble être représenté dans la main de David dans les peintures de Dragalevci: Georgi Gerov, *Newly Revealed Murals from 1476 at the Dragalevci Monasteri*, în *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 32-33, Нови Сад, 2003, p. 73 (le manque de la reproduction ne permet pas une affirmation plus sûre), et en Moldavie, on le rencontre encore sur l'image de David dans un médaillon sur l'arc triomphal à Voroneț, associé cette fois, avec la citation du verset Ps. 44.11 (Vlad Bedros, *Iconografia absidei altarului*, Anexe, Voroneț, IV.Arcul Triumfal, 37) et plus tard, dans le registre des prophètes dans le tambour de la tour de Moldovița (avec la citation du Ps. 48.5b).

<sup>38</sup> Cet attribut est assez fréquent à l'époque paléologue, sur le vase d'or apparaissant dans un médaillon la *Panaghia* (Chora (Kariye Djami), Lesnovo, Ravanica, Jošanica, Manasija): Paul A. Underwood, *The Kariye Djami*, Vol. 2: *The Mosaics*, New York, Bollingen Foundation, 1966, Pl. 73-74; Τίτου Παλαμαστοράκης, *op.cit.*, Pl. 108a, 132a, 136a, 143γ. À Kalenić, les attributs sont inversés, le vase apparaît dans les mains d'Aaron, tandis que la verge fleurit – chez Moïse: Draginja Simić-Lazar, *Kalenić et la dernière période de la peinture byzantine*, Skopje/Paris, Matica Makedonska/De Boccard, 1995, p. 46. Aussi dans les mains d'Aaron, le vase est représenté à Arilje: Τίτου Παλαμαστοράκης, *op.cit.*, Pl. 66β), Prizren, Peć et Dragalevci: Georgi Gerov, *O. c.*, p. 75). Sur la liaison avec l'hymnographie mariale de cet attribut, voir Бранислав Цветковић, *Богородичне праслике у куполама цркве манастира Јошанице*, in *Саопштења. Републички завод за заштиту споменика културе Београд*, XLIII, 2011, p. 50-52. Dans l'abside de l'autel à Bălinești, Moïse est représenté avec le même vase (le médaillon avec la Vierge n'est pas visible, ainsi qu'à St. George de Suceava), mais sans le rouleau avec l'inscription, d'ailleurs aussi comme sur les arcs triomphaux de Popăuți-Botoșani et Voroneț et sur le tambour de la tour de Moldovița. Dans un autre cycle de prophètes à Bălinești, représentés dans des médaillons sur l'arc triomphal, sur le rouleau de Moïse est inscrit un verset du Deutéronome (18.15). À Pătrăuți, sur le rouleau de Moïse est inscrit le commencement du verset I de Deut. 32, chapitre écrit sous la forme d'un poème, qui a été associé aux psaumes dans les manuscrits de la Septante, à partir du IV<sup>e</sup> siècle

temple)<sup>39</sup> et Aaron (la verge fleurie)<sup>40</sup>. Un certain nombre d'images sont mises en évidence par des vêtements spéciaux (la robe longue (*podaris*) d'Aaron, des habillements royaux de David et Salomon, la tunique courte à David et le manteau bordé de mouton d'Elie). L'introduction des attributs dans la représentation des prophètes, même à une échelle limitée, distingue les peintures de St. George de Suceava de celles de Pătrăuți et de Voroneț (si on tient compte seulement du registre dans le tambour), dont ils sont complètement absents. La présence des attributs „soutenus” par les textes sur les rouleaux des prophètes dans le registre du tambour de la tour de la nef, avec un rôle préfigurateur mariologique et de l'Incarnation, caractérise spécialement l'art de Serbie à l'époque paléologue<sup>41</sup>. En Moldavie, „la dotation” des prophètes avec des attributs distincts atteint son apogée à l'église de l'Annonciation de Moldovița (1537), où on compte 10 prophètes (sur les 19 représentés dans le registre de tambour) avec des attributs spéciaux: *la corne de l'onction* (Melchisédech – sic!), *le vase d'or* (Moïse), *la porte* (Ézéchiël), *la laine* (Gédéon), *le chandelier* (Zacharie), *l'encensoir* (Aaron), *l'arche de l'alliance* (David), *la montagne* (Daniel), *la pince* (Isaïe) et *l'échelle* (Jacques).

L'inclusion de l'image de St. Jean le Précurseur dans les registres de prophètes dans les tours est connue dans l'art paléologue (Geraki, Karan, Pelendri, St. André sur Treska, Lesново, Markov, Curtea de Argeș) et apparaît avec régularité dans les plus importants ensembles de peintures de la Serbie de Morava à la limite des XIVE- XVe siècles (Manasija, Ravanica, Kalenic)<sup>42</sup>, mais pas dans le type iconographique de *L'Ange du désert*, qui caractérise, déjà, les monuments de l'époque post-byzantine. L'*Ermineia* de Denis recommande de placer l'image de St. Jean Baptiste dans l'axe de l'ouest, pour faire pendant à l'image de la Vierge, dans l'axe de l'est, dans le

---

(*Septuaginta*, vol. 1, note au verset 32.1, à la p. 605-606) et lequel est cité aussi dans le cas de St. George de Suceava (32.43).

<sup>39</sup> Tout comme dans le cas de David, la présence de cet attribut dans la main de Salomon est en correspondance avec le texte sur le rouleau (Pr. 9.1: „La Sagesse a édifié pour elle une maison...”), en outre, assez fréquent dans les représentations de l'époque byzantine: Τίτου Παπαμιαστοράκης, *op.cit.*, p. 191, Tab. 4, rencontré aussi à Voroneț, mais pas „confirmé” par la présence de l'attribut en question (habituellement, Salomon tient dans la main droite, souvent, comme David, surtout à l'époque post-byzantine, un *stylos*).

<sup>40</sup> Un attribut qui a été souvent utilisé dans les représentations d'Aaron (en Moldavie, il apparaît à Sucevița, mais plus fréquemment, on rencontre un autre attribut, l'encensoir, comme sur les arcs triomphaux à Voroneț et Popăuți-Botoșani, dans l'abside de l'autel à Bălinești et dans le tambour de la tour à Moldovița), qui est aussi en correspondance parfaite avec le texte sur le rouleau (Ebr. 9.4), ayant les mêmes connotations mariologiques que dans les cas précédentes.

<sup>41</sup> Мирјана Глигоријвић-Максимовић, *Иконографија богородичних праобраза у српском сликарству од средине XIV до средине XV века*, in *Зборник радова Византолошког института*, 43, 2006, p. 281- 317.

<sup>42</sup> Τίτου Παπαμιαστοράκης, *op.cit.*, p. 243.

registre des anges, au-dessus du registre des prophètes, disposition déjà suivie au XVI<sup>e</sup> siècle, par exemple à St. Nicolas Philanthropin<sup>43</sup>. La représentation du Précurseur à St. George de Suceava semble être une solution intermédiaire entre l'insistance avec laquelle il apparaît dans les registres de prophètes dans les tambours de la tour dans l'art paléologue tardif et sa mise en évidence toute spéciale (ici, c'est vers lui que se dirige la procession des apôtres) dans l'art post-byzantin<sup>44</sup> aussi, dans le complexe du programme iconographique du système d'élévation des voûtes. Le texte sur le rouleau est probablement le plus répandu de ceux qu'on rencontre dans les images de St. Jean Baptiste.

Remarquons aussi que tous les apôtres qui flanquent la figure de St. Jean le Précurseur tiennent dans leurs mains des rouleaux dépliés avec des textes, à l'exception de St. Paul, représenté avec un évangile fermé, tandis que tous les textes identifiés (6 de 7) sont tirés de ses épîtres. La représentation des apôtres avec des rouleaux dépliés n'a pas été une pratique habituelle ni dans la peinture byzantine, ni dans celle post-byzantine. Couramment, ils ont été représentés soit avec des évangiles fermés, soit avec des rouleaux pliés. Dans cette situation, il est trop difficile de trouver des repères de comparaison en ce qui concerne les textes cités<sup>45</sup>. Comme nous l'avons mentionné, tous les textes sur les rouleaux des apôtres à St. George de Suceava reproduisent des péripécies des épîtres de St. Paul. Dans un cas, nous rencontrons le déroulement d'un texte consécutif sur les rouleaux des trois apôtres (Simon, Jacques et Thomas: 2Tim.2.1-2), dans les autres, les péripécies proviennent d'épîtres différentes (Ebr.1.1; Cor.4.9; Tit.2.11). Le déroulement d'un texte consécutif sur plusieurs rouleaux voisins est connu, mais assez rarement, par exemple dans la pratique de la citation des textes liturgiques sur les rouleaux des Sts. Évêques sur les absides de l'autel<sup>46</sup>. En même temps, il faut mentionner que la source des textes cités dans notre cas a été aussi liturgique, les péripécies n'étant pas tirées directement du texte du Nouveau Testament, mais du livre liturgique appelé *L'Apôtre* (Lectionnaire des Actes et des Épîtres des Apôtres). Ceci est attesté par les petites introductions utilisées dans les péripécies citées: „Frères”, „Fils Timothée”, „Fils Tite”, lesquelles indiquent sûrement cette source.

Les textes sur les rouleaux des prophètes, contrairement au cas de Pătrăuți, se retrouvent plus souvent dans les ensembles de peintures

<sup>43</sup> *Manuel d'iconographie chrétienne*, p. 424; Μυρταλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *op.cit.*, Fig. 30, 32.

<sup>44</sup> Aussi dans une position centrale et dans le même type iconographique de l'*Ange du désert*, il apparaît dans le registre des prophètes et apôtres dans le tambour de la tour de Moldovița.

<sup>45</sup> On peut citer à ce sujet seulement l'exemple plus tardif de Sucevița.

<sup>46</sup> Vlad Bedros, *Selecția Sfinților Ierarhi în absidele moldovenești (secolele XV-XVI)*, in Lia Brad Chisacof, Cătălina Vătășescu (coord.), *Polychronion. Profesorului Nicolae Șerban Tanașoca la 70 de ani*, Bucarest, Ed. Academiei Române, 2012, p. 68, est invoqué l'exemple de Râșca, en étant remarqué la rareté de ce procédé dans les Balkans.

byzantines et post-byzantines (voir la Table à la fin de l'article). En maintenant le même repère comparatif, nous observons qu'à St. George de Suceava sont plus souvent utilisées les péripécies tirées des lectures de parémies (David, Michée, Sophonie, Élie, Jonas, Ézéchiël, Joël, Jérémie (chez Naboth) ?, Zacharie (chez Osée), Salomon, Élisée). Si on respecte la correspondance entre les images des prophètes et les citations de leurs livres, suivre cette source de manière conséquente est impossible, parce qu'on ne lit pas de tous les livres de prophète aux parémies. Les solutions sont: soit le remplacement par des citations tirées des livres d'autres prophètes, lus aux parémies, soit l'utilisation d'autres sources que le *Prophetologion*, qui contient toutes les lectures de l'Ancien Testament (ou d'autres livres liturgiques qui ont accueilli les parémies après l'abandon du *Prophetologion*). Les exécuteurs des peintures de St. George de Suceava, généralement, ont respecté la correspondance entre les images et les citations (à l'exception d'Osée, dont on a cité sur son rouleau un verset du livre de Zacharie, tandis qu'aux Nahum et Amos, les inscriptions n'ont pas été identifiées à cause de leurs dégradations). Nous trouvons ici des citations chez Aggée et Abdias, tirées de leurs livres, qui ne sont pas lues aux parémies, ainsi que chez Malachie, Zacharie et Daniel, dont on connaît des lectures aux parémies tirées de leurs livres, mais dans notre cas sont choisies des citations qui ne se retrouvent pas dans ces lectures.

Sont présentes aussi des citations d'œuvres hymnographiques, comme celles du Livre de Habacuc (3.3-4) et du Deutéronome (32.43) qui font partie des cantiques 4 et 6 du Canon des neuf chants de l'Ancien Testament. L'inscription sur le rouleau du prophète non identifié semble aussi indiquer une source hymnographique. L'expression *ὄρος ἀλατόμητον*, avec le sens de *montagne pas coupée de la main de l'homme*, est un *topos* de l'hymnographie mariologique (inspiré de la prophétie de Daniel), que nous retrouvons, par exemple, dans le *Canon à l'Hymne Acatiste de la Vierge* de Joseph l'Hymnographe<sup>47</sup>.

Il convient de remarquer aussi l'appel, à l'église St. George de Suceava, dans quelques cas, aux plus „populaires” citations vétérotestamentaires qu'on rencontre dans les monuments byzantins: Michée 4.6, Sophonie 3.8, 4Roi 2.4 (chez Elie), Jonas 2.3, Joël 3.1, Daniel 7.9, Salomon 9.1<sup>48</sup>. En même temps, dans d'autres cas, la situation est totalement opposée. Ainsi, pour l'inscription qui accompagne l'image d'Habacuc,

<sup>47</sup> Ωδή ἐ, Δοξά Πατρί...: Ρωννήμενοι σθένει σου, πιστῶς ἀναβοῶμέν σοι. Χαῖρε πόλις τοῦ Παμβασιλέως, δεδοξασμένα, καί ἀζιάκουστα, περὶ ἧς λελάληται σαφῶς· ὄρος ἀλατόμητον, χαῖρε βάθος ἀμέτρητον. Nous remercions sur cette voie aussi notre collègue Athanassios Semoglou pour la consultation à ce sujet. Pour des références à d'autres exemples, voir: Μητρ. Πρ. Σοφρονίου Ευστρατιάδου, *Η Θεοτόκος εν τη υμνογραφία*, Paris/Chennevières-sur-Marne, Librairie Ancienne Honoré Champion/L'Ermitage, 1930, p. 53.

<sup>48</sup> Τίτου Παπαμαστοράκης, *op.cit.*, p. 191, 198, 216, 221, 224, 227, 236.

pratiquement dans tous les cas connus à l'époque paléologue, on a choisi les versets Hab. 3.2 et 3.3<sup>49</sup>, tandis qu'à St. George de Suceava, apparaissent comme inédits la deuxième partie du verset Hab. 3.3 et le commencement du verset 3.4. Nous ne connaissons pas non plus des analogies pour la citation du verset Zacharie 3.1, alors qu'une autre citation de son livre (Zah.8.3), écrite sur le rouleau d'Osée, peut être retrouvée (sur son rouleau) à l'église Pammakaristos de Constantinople, et à celle de Curtea de Argeş<sup>50</sup>. Egalement, nous ne trouvons pas aux autres monuments, au moins dans le cadre du programme iconographique du système d'enlèvement des voûtes, la citation des versets Ps. 45.5-6 (qui ne sont pas lus comme *prokeimenon* aux parémies), présente dans notre cas sur le rouleau de David. Nous ne connaissons pas non plus l'utilisation du verset Isaïe 1.2 à l'époque byzantine, mais qui a eu une certaine circulation à l'époque post-byzantine, étant recommandé par l'*Ermineia* de Denis<sup>51</sup>.

La plupart des inscriptions sur les rouleaux ont été réalisées en grec, exceptant deux cas, chez Ézéchiél et Naboth, dont les inscriptions sont en slave. Mais, en ce qui concerne les signatures des noms des prophètes, la situation est plus variée, et en même temps, plus équilibrée. Dans les deux registres, dans la partie du nord les figures (dans le premier, entre Osée et Abdias, dans le deuxième, entre St. Jean le Baptiste et Aaron, y compris) sont signées en grec, les celles de la partie de sud (entre David et Aggée et St. Paul et Salomon respectivement), sont signées en slave. Une partie des signatures en grec (exclusivement dans le registre supérieur) sont encadrées dans des cartouches au fond rouge (Daniel, Zacharie, Malachie, Ézéchiél, Jonas et Abdias). Remarquons que les deux inscriptions sur les rouleaux en slave interviennent sur la partie des signatures grecques. Il faut mentionner aussi la présence d'une zone d'interférence sur le secteur des signatures en grec dans l'axe de l'ouest. Ici, l'inscription „prophète” chez Abdias n'est pas conservée, mais chez les deux figures qui le suivent dans la direction nordique (Jonas et Ézéchiél), ces inscriptions sont en slave, tandis que les noms – en grec.

Une répartition similaire des inscriptions se trouve à l'église de la Vraie Croix de Pătrăuți. Bien que cette fondation d'Etienne le Grand comporte uniquement des inscriptions en grec, la différenciation, aussi en deux parties, du nord et du sud, a été surprise dans les manières d'écriture. La comparaison entre ces deux monuments reste valable pour les couches placées plus bas, où on retrouve la même opposition, entre le nord et le sud, dans les compositions sur les intrados des arcs obliques et sur les tympans.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 233. Le 3<sup>e</sup> chapitre du Livre d'Habacuc est en fait un psaume, lequel, à partir du Ve siècle, dans une collection des *Odes*, a été ajouté au Psautier, de même que le Deut. 32 (voir aussi la note 38): *Septuaginta*, vol. 5, p. 380.

<sup>50</sup> Τίτου Παπαμαστοράκης, *op.cit.*, p. 239.

<sup>51</sup> *Manuel d'iconographie chrétienne*, p. 137.

Sur ces surfaces sont placées les scènes des Grandes Fêtes (dans les tympans), auxquelles sont associées chaque fois deux figures de prophètes, placées sur les intrados des arcs. Le déroulement du cycle commence sur le tympan de Nord-est, où est représentée l'Annonciation, accompagnée par les figures de David et Salomon (Fig. 16), ensuite la Nativité, avec Isaïe et Michée (Sud-est) (Fig. 17), *La Présentation de Jésus au Temple*, avec Moïse, et, encore une fois, Isaïe (Sud-ouest) (Fig. 18) et *Le Baptême du Seigneur*, avec St. Jean le Précurseur et Nahum (Nord-ouest) (Fig. 19). Tous les textes sur les rouleaux sont en grec (seule l'inscription sur le rouleau de Nahum est complètement disparue), mais les signatures sont divisées comme dans les registres supérieurs, au nord – en grec, au sud – en slave.

Les inscriptions sur les rouleaux sont en bonne partie en concordance liturgique avec les scènes accompagnées. Ainsi, sur le rouleau de Salomon est écrit le verset Ps. 44.11, recommandé par l'*Ermineia* de Denis, mais pour la figure de David, associée à la scène de l'Annonciation: ΑΚΟΥC[ΟΝ] ΘΥΓΑΤΕΡ ΚΑΙ ΕΙΔΕ Κ(ΑΙ) ΚΛΙΝΟΝ ΤΟ ΟΥC COΥ (ἄκουσον, θύγατερ, καὶ ἰδὲ καὶ κλῖνον τὸ οὗς σου) – *Écoute, ma fille, et vois, et incline ton oreille*<sup>52</sup>. Malheureusement, la qualité des reproductions dont nous disposons ne nous permet pas d'identifier l'inscription sur le rouleau de David.

Les deux inscriptions prophétiques qui accompagnent la scène de la Nativité sont incluses dans les lectures des parémies de Noël: Is.7.14: ΙΔΟΥ Η ΠΑΡΘΕΝΟ(C) ΕΝ ΓΑCΤΡΗ ΛΙΨΕΤΕ<sup>53</sup> ΚΕ Τ(Ε)Ξ(Ε)Τ(Ε) ΥΙΟΝ ΚΕ (ἰδοὺ ἡ παρθένος ἐν γαστρὶ ἔξει καὶ τέξεται υἱόν, καὶ καλέσεις τὸ ὄνομα αὐτοῦ Ἐμμανουήλ) – *Voilà que la Vierge concevra dans son sein, et elle enfantera un fils, et tu lui donneras le nom d'Emmanuel*; et Mich.5.1: ΚΕ (CΥ) ΒΗΘΛΕ(Ε)Μ (Ο)ΙΚ(ΟC) ΤΟΥ ΕΥΦΡΑΘΑ ΟΛΙΓΟCΤΟC [...] (Καὶ σύ, Βηθλεεμ οἶκος τοῦ Εφραθα, ὀλιγοστός) – *Et toi, Bethléem, maison, d'Éphratha, toi si petite [parmi les milliers de fils de Juda]*.

La même constatation est valable pour le cas de la scène de *La Présentation de Jésus au Temple*, les textes d'Ex.13.12 (ou 13.15): ΠΑΝ ΑΡCΕΝ[ΙΚΑ] ΔΙΑΝΟΙΓΟΝ ΜΗΤΡΑΝ (... πᾶν διανοῖγον μήτραν, τὰ ἀρσεωικά, ...) – *... tout mâle ayant ouvert les entrailles...* et d'Is.19.1: ΙΔΟΥ Κ(ΥΡΙΟ)C ΚΑΘΗΤΕ ΕΠΗ ΝΕΦ[ΕΛΗC] (Ἴδοὺ κύριος κάθηται ἐπὶ νεφέλης κούφης ...) – *Voici que le Seigneur s'est assis sur une nuée légère*, sont lus aux parémies de la fête en question.

<sup>52</sup> Pour les sources des citations du texte grec de la Septante et sa traduction en français, ici et plus loin, voir la note 2 de la Table.

<sup>53</sup> *Ληγετε* au lieu de *ἔξει* de la Septante, apparaît dans les *Prophetologions*: Anne-Mette Gravgaard, *Inscription of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches. A Catalogue*, Copenhagen, Museum Tusulanum, 1979, p. 51-52, ici on trouve un autre exemple de la même substitution dans la peinture post-byzantine, celle de Dochiariou (1568).

En ce qui concerne la scène du *Baptisme de Seigneur*, sur le rouleau de Jean le Précurseur on distingue le commencement du verset Jn.1.23: ΦΩΝΗ Β(Ο)ΩΝΤΟC ΕΝ [...] (ἐγὼ φωνῆ βοῶντος ἐν τῇ ἐρήμῳ) – *Moi, je suis la voix de celui qui crie dans le désert:...*<sup>54</sup> Comme nous l'avons dit, sur le rouleau de Nahum on ne peut rien lire, mais sa présence dans ce contexte, suit probablement une tradition iconographique selon laquelle on a attribué à Nahum un verset absent dans son livre, recommandé pour la scène de Baptême dans l'*Ermineia* de Denis<sup>55</sup>.

À propos de la disposition des prophètes dans l'espace du système d'enlèvement de la voûte de l'église St. George de Suceava, il faut attirer l'attention sur quelques moments évolutifs à ce sujet dans les églises moldaves. Premièrement, nous mettons en évidence l'appartenance thématique des registres de prophètes, deuxièmement, leurs emplacements spatiaux. À Pătrăuți, on peut parler de deux registres de prophètes, un, dans le tambour de la tour, lié thématiquement à l'image de Pantocrator dans la coupole, le deuxième, sur les intrados des arcs obliques, peut être qualifié comme série de prophètes de Grandes Fêtes, leurs images accompagnant les scènes concernées, tandis que les inscriptions sur leurs rouleaux, dans la mesure où elles sont identifiées, sont en liaison liturgique avec ces scènes<sup>56</sup>.

À St. Élie de Suceava, l'arc triomphal est doublé<sup>57</sup>, étant composé de deux arcs, et sur celui intérieur (par rapport à l'abside de l'autel), apparaît un registre de prophètes dans des médaillons. Quelques éléments, que l'on distingue encore dans l'état actuel des peintures (qui ne sont pas restaurées), notamment les attributs comme le chandelier et la porte chez deux prophètes (Zacharie et Ézéchiél ?), semblent indiquer que ce registre est en correspondance avec l'image de la Vierge dans la conque de l'abside de l'autel<sup>58</sup>. À Voroneț, nous enregistrons une situation tout à fait spéciale. Les

<sup>54</sup> Texte grec d'après: *Noul Testament. Evanghelia după Ioan*, édition bilingue, introductions, traduction, commentaire et notes patristiques de Cristian Bădiliță, Bucarest, Curtea veche, 2010, traduction en français: *La Bible*, Traduction œcuménique, Bibli'O/Société biblique française, Paris, Les éditions du Cerf, 2010.

<sup>55</sup> *Manuel d'iconographie chrétienne*, p. 142: *Voici ce que dit le Seigneur, qui commande aux grandes eaux ...*

<sup>56</sup> Emil Dragnev, *Programul iconografic al sistemului de boltire al naosului bisericii „Înălțarea Cinstitei Cruci” din Pătrăuți*, p. 190.

<sup>57</sup> La même structure apparaît déjà chez le monument bâti dans le même an que celui de Pătrăuți (1487), à l'église de Milișăuți/Bădeuți, mais qui n'existe plus aujourd'hui: Gheorghe Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, Bucarest, „Cartea Românească”, S. A., 1926 (=Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, anul XVIII, 43-46, 1925), p. 26 (Milișăuți), p. 29 (Sf. Élie).

<sup>58</sup> En ce qui concerne les deux autres registres des prophètes qu'on rencontre à Pătrăuți, nous pouvons confirmer avec certitude la présence de celui traditionnel, dans le tambour de la tour, tandis que la thématique complète des scènes dans les tympans nous reste inconnue, et par conséquent, l'identification des figures qui flanquent les images dans des médaillons dans les clés des arcs obliques, ne peut pas être réalisée avec certitude en faveur des prophètes. Quand même, l'identification des deux scènes, de la totalité des quatre, sur les grands pendentifs,

tympan sous les arcs obliques n'accueillent plus les scènes des Grandes Fêtes, et respectivement, les prophètes qui les accompagnent, ne retrouvent plus leur place sur les intrados de ces arcs. Ce registre, apparemment, semble être déplacé sur l'arc extérieur de l'est (dans le même rapport avec l'abside de l'autel), où les prophètes sont représentés dans des médaillons, en proximité des scènes des Grandes Fêtes et des Passions du Christ. Mais les images des prophètes sont orientées vers l'autel, ce qui indique plutôt leur consonance avec l'image de la Mère de Dieu avec Jésus dans la conque de l'abside de l'autel ; de cette manière, elles complètent le registre de prophètes, figurés en pleine stature sur l'arc intérieur (Fig. 21). D'ailleurs, les images des prophètes de ces deux registres ne se répètent pas, tandis que la présence des attributs, ainsi que des textes qui invoquent des préfigurations mariales et, implicitement, de l'Incarnation, peut être constatée à la fois sur les deux registres<sup>59</sup>.

Dans le programme iconographique de St. Nicolas de Popăuți-Botoșani, les scènes des Grandes Fêtes ont repris leur place dans les tympan en s'étendant aussi sur les grands pendentifs, mais c'est seulement la scène de l'Annonciation qui est accompagnée par les images des prophètes sur l'intrados de l'arc correspondant (David et Salomon). En même temps, sur l'arc triomphal, à côté du registre des prophètes sur l'arc intérieur, apparaissent encore deux rangées de prophètes en médaillons sur celui extérieur<sup>60</sup>. Ici on constate une situation similaire à celle de Voroneț, les images des prophètes, toutes orientées vers la conque de l'abside de l'autel, ne se répète pas (Fig. 20). Un registre des prophètes apparaît aussi sur l'arc triomphal de l'église du monastère Neamț<sup>61</sup>.

Ainsi, nous pouvons conclure qu'à l'époque d'Étienne le Grand, les programmes iconographiques de l'abside de l'autel (y compris l'arc triomphal), adoptent, en diverses variations, l'association des images de prophètes à celle de la Mère de Dieu trônant avec Jésus, ce qui nous conduit vers l'illustration du thème invoqué par le cantique du canon au prophètes, attribué au patriarche Germaine de Constantinople (VIIIe siècle), *Ἀνωθεν οἱ προφήται σὲ προκατήγγειλαν* („Du haut les prophètes t'ont annoncé")<sup>62</sup>.

---

appartenant au cycle des Grandes Fêtes (*La Transfiguration* et *La Résurrection de Lazare*): Gh. Bratiloveanu, Pavel Blaj, *Biserica Sf. Ilie Suceava*, Iași, Ed. Mitropoliei Moldovei și Sucevei, 1988, p. 45, suggère la probabilité de la présence des scènes de ce cycle dans les tympan.

<sup>59</sup> Emil Dragnev, *Profeții „Vechiului Testament” din naosul bisericii Sf. Gheorghe a mănăstirii Voroneț*, in *Revista de Istorie a Moldovei*, nr. 3 (99), 2014, p. 70.

<sup>60</sup> Vlad Bedros, *Iconografia absidei altarului*, Anexe, Popăuți, IV. Arcul triumfal, 27-32.

<sup>61</sup> *Ibidem*, Neamț, IV. Arcul triumfal, 34-49.

<sup>62</sup> Les préfigurations symboliques de la Mère de Dieu sont nombreuses dans l'œuvre hymnographique ainsi que dans celle patristique ; voir le dossier élaboré par le Pr. Gabiel Herea dans: *Mesajul eshatologic al spațiului liturgic creștin. Arhitectură și icoană în Moldova secolelor XV-XVI*, Suceava, Ed. Karl A. Romstorfer, 2013, p. 363-381.



Connue depuis le XIII<sup>e</sup> siècle dans la peinture des icônes, et depuis le XIV<sup>e</sup> siècle dans la peinture murale, surtout dans les fondations des souverains serbes, pendant les XV<sup>e</sup> - XVI<sup>e</sup> siècles, elle est devenue particulièrement populaire dans la peinture des icônes de la Russie Moscovite<sup>63</sup>.

Ce qui est devenu un trait spécifique des programmes iconographiques en Moldavie, c'est l'assemblage de ce thème dans l'espace de l'abside de l'autel. Le phénomène est plus visible dans le cadre de deux fondations de boyards, celles de Bălinești et d'Arbore. Ici, le registre des prophètes est apporté à la proximité immédiate de l'image de la Mère de Dieu dans la conque (Fig. 22), étant placé même sous elle, dans l'hémicycle de l'abside de l'autel (à Bălinești<sup>64</sup>, figures statuares, à Arbore – demi-figures dans des médaillons).

Pendant la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, la présence des prophètes sur l'arc triomphal des églises moldaves continue à constituer une règle<sup>65</sup>,

<sup>63</sup> Э. П. Саликова, *Сложение иконографии «Похвала Богоматери» в русском искусстве XV-XVI веков*, in *Русская художественная культура XV-XVI веков*, Государственный Историко-Культурный Музей-Заповедник «Московский Кремль», Материалы и Исследования, XI, Москва, 1998, p. 69-80.

<sup>64</sup> Le cas de Bălinești a été examiné en détail par Athanassios Semoglou, qui, s'appuyant seulement sur cet exemple, a été le premier qui a indiqué la particularité mentionnée des programmes iconographiques des églises moldaves, en remarquant que les exemples d'emplacement du thème „Du haut les prophètes t'ont annoncé” dans la peinture grecque ne sont pas connus plus tôt que les dernières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle: Athanassios Semoglou, *La composition absidale à Bălinești*, p. 498, et jusqu'à cette période, dans l'art byzantin et post-byzantin, les lieux d'emplacement habituels de ce thème sont les espaces des narthex ou celles des parties occidentales de la nef (p. 501, notes 72 et 73), positionnement qui a conduit Doula Mouriki à émettre l'hypothèse que ce thème a été destiné initialement à la décoration des coupoles secondaires: Ντ. Μουρίκη, *Αι βιβλικαί προεικονίσεις της Παναγίας εις τον τρούλλον της Περιβλέπτου του Μυστρά*, in *Αρχαιολογικόν Δελτίον*, 25, 1970. Part A' *Μελέται*, p. 247, apud: Athanassios Semoglou, *La composition absidale à Bălinești*, p. 498, nota 68 la p. 501.

<sup>65</sup> En Valachie, on peut invoquer à ce sujet l'exemple de la petite église de l'hôpital du monastère Bistrița (avant 1522), où l'image de la Vierge Platytera de la conque de l'abside de l'autel est flanquée par deux figures d'anges, et deux paires de prophètes: David et Zacharie (père de St. Jean Baptiste) à droite, Salomon et Jérémie, à gauche: Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, Bucarest, Meridiane, 1978, p. 24, Pl. 4. Zacharie tient dans sa main un encensoir, Jérémie un chandelier, tandis que sur les rouleaux de David et Salomon on peut lire seulement le commencement du texte du dernier: *sl i ša d òi i vižd* (l'incipit du verset Ps. 44.11: *Écoute, ma fille, et vois, ...*). Sur l'arc triomphal sont représentés trois prophètes sur chaque versant (Moïse, un prophète non identifié sans barbe et Daniel sur celui du nord, Aaron, un autre prophète, imberbe et non identifié aussi, et Isaïe sur celui du Sud, les deux jeunes prophètes sont probablement Zacharie et Habacuc), qui se dirigent vers l'image de la colombe du Saint Esprit, représentée dans la clé de l'arc. Mais ici, les représentations des prophètes (sans attributs), sont probablement plutôt en relation avec l'image mentionnée du St. Esprit, celle d'Ancien-des-jours, placée dans la partie supérieure de la conque de l'abside de l'autel et de Jésus Emanuel de la composition Platytera (en forment la St. Trinité). Les textes sur les rouleaux sont lisibles seulement chez Daniel et Moïse. Le premier est accompagné par l'inscription :: *az vidhx prhstoli postavi še(să) i ve(t)xli dn{mi shde* (Dan. 7.9: *Et je regardai jusqu'à un endroit où*

mais la relation de leurs registres avec l'image de la Mère de Dieu dans la conque de l'abside de l'autel, doit être chaque fois soumise à un examen spécial, tenant compte des éventuelles implications dans d'autres contextes. Il est difficile de se prononcer sur le cas de St. George de Suceava, s'il s'inscrit dans cette tradition et dans quelle mesure, parce que les peintures originelles dans la conque de l'abside de l'autel et sur l'arc triomphal ne sont pas conservées.

En analysant la composition des registres des prophètes et des apôtres dans le tambour de la tour, ainsi que les inscriptions sur les rouleaux, on peut constater que le registre des prophètes supérieur, comme dans la majorité absolue des cas, est en connexion avec l'image du Pantocrator dans la coupole, préfigurant la pouvoir et l'action de la Providence, de l'Incarnation jusqu'à la perspective eschatologique<sup>66</sup>. Dans le deuxième registre, nous observons une certaine articulation du thème marial, spécialement par la voie de l'Incarnation, indiquée par les attributs de prophètes comme Moïse, Aaron, Salomon, par les textes sur les rouleaux, mais aussi par le positionnement sur la partie de l'ouest du tambour, donc faisant pendant à l'image de la Mère de Dieu dans la conque de l'abside. Ainsi, nous pouvons supposer que le registre des prophètes, placé habituellement sur l'arc triomphal des églises moldaves, soit a été déplacé dans le cas de l'église Sr. George de Suceava dans le tambour de la tour, soit celui du tambour a complété le registre présomptif de l'arc triomphal, supposition qui peut offrir un version d'explication pour l'unique cas que nous connaissions, de concevoir un registre mixte, des apôtres et des prophètes, dans la peinture moldave en particulier, et dans celles byzantine et post-byzantine, en général, mais sans exclure l'éventualité des autres interprétations de cette situation inédite.

---

*des trônes étaient placés; et l'Ancien-des-jours était assis; ...), chez le deuxième, une paraphrase d'Ex.3.2: k pi n(u) wgnú nhs garhòu provi dhxte (très proche de la version chantée aux Matines, le samedi de la semaine des laitages: Gabriel Herea, *Mesajul eshatologic*, p. 372) sur le Buisson Ardent, textes qui sont plutôt en correspondance avec l'image de l'Ancien-des-jours, par ses références aux théophanies et aux visions vétérotestamentaires.*

<sup>66</sup> En quelques cas, les accents peuvent être modifiés, comme par exemple à Moldovița, où la thématique mariale s'impose assez évidemment, particularité probablement explicable par la consécration de l'église à l'Annonciation.

**Illustrations:**



Fig. 1. St. Gheorge de Suceava, ensemble des peintures de la tour de la nef.



Fig. 2. St. Gheorge de Suceava, le Pantocrator sur la coupole de la nef.





Fig. 3. St. Gheorge de Suceava, le tambour, registres angéliques.



Fig. 4. St. Gheorge de Suceava, le tambour, registre des prophètes et des apôtres, et de la Divine Liturgie.



Fig. 5. St. Gheorge de Suceava, le tambour, registre des prophètes: David, Michée, Isaïe, Habacuc.

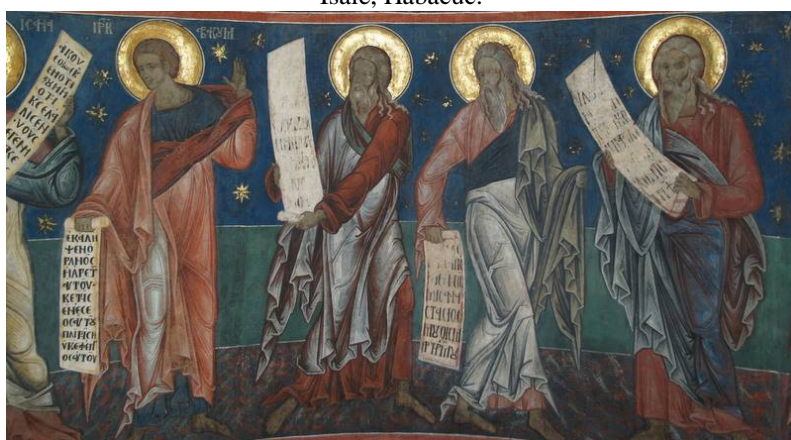


Fig. 6. St. Gheorge de Suceava, le tambour, registre des prophètes: Habacuc, Nahum, Sophonie (?), Amos.



Fig. 7. St. Gheorge de Suceava, le tambour, registre des prophètes: Élie, Aggée, Abdias.





Fig. 8. St. Gheorge de Suceava, le tambour, registre des prophètes: Abdias, Jonas, Ézéchiel, Joël.



Fig. 9. St. Gheorge de Suceava, le tambour, registre des prophètes: Ézéchiel, Joël, Malachie.



Fig. 10. St. Gheorge de Suceava, le tambour, registre des prophètes: Zacharie, Naboth, Daniel, Osée.



Fig. 11. St. Gheorge de Suceava, le tambour, registre des prophètes et apôtres: Sts. Pierre, Jean le Baptiste, Paul.



Fig. 12. St. Gheorge de Suceava, le tambour, registre des prophètes et apôtres: Sts. Philippe, Barthelemy, André.



Fig. 13. St. Gheorge de Suceava, le tambour, registre des prophètes et apôtres: Sts. Paul, Simon, Jacques et Thomas.





Fig. 14. St. Gheorge de Suceava, le tambour, registre des prophètes et apôtres: Samuel, Élisée, Moïse, Salomon.

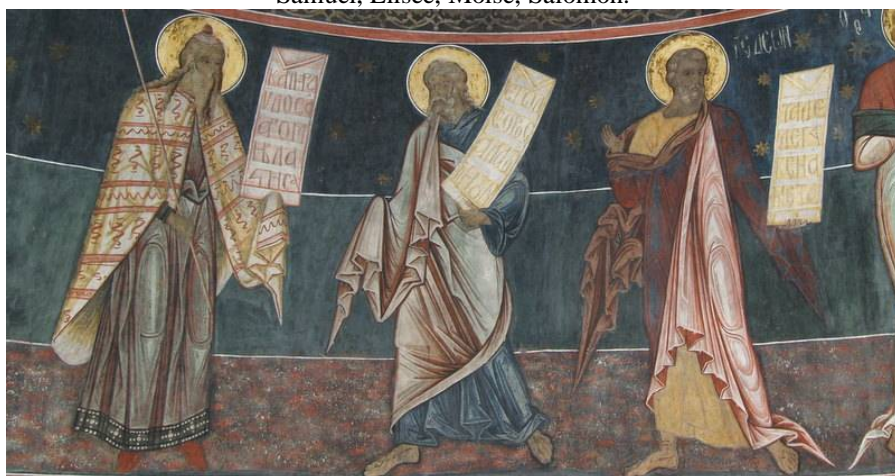


Fig. 15. St. Gheorge de Suceava, le tambour, registre des prophètes et apôtres: Aaron, prophète non identifié, Gédéon.

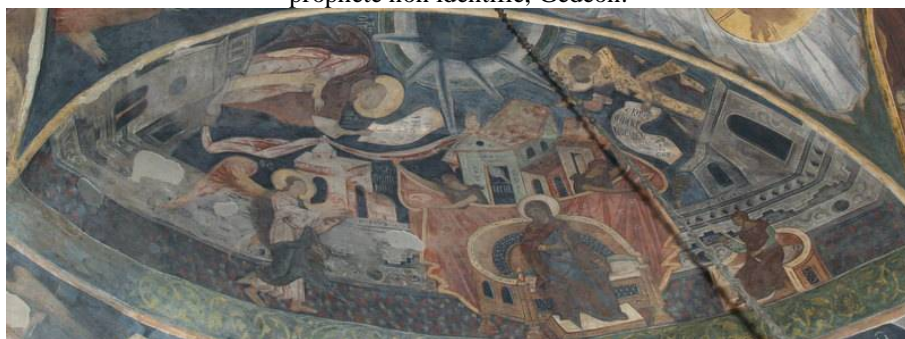


Fig. 16. St. Gheorge de Suceava, tympan et intrados de nord-est: l'Annonciation et les prophètes David et Salomon.



Fig. 17. St. Gheorge de Suceava, tympan et intrados de sud-est: *Nativité* et le prophètes Isaïe et Michée.

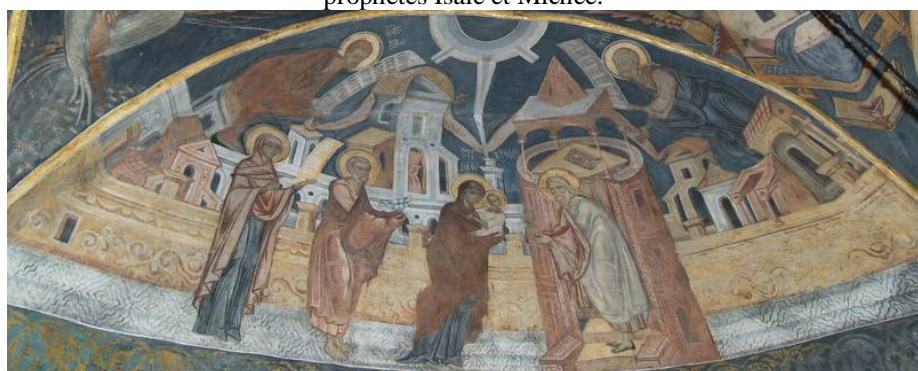


Fig. 18. St. Gheorge de Suceava, tympan et intrados de sud-ouest: *La Présentation de Jésus au Temple* et les prophètes Moïse et Isaïe.



Fig. 19. St. Gheorge de Suceava, tympan et intrados de nord-ouest: *Le Baptisme de Seigneur* et les prophètes St. Jean le Précurseur et Nahum.





Fig. 20. St. Nicolas de Popăuți-Potoșani, registres des prophètes sur l'arc triomphal.



Fig. 21. St. George de Voroneț, registres des prophètes sur l'arc triomphal.



Fig. 22. St. Nicolas de Bălinești, registre des prophètes dans l'abside de l'autel.

**Les prophètes et les apôtres représentés dans le tambour de la tour de l'église St. George de Suceava: inscriptions sur les rouleaux et leurs correspondance avec les textes de la Septante (LXX), le Nouveau Testament (NT), la pratique liturgique et les autres monuments des époques byzantin et post-byzantin**

	Prophètes et apôtres représentés, avec leurs signatures	Sources des inscriptions	Inscriptions sur les rouleaux	Correspondance avec le texte de la LXX et du NT	Traduction en français	Correspondance liturgique	Les parallèles des inscriptions dans les monuments byzantins	Les parallèles des inscriptions dans les monuments post-byzantins
1	David Pr(o)k Dad	Ps. 45.5-6	Θ(ΕΟ)Υ ΗΓΙΑCEN ΤΟ CΚΗΝΟΜΑ ΑΥΤΟΥ Ο ΥΨΙCΤΟC Ο Θ(ΕΟ)C ΕΝ ΜΕCΩ ΑΥΤΗC	5. ... Θεοῦ ἡγίασεν τὸ σκῆνωμα αὐτοῦ ὁ ὑψιστος. 6. ὁ Θεὸς ἐν μέσῳ αὐτῆς	L'eau courante de fleuve réjouit la cité de Dieu; le Très-Haut a sanctifié son tabernacle. 6. Dieu est au milieu de sa cité...			
2	Michée Pr(o)k Mfxf/a	Mich. 4.6	ΤΑΔΕ / ΛΕΓΕΙ Κ(ΥΡΙΟ)C CΗΝ[ΑΞΩ] ΤΗΝ CΗΝΤΕΤΡΙΜΕΝΗ( N) ΚΕ ΤΗΝ ΕΞΩΜΕΝΗΝ ΕΙCΔΕΞΟΜΕ ΚΕ ΟΥC ΑΠΟCΑΜΕΝ	6. ἐν τῇ ἡμέρᾳ ἐκείνῃ, λέγει κύριος, συνάξω τὴν συντετριμμένην καὶ τὴν ἐξωσμένην εἰσδέξομαι καὶ οὓς ἀπωσάμην·	En ce jour, dit le Seigneur, Je réunirai celle qui a le cœur contrit et celle que J'ai repoussée, et J'accueillerai ceux que J'avais chassés;	Parémie à la Nativité de Seigneur	Peribleptos d'Ohrid; Chilandari; Gračanica; Stroboles.	Erminefa (à la Nativité de Seigneur)
3.	Isaïe Pr(o)k tsai a	Is. 1.2	ΑΚΟΥΕ ΟΥΡΑΝΕ Κ(ΑΙ) ΕΝΟΤΗΖΟΥ ΓΗ [ΟΤΙ] Κ(ΥΡΙΟ)C ΕΛΑΛΗCΕΝ ΥΠ[Ι]ΟΥC ΕΓΕΝ[Ν]ΗCΑ ΚΕ	2. Ἄκουε, οὐρανέ, καὶ ἐνωτίζου, γῆ, ὅτι κύριος ἐλάλησεν· υἱοὺς ἐγέννησα καὶ	Écoute, ciel; prête l'oreille, terre, parce que le Seigneur a parlé, disant: J'ai engendré des fils, et je les ai élevés en gloire; mai...	Parémie de la 6 <sup>e</sup> heure, lundi, première semaine du Carême		Erminefa (9 mai); St. Nicolae Philanthropinon; Molivoklissia (?); St. Nicolas de la Grande Lavra (?).

			ΨΟC[A] ΑΥΤ[ΟΙ]	ὑψωσα, αὐτοὶ...				
4	Habacuc Pr(o)k Avakum	Av. 3.3-4	ΕΚΑΛΗΨΕΝ Ο(Υ)ΡΑΝΟ(Υ)C Η ΑΡΕΤ(Η) ΑΥΤΟΥ ΚΕ (?) ΕΝΕCΕΟC ΑΥΤΟΥ ΠΛΗΡΗC Η ΓΥ ΚΕ ΦΕΓΓΟC ΑΥΤΟΥ	ἐκάλυψεν οὐρανοὺς ἢ ἀρετὴ αὐτοῦ, καὶ αἰνέσεως αὐτοῦ πλήρης ἡ γῆ. 4. Καὶ φέγγος αὐτοῦ ...	... Sa vertu est le vêtement des cieux, et la terre est pleine de Sa louange. 4. Sa splendeur...	Dans le cadre du Canon des neuf cantiques de l'Ancien Testament (4 <sup>e</sup> cantique), a été chanté aux Matines, spécialement pendant le Carême.		
5	Nahum Naum	illisible						
6	Sophonie ?	Sph. 3.8	Κ(ΥΡ)ΙC ΕHC ΗΜΕΡΑΝ ΑΝΑCΤΑCΙΟC ΜΟΥ ΕHC ΜΑΡΤΗ(ΟΝ) ΔΥΟ[ΤΙ]	Διὰ τοῦτο ὑπόμεινόν με, λέγει κύριος, εἰς ἡμέραν ἀναστάσεώς μου εἰς μαρτύριον· διότι τὸ κρίμα μου εἰς συναγωγὰς ἐθνῶν ...	Attends-Moi, dit le Seigneur; jusqu'au jour de Ma résurrection, où Je rendrai témoignage; car Mon jougement s'exercera dans l'assemblée des nations ...	Parémie au Samedi saint.	Parigoritissa d'Arta; Peribleptos d'Ohrid; Chilandari; Gračanica; Manasija; Stroboles.	Ermineía (Résurrection); St. Nicolas Philanthropinon
7	Amos Amon	Inscription détériorée						
8	Élie Pr(o)k I l i a	4Roi 2.4	ΖΗ Κ(ΥΡ)ΙΟC ΚΕ ΖΗ Η ΨΥΧΗ ΜΟΥ [ΕΙ] ΕΓΑΤΑΛΕΙΠΟ CΕ	Ζῆ κύριος καὶ ζῆ ἡ ψυχὴ σου, εἰ ἐγκαταλείψω σε	Vive le Seigneur, et vive ton âme! Je ne te quitterai pas.	Parémie au Baptisme de Seigneur	Kalopanagiotis; Studenica; Čučer; Chilandari; Gračanica; Stegys; Markov	St. Nicolas Anapafsas, Stavronikita
9	Aggée Pr(o)k Ankeu	Ag. 2.9	ΚΕ ΕΝ ΤΟ ΤΟΠΟ ΤΟΥΤΟ ΔΟCΟ ΕΗΠΗΝΗΝ Δ[ΕΓΕ]Η C(ΥΡ)ΙΟC	9. ... · καὶ ἐν τῷ τόπῳ τούτῳ δώσω εἰρήνην, λέγει κύριος	...; mais celle de la fin surpassera celle du commencement, dit le Seigneur Dieu, et ...		Karanleg Kilisse	

			ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡ Κ(ΑΙ)	παντοκράτωρ, καὶ ...				
10	Abdias Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΥΔΙΟΥ (en cartouche)	Ab. 1.17	ΕΝ [ΔΕ] ΤΟ ΟΡΕΙ ΣΙΩΝ ΕΣΤΑΙ Η Σ(ΩΤΗ)ΡΙ(Α) Κ(ΑΙ) Ο Κ(ΥΡΙΟ)Σ (ΕΣΤΑΗ?)	Ἐν δὲ τῷ ὄρει Σιών ἔσται ἡ σωτηρία, καὶ ἔσται ἅγιον · ...	Et le salut sera en la montagne de Sion, et elle sera sainte, ...		Pammakaristos	
11	Jonas Προκ ΙΩΝΑΚ (en cartouche)	Ion. 2.3	ΕΒΟΝΗCΑ ΕΝ ΩΛΗΨ(ΕΙ) ΜΟΥ ΠΡΟC Κ(ΥΡΙΟ)Ν ΤΟΝ Θ(ΕΟ)Ν Μ(ΟΥ)	... Ἐβόνησα ἐν θλίψει μου πρὸς κύριον τὸν θεόν μου, ...	... J'ai crié dans ma tribulation au Seigneur mon Dieu, ...	Parémie au Samedi saint, l'incipit de la 6 <sup>e</sup> cantique du Canon des neuf cantiques de l'Ancien Testament (à voire le p. 4)	Daphni, Capelle Palatine, Arilje; Studenica; Čučer; Dečani; Bălinești, St. Nicolae Anapafsas; St. Nicolae Philanthropinon; St. Nicolae Șișevski; Fontaine de la Grande Lavra	Ermineia (Jonas); Voronet (la deuxième partie du verset), Bălinești, St. Nicolae Anapafsas; St. Nicolae Philanthropinon; St. Nicolae Șișevski; Fontaine de la Grande Lavra
12	Ézéchiél Προκ ζεζεκιήλ (en cartouche)	Ez. 43.27	b de(t) ĭ dne w(s)mago i proēēēā s tvorit fer[ei] ...		Et à partir du huitième jour et dans la suite les prêtres sacrifieront ...	Parémie à la Nativité de la Vierge	Kalopanagiotis	
13	Joël Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΩΗΛ	Jl. 3.1	ΤΑΔΕ ΛΕΓΕΙ Κ(ΥΡΙΟ)C ΕΚΧΕΩ ΑΠΟ ΤΟΥ Π(ΝΕΥΜ)Α(ΤΟ)C ΜΟΥ ΕΠΙ ΠΑC[ΑΝ] CΑΡΚΑ	1. Καὶ ἔσται μετὰ ταῦτα καὶ / ἐκχεῶ ἀπὸ τοῦ πνεύματός μου ἐπὶ πᾶσαν σάρκα, ...	(Et ensuite, voici ce qui arrivera): Je répandrai Mon Esprit sur toute chair; ...	Parémie à la Pentecôte	San Marco; Manasija; Kalenic;	Ermineia (Pentecôte); Dochiarion
14	Malachie Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΜΑΛΑΧΙ (en cartouche)	Mal. 1.5	ΕΜΕΓΑΛ(Υ)ΗΘΗ Κ(ΥΡΙΟ)C ΥΠ(Ε)ΡΑΝΩ ΤΩΝ ΟΡΕΩΝ [ΤΟΥ] Ι[ΣΡΑ]ΗΛ	Ἐμεγαλύθη κύριος ὑπὲρ ἄνω τῶν ὄρων Ἰσραήλ.	... Le Seigneur a montré Sa puissance au delà des limites d'Israël.		Sts. Apôtres de Thessalonique; Manasija	
15	Zacharie	Zach. 3.1	ΚΑΙ ΕΔΕΙΞΕΝ ΜΕ	1. Καὶ ἔδειξέν	Et le Seigneur me			

	Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΖΑΧΑΡΙΑ (en cartouche)		Κ(ΥΡΙΟ)C ΙΗCOYΝ ΤΟΝ ΙΕΡΕΑ ΤΟΝ ΜΕΓΑΝ	μοι [κύριος] Ἰησοῦν τὸν ιερέα τὸν μέγαν ...	montra Jesus, le grand prêtre, ...			
16	Naboth Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΝΑΒΟΥΘΕΑΣ	Paraphrase de Ier. 38.31 (?) – 31.31 (TM)	Se gre/d- novā že		C'arrivera la nouvelle ... (?)	Parémie au Samedi saint		
17	Daniel Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΔΑΝΙΗΛ (en cartouche)	Dn. 7.9	ΕΓΩ ΔΑΝΙΗΛ ΕΘΕΟΡΟΥΝ ΕΩC Ο(ΤΟ)Υ [ΩΡΟΝΟΙ] ΕΤΕΘΗ[CAN]	9. ἐθεώρουν ἕως οὗτου θρόνοι ἐτέθησαν, ...	(Moi, Daniel), 9.Et je regardai jusqu'à un endroit où des trônes étaient placés, ...		Martorana; St. Neophytos; Peć; Lesnovo; Pelendri; Markov; Curtea de Argeș; Manasija	Erminea (Jugement dernier); Dionisiou; Stavronikita; St. Nicolae Șișevski.
18	Osée Osfe	Zach. 8.3	ΤΟ ΟΡΟC Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΟ C ΟΡΟC ΑΓΙΟΝ	... τὸ ὄρος κυρίου παντοκράτορος ὄρος ἁγίου	... le montagne du Seigneur sera le montagne sainte.	Parémie à la 6 <sup>e</sup> heure, le Vendredi de la Quinquagésime	Pammakaristos; Curtea de Argeș (chez Zacharie)	
19	St. Jean Baptiste ΙΩ(ΗΣ)	In. 1.29	ΙΔΕ Ο ΑΜΝΟC ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ Ο ΑΙΡΟΝ [ΤΗΝ ΑΜΑΡΤΙΑΝ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ]	· ἴδε ὁ ἄμνος τοῦ θεοῦ ὁ αἴρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου.	Voici l'agneau de Dieu, qui ôte le péché du monde.			Moldovița, St. Nicolas Philanthropinon
20	St. Paul Sty Pavel	-	-	-	-	-	-	-
21	St. Simon Sty Si mon	2Tim. 2.1	ΤΕΚΝΟ ΤΕΜΟΘΗ ΕΝΔΗΝΑΜΟ ΕΝ ΤΗ	... τέκνον μου ἐνδυναμοῦ ἐν τῇ ...	[Toi donc,] Fils Timothée (mon enfant), fortifie-toi dans ...	L'incipit de la péricope lue au martyr du jour durant la liturgie		
22	St. Jacques Sty τᾱκο(v)	2Tim. 2.1-2	ΧΑΡΙΤΗ ΤΗ ΕΩ ΧΥ ΙC ΚΕ Α ΗΚΟΥCΑC ΠΑ[P]	... χάριτι τῇ ἐν Χριστῷ Ἰησοῦ 2. καὶ ᾧ ἠκούσας παρ ...	la grâce qui est Jésus Christ. 2. Et ce que tu as entendu de ...	Continuation de l'incipit de la péricope lue au martyr du jour durant la liturgie		
23	St. Tomas	2Tim. 2.2	[E]M(OY) ΔΙΑ	... ἐμοῦ διὰ	... moi en présence de	Continuation de		



	Sty Üoma		ΠΟΛΟΝ ΜΑΡΤΗΡΟ(Ν) ΤΑΥΤΑ ΠΑΡΑΘΟΥ	πολλῶν μαρτύρων ταῦτα παράθου ...	beaucoup de témoins, confie ...	l'incipit de la péricope lue au martyr du jour durant la liturgie		
24	St. Pierre ΠΕΤΡΟΣ	Ebr. 1.1	ΠΟΛΗΜΕΡΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΗΤΡΟΠΟΣ	πολυμερῶς καὶ πολυτρόπως	... à plusieurs reprises et de plusieurs manières, ...	Samedi de la première semaine de Carême, à la veille de Noël à la première heure		
25	St. André ΑΝΔΡΕΑΣ	1Cor. 4.9	ΑΔΕΛΦΟΙ Ο Θ(ΕΟ)C ΗΜ[ΑC] ΤΟΥC ΑΠΟΣΤΟΛ(ΟΥC)	[ἀδελφοί,] δοκῶ γὰπ / ὁ θεὸς ἡμᾶς τοὺς ἀποστόλους ...	[Frères] Car Dieu, ce me semble, a fait de nous, apôtres, ...	L'incipit de la péricope lue au service du Matins, Dimanche de la 10 <sup>ème</sup> semaine après la Pentecôte et aux apôtres durant la Liturgie		
26	St. Bartholomé Ο ΑΓΟΣ ΒΑΡΘΟΛΟΜΑ ΙΟΣ	Tit. 2.11	ΤΕΚΝ ΤΗΤΕC ΕΠΕΦΑΝΗ ΧΑΡΗC (Τ)ΟΥ	Ἐπεφάνη γὰπ ἡ χάρις τοῦ (θεοῦ)...	[Fils Tite], Car la grâce de (Dieu), ...	L'incipit de la péricope lue au Baptisme de Seigneur		
27	St. Philipe Ο ΑΓΟΣ ΦΥΛΙΠ(Π)ΟΣ	Texte détérioré						
28	Samuel Prok Samoi I	Ps. 109.3	ΕΚ ΓΑCΤΡΟC ΠΡΟ ΕΟCΦΩΡΟ[Υ] ΕΓΕ[ΝΝΗCΑ CΕ]	ἐκ γαστρός πρὸ ἑωσφόρου ἐξεγέννησά σε	Je t'ai engendré de mes entrailles, avant l'étoile du matin.	Prokeimenon, de la 6 <sup>e</sup> heure à la veille de la Nativité de Seigneur		Pătrăuți (l'intrados de l'arc de nord-est, chez David)
29	Élisée Prok † I se (i)	4Roi 2.2; 2.4; 2.6	ΚΑΘΟΥ ΔΗ ΕΝΤΑ(Υ)ΤΑ ΟΤΗ Κ(ΥΡΙΟ)C ΑΠΕCΤΑΛΚΕ[Ω]	Κάθου δὴ ἐνταῦθα, ὅτι κύριος ἀπέσταλκέω ...	Reste ici, car Dieu veut que j'aille ...	Parémie au Baptisme de Seigneur		Stavronikita (2.6)
30	Moïse Prok Moi sf	Deut. 32.43	ΕΥΦΡΑΝΘΗΤΕ Ο(Υ)ΡΑΝΟΗ ΑΜΑ ΑΥΤΟ ΚΕ	εὐφράνθητε, οὐερανοί, ἅμα αὐτῷ, καὶ	Réjouissez-vous, cieux, avec Lui, que se prosterne ...	La fin de la 6 <sup>e</sup> cantique du Canon des neuf cantiques de		Ermineia (4 septembre)

			ΠΡΟ[CKYΝΑΤΩC ΑΝ]	προσκυνησάτ ωσαν		l'Ancien Testament (à voire les ps. 4 et 11 de la table)		
31	Salomon Prók Sol om(ον)	Pr. 9.1	Η CΟΦΗΑ ΕΚΩΔΟΜΗCΕΝ ΕΑΥΤ[Η]	1. Η σοφία ἠκοδόμησεν ἑαυτή...	La Sagesse a édifié ...	Parémies: Jeudi, la troisième semaine du Careme; mardi de la Mi-Pentecôte; La Nativité de la Vierge; La Résurrection; l'Annonciation; La Dormition de la Vierge	Daphni; Sopocani; Peć; Peribleptos d'Ohrid; Olimpiotissa; Markov; Ravanica	Ermineia (20 juillet); Voroneţ, St. Nicolae Şişevski.
32	Aaron [O] ΠΡ[O]Φ[ΗΤΗC ] [AA]PON	Ebr. 9.4	ΚΑΙ Η ΡΑΥΔΟC ΑΑΡΟΜ Η ΒΛΑCΤΗCΑ[CA]	καὶ ἡ ῥάβδος ἄαρῶν ἢ βλαστῆσσα	... [et] la verge d'Aaron, qui avait fleuri, ...	Dans le cadre de la péricope lue à la Présentation de la Vierge au Temple		
33	Prophète non identifié	Paraphrase de Dan. 2.34-35	ΕΓΩ ΔΕ ΟΡΟC ΑΛΑΤΟΜΗΤΟΝ				Citation de la LXX chez Daniel: Stegys, Nova Pavlica (2.34), Peribleptos de Mistra (2.35)	Bălineşti (chez Daniel)
34	Gédéon ΓΕΔΕΩΝ	4Roi 2.21	ΤΑΔΕ ΛΕΓΕΙ Κ(ΥΡΙΟ)C ΗΜΕC ΤΑ	Τάδε λέγει κύριος Ἰαμαί τά ...	Voici ce que dit le Seigneur: J'ai assaini ...			

1. Pour l'élaboration de la table nous avons utilisé les sources suivantes: Τίτου Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγειας περιόδου στη βαλκανική χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήνα, Ήλεκτρας Ανδρεάδη, 2001; Anne-Mette Gravggaard, *Inscription of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches. A Catalogue*, Copenhagen, Museum Tusculanum, 1979; *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, traduit par Paul Durand avec une introduction et des notes par M. Didron, Paris, Imprimerie Royale, 1844; Δημητριος Ζ. Σοφianos, Ευθυμιος Ν. Τσιγαριδας, *Αγια Μετεωρα. Ιερα Μονη Αγιου Νικολαου Αναπαυσα Μετεωρων. Ιστορια – τεχνη*, Τρικαλα, 2003; [Bogdan Bratu], *Picturile Bisericii Sfântul Gheorghe a Mănăstirii Sfântul Ioan cel Nou de la Suceava*, in <http://sfantulioancelnou.ro/pictura/pictura.html>; Σαββας Θ. Παντζαριδης. *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησιου Κοιμησεως Θεοτοκου (Μολυβοκκλησιας) Καρυες Αγιον Ορος*, Εκδοσεις Παναγιωτη Σ. Πουρναρα, Θεσσαλονίκη, 2006; Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες της Μονής των Φιλανθρωπινών στο Νησί των Ιωαννίνων*, Αθήνα, 2004; M. Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanes. The Final Phase of his Art in the Wall Paintings of the Holy Monastery of Stavronikita*, Mont Athos, 1997<sup>2</sup>; *Ιερά Μονή Αγίου Διονυσίου. Οί Τοιχογραφίες του Καθολικού, Αγιον Όρος*, 2003; Athanassios Semoglou, *Le décor mural de la chapelle athonite de Saint-Nicolas (1560). Application d'un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Catellanos*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq Cédex, 1998; Анета Серафимова, *Пророчките слова во манастирската црква Свети Никола Шишевски*, in *Патримониум. МК. Списание за културното наследство – споменици, реставрација, музеи*, Год. 5, Бр. 10, Скопје, Каламус, 2012, p. 275-287, ainsi que des peintures inédites.
2. Les Versets de l'Ancien Testament sont cités d'après l'éditions: Alfred Rahlfs (ed.), *Septuaginta. Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, 1935; Les traduction en français sont citées d'après l'édition en ligne: <http://ba.21.free.fr/septuaginta>. La citation des versets de Nouveau Testament et leurs traduction a été fait d'après respectivement: *The Greek New Testament*, SBL Edition, Edited by Michael W. Holmes, Atlanta, Georgia/ Bellingham, Washington, Society of Biblical Literature and Logos Bible Software, 2010; *La Bible*, Traduction œcuménique, Bibli'O/Société biblique française, Paris, Les éditions du Cerf, 2010.
3. Registre des monuments cités dans la table: Arilje (31) – égl. St. Achille, Serbie (1296); Bălinești (11, 33) – égl. de la Décapitation de St. Jean le Baptiste, Moldavie (env. 1499); Chapelle Palatine (11) – Palerme, Sicile (1140-1148); Chilandari (2, 6, 8) – le catholicon de la Dormition de la Vierge du mon. Chilandari, Mont Athos (1321); Čučer (8, 11) - égl. St. Nicétas, près de Skopje, Macédoine (env. 1321); Curtea de Argeș (11, 17, 18) – égl. St. Nicolas Domnesc, Valachie (1380-85); Daphni (11,31) – Athènes, Attique (env. 1100); Dečani (11) – égl. Pantocrator du mon. Dečani, Kosovo et Métochie (1346-1350); Dionisiou (17) - le catholicon du mon. Dionisiou, Mont Athos (1547); Dochiariou (13) – le catholicon du mon. Dochiariou, Mont Athos (1568); Fontaine de la Grande Lavra (11) – Mont Athos (1635); Gračanica (2, 6, 8) – égl. de l'Annonciation du mon.

Gračanica, Pristina, Kosovo et Métochie (1318-1321); Kalenić (11, 13) – égl. de la Présentation de la Vierge au Temple du mon. Kalenić, Serbie (1413); Kalopanagiotis (8, 12) – égl. Sr. Héraclides, mon. Lambadisti, Cypre (deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle); Karanleg Kilisse – Göreme, Cappadoce (1020-1030) - (9); Lesnovo (17) – égl. Sts. Archanges du mon. Lesnovo, Macédoine (1346/47); Manasija (6, 13, 14, 17) – égl. St. Trinité du mon. Manasija (Resava), Serbie (1407-18); Markov (8, 17, 31) – égl. St. Démètre du mon. Markov, Macédoine (1376-1381); Martorana (17) – égl. Santa Maria dell'Amiraglio (Martorana), Palerme, Sicile (env. 1143); Moldovița (19) – égl. de l'Annonciation du mon. Moldovița, Moldavie (1537); Molivoklissia (3) – chap. de la Dormition de la Vierge, Karyes, Mont Athos, (1536 ou 1541?); Nova Pavlica (11) – égl. de la Présentation de la Vierge au Temple, Serbie (1381-89); Olimpiotissa (31) – égl. Panaghia Olimpiotissa, Elassona, Thessalie (1332-1348); Pammakaristos (10, 18) – égl. Panaghia Pammakaristos, Constantinople (chap. du Sauveur, 1310); Panaghia Krina (11) – ile Chios (après 1389); Parigoritissa d'Arta (6) - Panaghia Parigoritissa, Arta, Épire (1294-96); Pătrăuți (28) – égl. la Vrais Croix, Pătrăuți, Suceava, Moldavie (après 1487); Pelendri (17) - la Vrais Croix, Cypre (entre 1353 et 1374/75); Peć (17, 31) – égl. de la Vierge Hodighitria, Kosovo et Métochie (1337); Peribleptos d'Ohrid (2, 6, 31) – égl. Panaghia Peribleptos, Ohrid, Macédoine (1295); Peribleptos de Mistra (33) – égl. Panaghia Peribleptos, Mistra, Péloponnèse (1360-1370); Ravanica (11, 31) – égl. de l'Ascension de Seigneur du mon. Ravanica, Serbie (1385-87); San Marco (13) – Cathédrale San Marco, Venise (?); Sts. Apôtres de Thessalonique (14) - (1312-1315); St. Néophyte (17) – égl. St. Néophyte, Cypre (avant 1183); St. Nicolas Anapafsas (11) - le catholicon du mon. St. Nicolas Anapafsas, Météores, Thessalie, (1527), St. Nicolas de la Grande Lavra (3) – chap., Mont Athos, 1560); Sf. Nicolas Philanthropinon (3, 11, 19) - le catholicon du mon. Philanthropinon, ile du lac d'Ioannina, Épire (1541-1542); St. Nicolas Šiševski (11, 17, 31) – égl. St. Nicolas du mon. Šiševsk, Nira sur Matka, reg. de Skopje, Macédoine (env. 1630); Sopocani (31) – égl. St. Trinité du mon. Sopocani, Serbie (1256); Stavronikita (17, 29) – le catholicon du mon. Stavronikita (Mont Athos, 1545/46); Stegys (8, 11) – égl. St. Nicolas, Kakopetria, Cypre, (deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle); Strobolos (2, 6) – égl. Panaghia Chryseleousa, Cypre (deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle); Studenica (8, 11) – égl. Sts. Joachim et Anne (Église Royale) du mon. Studenica, Serbie (1314); Treska (11) – égl. St. André sur Treska, Macédoine (1388/89); Voroneț (11, 31) – égl. St. George du mon. Voroneț, Moldavie (après 1496).

#### Liste des illustrations:

- Fig. 1. St. Gheorge de Suceava, ensemble des peintures de la tour de la nef.  
 Fig. 2. St. Gheorge de Suceava, le *Pantocrator* sur la coupole de la nef.  
 Fig. 3. St. Gheorge de Suceava, le tambour, registres angéliques.  
 Fig. 4. St. Gheorge de Suceava, le tambour, registre des prophètes et des apôtres, et de la Divine Liturgie.  
 Fig. 5. St. Gheorge de Suceava, le tambour, registre des prophètes: David, Michée, Isaïe, Habacuc.

- Fig. 6. St. Gheorge de Suceava, le tambour, registre des prophètes: Habacuc, Nahum, Sophonie (?), Amos.
- Fig. 7. St. Gheorge de Suceava, le tambour, registre des prophètes: Élie, Aggée, Abdias.
- Fig. 8. St. Gheorge de Suceava, le tambour, registre des prophètes: Abdias, Jonas, Ézéchiél, Joël.
- Fig. 9. St. Gheorge de Suceava, le tambour, registre des prophètes: Ézéchiél, Joël, Malachie.
- Fig. 10. St. Gheorge de Suceava, le tambour, registre des prophètes: Zacharie, Naboth, Daniel, Osée.
- Fig. 11. St. Gheorge de Suceava, le tambour, registre des prophètes et apôtres: Sts. Pierre, Jean le Baptiste, Paul.
- Fig. 12. St. Gheorge de Suceava, le tambour, registre des prophètes et apôtres: Sts. Philippe, Barthelemy, André.
- Fig. 13. St. Gheorge de Suceava, le tambour, registre des prophètes et apôtres: Sts. Paul, Simon, Jacques et Thomas.
- Fig. 14. St. Gheorge de Suceava, le tambour, registre des prophètes et apôtres: Samuel, Élisée, Moïse, Salomon.
- Fig. 15. St. Gheorge de Suceava, le tambour, registre des prophètes et apôtres: Aaron, prophète non identifié, Gédéon.
- Fig. 16. St. Gheorge de Suceava, tympan et intrados de nord-est: *l'Annonciation* et les prophètes David et Salomon.
- Fig. 17. St. Gheorge de Suceava, tympan et intrados de sud-est: *Nativité* et les prophètes Isaïe et Michée.
- Fig. 18. St. Gheorge de Suceava, tympan et intrados de sud-ouest: *La Présentation de Jésus au Temple* et les prophètes Moïse et Isaïe.
- Fig. 19. St. Gheorge de Suceava, tympan et intrados de nord-ouest: *Le Baptisme de Seigneur* et les prophètes St. Jean le Précurseur et Nahum.
- Fig. 20. St. Nicolas de Popăuți-Potoșani, registres des prophètes sur l'arc triomphal.
- Fig. 21. St. George de Voroneț, registres des prophètes sur l'arc triomphal.
- Fig. 22. St. Nicolas de Bălinești, registre des prophètes dans l'abside de l'autel.

### **Bibliographie:**

**Sfântul Ambrozie al Milanului**, *Scrieri*, Partea întâi: *Tâlcuiri la Sfânta Scriptură*, trad. de Pr. prof. Teodor Bodogae, Pr. prof. Nicolae Neaga și Prof. Maria Hetco, București, Editura Instirurului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2007.

**Beck, E.**, *Des heiligen Ephraem des Syers Hymnen de Ieiunio*, (*Corpus Christianorum Orientalium*, 246-247, *Scriptores Syri*, 106-107), Leuven, Peeters Publishers, 1964.

*La Bible*, Traduction œcuménique, Bibli'O/Société biblique française, Paris, Les éditions du Cerf, 2010.

**[Bratu, Bogdan]**, *Picturile Bisericii Sfântul Gheorghe a Mănăstirii Sfântul Ioan cel Nou de la Suceava*, in <http://sfantulioancelnou.ro/pictura/pictura.html>



*Cronica lui Macarie*, in *Cronicile slavo-române din sec. XV-XVI publicate de Ion Bogdan*, Ediție revăzută și completată de P. P. Panaitescu, București, Ed. Academiei R. P. Române, 1959.

**S. Cyrilli Archiepiscopi Hierosolymitani**, *Chatechesis II.XIII*, PG, XXXIII.

*Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, Ediție facsimilată după unicul manuscris păstrat. Transcriere, traducere și studiu introductiv de G. Mihăilă, cu o prefață de Dan Zamfirescu, București, Editura Roza vânturilor, 1996.

**Gravgaard, Anne-Mette**, *Inscription of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches. A Catalogue*, Copenhagen, Museum Tusculanum, 1979.

*In Decollationem Praecursoris et Baptistae Joannis I*, PG, LIX.

**Ioannis Zonarae**, *Annales*, T. I, Bonnae, 1841.

**Sfântul Ioan Gură de Aur**, *Scrieri*, Partea a treia: *Omiliile la Matei*, trad., introd. indici și note de Pr. D. Fecioru, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1994.

Izvoare [Cronica lui Constantin Manasses], in Mihail Moxa, *Cronica Universală*, ediție critică, însoțită de izvoare, studiu introductiv, note și indici de G. Mihăilă, București, Editura Minerva, 1989.

**S. Joannis Chrysostomi Archiepiscopi Constantinopolitani**, *Homiliae IX de Poenitentia II.3*, PG, XLIX.

**S. Joannis Chrysostomi Archiepiscopi Constantinopolitani**, *Homiliae XC in Matthaem XXXV.1*, PG, LVII.

**S. Joannis Chrysostomi Archiepiscopi Constantinopolitani**, *Paraenesis sive Adhortatio ad Theodorum Lapsum I.6*, PG, XLVII.

*Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, traduit par Paul Durand avec une introduction et des notes par M. Didron, Paris, Imprimerie Royale, 1844.

*Noul Testament. Evangheliile după Ioan*, Ediție bilingvă, introduceri, traducere, comentariu și note patristice de Cristian Bădiliță, București, Curtea veche, 2010.

**Panaitescu, P. P.**, *Catalogul manuscriselor slavo-române și slave din Biblioteca Academiei Române*, Ediție îngrijită de Dalila-Lucia Aramă și revizuită de G. Mihăilă, Vol. II, București, Ed. Academiei Române, 2003.

**Panaitescu, P. P.**, *Manuscrise slave din Biblioteca Academiei R.P.R.*, Vol. 1, București, Ed. Academiei R. P. Române, 1959.

**Rahlfs, Alfred (ed.)**, *Septuaginta. Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, 1935.

*Septuaginta*, Vol. 2: *Iisus Nave, Judecătorii, Ruth, 1-4 Regi*, volum coordonat de Cristian Bădiliță, Francisca Băltăceanu, Monica Broșteanu, Dan Slușanschi, în colaborare cu pr. Ioan-Florin Florescu, Iași, Polirom, 2004.

**Sfântul Teofan Mărturisitorul**, *Cronografia*, trad., stud. introductiv și note de Mihai Țipău, București, Ed. Basilica a Patriarhiei Române, 2012.

**Theophanis**, *Chronographia*, T. I, Bonnae, 1839.

*The Greek New Testament*, SBL Edition, Edited by Michael W. Holmes, Atalanta, Georgia/ Bellingham, Washington, Society of Biblical Literature and Logos Bible Software, 2010.

**Pr. Gabiel Herea**, *Mesaajul eshatologic al spațiului liturgic creștin. Arhitectură și icoană în Moldova secolelor XV-XVI*, Suceava, Ed. Karl A. Romstorfer, 2013.

*Ιερά Μονή Αγίου Διονυσίου. Οι Τοιχογραφίες του Καθολικού, Άγιον Όρος*, 2003.

**Μητρ. Πρ. Σοφρονίου Ευστρατιάδου, Η Θεοτόκος εν τη υμνογραφία,** Paris/Chennevières-sur-Marne, Librairie Ancienne Honoré Champion/L'Ermitage, 1930.

**Истрин, В. М., Книги временные и образные Георгия Мниха. Хроника Георгия Амартола в древнем славянонорусском переводе.** Текст, исследование, и словарь. Т. I: Текст, Петроград, 1920.

*Лицевой Летописный Свод царя Ивана IV Грозного*, Vol. 3, in *Общество Любителей Древней Письменности*, [http://oldp.sterligoff.ru/ils/tom3/Oldbook-3\\_451-540.pdf](http://oldp.sterligoff.ru/ils/tom3/Oldbook-3_451-540.pdf).

**Матвеевко, Вера; Щеголева, Людмила, Временник Георгия Монаха (Хроника Георгия Амартола),** Русский текст, комментарий, указатели, Москва, Издательство «Богородский печатник», 2000.

Synthèses, Monographies, Articles:

**Balș Gheorghe, Bisericile lui Ștefan cel Mare,** București, „Cartea Românească”, S. A., 1926 (=Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, anul XVIII, 43-46, 1925).

**Bedros, Vlad, Iconografia absidei altarului în bisericile moldovenești de la sfârșitul secolului al XV-lea – prima jumătate a secolului al XVI-lea,** Thèse de doctorat (ms.), București, 2011.

**Bedros, Vlad, Selecția Sfinților Ierarhi în absidele moldovenești (secolele XV-XVI),** in Lia Brad Chisacof, Cătălina Vătășescu (coord.), *Polychronion. Profesorului Nicolae Șerban Tanașoca la 70 de ani*, București, Ed. Academiei Române, 2012.

**Bratiloveanu, Gh.; Blaj, Pavel, Biserica Sf. Ilie Suceava,** Iași, Ed. Mitropoliei Moldovei și Sucevei, 1988.

**Caproșu, Ioan, Vechea catedrală mitropolitană din Suceava. Biserica Sf. Ioan cel Nou,** Iași, 1980.

**Chatzidakis, Manolis, The Cretan Painter Theophanes. The Final Phase of his Art in the Wall Paintings of the Holy Monastery of Stavronikita,** Mont Athos, 1997<sup>2</sup>.

**Cincheza-Buculei, Ecaterina, Menologul de la Dobrovăț (1529),** in *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, Seria Artă Plastică, t. 39, 1992.

**Cincheza-Buculei, Ecaterina, Le programme iconographique du narthex de l'église du monastère de Voroneț,** în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts*, XXX, 1993.

**Ciobanu, Constantin I., Les "prophétie" des Sages de l'Antiquité de l'église Saint Georges du monastère Saint-Jean-le-Nouveau de Suceava,** in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-arts*, XLV, 2008.

**Constantin Ciobanu, Programul iconografic al bisericii „Sf. Gheorghe” a mănăstirii Voroneț,** în Andrei Eșanu, Valentina Eșanu, *Mănăstirea Voroneț. Istorie. Cultură. Spiritualitate*, Chișinău, Pontos, 2010.

**Ciobanu, Veniamin, Apărător al moștenirii lui Ștefan cel Mare,** în Leon Șimanschi (coord.), *Petru Rareș*, București, Ed. Academiei R. S. România, 1978.

**Costea, Constanța, Narthexul Dobrovățului,** in *Revista Monumentelor Istorice*, LX, 1991, no. 1.

**Costea, Constanța, Despre reprezentarea Sfântului Ioan cel Nou în arta medievală,** in *Revista Monumentelor Istorice*, LXVII, 1998.

- Costea, Constanța**, *Herod's Feast at Arbore*, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Beaux-Arts, XLI-XLII, 2004-2005.
- Dagron, Gilbert**, *Empereur et prêtre. Étude sur le „césaropapisme” byzantin*, Paris, Gallimard, 1996.
- Dagron, Gilbert**, *Judaïser*, in *Travaux et Mémoires*, 11, 1991, repris dans: Gilbert **Dagron, Vincent Déroche**, *Juifs et chrétiens en Orient byzantin*, Paris, Association des amis du Centre d'histoire et civilisation de Byzance, 2010.
- Dragnev, Emil**, *Programul iconografic al sistemului de boltire al naosului bisericii „Înălțarea Cinstitei Cruci” din Pătrăuți*, in Victor Spinei, Laurențiu Rădvan, **Arcadie M. Bodale (edd.)**, *Retrospecții medievale. In honorem Professoris emeriti Ioan Caproșu*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2014.
- Dragnev, Emil**, *Profeții „Vechiului Testament” din naosul bisericii Sf. Gheorghe a mănăstirii Voroneț*, in *Revista de Istorie a Moldovei*, nr. 3 (99), 2014.
- Dumitrescu, Carmen Laura**, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București, Meridiane, 1978.
- Gerov, Georgi**, *Newly Revealed Murals from 1476 at the Dragalevci Monasteri*, în *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 32-33, Нови Сад, 2003.
- Gorovei, Ștefan S.**, *Familia lui Ieremia Vodă Movilă în tablourile votive*, in *Movileștii. Istorie și spiritualitate românească*, Vol. II: *Ieremia Movilă. Domnul. Familia. Epoca*, Sfânta Mănăstire Sucevița, 2006.
- Lungu, Dan; Sinegalia, Tereza (coord.)**, *România. Patrimoine mondial. Word Heritage*. București, Independent Film, 2007.
- Mihăilă, G.**, „*Cronica universală*” a lui *Mihail Moxa și izvoarele sale*, in Mihail Moxa, *Cronica Universală*, ediție critică, însoțită de izvoare, studiu introductiv, note și indici de G. Mihăilă, București, Editura Minerva, 1989.
- Panaiteșcu, P. P.**, *Influența polonă în opera cronicarilor Ureche și Miron Costin*, București, 1925.
- Panaiteșcu, P. P.**, *Interpretări românești*, București, Editura Enciclopedică, 1994.
- Pâslariuc, Virgil**, *Raporturile politice dintre marea boierime și domnie în Țara Moldovei în secolul al XVI-lea*, Chișinău, Pontos, 2005.
- Preot Pr. Mircea Păcurariu**, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, Vol. 1, București, Ed. Institutului biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1992.
- Revel-Neher, Élisabeth**, *L'arche d'alliance dans l'art juif et chrétien du second au dixième siècle. Le signe de la rencontre*, Paris, 1984.
- Semoglou, Athanassios**, *Le décor mural de la chapelle athonite de Saint-Nicolas (1560). Application d'un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Catellanos*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq Cédex, 1998.
- Semoglou, Athanassios**, *La composition absidale à Bălinești et ses composantes hymnographiques murales. Remarques sur un exemple prodromique*, dans le volume dédié à P. Votocopoulos (en cours d'apparition).
- Simić-Lazar, Draginja, Kalenić et la dernière période de la peinture byzantine**, Skopje/Paris, Matica Makedonska/De Bocard, 1995.
- Sinegalia, Tereza**, *Relația dintre spațiu și decorul pictat al naosurilor unor biserici de secol XV-XVI din Moldova*, in *Revista Monumentelor Istorice*, LXXVI, nr. 1-2, 2007.
- Stoicescu, Nicolae**, *Dicționar al marilor dregători din Țara Românească și Moldova în sec. XIV-XVII*, București, Ed. Enciclopedică română, 1971.

- Székely, Maria Magdalena**, *Sfetcicii lui Petru Rareș*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2002.
- Székely, Maria Magdalena**, *Manifeste de putere la Ieremia Movilă in Movileștii. Istorie și spiritualitate românească*, Vol. II: *Ieremia Movilă. Domnul. Familia. Epoca*, Sfânta Mănăstire Sucevița, 2006.
- Turdeanu, Emil**, *Oameni și cărți de altădată*, București, Ed. Enciclopedică, 1997.
- Ulea Sorin**, *Datarea ansamblului de pictură de la Sf. Nicolae-Dorohoi*, in *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, seria *Arte Plastice*, XI, 1964, nr. 1.
- Ulea Sorin**, *Datarea frescelor bisericii mitropolitane Sf. Gheorghe din Suceava*, in *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, seria *Arte Plastice*, XIII, 1966, nr. 2.
- Ulea Sorin**, *La peinture extérieure moldave: où, quand et comment est-elle apparue?*, in *Revue Roumaine d'Histoire*, XXIII, 1984, nr. 4.
- Ulea Sorin**, *O surprinzătoare personalitate a evului mediu românesc: cronicarul Macarie*, in *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, Seria *Artă Plastică*, t. 32, 1985.
- Underwood, Paul A.**, *The Kariye Djami*, Vol. 2: *The Mosaics*, New York, Bollingen Foundation, 1966.
- Ursu, N. A.**, *Când și de cine a putut fi inițiată și elaborarea „Învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie”*, in *Idem, Contribuții la istoria literaturii române. Studii și note filologice*, Iași, Editura Cronica, 1997.
- Weitzmann, Kurt**, *The Miniatures of the Sacra Parallela, Parisinus graecus 923*, Princeton, N. J., 1978 (= *Studies in Manuscript Illumination*, 8).
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μυρταλη**, *Οι τοιχογραφίες της Μονής των Φιλανθρωπικών στο Νησί των Ιωαννίνων*, Αθήνα, 2004.
- Παναγία η Σπυλαιώτισσα στην περιοχή της Μήκανης (Παλαιοπαναγιά) [Μετόχιο ιεράς μονής Αγίου Στεφάνου]-Αγίον Μετεώρων*, in <http://agiameteora.net/index.php/meteora-oi-katakombes-tou-ouranou/5499-panagia-i-spilaiotissa-stin-perioxi-tis-mikanis-palaiopanagia-metoxio-ieras-monis-agiou-stefanou-agion-meteoron.html>
- Παντζαριδης, Σαββας Θ.**, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησιου Κοιμησεως Θεοτοκου (Μολυβοκκλησιας) Καρυες Αγιον Ορος*, Εκδοσεις Παναγιωτη Σ. Πουρναρα, Θεσσαλονίκη, 2006.
- Παπαμαστοράκης, Τίτου**, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγειας περιόδου στη βαλκανική χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήνα, Ήλεκτρας Ανδρεάδη, 2001.
- Σοφίανος, Δημητριος Ζ., Τσιγαριδης, Ευθυμιος Ν.**, *Αγία Μετεωρα. Ιερα Μονη Αγίου Νικολαου Αναπαυσα Μετεωρων. Ιστορια – τεχνη*, Τρικαλα, 2003.
- Τούρτα Αναστάσια Γ.**, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μήνα στο Μονοδένδρι. Προσεγγίση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, Αθήνα, Εκδόσή του ταμείου αρχαιολογικών πόρων και απαλλοτριώσεων, 1991.
- Бражникова, Н. В.**, *Из наблюдений над списками славянского перевода Хроники Георгия Синкелла*, in А. М. Молдован, В. В. Калугин (edd.), *Лингвистическое источниковедение и история русского языка*, Москва, Древлехранилище, 2000.
- Глигоријвић-Максимовић, Мирјана**, *Иконографија богородичиних праобраза у српском сликарству од средине XIV до средине XV века*, in *Зборник радова Византолошког института*, 43, 2006.

**Саликова, Э. П.**, *Сложение иконографии «Похвала Богоматери» в русском искусстве XV-XVI веков*, in *Русская художественная культура XV-XVI веков*, Государственный Историко-Культурный Музей-Заповедник «Московский Кремль», Материалы и Исследования, XI, Москва, 1998.

**Серафимова, Анета**, *Пророчките слова во манастирската црква Свети Никола Шишевски*, in *Патримониум. МК. Списание за културното наследство – споменици, реставрација, музеи*, Год. 5, Бр. 10, Скопје, Каламус, 2012.

**Тодић, Бранислав**, *Манастир Ресава*, Београд, 1995.

**Цветковић, Бранислав**, *Богородичне праслике у куполама цркве манастира Јошанице*, in *Саопштења. Републички завод за заштиту споменика културе Београд*, XLIII, 2011.



## LES PEINTURES MURALES DE LA CHAPELLE DU CHÂTEAU DE MONTREUIL-BELLAY

Samuel Gras\*

**Abstract: The Murals of the Chapel of Montreuil-Bellay Castle**

The castle of Montreuil-Bellay was rebuilt by Guillaume d'Harcourt († 1487) and his wife Yolande de Laval († 1487). It contains in one of the chapels a rare testimony of murals dating from the last quarter of the fifteenth century in the Loire Valley, in France. Based on a widespread iconography, images however respond to specific expectations of the owners. Several complementary readings can be made in the representation of the six saints painted in the chapel. Individual devotions combine collective concerns of several members of the Harcourt and Laval families. Also, this short introduction on the murals also leads us to take a new look at the painter in charge of it. The artist, who was familiar with Flemish painting innovations during the fifteenth century. He probably can be identified with Coppin Delf. From an artistic standpoint, the murals of Montreuil-Bellay put on display an entanglement of different influences and iconographic sources. Indeed, they emphasize the extent and complexity in artistic transfers away from political divisions or distant geographical areas.

**Keywords:** France, Loire Valley, Montreuil-Bellay, Murals, Devotion, Iconographic Sources, Coppin Delf, Flemish painting

L'étude présentée ici s'inscrit dans la continuité du thème abordé lors de la rencontre passée à Iasi en novembre 2014, portant sur « Arts et Liturgie ». En effet, la chapelle du château de Montreuil-Bellay conserve le rare témoignage de peintures murales exécutées dans le dernier quart du XVe siècle, dans la vallée de la Loire. Dès le XIXe siècle, elles suscitent l'admiration de nombreux érudits et chercheurs<sup>1</sup>. S'appuyant sur une

---

\* Chargé de cours, doctorand en Histoire de l'Art, Université Lille 3, France

<sup>1</sup> Je remercie chaleureusement Mme Claudia Rabel pour ses précieux conseils et renseignements qui enrichissent considérablement cet article. Deux études récentes ont été publiées sur la chapelle de Montreuil-Bellay et le complètent amplement. La première est menée par Leduc-Gueye (Christine), *D'intimité, d'éternité, La peinture monumentale en Anjou au temps du roi René*, Lyon : Lieux Dits, 2007, p. 140-147. L'auteur offre une courte analyse des peintures murales du château, tirée d'un travail de thèse intitulée *La peinture murale en Anjou et dans le Maine aux XVe et XVIe siècles*, thèse de doctorat en Histoire de l'Art sous la direction d'Albert Châtelet, Université Marc Bloch, Strasbourg, 4 vol., 1999, tome II, p. 638-

iconographie largement répandue, les images peintes de la chapelle semblent toutefois répondre à des attentes précises du commanditaire. Leur présentation permet également de jeter un nouveau regard sur la peintre en charge de son exécution.

### **Le château : situation géographique, commanditaire et contexte politique**

Le château de Montreuil-Bellay se situe dans le centre-Ouest de la France, l'actuelle région des Pays de la Loire, au sein du département de Maine-et-Loire (fig. 1). À mi-chemin entre les villes d'Angers et de Tours, le château se dresse dans « une petite ville de France, dans l'Anjou, aux confins du Poitou, sur la Rivière du Toué [Thouet], à quatre lieues de Saumur, à dix d'Angers & cependant du Diocèse de Poitiers »<sup>2</sup>. Le « château neuf » est construit dans le troisième quart du XVe siècle, à côté de l'ancien château. La campagne de construction, financée par Guillaume d'Harcourt († octobre 1487) et Yolande de Laval († novembre 1487), seigneurs de Montreuil-Bellay dès 1454, permit d'ériger le château proprement dit, mais également un logis, des cuisines et les logis des chanoines<sup>3</sup>. Connétable et chambellan héréditaire de Normandie, Guillaume d'Harcourt est un haut dignitaire qui obtiendra la confiance de deux rois de France<sup>4</sup>. Le comte de Tancarville fut célébré en son temps pour ses campagnes militaires, participant pour le compte du roi de France Charles VII aux principaux sièges contre les anglais, notamment à Montereau-sur-Yonne, Pontoise, Caen, Rouen, Falaise, Cherbourg ou Saint-Sauveur-le-Vicomte<sup>5</sup>. Il assure les fonctions de conseiller

---

652. L'ouvrage mentionne également les travaux publiés et les recherches inédites sur le château en page 183. La seconde est contemporaine à cet article : Allais (Sylvanie), « Les peintures murales de la chapelle du château de Montreuil-Bellay : un décor méconnu de la fin du XVe siècle », *Archives d'Anjou*, n°17, 2014, p. 60-69. L'article est tiré d'un mémoire non publié de maîtrise d'Histoire de l'Art, *Les peintures murales de la chapelle du château de Montreuil-Bellay (Maine-et-Loire)*, sous la direction de Jean Guillaume, Université de Paris IV, 1995.

<sup>2</sup> Bruzen de La Martinière (Antoine-Augustin), *Le Grand dictionnaire géographique et critique*, La Haye : P. Gosse et P. de Hondt, Amsterdam : Herm. Uytwerf et F. Changuion et Rotterdam : Jean Daniel Beman, tome V, 1<sup>ère</sup> partie, 1735, p. 549.

<sup>3</sup> Allais, 2014, p. 68-69.

<sup>4</sup> Voir principalement La Roque de la Lontière (Gilles André de), *Histoire généalogique de la maison de Harcourt*, vol. 1, livre neuvième, Paris : Sébastien Cramoisy, 1662, p. 637-683 ; Anselme de Sainte-Marie, *Histoire de la maison royale de France et des grands officiers de la Couronne : dressée sur plusieurs chartes d'églises, titres, registres, mémoriaux de la chambre des comptes de Paris, histoires, chroniques autres preuves*, 2 tomes, Paris : Étienne Loyson, tome II, 1674, p. 571-572 et Moréri (Louis), *Le Grand dictionnaire historique, ou le Mélange curieux de l'histoire sacrée et profane...*, tome IV, Paris : Jean-Baptiste Coignard fils, 1732, p. 26-27.

<sup>5</sup> Sur les faits d'armes de Guillaume d'Harcourt, voir La Roque, 1662, p. 637-654 et Anselme, 1674, p. 571.

et chambellan pour Charles VII et obtient en 1452 le titre de Grand Maître et Général Réformateur des Eaux et Forêts de France, avant d'occuper le poste de gouverneur d'Angers et de sénéchal d'Anjou auprès du roi René sous Louis XI. Avant 1448, il épouse Péronnelle d'Amboise (1428-1453), fille puînée de Louis d'Amboise et de Marie de Rieux, puis se remarie après la mort de la jeune femme en 1454 avec Yolande de Laval – belle-sœur du roi René d'Anjou par sa seconde épouse Jeanne de Laval – qui lui donnera deux filles, Marguerite et Jeanne d'Harcourt<sup>6</sup>. À la même époque, en sus des frais liés à la construction du château – présenté comme « fraîchement refait » le 9 mars 1480<sup>7</sup> – Guillaume d'Harcourt verse d'importantes sommes d'argent pour la construction à Montreuil-Bellay de la collégiale Notre-Dame, de la chapelle de l'hôpital Saint-Jean et de l'église Saint-Pierre<sup>8</sup>. Ces édifices furent bénis par l'évêque de Poitiers Pierre d'Amboise en janvier 1484<sup>9</sup>, l'année même du testament de Guillaume d'Harcourt<sup>10</sup>. Ces éléments inviteraient à fixer l'année 1484 comme *terminus ante quem* à l'exécution des peintures murales de la chapelle. Signalons toutefois que Cardin Salle, un des maîtres charpentiers employés à la rénovation du château de Tancarville, propriété de Guillaume d'Harcourt située en Normandie, est envoyé en 1484-1485 pour « veoir certain ouvrage de charpenterie en son chasteau de Montreull Bellay », sans que nous ne puissions savoir la nature des travaux effectués<sup>11</sup>. Par ailleurs, à cette époque, tous les édifices de la vaste campagne de construction ne sont pas achevés : le 23 avril 1485, Guillaume d'Harcourt († 1487) précise dans un codicille au testament qu'il souhaite être inhumé dans l'église collégiale Notre-Dame de Montreuil-Bellay, édifice qui doit être « parfait et accompli » en la manière souhaitée initialement s'il décède auparavant<sup>12</sup>. En 1488, moins d'un an après la mort de ses parents, Jeanne d'Harcourt décède après avoir légué par testament Montreuil-Bellay et

---

<sup>6</sup> L'abbé Bosseboeuf date le mariage de 1443, sans citer sa source, voir Bosseboeuf (Abbé Louis-Auguste), « Une excursion en Anjou, Montreuil-Bellay, Le Puy-Notre-Dame et Asnières », *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine*, Tours : Bousrez, (7 mai 1894), BSAT, IX (1892-1894), p. 340 (325-384) ; voir également La Roque, 1662, p. 659, 673 et p. 687 ; Anselme, 1674, p. 571 et Aubert de La Chesnaye-Desbois (François-Alexandre), *Dictionnaire de la noblesse, contenant les généalogies, l'histoire & la chronologie des familles nobles de la France, l'explication de leurs armes et l'état des grandes terres du royaume*, 3<sup>ème</sup> édition, tome X, Paris : Schlesinger frères, 1866, p. 294.

<sup>7</sup> Allais, 2014, p. 68, note 24, citant Bosseboeuf (note précédente), p. 39 (je n'ai pas su retrouver la mention dans le document).

<sup>8</sup> Leduc-Gueye, 2007, p. 143.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> La Roque, 1662, p. 680.

<sup>11</sup> Mesqui (Jean), *Le château de Tancarville : histoire et architecture*, Paris : Société française d'archéologie, 2007, l'auteur renvoie en note 40 aux Archives Départementales de Seine-Maritime, 1 ER20, f.48 recto, [En ligne] : <http://tancarville.free.fr/jeanmesqui.pdf>, consulté le 12 janvier 2015.

<sup>12</sup> La Roque, 1662, p. 681.

d'autres biens à son cousin François d'Orléans, duc de Longueville et comte de Dunois<sup>13</sup>. La famille gardera ce bien pendant plus de deux siècles. Classé Monument Historique le 18 juin 1979, le château est aujourd'hui une propriété privée ouverte au public plusieurs mois dans l'année.

### **Les peintures murales de la chapelle : découverte et état de conservation**

Les termes « oratoire » et « chapelle » ont été fréquemment utilisés pour définir le lieu de prières du château de Guillaume d'Harcourt. Jean Werckmeister définit les oratoires comme des lieux de culte « *non publics*, c'est-à-dire réservés à l'usage d'une communauté particulière » où il faut « le consentement du responsable du lieu » pour y être admis ; la chapelle privée étant destinée à l'usage « d'une ou plusieurs personnes physiques (can 1226), par exemple au domicile de ces dernières » ayant eu la permission de célébrer les sacrements<sup>14</sup>. Dans le château de Montreuil-Bellay, deux chapelles non orientées se superposent et sont constituées d'une seule pièce au sol. Seule la chapelle basse, mesurant un peu plus de cinq mètres de long sur trois mètres cinquante de large, a bénéficié d'une décoration (fig. 2). La surface est couverte par deux croisées d'ogives dont les nervures reposent sur des culots sculptés de feuillages. L'accès se fait au nord par une porte alors que des ouvertures ont été percées, côté évangile, par une fenêtre, et, sur le mur du chevet, par un oculus dont l'authenticité est remise en cause<sup>15</sup>. Un important cycle iconographique se développe sur les parois et les voûtes de la pièce. Les peintures, longtemps protégées par des badigeons de chaux, ont été redécouvertes au milieu du XIXe siècle par l'architecte et inspecteur des Monuments historiques Charles Joly-Leterme, alors en charge de la restauration du château<sup>16</sup>. Dès 1863, l'architecte signale que les peintures sont dans un excellent état de conservation mais intervient sur les culots sculptés,

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 693-694.

<sup>14</sup> Werckmeister (Jean), « L'édifice cultuel en droit canonique catholique », *Les lieux de culte en France et en Europe. Statuts, pratiques, fonctions*, Magalie Flores-Lonjou et Francis Messner (éd.), Louvain : Peeters, 2007 (Law and Religion Studies, 3), p. 131-132 et 220 (215-224). Dans notre article, l'hypothèse que le droit d'ordonner les sacrements au sein de la chapelle de Montreuil-Bellay a été accordé par l'ordinaire du lieu. Le problème de la distinction entre oratoire et chapelle semble ancien et pérenne, elle apparaît déjà en 1645 avec Du Peyrat (Guillaume), *L'Histoire ecclésiastique de la cour ou les Antiquitez et recherches de la chapelle et oratoire du roy de France depuis Clovis 1er jusques a nostre temps, divisée en trois livres...*, Paris : Henry Sara, 1645 (voir notamment l'introduction, p. iij) ; et se poursuit encore avec Des Maisons (François C.), Perard Caste (François) et Noyer (Guillaume), *Les définitions du droit canon : contenant un recueil fort exact de toutes les matières bénéficiales suivant les maximes du palais*, Paris : Ch. de Sercy, 1679, p. 96.

<sup>15</sup> Allais, 2014, p. 62. L'oculus aurait été percé par Charles Joly-Leterme à l'emplacement de l'évacuation d'une ancienne cheminée. Pourtant, comme nous le verrons un peu plus loin, la présence de l'oculus se fond parfaitement avec la *Crucifixion* qui y est représentée.

<sup>16</sup> Sur les différentes campagnes de restauration, voir Allais, 2014, p. 61-62.

le soubassement, les écoinçons et la voûte<sup>17</sup>. En 1909, une campagne de restauration est menée par Henri-Marcel Magne, concentrée principalement sur la peinture murale de la *Crucifixion*. Depuis fin 2014, la chapelle fait l'objet d'une nouvelle campagne de nettoyage et de restauration.

### **Un programme iconographique au service du commanditaire et de la liturgie ?**

Les peintures murales sous la première croisée d'ogives montrent une série de saints et saintes disposés par deux au-dessus d'un soubassement représentant un tissu en trompe-l'œil (fig. 3). Deux épisodes liés à la Passion du Christ sont peints sur les murs de la seconde croisée avec, côté épître, la *Cène*, et, sur le mur du chevet, la *Crucifixion* (fig. 4 et 5). Les voûtes mettent en image un concert céleste dirigé par des anges musiciens peints en duo sur chaque voûtain, avec, sur les voûtains adjacents au chevet, des anges choristes tenant une partition (fig. 6 et 7). La notion de « programme iconographique » induirait une conception menée en amont de l'exécution artistique proprement dite. Elle interroge sur la ou les personnages en charge de l'établir et suppose une relation étroite dans sa mise en place entre le commanditaire, le théologien – pris ici au sens large et pouvant s'identifier avec le confesseur, l'aumônier ou le chapelain du seigneur – et l'artiste<sup>18</sup>.

### **La représentation de trois saintes et de trois saints**

Sous la première croisée d'ogives, les saints, répartis par paire sur trois parois, sont placés sous des arcs peints en trompe-l'œil, supportés par des colonnes en marbre rose (fig. 8 et 9). Reconnaisables par leurs attributs, ils sont représentés à grande échelle, en pied, devant un tissu de brocart de couleur or orné de motifs, imitant des grenades et des fleurs de chardon, coulés dans de la cire puis recouverts d'une feuille d'or. Les saints choisis par la famille d'Harcourt font partie des plus populaires à la fin du Moyen Âge

---

<sup>17</sup> Note précédente et Société française d'archéologie, *Congrès archéologique de France, XXIXe session, séances générales tenues à Saumur, à Lyon, au Mans, à Elreuf, et à Dives en 1862, par la Société française d'archéologie pour la conservation des monuments historiques*, Paris : Derache et Caen : A. Hardel, 1863, p. 271.

<sup>18</sup> Il serait possible de citer, à titre de comparaison, les travaux menés par Sébastien Mamerot dans la constitution de la bibliothèque de Louis de Laval, seigneur de Châtillon († 1489) par les traductions de la *Chronicon pontificum et imperatorum* de Martin de Troppau et du *Romuleon* de Benvenuto da Imola, et par l'écriture de *L'histoire et les faits des neuf Preux et des neuf Preues*, de *Les trois grands*, des *Passages d'outremer* et de *L'ordre des regnes et regnans de France* ; voir les travaux de Duval (Frédéric), « Sébastien Mamerot », *Romania*, t. CXVI, 1998, p. 461-491 et *La traduction du « Romuleon » par Sébastien Mamerot étude sur la diffusion de l'histoire romaine en langue vernaculaire à la fin du Moyen Age*, Paris : Droz, 2001, p. 193-219.



avec, sur le mur ouest, sainte Catherine d'Alexandrie et sainte Barbe, au nord saint Christophe et saint Sébastien, sur le mur est sainte Marguerite d'Autriche et, dans une moindre mesure, saint Adrien. La disposition fait que deux couples se font face, avec sainte Catherine / saint Adrien et sainte Barbe / sainte Marguerite. Comme le souligne Émile Mâle, et bien qu'ils fassent partie des saints les plus populaires de l'époque, il existe « toujours un profond rapport de sympathie entre les donateurs et les images des saints qui les accompagnent »<sup>19</sup>.

### Des dévotions individuelles

Plusieurs lectures, complémentaires, s'effectuent quant à la représentation des six saints de la chapelle. Une première approche, d'ordre général, peut être faite sur la présence de saint Adrien, symbole de la piété nobiliaire, et de sainte Barbe, protectrice des hommes d'armes (figs. 8 et 9)<sup>20</sup>. Ils font partie de ces personnages symbolisant les vertus chevaleresques auxquels s'identifient fort probablement Guillaume d'Harcourt. Yolande de Laval et ses filles Jeanne et Marguerite, se sont probablement conformées au modèle de noblesse proposé par sainte Catherine d'Alexandrie. Présentée comme une jeune fille à la grande sagesse et à l'extrême beauté, elle apporte protection aux jeunes demoiselles<sup>21</sup>.

La vénération de sainte Marguerite ne s'explique pas avec le nom éponyme de l'une des filles des seigneurs de Montreuil-Bellay (fig. 9). Patronne des femmes enceintes, celles-ci l'invoquent pour ne pas mourir en couches et pour que l'enfant naisse vivant<sup>22</sup>. Sa présence pourrait surprendre car le couple seigneurial, âgé, a donné vie à deux filles au moment de la réalisation du décor de la chapelle. Elle se justifie par la difficulté qu'eut Jeanne d'Harcourt à donner une descendance à son époux René II, duc de Lorraine et de Bar, avec qui elle est mariée par contrat depuis le 20 juin 1471<sup>23</sup>. L'appel à la sainte, auquel se joint celui de saint Adrien<sup>24</sup>, n'est d'aucun secours : René II, n'ayant eu pour seul sentiment que du dégoût face au physique désavantageux de son épouse, demande la dissolution du

---

<sup>19</sup> Mâle (Émile), *L'art religieux à la fin du Moyen Âge en France*, 3<sup>e</sup> éd., Paris : Librairie Armand Colin, 1925, p. 165. Dans notre étude, Guillaume d'Harcourt se place plutôt comme commanditaire que « donateur ».

<sup>20</sup> Sur saint Adrien ; voir Réau (Louis), *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1958, t. III-1, p. 23-24 ; *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 1973. *Bibliotheca sanctorum*, Istituto Giovanni XXII nella Pontificia Università Lateranense, Rome, 1961, t. 1, col. 269-270 (F. Caraffa) et col. 270-271 (Duccio Valori).

<sup>21</sup> Mâle, 1925, p. 196-197.

<sup>22</sup> Mâle, 1925, p. 194, note 5.

<sup>23</sup> La Roque, 1662, p. 680 et p. 688.

<sup>24</sup> Cahier (Charles), *Caractéristiques des saints dans l'art populaire*, 2 vols, Paris : Librairie Poussielgue Frères, 1867, tome I, 1867, p. 667.

mariage et la répudie pour stérilité en 1485 avant de se remarier la même année<sup>25</sup>.

Une attention toute particulière semble avoir été portée envers Marguerite, l'aînée des filles de Guillaume d'Harcourt et Yolande de Laval, dans la conception du programme iconographique. Décédée au moment de l'achèvement des travaux de la chapelle, elle est dite « morte incontinent après » ses fiançailles avec René d'Alençon, comte du Perche<sup>26</sup>. Dans le contexte de l'époque, le qualificatif « incontinent » indiquerait que la jeune fille succomba à la suite d'un accident quelconque, probablement sans recevoir les derniers sacrements. Plusieurs saints viennent ici intercéder auprès de Dieu pour les personnes victimes de « la mort subite » dont fut victime Marguerite d'Harcourt. Sainte Catherine, protectrice contre la mort soudaine, est associée à sainte Barbe, qui tient une palme et un livre à la main devant la tour dans laquelle son père l'enferma. Les faveurs dont elle jouit à la fin du Moyen Âge s'expliquent par le privilège de recevoir, par son intercession, le « suprême viatique », celui de communier avant la mort<sup>27</sup>. Placé à leur suite, saint Christophe, dont il suffit de voir l'image dans la journée pour ne pas mourir de mort subite, bénéficie à l'époque du même prestige (fig. 8)<sup>28</sup>. Aux noms de ces deux saints, qui protègent de la « terrible mort païenne qu'aucune consolation n'accompagne », il faut ajouter ceux de saint Sébastien, saint Adrien – invoqué dès le XIIe siècle contre la mort subite, et sainte Marguerite, invoquée pour ne pas mourir en couches<sup>29</sup>. Il semble bien que Guillaume d'Harcourt se soit préoccupé, pour lui et ses proches, d'échapper à une mort survenue avant d'avoir été placé sous la protection de Dieu<sup>30</sup>.

### Des préoccupations collectives et familiales

La présence de saint Adrien permet de mieux comprendre comment des protections collectives conjuguent voire substituent des requêtes plus

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 692-693 et 696 ; voir aussi Deville (Achille), *Histoire du château et des sires de Tancarville*, Rouen : Nicétas Périaux, 1834, p. 226-227 (où le duc la définit comme « petite, bossue, et indisposée à porter enfans et à avoir cognoissance d'homme ») et Guillaume (Pierre-Étienne), *Vie de Philippe de Gheldres reine de Sicile, duchesse de Lorraine, puis religieuse au monastère de Sainte-Claire de Pont-a-Mousson*, Nancy : Imprimerie Vanier, 1853, p. 30-40.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 687 et Anselme, 1674, p. 572. Les fiançailles sont datées de 1461 par Frédéric Duval ; voir Saint-Gelais (Octovien de), *Le séjour d'honneur*, Édition critique, introduction et notes par Frédéric Duval, Paris : Droz, 2002, p. 425. L'auteur cite La Roque (note 4) mais je n'ai pas su retrouver la date dans l'ouvrage.

<sup>27</sup> Mâle, 1925, p. 184-185.

<sup>28</sup> Mâle, 1925, p. 184 et note 1. Une prière dans les livres d'heures mentionne souvent cette faveur.

<sup>29</sup> Mâle, 1925, p. 188-191 et p. 194 et note 5.

<sup>30</sup> Voir aussi les remarques formulées par Sylviane Allais, 2014, p. 64.

personnelles (fig. 9). La vénération de saint Adrien, principalement fêté dans les régions du Nord et de l'Est (Flandre, Picardie, Normandie et Champagne), s'est peut-être étendue aux terres de la vallée de la Loire après les visites et dévotions du roi Louis XI à l'abbaye de Grandmont, en Flandre, où étaient conservées des reliques<sup>31</sup>. Le saint connaît une renommée certaine dans la vallée de la Loire, apparaissant à plusieurs reprises dans les suffrages de livres d'heures à l'usage de Tours ou d'Angers<sup>32</sup>. Les textes médiévaux soulignent que, si celui-ci concède le privilège de protéger de la mort subite, protection recherchée auprès des six saints de la chapelle, il est également sollicité dès le XIV<sup>e</sup> siècle pour protéger des épidémies, notamment celle de la peste<sup>33</sup>.

Ce second élément est abordé de front dans la représentation hagiographique de la chapelle et prend une place primordiale dans son iconographie. En effet, saint Christophe est aussi évoqué contre les épidémies de peste<sup>34</sup>. Placé à côté de lui, sur le mur d'entrée de la chapelle, saint

<sup>31</sup> Ambühl (Rémy), *Le séjour du futur Louis XI dans les pays de Philippe le Bon, 1456-1461*, Baisv-Thy : Cercle d'histoire et d'archéologie du pays de Genappe, 2002, in-8°, p. 96-98.

<sup>32</sup> Il bénéficie d'un suffrage, introduit par une miniature, dans plusieurs livres d'heures enluminés par des disciples de Jean Fouquet : *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg*, collection particulière, f. 166v, vers 1470-1475 ; voir Librairie Jörn Günther, *Faith And Knowledge A Selection Of Illuminated Manuscripts Miniatures Early Printed Books*, Suisse, brochure n°12, 2011, lot 15, p. 24-25 ; *Heures Brette*, Saint-Pétersbourg, Bibliothèque nationale de Russie, ms. Fr. Fv XV, f. 165-165, vers 1470-1475 ; ou encore les *Heures d'Olivier de Coëtivy*, San Marino, Huntington Library, HM 1143, f. 139v, vers 1470-1475 (où saint Adrien est représenté avec saint Sébastien).

<sup>33</sup> Voir note 20 et *Vie et martyre de saint Adrien tuteur de la ville de Grandmont, patron contre la peste et sa compagne Natalie*, traduction du latin de Benoist Ruteau, Athis : J. Maes, 1632 ; Mâle, 1925, p. 188, p. 189, note 2 et 190-191 ; Réau, 1959, t. III, p. 1191-1192 et Rézeau (Pierre), *Les prières aux saints en français à la fin du Moyen Age : les prières à un saint particulier et aux anges*, Genève : Droz, 1983, p. 1-4, où le saint est qualifié comme étant dès le XIV<sup>e</sup> siècle un saint anti-pesteux de premier rang. Je remercie Claudia Rabel d'avoir relevé le texte du suffrage de saint Adrien dans la partie complétée pour Philippe le Bon dans les *Grandes Heures de Philippe le Hardi*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms 3-1954, f. 237, vers 1450 : [Oraison] *Omnipotens sempiterna deus... quesumus ut eius meritis et precibus ab omni mala peste ac langore anime et corporis atque ab omni anticipatione subitaneae mortis nos semper salvare digneris...* Sur son association avec des saints anti-pesteux, tel saint Sébastien (et saint Roch), voir Fournée (Jean), *Le culte populaire des saints en Normandie. Étude générale*. (Cahiers Léopold Delisle, n° spécial), Paris : Société parisienne d'histoire et d'archéologie normandes, 1973, p. 99. Saint Roch et saint Sébastien sont associés sur le mur oriental de la chapelle de l'hôpital Saint-Jean de Montreuil-Bellay, reconstruite à l'initiative de Guillaume d'Harcourt au même moment que la construction du château Neuf ; voir Leduc-Gueye, 2007, p. 140-141.

<sup>34</sup> Mâle, 1925, p. 188 et note 1, citant Manguet (abbé François), *Saint Christophe, sa vie et son culte*, Tours : Imprimerie de Mame, 1891 ; voir aussi Favreau (Robert), « L'inscription de saint Christophe à Pernes-les-Fontaines, un apport à l'histoire du sentiment religieux », *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, Hubert (Jean), Noël Galand, André Grabar, Pierre Pradel, Michel Roblin, William Seston et Jacques Thirion (éd.), nouvelle série, n° 12-13, années 1976-1977, Paris : Bibliothèque nationale, 1978, p. 33-39.

Sébastien est vénéré contre les maladies contagieuses, généralement regroupées sous le terme de peste (fig. 8)<sup>35</sup>. La représentation de ces trois saints anti-pesteux – très répandue en Anjou – apparaît d'autant plus compréhensible que dans la seconde moitié du XVe siècle, la région est frappée à plusieurs reprises de disettes et d'épidémies qui déciment la population du centre ouest de la France<sup>36</sup>.

La dévotion envers saint Adrien par Guillaume d'Harcourt et Yolande de Laval montre leur réelle préoccupation face à la mort subite et aux maladies contagieuses. Elle répond à des inquiétudes du couple qui sont visiblement destinées au salut de leurs proches et pas uniquement à celui de leurs filles. En effet, Jacques II d'Harcourt, le père de Guillaume, meurt dans une rixe au château de son oncle, à Parthenay, en 1428<sup>37</sup>. Le premier mari de Yolande de Laval, Alain de Rohan, comte de Porhoët, succombe sans descendance « de contagion » lors du siège de Fougères en 1449, six années après son mariage<sup>38</sup>. Il faut peut-être imaginer une attention particulière pour Péronnelle d'Amboise, mariée avant 1443 à Guillaume d'Harcourt, qui meurt jeune et sans enfant le 28 juillet 1453.

### Une dévotion aux lectures transversales

Nombre d'éléments nous échappent dans la compréhension du système utilisé dans la représentation sur les parois des saints par couple, en vis-à-vis, en passant par les juxtapositions ou la disposition par sexe<sup>39</sup>. Les saintes Barbe, Catherine et Marguerite nous offrent un aperçu de ces lectures transversales. Les trois saintes sont les seules représentantes féminines des *Quatorze intercesseurs*<sup>40</sup>. En France, elles font partie, avec les saintes Marthe et Christine, du groupe de cinq saintes privilégiées. Leur culte, célébré en Allemagne du sud au début du XVe siècle, s'est ensuite propagé dans divers

---

<sup>35</sup> Mâle, 1925, p. 188, 192, 194 et 201.

<sup>36</sup> Favreau (Robert), « Épidémies à Poitiers et dans le Centre-Ouest à la fin du Moyen Age », *Bibliothèque de l'école des chartes*, tome 125, livraison 2, Paris : BEC, 1967, p. 349-398. Sylviane Allais signale que la ville de Montreuil-Bellay est frappée par la peste en 1452, voir Allais, 2014, p. 64, note 15. Pierre Rézeau relève également des invocations contre la peste pour les saintes Barbe et Catherine ; voir Rézeau, 1983, p. 68 et p. 155.

<sup>37</sup> Le Prévost (Auguste), *Mémoires et notes de M. Auguste Le Prévost pour servir à l'histoire du département de l'Eure*, propos recueillis et publiés par Léopold Delisle et Louis Paulin Passy, tome II, Évreux : Imprimerie d'Auguste Hérissey, 1864, p. 59.

<sup>38</sup> Anselme de Sainte-Marie, *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France, des pairs, grands officiers de la couronne et de la maison du roy...*, Paris : Firmin Didot, quatrième éd., continuée par M. du Fourny, revue, corrigée et augmentée par P. Ange et P. Simplicien, et complétée par M. Potier de Courcy, tome IV, 1868, p. 55.

<sup>39</sup> À l'image de sainte Catherine, symbole de la vie contemplative, associée sainte Barbe, image de la vie active, voir Allais, 2014, p. 64.

<sup>40</sup> Cahier, 1867, p. 102-104.

endroits, du Hainaut à la Champagne, Paris et la Provence<sup>41</sup>. Placée sous la gouverne du roi René d'Anjou, leur dévotion aurait alors pu s'étendre à la vallée de la Loire, ce que vient confirmer un livre d'heures, enluminé au cours des années 1460 par des membres du groupe Jouvenel et par le Maître de Jeanne de France pour un proche du roi René, où apparaît l'image aux cinq saintes privilégiées<sup>42</sup>. Dans la tradition du Moyen Âge, les vertus protectrices de ces saintes privilégiées, auxquels il faut ici ajouter saint Christophe, se voient renforcées par leur réunion. Leur culte est parfois mis en rapport avec les épidémies de peste, thème amplement développé au sein de la chapelle. Les trois vierges, ayant subi le martyre et tourné leur vie vers le Christ – à l'image du mariage mystique de sainte Catherine – se présentent comme des modèles de piété chrétienne pour Marguerite d'Harcourt, morte sans époux et sans enfant, et pour Jeanne, frappée de stérilité et répudiée par son mari.

Exécutées quelques années avant leur mort – à une époque où Guillaume d'Harcourt rédige son testament et planifie les dispositions à prendre après son décès<sup>43</sup> – les peintures murales répondent aux préoccupations d'un couple seigneurial qui, arrivé au crépuscule de sa vie, se préoccupe du salut de son âme mais surtout de celle de ses proches décédés. Les saints intercesseurs des peintures murales de Montreuil-Bellay complètent parfaitement une iconographie qui se recentre sous la deuxième croisée sur le thème du salut des âmes par la Rédemption. La composition de saint Christophe, passeur de voyageurs d'une rive à l'autre comme le Christ est un passeur d'âmes, reflète cette typologie : l'idée de la révélation et de la rédemption par le Christ est judicieusement représentée, le peintre peignant le moment où le géant, tournant la tête vers l'enfant, reconnaît le Seigneur<sup>44</sup>. La

<sup>41</sup> Millet (Hélène), « Eustache Deschamps : précoce témoin de la dévotion aux saints privilégiés », *Eustache Deschamps, témoin et modèle : littérature et société politique, XIVe-XVIe siècles*, Thierry Lassabatere (éd.) Paris : PUPS, 2008, p. 159-171 et *Lexikon der christlichen Kunst*, Kirschaum E (éd.), Fribourg, 8 vols., 1968-1976, « Vierzehn Nothelfer ».

<sup>42</sup> *Heures dites de Marie Stuart*, le manuscrit est aujourd'hui divisé en deux parties : collection privée (anciennement Ramsen, Heribert Tenschert, achat lors de la vente Christie's, Londres, *The Arcana Collection : Exceptional Illuminated Manuscripts, Part III*, 6 juillet 2011, lot 16) et Paris, BnF, Latin 1405. La miniature, peinte par un enlumineur du nom d'emprunt de « Maître du Boccace de Genève », se trouve dans la partie privée au feuillet 210v ; voir Avril (François), *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XVe siècle*, Paris : Hazan, 2003, cat. 56, p. 402-407 et König (Eberhard), *Tour de France. 32 Manuskripte aus den Regionen Frankreichs - ohne Paris und Normandie - 13 : bis 16. Jahrhundert*, (Kataloge, 71), éd. Heribert Tenschert, 2 vols., Ramsen 2013, vol. 2, n° 24, p. 478-522. Toutefois, Claudia Rabel précise que leur diffusion, pour les prières et les miniatures dans le livre d'heures, semble plus large que ce que l'on a initialement pensé. L'enquête d'Hélène Millet a en effet permis de mieux les identifier dans les manuscrits et elles apparaissent petit à petit, courriel du 16 mars 2015.

<sup>43</sup> Notes 6 et 8.

<sup>44</sup> La représentation du visage de saint Christophe tourné vers le Christ, si elle est fréquente, est loin d'être systématique.



large place accordée à la représentation de saints dans la chapelle de Montreuil-Bellay, trahit un changement dans les pratiques dévotionnelles du fidèle. Les images hagiographiques de Montreuil-Bellay témoignent d'une relation intime avec Dieu destinée à soutenir et répondre aux besoins du couple et de leur fille<sup>45</sup>. Les saints sont placés par le couple dans la nef, tels des piliers de l'Église, et répondent à des attentes spirituelles personnelles précises, en préambule aux images plus dogmatiques et traditionnelles de la seconde croisée, celle du chœur, dans l'espace de l'autel.

### **Des images dogmatiques sous la seconde croisée d'ogives : singularités iconographiques de la Crucifixion**

Les murs de la seconde travée sont illustrés par la *Cène*, dernier repas du Christ avec les apôtres et célébration du sacrifice du corps et du sang de Jésus présent sous les espèces du pain et du vin, et par la *Crucifixion*, point culminant de la Passion et sacrifice physique de Jésus Christ (fig. 4 et 5). Les deux images viennent célébrer l'union rédemptrice au Seigneur par l'Eucharistie, vue comme un sacrement de l'alliance éternelle, et le sacrifice du Christ<sup>46</sup>.

Quelques particularités iconographiques permettent de saisir au mieux le message véhiculé par la Crucifixion, image traditionnelle s'il en est sur le mur de l'autel (fig. 4 et 10). La place importante prise par les anges est remarquable et organise toute la partie supérieure de la composition. Deux anges volent au-dessus de la Croix, l'un ayant les mains levées vers le ciel et l'autre les mains jointes en prière. Présentés comme des témoins du sacrifice du Christ, ils appellent à la compassion du fidèle. Trois anges supplémentaires volent autour de la croix et recueillent dans un calice le sang coulant des mains et du flanc du Christ. Ces anges hématophores renforcent le symbole eucharistique de la Crucifixion et font écho à l'image de la Cène sur le mur adjacent<sup>47</sup>. Un dernier ange, placé en haut à droite de la croix, vient chercher l'âme du bon larron. Il fait face à un diabolin peint à gauche de la croix, sous la poutre horizontale, venu tourmenter le mauvais larron.

La portée émotionnelle de la Crucifixion est amplement développée par le peintre pour susciter la croyance et la piété du fidèle. Il s'agit de souligner, par la contemplation de l'image peinte, la tension qui se dégage de

---

<sup>45</sup> Christine Leduc-Gueye souligne qu'à la même époque les prières quotidiennes aux saints se multiplient dans les livres d'heures, les testaments ou les retables ; voir Leduc-Gueye, 2007, p. 45.

<sup>46</sup> « Ceci est mon sang, le sang de l'alliance » (Mc 14, 24 ; Mt 26, 28) ; voir notamment Renaud (Bernard), *L'Eucharistie, sacrement de l'Alliance*, Paris : Les Éditions du CERF, 2013 (Lire la Bible, 183).

<sup>47</sup> Allais, 2014, p. 64.

la Crucifixion : le Christ souffre, la Vierge est en pâmoison pendant que le centurion romain exprime sa conversion par le phylactère *vere vere filius dei erat iste*<sup>48</sup>. Le personnage de Marie Madeleine revêt une importance particulière dans cette mise en avant du pathos. Elle est au centre de la composition, entre deux groupes disposés de part et d'autre de la croix, avec saint Jean et un groupe de femmes soutenant la Vierge en pâmoison et, en face, les soldats de l'armée romaine. Agenouillée au pied du Christ, ses mains entourent la poutre, la tête levée vers le Seigneur<sup>49</sup>. Première pécheresse parmi les pêcheurs, sa présence au pied de la croix, le visage placé sous les pieds cloués du Christ, rappelle au fidèle le sang versé par Jésus afin de laver les fautes des pêcheurs. Vue de dos, Marie Madeleine, figurée dans une position similaire à celle du fidèle assistant à la messe dans la chapelle, est légèrement surélevée par rapport à celui-ci. Le choix n'est pas anodin, la sainte se présente comme un personnage intermédiaire qui permet une continuité entre l'espace peint de la Crucifixion et l'espace physique de la chapelle où se trouve le fidèle. Suscitant son émotion, elle le fait pleinement entrer dans l'image et le place comme un témoin du sacrifice du fils de Dieu. Une photographie ancienne montre la peinture murale sans le mobilier liturgique qui cache actuellement la partie inférieure (fig. 10). D'après Sylviane Allais, la restauration effectuée par Henri-Marcel Magne fut très importante sur la Crucifixion mais « dont le dessin semble avoir été respecté »<sup>50</sup>. L'espace peint sous Marie Madeleine se réduit à une dalle de pierre qui prend la forme d'un autel peint. Il serait possible d'y voir un espace aménagé pour une table d'autel adossée au mur. Le trompe-l'œil renforce pour le fidèle la sensation d'être un spectateur réel de la Crucifixion du Christ et le place dans le prolongement de l'image. À l'image de Marie Madeleine, la pierre de l'autel fait la jonction entre peinture et salle de prière. L'autel remplit une fonction atypique et paradoxale : il impose une dualité entre le sacrifice du Christ sur la Croix et l'image sacramentelle de sa Résurrection. Cette tension est renforcée par la présence entre l'autel et le Crucifié de Marie-Madeleine, premier témoin de la Résurrection<sup>51</sup>, par la *Cène* peinte sur le mur adjacent, et par l'eucharistie célébrée dans la chapelle au moment de l'office<sup>52</sup>.

<sup>48</sup> Mt (27, 54), Mc (15, 39) et Lc (23, 47).

<sup>49</sup> La composition tire son origine de l'œuvre de Giotto, visible notamment à la chapelle Scrovegni ou de l'Arena à Padoue, ou encore à la basilique Saint-François d'Assise.

<sup>50</sup> Allais, 2014, p. 62. L'auteur se réfère à d'anciennes photographies et documents d'archives auxquels elle a eu accès, voir spécialement notes 4 à 12 page 62.

<sup>51</sup> Mt (28, 9-10), Mc (16, 9-10) et Jn (20, 14-18).

<sup>52</sup> Un dernier élément architectural viendrait sublimer les rapports entre Crucifixion, sacrifice du Christ, Résurrection et Eucharistie par l'oculus percé au-dessus de la croix. La présence originelle de celui-ci est remise en cause par Sylviane Allais (p. 62 et notes 11 et 12) mais il est troublant de constater que la disposition des anges de la partie supérieure s'ordonne autour

## Le peintre de la chapelle de Montreuil-Bellay : Coppin Delf ?

La qualité des peintures murales invite Christine Leduc-Gueye à y voir l'œuvre d'un grand artiste ayant également travaillé dans l'ancienne salle capitulaire de la collégiale du Puy-Notre-Dame, située à huit kilomètres de Montreuil-Bellay, car la décoration à partir de motifs de grenades, réalisées en relief selon la technique du brocart appliqué, se répète d'un monument à l'autre<sup>53</sup>. En s'appuyant également sur des rapprochements stylistiques, l'auteur propose d'y voir la main de Coppin Delf, peintre d'origine flamande peut-être venu du comté de Hollande, comme l'indiquerait son nom<sup>54</sup>. Des faits historiques viennent soutenir l'hypothèse émise par l'auteur. Un document d'archives, publié une première fois en 1857, indique que Jourdain Dupeyrat, chanoine de Saint-Martin de Tours, passe à ses frais vers 1482 un marché avec Coppin Delf pour la décoration d'une chapelle de l'église, aujourd'hui disparue<sup>55</sup>. Le chanoine Dupeyrat est également curé ou recteur de la collégiale du Puy-Notre-Dame au moins depuis 1478<sup>56</sup>. Il est alors possible d'envisager que Jourdain Dupeyrat, lié par ses fonctions à Tours et au Puy-Notre-Dame, ait profité de sa rencontre avec Coppin Delf lors du contrat passé pour un des édifices afin de lui proposer de mener à bien la décoration du deuxième. Les fonctions de Jourdain Dupeyrat et la répétition d'un motif décoratif suggéreraient que les peintures de ces trois bâtiments ont été réalisées par le même atelier, dirigé par Coppin Delf. Des documents d'archives indiquent que le peintre réalise, sur une période allant de 1456 à 1488, des travaux en Anjou et en Touraine, induisant des séjours prolongés de l'artiste sur les terres de la vallée de la Loire<sup>57</sup>.

---

de cet élément et que la lumière matérielle de l'oculus vient s'identifier avec la lumière céleste du Christ.

<sup>53</sup> Leduc-Gueye, 2007, p. 31, 146 et 157.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 34 et p. 157, n.1, n.2. L'auteur précise que la peinture du Puy Notre-Dame représente une *Annonciation* dans un intérieur de style flamand.

<sup>55</sup> Lambron de Lignim, *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, Tours : Guillard-Verger, tome IX, 1857, p. 17-28. Je remercie vivement M. François Avril de m'avoir fait connaître ce document, réimprimé et enrichi par Arnauld (Thomas), « Coppin Delf peintre des rois René d'Anjou et de Louis XI » (1456-1482), *Archives de l'art français : recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France*, Société de l'histoire de l'art français, Charles-Philippe de Chennevières-Pointel (éd.), tome VI, Paris : J-B. Dumoulin, 1858-1860, p. 31-32 et p. 65-76 ; repris par Grandmaison (Charles), *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, tome XX, Tours : Guillard-Verger et Georget-Joubert, 1870, p. 36-38.

<sup>56</sup> Lambron de Lignim, 1857, p. 20.

<sup>57</sup> Note 55 ; voir aussi Allais, 2014, p. 69, note 33.

## Une abondance de motifs flamands

L'auteur de la chapelle de Montreuil-Bellay utilise pour la *Crucifixion* un large panel de motifs iconographiques propres à la peinture flamande qui viendraient confirmer l'attribution à Coppin Delf : corps tordus des deux larrons<sup>58</sup>, ange et diable venant chercher l'âme des crucifiés<sup>59</sup>, lance du centurion tenue par deux hommes dont l'un, Longin, reçoit une goutte de sang du Christ dans l'œil<sup>60</sup> et phylactère reprenant les paroles du centurion à la mort du Christ<sup>61</sup>.

Deux choix iconographiques viennent souligner un peu plus l'allégeance à la peinture flamande. Le dessin de la Vierge en pâmoison apparaît déjà, près de trente ans avant celui de la peinture murale, sur un support différent et à une bien plus petite échelle. Le « Maître de Jean Rolin », enlumineur actif à Paris, utilise à plusieurs reprises un modèle très proche, notamment dans la *Crucifixion* (f. 183v) du missel destiné à Jean Rolin, peint dans les années 1450-1455<sup>62</sup>. Les coloris et drapés sont différents, mais le dessin est très proche. Dans les deux cas, la Vierge, aux bras fléchis et aux mains écartées, cherche à prendre appui sur ses compagnons. Plusieurs indices trahiraient une origine septentrionale pour le modèle de la Vierge en pâmoison. Or, s'il exerce à Paris, le Maître de Jean Rolin fut formé dans un milieu au fait de la peinture flamande<sup>63</sup>. Le

<sup>58</sup> Groupe Campin, *Le mauvais larron*, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, inv.886, vers 1430 et la copie tardive d'après Robert Campin, *Déposition de croix*, Liverpool, Walker Art Gallery, vers 1460-1470.

<sup>59</sup> L'ange et le démon placés autour de la croix renvoient à un motif iconographique apprécié par les peintres du Nord, signifiant l'avènement du Jugement dernier ; voir Hindman (Sandra) et al., *The Robert Lehman Collection, IV, Illuminations*, New York : The Metropolitan Museum of Art et Princeton University Press, Princeton, 1997, cat. 9, p. 76, n. 24 et 25.

<sup>60</sup> Un choix iconographique à la mode dans l'atelier de Rogier van der Weyden ; *Ibid.*, cat. 9, p. 75-76, n. 22.

<sup>61</sup> *Ibid.*, cat. 9, p. 76, n. 28. L'image apparaît déjà vers 1420-1425 dans l'atelier bruxellois du Maître du retable de Hakendover avec le *Calvaire des tanneurs*, Bruges, cathédrale Saint-Sauveur, reproduction dans Campbell et Van der Stock, 2009, p. 98, fig. 41. Parallèlement, il est intéressant de noter la reprise de ces phylactères, en langue vernaculaire, par l'atelier parisien du Maître de Bedford ; voir Reynolds (Catherine), Stratford (Jenny) et Jollet (Étienne), « Le manuscrit dit le Pontifical de Poitiers », *Revue de l'Art*, n° 84, 1989, p.68 et n.72 (61-80).

<sup>62</sup> *Missel de Jean Rolin*, Lyon, Bibliothèque Municipale, Ms 517, vers 1450-1455, f.183v, *Crucifixion* ; voir le catalogue de vente Sotheby's, 18 juin 1991, lot 21 et Avril (François) et Reynaud (Nicole), *Les manuscrits à peinture en France, 1440-1520*, Paris : BnF et Flammarion, 1993, cat. 8, p. 40. On retrouve également le dessin de Marie Madeleine entourant la croix de ses bras.

<sup>63</sup> Sur le peintre, voir Spencer (Eleanor P.), « L'Horloge de Sapience : Bruxelles, Bibliothèque Royale Ms. IV. 111 », *Scriptorium*, 17 (1963), p. 277-299 ; Plummer, 1982, cat. 82, p. 62 ; Sterling (Charles), *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, tome II, 1990, p. 180-204 et Avril et Reynaud, 1993, p.23, p.36 et p. 38 et suivantes.

commanditaire du missel, le cardinal-archevêque d'Autun Jean Rolin, fils du chancelier Nicolas Rolin, fut le propriétaire de tableaux flamands de grande renommée, comme le polyptyque du *Jugement dernier* de Rogier van der Weyden et la *Vierge au chancelier Rolin* de Jan van Eyck, œuvres qui ont pu être admirées par « l'artiste favori » du cardinal-archevêque<sup>64</sup>. Dans les *Heures de Guillaume Rolin*, le Maître de Jean Rolin reprend, inversé, le dessin de la *Vierge au chancelier Rolin* pour sa miniature de la Vierge à l'Enfant<sup>65</sup>. L'origine flamande du dessin de la Vierge en pâmoison visible à Montreuil-Bellay se confirme avec le modèle peint par le « Maître du Smith-Lesouëf 30 » dans la Crucifixion (f. 136v) d'un *Missel à l'usage de Nantes*<sup>66</sup>. Le dessin est rigoureusement identique en tous points : la Vierge, bras fléchis et mains écartées, tombe dans les bras de ses sœurs ; elle porte une robe violette aux reflets dorés, aux poignets galonnés et un manteau bleu au revers doré. L'œuvre du Maître du Smith-Lesouëf 30 est considérablement influencée par la peinture du Nord, notamment celle de Rogier van der Weyden. La reprise d'un modèle identique confirmerait un peu plus l'origine flamande du modèle, voire du peintre lui-même (fig. 11 et 12)<sup>67</sup>.

Le style du peintre montre aussi, comme le suggère Christine Leduc-Gueye, qu'il « a assimilé la culture picturale ligérienne » et que la façon de peindre « la poitrine bien ronde également portée haute n'est pas sans rappeler les Vierges de Fouquet »<sup>68</sup>. Le rapprochement stylistique avec Jean Fouquet concerne également la *Cène* où certains apôtres au premier plan sont vus de dos, à l'image du suffrage de saint Jean l'Évangéliste des *Heures*

<sup>64</sup> Rogier van der Weyden, *Jugement dernier*, Beaune, Musée de l'Hôtel Dieu, vers 1446-1452 et Jan van Eyck, *Vierge au chancelier Rolin*, Paris, Musée du Louvre, inv.1271, vers 1432-1434. Pour la citation, voir note suivante.

<sup>65</sup> Maître de Jean Rolin, *Heures de Guillaume Rolin*, Saint-Pétersbourg, Bibliothèque nationale de Russie, Rasn. Q. v. I, 9, vers 1455-1460, f. 104v, *Vierge à l'Enfant* ; cf. Avril et Reynaud, 1993, cat. 11, p. 42-43. Nicole Reynaud précise dans la notice que le livre d'heures destiné au frère de Jean Rolin est « construit à la mode flamande ».

<sup>66</sup> Membres du groupe Jouvenel, *Missel à l'usage de Nantes*, Le Mans, bibliothèque municipale, Ms 223, vers 1450-1455 ; voir Avril et Reynaud, 1993, cat. 55, p. 113-114. En ligne sur le site de la bibliothèque virtuelle des manuscrits médiévaux, *BVMM*, [En ligne] : <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>.

<sup>67</sup> Sur le Maître du Smith-Lesouëf 30, voir Avril et Reynaud (note précédente) ; Avril, 2003, cat. 20, p. 169-174 et p. 407 et Gras (Samuel), « The Swooning Virgin: from Rogier van der Weyden to the Loire Valley », *Artistic Translation between fourteenth and sixteenth centuries*, éd. Zuzanna Sarnecka et Aleksandra Fedorowicz-Jackowska, Varsovie : Institut d'histoire de l'Art et Université de Varsovie, 2013, p. 51-66. Vers 1440-1445, Rogier van der Weyden termine *L'autel du Saint-Sacrement* ou *Retable dit des Sept sacrements* commandé par Jean Chevrot où l'on voit une Vierge en pâmoison dont le succès va être immédiat et considérable ; Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, vers 1440-1445 ; voir *Rogier Van der Weyden, 1400-1464, maître des passions*, Lorne Campbell et Jan Van der Stock (sous la dir.), Louvain : Éditions Snoeck, 2009, cat. 81, p. 528-534.

<sup>68</sup> Leduc-Gueye, 2007, p. 34 et p. 146.



d'Étienne Chevalier<sup>69</sup>. Toutefois, la correspondance est également frappante avec certaines œuvres produites dans le milieu flamand de la seconde moitié du XVe siècle, comme le montre la miniature de la Cène peinte dans le *Livre de prières du duc de Bourgogne Philippe le Bon*<sup>70</sup>. La similitude trahirait là encore un modèle peint par un grand peintre flamand suffisamment connu pour avoir influencé l'artiste de la chapelle de Montreuil-Bellay (Coppin Delf ?). La connaissance à la fois de la peinture flamande et de celle de Jean Fouquet soutient l'idée que le peintre de Montreuil-Bellay s'est établi durablement dans la vallée de la Loire, pendant une période suffisamment longue pour lui permettre d'honorer plusieurs contrats et de s'imprégner du style local en vigueur.

### **Le concert céleste : un programme spécifique pour les voûtes de la chapelle ?**

Un concert céleste, orchestré par des anges, ornent les voûtes de la chapelle. Sur la première voûte, les anges jouent principalement d'instruments à percussions et, sur la seconde, d'instruments à vent ou à cordes (fig. 6 et 7). Le peintre évite toute monotonie en diversifiant les positions des anges et en alternant le rouge et le vert des ailes sur un fond bleu étoilé. Ils interprètent l'*Ave regina caelorum* (ou *coelorum*), un motet à trois voix identifié par Geneviève Thibaut grâce aux partitions peintes sur les voûtains au-dessus du mur du chevet<sup>71</sup>. Selon David J. Rosenberg, l'*Ave regina caelorum* remplace le *Salve regina* de la Présentation au temple au dimanche de Pâques mais la prière peut être chantée à d'autres périodes de l'année<sup>72</sup>. Le chant liturgique appartient aux quatre principales antiennes

<sup>69</sup> *Heures d'Étienne Chevalier*, Chantilly, Musée Condé, Ms 71, vers 1452-1460 ; voir Reynaud (Nicole), *Jean Fouquet. Les Heures d'Étienne Chevalier*, Paris : Fatou, 2006, n° 32, p. 156-157. La Cène autour d'une table ronde se retrouve à plusieurs reprises dans l'œuvre de disciples de Jean Fouquet ; voir *Livre d'Heures à l'usage de Paris*, Paris, BnF, latin 1417, vers 1450-1455, f. 212, *La Cène* (Avril, 2003, cat. 21, p. 175-181) et *Missel*, New Haven, Beinecke Library, Ms 425, f. 113, *Marie Madeleine oignant les cheveux du Christ* ; f. 122, *La Cène* et f. 262v, *Pentecôte*.

<sup>70</sup> Jehan Dreux (ou Liévin van Lathem ?), *Dernière cène*, *Livre de prières du duc de Bourgogne Philippe le Bon*, Paris, BnF, N.a.f. 16428, vers 1461-1467, f. 62. Sylviane Allais compare la Cène de Montreuil-Bellay à une gravure germanique publiée par Lucas Brandis en 1478. La gravure se fait probablement l'écho de l'œuvre perdue ayant influencé toutes les productions ultérieures ; voir Allais, 2014, p. 65 et fig. 5. Voir encore les occurrences iconographiques sur le site de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA), *BALAT, Belgian Art Links and Tools*, [http://balat.kikirpa.be/search\\_photo.php](http://balat.kikirpa.be/search_photo.php), notamment les numéros d'objets 8403, 92252, 92775, 125450, 10070635 et 20025649. Je remercie vivement M. Dominique Vanwijnsberghe de m'avoir renvoyé vers cette base de données.

<sup>71</sup> Thibaut (Geneviève), « L'oratoire du château de Montreuil-Bellay. Ses anges musiciens. Son motet polyphonique », *Quadrivium*, Bd. 12, 1 (1971) p. 209-213.

<sup>72</sup> Rothenberg (David J.), « Walter Frye's *Ave regina caelorum* in Musical and Visual Culture », *The Flower of Paradise: Marian Devotion and Secular Song in Medieval and*

consacrées à la Vierge Marie qui se développent dès la fin du XI<sup>ème</sup> siècle<sup>73</sup>. L'iconographie choisie par le peintre rejoint celle utilisée par les enlumineurs dans les livres d'heures, la prière *Ave regina* étant fréquemment introduite par une Vierge à l'Enfant entourée d'anges musiciens<sup>74</sup>. Discrète sur les murs de la chapelle, la glorification de la Vierge prend ainsi toute son ampleur sur les voûtes de l'édifice. Si l'origine musicale de l'*Ave regina caelorum* reste incertaine, la partition peinte correspond à la version de Walter Frye († 1474-1475), un compositeur anglais qui fit principalement carrière à la cour des ducs de Bourgogne<sup>75</sup>. Célébrant la Vierge dans un esprit musical, elle connut un grand succès à la fin du Moyen Âge.

L'idée de voir dans le motet à trois voix, dont la partition et les paroles sont transcrites au-dessus du mur de l'autel, un chant joué pendant l'office a été exprimée à plusieurs reprises<sup>76</sup>. Pour autant, il est difficile de déterminer avec certitude ce qui a présidé à la mise en place de ce concert céleste, et, plus encore, de la personne à l'origine de ce choix. L'option prise par Guillaume d'Harcourt s'oppose à celle proposée par le roi René d'Anjou. En effet, la dévotion au Christ de douleur en Anjou favorise l'apparition de deux cycles iconographiques axés sur *Les anges porteurs des instruments de la Passion* et de *L'humanité souffrant aidant le Christ à porter la croix*, les images de cette dernière étant parfois associées à des poèmes<sup>77</sup>. Le roi René montre, tout au long de sa vie, un attachement à ces cycles liés aux reliques de la Passion, ce qui conduit à une diffusion assez importante dans le milieu angevin parmi ses proches. La préférence donnée à un concert céleste sur les voûtes de la chapelle castrale de Montreuil-Bellay correspond-elle à un vœu délibéré de Guillaume d'Harcourt et de Yolande de Laval ? L'hypothèse reste fragile car les deux hommes étaient liés par des alliances matrimoniales, et Guillaume d'Harcourt est mentionné comme un des principaux exécuteurs du testament rédigé par René d'Anjou le 22 juillet 1474<sup>78</sup>. Toutefois, au moment de la décoration de la chapelle, Jeanne d'Harcourt est délaissée et répudiée par le petit-fils de René d'Anjou, René II, duc de Lorraine et de Bar, raison peut-être suffisamment importante pour s'éloigner de la politique culturelle angevine, prisée du vivant du roi René<sup>79</sup>.

---

*Renaissance Music*, New-York : Oxford University Press, 2011, p. 20. Si l'*Ave regina caelorum* peut être chanté lors de la fête de la présentation de Jésus jusqu'au jeudi saint, le chant prend une importance particulière pendant la septuagésime, le Carême et la Passion.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 141-142.

<sup>74</sup> Voir par exemple Gérard Horenbout, *Vierge à l'enfant entourée d'anges*, *Heures Sforza*, Londres, British Library, Add. 34294, f. 133v. [En ligne] : [http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add\\_MS\\_34294](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_34294)

<sup>75</sup> Note 70 et Rothenberg, 2011, p. 123 et ss, p. 193.

<sup>76</sup> Notamment par Leduc-Gueye et Allais (note 1) et Thibault (note 70).

<sup>77</sup> Leduc-Gueye, 2007, p. 45-55, 81-83, 117-121 et 154-155.

<sup>78</sup> La Roque de la Lontière, 1662, p. 692.

<sup>79</sup> Note 25.

La proposition aurait-elle été soufflée par le peintre lui-même ? La partition a été identifiée sur plusieurs peintures flamandes de la fin du XVe siècle et du début du XVIe siècle<sup>80</sup>. Elle apparaît dans l'œuvre du « Maître de la Légende de sainte Lucie » (Jan Fabiaen ?), dans celle de Colijn de Coter et/ou du « Maître au feuillage brodé », des peintres flamands ayant un temps gravité dans l'orbite de Rogier van der Weyden<sup>81</sup>. Ces exemples, qui appuient l'hypothèse d'un peintre de la chapelle de Montreuil-Bellay venu du Nord (Coppin Delf ?), soutient également l'idée que le peintre a connu la peinture de Rogier van der Weyden. Le peintre a pu proposer au commanditaire, ou à la personne en charge de l'élaboration du programme iconographique, de peindre l'*Ave regina caelorum* sur les voûtes de la chapelle parce qu'il en connaissait la partition, exploitée dans le milieu pictural flamand<sup>82</sup>.

La chapelle du château de Montreuil-Bellay nous offre un des rares témoignages de peintures murales entièrement conservées. Elle nous permet d'imaginer et de mieux comprendre l'élaboration et la mise en place d'un cycle iconographique dans une chapelle privée de la seconde moitié du XVe siècle, dans la vallée de la Loire. Partant d'images classiques, fort répandues à cette époque, leur analyse indique qu'elles répondent à des attentes bien précises des commanditaires. Les compositions mettent en lumière les

<sup>80</sup> Voir notamment Rothenberg, 2011, p. 141-150.

<sup>81</sup> *Maître de la légende de sainte Lucie (Jan Fabiaen ?)*, Assomption, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv. 1952.2.13, vers 1485-1500 ; *Colijn de Coter ou Maître au feuillage brodé ?*, Triptyque Polizzi Generosa, Polizzi Generosa (Sicile), église Sainte-Marie-des-Anges, début du XVIe siècle et *Maître au feuillage brodé (au feuillage en broderie)*, Vierge de majesté entourée d'anges, Paris, musée du Louvre, département des peintures, Donation Grog-Carven, RF 1973-35, vers 1500. Sur les attributions au Maître au feuillage brodé, voir Le Maître au Feuillage brodé. Démarches d'artistes et méthodes d'attribution d'œuvres à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du XVe siècle. Colloque organisé par le Palais des Beaux-Arts de Lille, 23 et 24 juin 2005, F. Gombert (éd.), avec la collaboration de C. Heck, D. Martens et J. Satkowski et l'aide de M.-P. Rose, Deauville : Librairie des musées, 2007, notamment p. 121-134, p. 173-183 et p. 366-367. Sur les correspondances entre le Maître au feuillage brodé et Rogier van der Weyden, voir Zdanov (Sacha), Quelle identité pour le Maître de la Légende de sainte Lucie? Révision des hypothèses et proposition d'identification, *Koregos, Revue multimédia des arts, sous l'égide de l'Académie Royale de Belgique*, reporticle 76 (2013). [En ligne] : [http://www.koregos.be/fr/sacha-zdanov-quelle-identite-pour-le-maitre-de-la-legende-de-sainte-lucie/detail-d-un-reporticle\\_sommaire/](http://www.koregos.be/fr/sacha-zdanov-quelle-identite-pour-le-maitre-de-la-legende-de-sainte-lucie/detail-d-un-reporticle_sommaire/)

<sup>82</sup> David J. Rothenberg indique que la partition du motet à trois voix apparaît au début de deux chansonniers écrits et enluminés au cours de la seconde moitié du XVe siècle dans la vallée de la Loire, ce qui a pu rendre certains enlumineurs familiers de l'*Ave regina caelorum* ; *Chansonnier*, Wolfenbüttel, Herzog-August Bibl., Cod. Guelf. 287 Extrav, vers 1461-1465 et *Chansonnier Laborde*, Washington D.C., Library of Congress, MS M2.1 L25 Case, vers 1470-1475 ; voir Rothenberg, 2011, p. 149 et pour une étude des manuscrits, Alden (Jane), *Songs, Scribes, and Society : The History and Reception of the Loire Valley Chansonniers*, New-York: Oxford University Press, 2010.

préoccupations, au seuil de leur existence, de Guillaume d'Harcourt et de Yolande de Laval, personnages influents auprès de René d'Anjou et à la cour de France sous Charles VII puis Louis XI. L'analyse des axes de dévotion du couple seigneurial offre de nouvelles pistes de réflexion sur les modes d'élaboration de ces programmes, impliquant une coordination entre plusieurs intervenants. Elles dévoilent des dévotions qui ne se réduisent pas aux demandes individuelles des commanditaires mais répondent à une préoccupation collective face aux maux de l'époque. Elles s'élargissent aux proches de la famille, décédés, mais pour lesquels le couple reste soucieux du salut de leurs âmes.

Elles sont enfin le formidable témoignage d'un peintre qui montre, par son style pictural, par les sources iconographiques utilisées et par l'importance social de son commanditaire, un artiste de grande qualité peut-être identifiable à Coppin Delf. Du point de vue artistique, les peintures murales de Montreuil-Bellay donnent à voir un enchevêtrement de différentes influences, et soulignent l'ampleur des échanges et la complexité de la circulation des modèles, par-delà les clivages politiques, entre des zones géographiquement éloignées et des centres artistiques loin d'être hermétiques.



Fig. 1. Vue aérienne de l'enceinte fortifiée de Montreuil-Bellay



Fig. 2. La chapelle basse

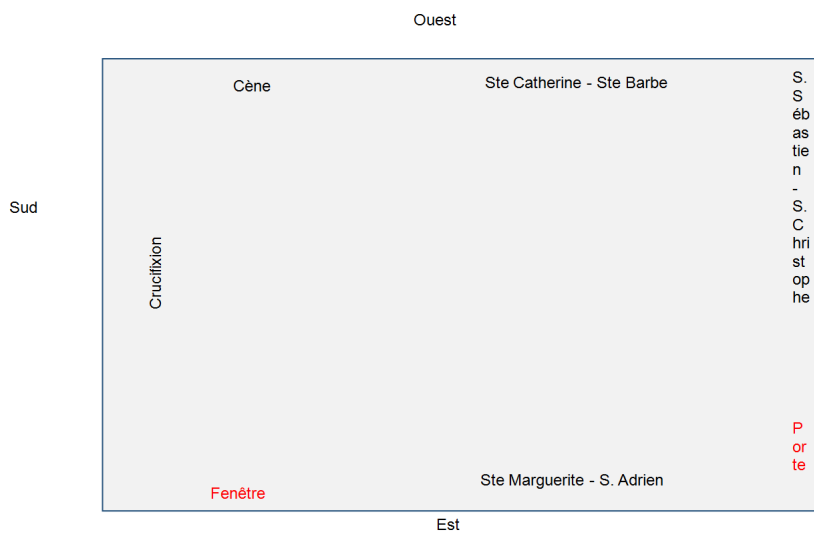


Fig. 3. Structure de la chapelle





Fig. 4 et 5. La *Crucifixion* et la *Cène*

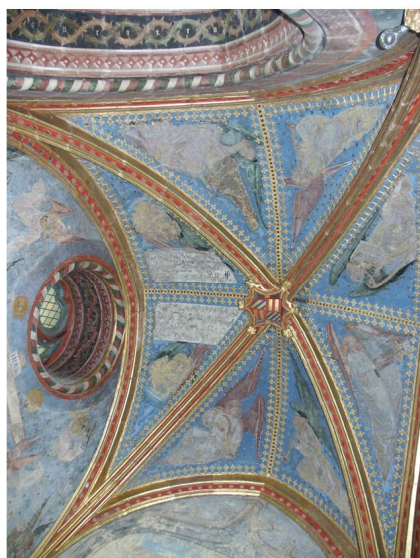


Fig. 6 et 7. Voûtes de la chapelle



Fig. 8. Sainte Barbe, saint Christophe et saint Sébastien



Fig. 9. Sainte Marguerite et saint Adrien



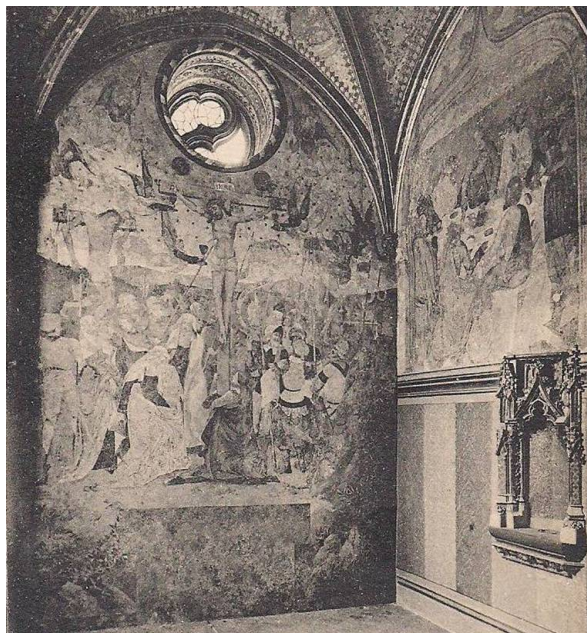


Fig. 10. Crucifixion (photographie ancienne)

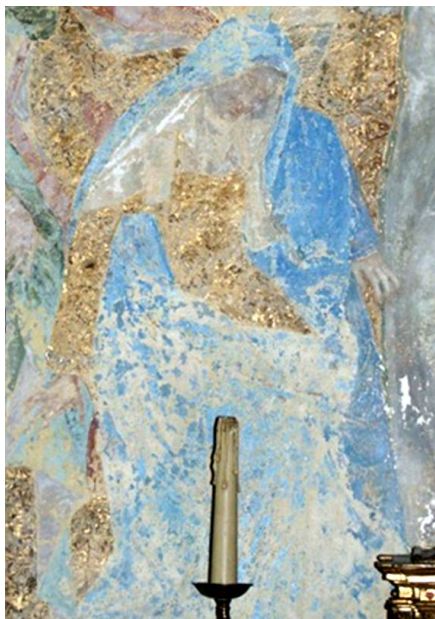


Fig. 11. Crucifixion de la chapelle de Montreuil-Bellay, détail de la Vierge en pâmoison



Fig. 12. Maître du Smith-Lesouëf 30, *Missel à l'usage de Nantes*, Le Mans, Bibliothèque municipale, Ms 223, f. 136v, *Crucifixion*, vers 1450-55, détail de la Vierge en pâmoison

**Bibliographie :**

**Ambühl, Rémy**, *Le séjour du futur Louis XI dans les pays de Philippe le Bon, 1456-1461*, Baisy-Thy : Cercle d'histoire et d'archéologie du pays de Genappe, 2002, in-8°.

**Anselme de Sainte-Marie**, *Histoire de la maison royale de France et des grands officiers de la Couronne : dressée sur plusieurs chartes d'églises, titres, registres, mémoriaux de la chambre des comptes de Paris, histoires, chroniques autres preuves*, 2 tomes, Paris : Étienne Loyson, 1674.

**Anselme de Sainte-Marie**, *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France, des pairs, grands officiers de la couronne et de la maison du roy...*, Paris : Firmin Didot, quatrième éd., continuée par M. du Fourny, revue, corrigée et augmentée par P. Ange et P. Simplicien, et complétée par M. Potier de Courcy, tome IV, 1868.

**Alden, Jane**, *Songs, Scribes, and Society : The History and Reception of the Loire Valley Chansonniers*, New-York : Oxford University Press, 2010.

**Allais, Sylvanie**, *Les peintures murales de la chapelle du château de Montreuil-Bellay (Maine-et-Loire)*, mémoire non publié de maîtrise d'Histoire de l'Art, sous la direction de Jean Guillaume, Université de Paris IV, 1995.

**Allais, Sylvanie**, « Les peintures murales de la chapelle du château de Montreuil-Bellay : un décor méconnu de la fin du XVe siècle », *Archives d'Anjou*, n° 17, 2014 (60-69).

**Arnauld, Thomas**, « Coppin Delf peintre des rois René d'Anjou et de Louis XI » (1456-1482), *Archives de l'art français : recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France*, Société de l'histoire de l'art français, Charles-Philippe de Chennevières-Pointel (éd.), tome VI, Paris : J-B. Dumoulin, 1858-1860.

**Aubert de La Chesnaye-Desbois, François-Alexandre**, *Dictionnaire de la noblesse, contenant les généalogies, l'histoire & la chronologie des familles nobles de la France, l'explication de leurs armes et l'état des grandes terres du royaume*, 3<sup>ème</sup> édition, 14 tomes, Paris : Schlesinger frères, 1866.

**Avril, François**, *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XVe siècle*, Paris : Hazan, 2003.

**Avril, François et Reynaud, Nicole**, *Les manuscrits à peinture en France, 1440-1520*, Paris : BnF et Flammarion, 1993.

**Bosseboeuf, Abbé Louis-Auguste**, « Une excursion en Anjou, Montreuil-Bellay, Le Puy-Notre-Dame et Asnières », *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine*, Tours : Bousrez, (7 mai 1894), BSAT, IX (1892-1894), p. 325-384.

**Bruzen de La Martinière, Antoine-Augustin**, *Le Grand dictionnaire géographique et critique*, La Haye : P. Gosse et P. de Hondt, Amsterdam : Herm. Uytwerf et F. Changuion et Rotterdam : Jean Daniel Beman, tome V, 1<sup>ère</sup> partie, 1735.

**Cahier, Charles**, *Caractéristiques des saints dans l'art populaire*, 2 vols, Paris : Librairie Poussielgue Frères, 1867.

**Des Maisons, François C., Perard Caste, François et Noyer, Guillaume**, *Les définitions du droit canon : contenant un recueil fort exact de toutes les matières bénéficiales suivant les maximes du palais*, Paris : Ch. de Sercy, 1679.

**Deville, Achille**, *Histoire du château et des sires de Tancarville*, Rouen : Nicéas Périaux, 1834.

**Du Peyrat, Guillaume**, *L'Histoire ecclésiastique de la cour ou les Antiquitez et recherches de la chapelle et oratoire du roy de France depuis Clovis 1er jusques a nostre temps, divisée en trois livres...*, Paris : Henry Sara, 1645

**Duval, Frédéric**, *La traduction du « Romuleon » par Sébastien Mamerot étude sur la diffusion de l'histoire romaine en langue vernaculaire à la fin du Moyen Age*, Paris : Droz, 2001.

**Duval, Frédéric**, « Sébastien Mamerot », *Romania*, t. CXVI, 1998, p. 461-491.

**Favreau, Robert**, « Épidémies à Poitiers et dans le Centre-Ouest à la fin du Moyen Age », *Bibliothèque de l'école des chartes*, tome 125, livraison 2, Paris : BEC, 1967 (349-398).

**Favreau, Robert**, « L'inscription de saint Christophe à Pernes-les-Fontaines, un apport à l'histoire du sentiment religieux », *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, Hubert (Jean), Noël Galand, André Grabar, Pierre Pradel, Michel Roblin, William Seston et Jacques Thirion (éd.), nouvelle série, n° 12-13, années 1976-1977, Paris : Bibliothèque nationale, 1978.

**Fournée, Jean**, *Le culte populaire des saints en Normandie. Étude générale*. (Cahiers Léopold Delisle, n° spécial), Paris : Société parisienne d'histoire et d'archéologie normandes, 1973.

**Grandmaison, Charles**, *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, tome XX, Tours : Guillaud-Verger et Georget-Joubert, 1870.

**Gras, Samuel**, « The Swooning Virgin: from Rogier van der Weyden to the Loire Valley », *Artistic Translation between fourteenth and sixteenth centuries*, éd. Zuzanna Sarnecka et Aleksandra Fedorowicz-Jackowska, Varsovie : Institut d'histoire de l'Art et Université de Varsovie, 2013, p. 51-66.

**Guillaume, Pierre-Étienne**, *Vie de Philippe de Gheldres reine de Sicile, duchesse de Lorraine, puis religieuse au monastère de Sainte-Claire de Pont-a-Mousson*, Nancy : Imprimerie Vanier, 1853.

**Hindman, Sandra et al.**, *The Robert Lehman Collection, IV, Illuminations*, New York : The Metropolitan Museum of Art et Princeton University Press, Princeton, 1997.

**König, Eberhard**, *Tour de France. 32 Manuskripte aus den Regionen Frankreichs - ohne Paris und Normandie - 13 : bis 16. Jahrhundert*, (Kataloge, 71), éd. Heribert Tenschert, 2 vols., Ramsen 2013.

**Lambron de Lignim**, *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, Tours : Guillaud-Verger, tome IX, 1857.

**La Roque de la Lottière, Gilles André de**, *Histoire généalogique de la maison de Harcourt*, vol. 1, livre neuvième, Paris : Sébastien Cramoisy, 1662.

**Leduc-Gueye, Christine**, *D'intimité, d'éternité, La peinture monumentale en Anjou au temps du roi René*, Lyon : Lieux Dits, 2007.

**Leduc-Gueye, Christine**, *La peinture murale en Anjou et dans le Maine aux XVe et XVIe siècles*, thèse de doctorat en Histoire de l'Art sous la direction d'Albert Châtelet, Université Marc Bloch, Strasbourg, 4 vol., 1999, tome II, p. 638-652.

*Le Maître au Feuillage brodé. Démarches d'artistes et méthodes d'attribution d'œuvres à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du XVe siècle. Colloque organisé par le Palais des Beaux-Arts de Lille, 23 et 24 juin 2005*, F. Gombert (éd.), avec la collaboration de C. Heck, D. Martens et J. Satkowski et l'aide de M.-P. Rose, Deauville : Librairie des musées, 2007.



- Le Prévost, Auguste**, *Mémoires et notes de M. Auguste Le Prevost pour servir à l'histoire du département de l'Eure*, propos recueillis et publiés par Léopold Delisle et Louis Paulin Passy, tome II, Évreux : Imprimerie d'Auguste Hérissey, 1864.
- Mainguet (abbé François)**, *Saint Christophe, sa vie et son culte*, Tours : Imprimerie de Mame, 1891
- Mâle, Émile**, *L'art religieux à la fin du Moyen Âge en France*, 3<sup>e</sup> éd., Paris : Librairie Armand Colin, 1925.
- Mesqui, Jean**, *Le château de Tancarville : histoire et architecture*, Paris : Société française d'archéologie, 2007.
- Millet, Hélène**, « Eustache Deschamps : précoce témoin de la dévotion aux saints privilégiés », *Eustache Deschamps, témoin et modèle : littérature et société politique, XIVe-XVIIe siècles*, Thierry Lassabatere (éd.) Paris : PUPS, 2008.
- Moréri, Louis**, *Le Grand dictionnaire historique, ou le Mélange curieux de l'histoire sacrée et profane...*, tome IV, Paris : Jean-Baptiste Coignard fils, 1732.
- Plummer, John, assisté de Gregory Clark**, *The Last Flowering. French Painting in Manuscripts 1420-1530 from American Collections*, New-York et Londres : Pierpont Morgan Library et Oxford University Press 1982.
- Réau, Louis**, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris : PUF, 1955-1959.
- Renaud, Bernard**, *L'Eucharistie, sacrement de l'Alliance*, Paris : Les Éditions du CERF, 2013 (Lire la Bible, 183).
- Reynaud, Nicole**, *Jean Fouquet. Les Heures d'Étienne Chevalier*, Paris : Faton, 2006
- Reynolds, Catherine**, Stratford (Jenny) et Jollet (Étienne), « Le manuscrit dit le Pontifical de Poitiers », *Revue de l'Art*, n° 84, 1989, p. 61-80.
- Rézeau, Pierre**, *Les prières aux saints en français à la fin du Moyen Age : les prières à un saint particulier et aux anges*, Genève : Droz, 1983.
- Rogier Van der Weyden, 1400-1464, maître des passions*, Lorne Campbell et Jan Van der Stock (sous la dir.), Louvain : Éditions Snoeck, 2009.
- Rothenberg, David J.**, « Walter Frye's *Ave regina caelorum* in Musical and Visual Culture », *The Flower of Paradise: Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*, New-York : Oxford University Press, 2011.
- Saint-Gelais, Octovien de**, *Le séjour d'honneur*, Édition critique, introduction et notes par Frédéric Duval, Paris : Droz, 2002.
- Société française d'archéologie, *Congrès archéologique de France, XXIXe session, séances générales tenues à Saumur, à Lyon, au Mans, à Elreuf, et à Dives en 1862, par la Société française d'archéologie pour la conservation des monuments historiques*, Paris : Derache et Caen : A. Hardel, 1863.
- Spencer, Eleanor P.**, « L'Horloge de Sapience : Bruxelles, Bibliothèque Royale Ms. IV. 111 », *Scriptorium*, 17 (1963), p. 277-299.
- Sterling, Charles**, *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, 2 vol., Paris : Bibliothèque des arts, 1987-1990.
- Thibault, Geneviève**, « L'oratoire du château de Montreuil-Bellay. Ses anges musiciens. Son motet polyphonique », *Quadrivium*, Bd. 12, 1 (1971), p. 209-213.
- Vie et martyre de saint Adrien tuteur de la ville de Grand-mont, patron contre la peste et sa compagne Natalie*, traduction du latin de Benoist Ruteau, Athis : J. Maes, 1632

**Werckmeister, Jean**, « L'édifice cultuel en droit canonique catholique », *Les lieux de culte en France et en Europe. Statuts, pratiques, fonctions*, Magalie Flores-Lonjou et Francis Messner (éd.), Louvain : Peeters, 2007 (Law and Religion Studies, 3), p. 215-224.

**Zdanov, Sacha**, *Quelle identité pour le Maître de la Légende de sainte Lucie? Révision des hypothèses et proposition d'identification*, Koregos, Revue multimédia des arts, sous l'égide de l'Académie Royale de Belgique, reparticle 76 (2013).

## LE SYMBOLISME DES COULEURS LITURGIQUES DANS LE RITE ROMAIN MÉDIÉVAL

Daniel Iacobuț\*

**Abstract: The Symbolism of Liturgical Colours in the Medieval Roman Rite.** After long periods of not having an established Liturgy dressing code in the Latin Church, the Cardinal Lotario di Segni, who became Pope Innocent III, wrote a treatise, *De sacro altaris mysterio, Monumenta studia instrumenta liturgica*, in 1195, having a chapter dedicated to the settlement of this issue. He established four colours which can be used during the ecclesiastical year: white, red, black and green. According to his unifying conception regarding the Latin rite, diversified by taking into account the big cycles of religious feasts and the differences between the commemorated saints, he built his analysis based on three levels: 1. The natural and cultural symbolism of colours; 2. The connection between this symbolism and the theological topics of Liturgical celebrations; 3. The choice of the most appropriate colour, adapted according to the features of each Liturgical day.

**Keywords:** symbolism of colours, white, red, black and green, symbol, the Latin rite, Liturgical celebrations

Le théologien italo-allemand R. Guardini affirme dans son livre *Sur les signes sacrés* : « La Liturgie est le monde de l'évènement sacré, caché, qui devient forme en permanence et se relève par elle »<sup>1</sup>. Ainsi, sa forme et sa beauté deviennent le lieu de rencontre d'une communauté des croyants avec l'action salvifique de Dieu, par l'action du Saint Esprit. C'est pourquoi, la réalité de la grâce invisible et le Sauveur s'offrent à l'homme par l'intermédiaire d'une série des signes sensibles qui prennent la forme des volumes, des lignes, des couleurs, de la musique, des mots, des gestes présentes dans les actions liturgiques de l'Église. Ainsi, la liturgie, grâce à la multitude des signes et des symboles, reflète la transcendance des mystères célébrés, a une profonde vocation artistique. On retrouve cette dimension artistique de la liturgie dans sa capacité de donner sens et visibilité, par l'intermède de ces signes, à la splendeur de la vérité révélée: Jésus Christ, la voie, la vérité et la vie (*cf.* Jn 14, 6).

---

\* Chargé de cours, Institut Théologique Catholique de Iași, Roumanie

<sup>1</sup> R. Guardini, *Despre semnele sacre*, Ed. Humanitas, Bucarest, 2003, p. 10.

La couleur, avec ses profondes et diverses significations symboliques, est aussi une partie de la vocation artistique de la liturgie. Si on adopte la définition donnée à la couleur par le théologien et l'esthéticien français Robert Grosseteste, au début du XIII<sup>e</sup> siècle, selon lequel « la couleur est lumière incorporée dans la matière »<sup>2</sup>, son rôle liturgique de donner visibilité à la grâce invisible devient évident. Les couleurs de vêtements liturgiques représentent ainsi une modalité efficace de manifester les sacrements célébrés par l'Église.

Aujourd'hui on utilise cinq couleurs principales dans les célébrations liturgiques de l'Église Catholique-Romaine: blanc, rouge, noir, violet et vert. On y ajoute le rose pour les deux dimanches d'Avent et du Carême, dénommés *Gaudete* et respectivement *Laetare*, d'après le premier mot de la chanson de commencement de la Liturgie Eucharistique. On utilise aussi, dans quelques diocèses de l'Espagne, la couleur bleue pour la Liturgie de la fête de l'Immaculée Conception. Mais, auparavant, les différences n'étaient pas tellement nettes. On doit affirmer, dès le début, qu'on a eu besoin des siècles pour que le symbolisme des couleurs trouve sa forme actuelle dans le rite romain<sup>3</sup>.

On retrouve les premières mentions des vêtements coloriés dès l'époque carolingienne: il s'agit des témoignages de l'utilisation des ornats liturgiques diversement coloriés. On observe, dans ce temps-là, « une variété des couleurs liturgiques qui était le résultat des différentes tendances allégoriques de l'époque, qui établissaient une étroite liaison entre le caractère de chaque couleur comme résultat combiné de son effet sur l'esprit humain et le spécifique des différentes fêtes de l'année ecclésiastique »<sup>4</sup>. Pour longtemps, les couleurs choisies pour les vêtements liturgiques étaient presque personnelles et elles ont varié d'un endroit à l'autre. Cette liberté s'était maintenue jusqu'au XI<sup>e</sup> siècle. Avec le XII<sup>e</sup> siècle, un canon va réglementer leur utilisation, en dépit du fait que plusieurs versions locales ont survécu.

Nous n'avons pas encore la possibilité d'une description claire précise de l'évolution de l'utilisation des couleurs dans l'office divin de cette période. Le célèbre historien de la couleur, Michel Pastoureau, admet que le problème de l'origine et de l'utilisation de différentes couleurs liturgiques du Moyen Âge jusqu'au Concile Tridentin est difficile et que il n'y a pas une étude réelle valable sur cette question<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> R. Grosseteste, *Metafisica della luce: le arte liberali*, Ed. Rusconi, Milano, 1986.

<sup>3</sup> Cf. S. P. Paci, *Storia delle vesti liturgiche*, Ed. Ancora, Milano, 2008, p. 209-216.

<sup>4</sup> M. Righetti, *Storia liturgica*, Ed. Ancora, Milano, 1964, vol. I, p. 614.

<sup>5</sup> Cf. M. Pastoureau, *O istorie simbolice a Evului Mediu occidental*, Ed. Cartier, Chişinău, 2004, p. 167.

D'après les sources médiévales connues jusqu'à présent, on pourrait affirmer, certainement, que le rôle principal dans la codification des couleurs des vêtements liturgiques vu les différentes fêtes chrétiennes catholiques latines l'avait joué le traité *De sacro altaris mysterio*<sup>6</sup> du cardinal Lotario de Segni (1160-1216), élu Pape, en 1198, sous le nom de Innocentius III (1198 – 1216). Le Traité, écrit autour de 1195, est une œuvre liturgique-dogmatique sur la Sainte Liturgie, en englobant questions de type juridique et aussi pratique. Les explications y données, pour chacun des vêtements et des couleurs, ont leur source dans la littérature antérieure et dans la pratique liturgique du diocèse de Rome à la veille de son propre pontificat.

Il faudrait mentionner que son auteur, Lotario de Segni, né dans une famille noble et formé dans les écoles de Rome, Paris et Bologne, n'est pas seulement un bon connaisseur de la Bible et un brillant juriste, mais, surtout, un homme intelligent, d'une grande sensibilité pour l'art et la littérature. Sa formation théologique et sa sensibilité pour l'art, ainsi que ses préoccupations juridiques propres à son temps, concernant les règlementations des formes de rite dans le contexte de la grande diversité rituelle médiévale peuvent être considérées comme des facteurs principaux qui ont conduit à la codification des couleurs liturgiques. Si l'on ajoute l'autorité connue par les écrits du pontife romain, c'est clair que les couleurs liturgiques proposées par le cardinal Lotario, devenu le Pape Innocent III, seront reprises par les liturgistes des siècles à venir et seront introduites par la majorité des évêques dans leurs diocèses.

Le chapitre LXV du premier livre du traité porte le titre: « Sur les quatre couleurs principales selon lesquelles on distingue les vêtements fonction des particularités des jours »<sup>7</sup>. Quatre, affirme Innocent, sont les couleurs principales utilisées par l'Église de Rome: le blanc (*albus*), le rouge (*rubeus*), le noir (*niger*) et le vert (*viridis*). Mais Innocent ne part pas, dans son traité, d'une liste des jours liturgiques auxquels il répartira une certaine couleur, mais il choisit une autre méthode: premièrement, il a mentionné les couleurs afin de préciser leur symbolisme naturel ou culturel, puis il a cherché le lien entre ce symbolisme et les thèmes théologiques des fêtes liturgiques et seulement ici il arrive au choix de la couleur le mieux adaptée aux particularités des chacun des jours liturgiques. On va essayer maintenant de présenter le choix de ces quatre couleurs en utilisant la méthode déjà expliquée.

Dans son œuvre, l'auteur mentionne la couleur blanche (*albus*, *candidus*, *lucidus*) de 26 fois. Il montre qu'elle est adaptable aux fêtes en honneur des confesseurs de la foi et des vierges vue leur intégrité et leur

<sup>6</sup> Innocentius III, *De sacro altaris mysterio*, Monumenta studia instrumenta liturgica, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, 2002.

<sup>7</sup> « De quatuor coloribus principalibus, quibus secundum proprietates dierum vestes sunt distinguenda », Innocentius, *De sacro altaris mysterio*, p. 102-109.



pureté, aux fêtes des anges, à la fête de la Nativité parce que le Sauveur est né pur, sans le péché originel; à la fête de l'Épiphanie à cause de la lumière qui a guidé les rois mages; à la fête de la Purification de la Vierge (le 2 février) vue la pureté de Marie; à la fête des Pâques à cause de l'ange apparu près du tombeau, « qui avait un aspect comme la tonnerre et son manteau était blanc comme la neige » (Mth 28, 3); à la fête de l'Ascension, grâce au nuage brillant sur lequel Christ est monté aux cieux. Parmi les célébrations qui n'ont pas une liaison directe avec les fêtes christologiques, le blanc est utilisé à l'ordination épiscopale du pontife romain, ainsi qu'à la consécration d'une église<sup>8</sup>.

La méthode utilisée par Innocent peut être mise en évidence à partir des associations entre les termes qui indiquent la couleur blanche et des termes qui déterminent le blanc. On a établi ainsi trois niveaux différents pour analyser la signification de cette couleur: le premier niveau est représenté par le symbolisme naturel du blanc, le deuxième par son association avec un thème théologique et le troisième par sa liaison avec une fête liturgique.

Au premier niveau, le naturel, la signification de la couleur blanche s'associe avec de termes comme : innocence, clarté, pureté, le scintillement d'une étoile ou le resplendissement du soleil, la neige, les nuages, la naissance. Sur la base de ce premier niveau naturel on prend contour le deuxième niveau des significations, avec de thèmes théologiques. Ainsi, la couleur blanche est associée à une personne sans péché ou purifiée du péché, à une personne née sans le péché originel, avec une pureté de l'âme, avec une personne probe, dont les mots sont toujours authentiques, avec un prêtre en train d'être ordonné évêque, avec l'autorisation des saints, avec la virginité du corps et du cœur, avec la pureté de la Vierge et du Jésus, l'Agneau sans péché. Le troisième niveau, celui lié à l'utilisation du blanc pour une certaine fête liturgique, a comme fondement les deux premiers : si une fête de l'année ecclésiastique correspond aux significations naturelles et théologiques de la couleur, les vêtements portés sont blancs.

À ce dernier niveau le blanc reçoit une fonction précise: celle d'exprimer un temps précis de l'année liturgique, sur la base de la connexion entre l'événement salvifique célébré et la signification attribuée à cette couleur. Ainsi sont coloriées en blanc les fêtes déjà mentionnées: celles des vierges et des anges, la Nativité du Seigneur, mais aussi la Nativité de St. Jean Baptiste, l'Épiphanie et la Purification de Marie, La Liturgie de la Cène du Seigneur de Jeudi Saint, la Résurrection, l'Ascension et la dédicace d'une église.

La couleur rouge est mentionnée dix fois et on affirme que l'on l'utilise aux fêtes des saints apôtres et des martyres grâce à leurs sang versé

---

<sup>8</sup> Cf. Innocentius III, *De sacro altaris mysterio*, p. 105-106.

pour Christ; dans la fête dédiée à la Sainte Croix parce que Jésus a donné son sang sur la croix; aux Pentecôtes grâce aux langues de feu de l'Esprit Saint, qui ont illuminé la Vierge et les apôtres, à la fête des saints apôtres Pierre et Paul, même si pour la fête de la Conversion de St Paul et pour celle dédiée à la Chaire de St. Pierre on pourrait opter pour le blanc aussi. De même, pour la Nativité de St Jean Baptiste on va utiliser la couleur blanche, tandis que pour la commémoration de son martyr on va utiliser le rouge. Quand on commémore une vierge martyre est préférable d'utiliser le rouge, comme le signe de la charité parfaite, vécue par le sacrifice de la vie offerte à Dieu. Pour la même raison on va préférer le rouge pour les Toussaints, même si Innocent admet que, dans quelques églises, parmi elles, celles de Rome, préfèrent le blanc, en considérant que c'est une fête dans l'honneur de l'Église, représentée par la foule des croyants habillés de blanc de l'Apocalypse 7,9<sup>9</sup>.

Nous cherchons à distinguer, dans ce cas, les trois registres de sens: naturel, théologique et liturgique. Du point de vue naturel, le premier niveau évoque le sang, les langues de feu et la vie. Dans ce sens, la couleur rouge évoque des situations liées au sang, *id est* la perte de la vie ou son sacrifice, des plaies qui provoquent la souffrance. De l'autre côté, le feu qui réchauffe et contribue à la survivance y est évoqué.

Au deuxième niveau, avec de significations théologiques et bibliques, le rouge évoque le martyr, la passion et les souffrances de Jésus, ainsi que les souffrances des ceux qui croient en lui.

Parce que c'est la couleur des martyrs, le rouge devient le symbole de l'amour au plus haut degré, celui du sacrifice de sa propre vie pour les autres. La relation avec le feu associe le rouge au Saint Esprit qui descend sur les apôtres sous la forme des langues de feu. La signification naturelle et biblique-théologique du rouge détermine l'utilisation de cette couleur pour vêtir les fêtes liturgiques associées aux martyrs et au Saint Esprit, à savoir, les fêtes des apôtres et des martyrs, la fête de la Croix et le jour de la Passion du Seigneur, les Pentecôtes, la commémoration du martyr des Saints Pierre et Paul et la Décollation de St. Jean Baptiste.

En ce qui concerne le noir, Innocent affirme que c'est la couleur qu'on utilise au jour de la tristesse et de l'abstinence, pour le péché et pour les défunts; c'est-à-dire du commencement de l'Avent jusqu'à la Vigile de la Nativité et du Septuagésime jusqu'au Samedi avant la Résurrection<sup>10</sup>. Cette couleur sera utilisée aussi dans la fête dédiée aux Innocents, comme une alternative au rouge de leur martyr.

<sup>9</sup> Cf. Innocentius III, *De sacro altaris mysterio*, p. 107.

<sup>10</sup> « in die afflictionis et abstinence, pro peccatis et pro defunctis. Ab adventu scilicet usque ad Natalis vigiliam, et a Septuagesima usque ad Sabbatum Paschae », Innocentius III, *De sacro altaris mysterio*, p. 106.

Le noir est mentionné seulement quatre fois dans le texte. On retrouve le premier niveau des significations de cette couleur dans la culture européenne qui associe le noir avec la douleur et le deuil. Dans le registre théologique il est lié à l'abstinence, à la repentance pour les péchés et au moment de la mort. C'est pourquoi, l'utilisation de la couleur regarde le temps de jeûne d'avant le Noël (*Adventus*) et des Pâques (*Quadragesima*) afin d'exprimer le thème de l'abstinence et de la repentance, mais aussi dans la commémoration des morts afin de marquer le deuil devant la mort.

À la fin, Innocent mentionne la couleur verte une seule fois en la considérant une couleur intermédiaire: « Il reste de dire que dans les jours communs de la semaine on va utiliser des vêtements verts, par ce que la couleur verte est une nuance intermédiaire entre le blanc, le noir et le rouge. L'Écriture se réfère à cette couleur quand elle dit : "Fleurs de henné et de nard, nard et safran" (Ct 4,13)<sup>11</sup> ». On doit noter que le vert est associé aux fleurs et, de la sorte, à la nature entièrement verte. Étant une couleur intermédiaire entre les différentes fêtes, elle est utilisée pour les jours communs, en indiquant les situations quotidiennes.

À côté de ces quatre couleurs principales, Innocent mentionne encore cinq autres, qui ont un rôle tout à fait secondaire dans la liturgie: le pourpre, le rose-violacé, le violet, le jaune et l'or. On va mentionner ici seulement la couleur violet, grâce à l'importance qu'elle va acquérir peu à peu dans le chromatisme liturgique de l'Église Romaine-Catholique. L'auteur met le violet en relation avec le noir, pas dans sa signification de deuil, mais dans le sens de l'abstinence, du jeûne en vue d'une participation plus intense à la joie d'une fête. Dans le traité d'Innocent, nous pouvons entrevoir déjà la naissance d'une nouvelle couleur liturgique: « De nos jours nous utilisons des vêtements de couleur violette, comme par exemple à *Rejoins-toi, Jérusalem*, quand le pontife, à cause de l'abstinence utilise des vêtements noirs ou même violets »<sup>12</sup>. Il s'agit du dimanche quand on chante comme introduction l'hymne *Laetare, Jérusalem*, du temps de la préparation pour les Pâques. Ici le violet paraît comme une couleur joyeuse, parce qu'il évoque la couleur rose, la couleur de l'attente. Ainsi, au jeûne qui aide à la préparation des Pâques on ajoute la joie de la fête qui s'approche.

Cette distribution des couleurs liturgiques, basée sur le lien entre leur symbolisme naturel et les thématiques théologiques des fêtes chrétiennes, va devenir un modèle pour l'utilisation et pour la signification qu'on avait

---

<sup>11</sup> « Restat ergo, quod in diebus ferialibus et communibus, viridibus sit indumentis utendum, quia viridis color medius est inter albedinem, et nigredinem et ruborem. Hic color exprimitur, ubi dicitur: "Cyprum cum nardo, nardus et crocus" (Cant. IV) », Innocentius III, *De sacro altaris mysterio*, p. 108.

<sup>12</sup> « Hodie utimur violaceis, sicut in *Laetare Hierusalem*, [...] Romanus Pontifex [...] propter abstinentiam nigris, imo violaceis utitur indumentis », Innocentius III, *De sacro altaris mysterio*, p. 108.

données dans le rite romain, dû à la renommée du Pape Innocent III, mais aussi à sa réutilisation dans le célèbre traité liturgique médiéval *Rationale divinorum officiorum* du Guillaume Durand, évêque de Mende (1230-1296)<sup>13</sup>.

Dans cette vraie encyclopédie des objets et de signes associés aux actions liturgiques du rite romain médiéval, Guillaume a repris le chapitre consacré par Innocent aux couleurs liturgiques, a complété le cycle de fêtes liturgiques et a élevé au niveau d'un système universel ce que *De sacro altaris mysterio* était seulement une description des pratiques de Rome<sup>14</sup>. Guillaume ajoute deux couleurs aux quatre principales d'Innocent: le violet et l'or. Grâce à sa diffusion impressionnante par l'intermédiaire des centaines des manuscrits parsemés partout dans l'Europe occidentale, le discours sur les couleurs de *Rationale* va devenir un normatif pour le rite romain médiéval. Ainsi, le Missel Romain édité en 1570, après le Concile de Trente, par le Pape Pie V, va conserver cinq couleurs principales: blanc, vert, rouge, violet et noir.

Et dans le Missel Romain, édité après la réforme liturgique du Concile Vatican II, il reste en fonction cette diversité des couleurs qui « a le but, d'une part, d'exprimer par des moyens extérieurs les traits caractéristiques des mystères de la foi qui sont célébrés, et, d' autre part, d'indiquer plus efficacement le sens progressif de la vie chrétienne pendant l'année liturgique»<sup>15</sup>.

### Bibliographie:

- Durand, Guillaume**, *Rationale divinorum officiorum*, Monumenta studia instrumenta liturgica, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, 2001
- Grosseteste, Robert**, *Metafisica della luce: le arte liberali*, Ed. Rusconi, Milano, p. 1986
- Guardini, Guardini**, *Despre semnele sacre*, Ed. Humanitas, Bucarest, 2003
- Innocentius III**, *De sacro altaris mysterio*, Monumenta studia instrumenta liturgica, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, 2002
- « Institutio generalis Missalis Romani » în *Liturghierul Roman*, Ediția tipică a treia, Sapienția, Iași, 2009
- Paci, Sara Piccolo**, *Storia delle vesti liturgiche*, Ed. Ancora, Milano, 2008
- Pastoureau, Michel**, *O istorie simbolică a Evului Mediu occidental*, Ed. Cartier, Chișinău, 2004
- Righetti, Mario**, *Storia liturgica*, Ed. Ancora, Milano, 1964

<sup>13</sup> G. Durand, *Rationale divinorum officiorum*, Monumenta studia instrumenta liturgica, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, 2001.

<sup>14</sup> Cf. M. Pastoureau, *O istorie simbolică a Evului Mediu occidental*, Ed. Cartier, Chișinău, 2004, p. 171.

<sup>15</sup> « Institutio generalis Missalis Romani » nr. 345, în *Liturghierul Roman*, Ediția tipică a treia, Sapienția, Iași 2009.

## LA CROIX ET SON LIEU CONSACRE DANS L'EGLISE, UNE LECTURE MYSTAGOGIQUE DE L'ESPACE ECCLESIAL

Clémence Figeac\*

**Abstract: The Cross and its Consecrated Place in the Church, a Mystagogic Reading of Ecclesial Space.** This paper discusses the place of the cross in ecclesial spaces in context of western medieval Christendom based on the study of the three liturgical arrangements: the *pergula/templon*, the altar of the Cross and the *trabs doxalis*.

We shall see that these liturgical arrangements emphasize the symbolism of the Cross as the true sign of the relationship of humanity and heaven. This also reveals a unifying schema established between the cross and the structure of these liturgical arrangements within the space of the church. This relationship questions the liturgy and the common conception of ecclesial space, which does not take account of this universal symbolism.

**Keywords:** *pergula/templon*, cross, *trabs doxalis*, symbolic, ecclesial space

Cette communication rédigée à partir de mon mémoire de Master 2<sup>1</sup> a pour lieu de présenter, dans l'environnement occidental latin, le Lieu consacré à la Croix-objet dans l'espace ecclésial à partir de l'étude de trois aménagements liturgiques, marquant le passage de la nef au sanctuaire et datés à des époques différentes : la *pergula/templon*, l'autel de la Sainte-Croix et la *trabs doxalis* ou poutre de gloire.

Nous verrons que ces aménagements liturgiques outre à corroborer le symbolisme de la Croix, véritable signe d'une performance à laquelle l'humanité entière est appelée, révèlent un schème commun établi par le rapport entre le motif - la croix, la structure et son espace dans l'église. Cette interaction questionne la liturgie qui multiple et variée dans ses pratiques selon les époques et les aires géographiques indique cependant un dénominateur commun, et interroge, par conséquent, l'évolution de la conception même de l'espace ecclésial, se définissant entre universalité et vocation mystagogique.

---

\* étudiante en Master, Université Charles-de-Gaule – Lille 3, France, [clemfigeac@hotmail.com](mailto:clemfigeac@hotmail.com)

<sup>1</sup> Mémoire de Master 2 «Le *topos* de la Croix dans l'espace ecclésial : l'origine de la *trabs doxalis*», sous la dir. Ch. Heck et J.P. Deremble, Université Charles-de-Gaule-Lille3, septembre 2014.



## 1. *Pergula/templon* comme espace de séparation et de communion à l'intérieur de l'espace ecclésial

Cette structure architectonique définie par le substantif latin *pergula* et grec *templon* est aménagée, conformément à l'étymologie des deux termes qui désignent une structure ayant pour fonction de cacher ou de séparer, à la jonction entre l'espace de la nef et celui du sanctuaire<sup>2</sup>. A travers les vestiges encore visibles aujourd'hui, nous observons que la *pergula/templon* est soit linéaire, elle s'étend sur toute la largeur de la nef, ou soit en forme de Pi grec, c'est-à-dire à trois côtés, elle épouse le pourtour du *bèma* byzantin - une plateforme juxtaposée à l'espace de l'abside qui accueillait l'ensemble des clercs au moment de la célébration eucharistique<sup>3</sup>. Développée en hauteur, celle-ci comprend dans sa partie inférieure des chancels, aménagés de part et d'autre d'un accès central menant au sanctuaire, rehaussés de colonnettes et d'une architrave à laquelle étaient pendues des tentures<sup>4</sup>.

On observe la conservation de nombreuses *pergulae/templa* en Occident. Si le manque de vestiges dans les premiers temps de l'Eglise en Occident, dont les traces répertoriées concernent uniquement l'Italie septentrionale et le Latium, ont orienté nos recherches vers l'Orient et l'Afrique, l'unité de l'Eglise à cette époque et la présence avant le VI<sup>e</sup> siècle de structures similaires dans ces régions constituent un témoignage intéressant et pertinent à propos de la diffusion de cet élément de raccord tant en Orient qu'en Occident. En plus de la constance structurelle des *pergulae* - mettant en évidence l'accès au sanctuaire au moyen de chancels, d'arc et de frontons, une étude menée en parallèle sur les programmes iconographiques a mis en évidence la fréquence de la croix ou de sa représentation au sommet et au centre des *pergulae/templa*. Combinée à cette structure, la croix révèle le symbolisme de ce Lieu de distinction/communion élevé dans l'espace ecclésial à la gloire du Sauveur.

Aussi nous exposerons brièvement une vaste historiographie de ce dispositif en commençant par l'analyse des structures aménagées à la jonction

<sup>2</sup> Voir Charlton T. Lewis, Charles Short, *A Latin Dictionary*, 1979. Le premier terme *pergula* désigne par son étymologie latine - pergo et tegula, venant de tego - une construction légère en saillie ayant pour fonction de cacher ; l'étymologie du second terme indique une séparation. Ces deux termes l'un féminin (*pergula*) l'autre masculin (*templon*) définissent la même structure. Aussi pour éviter toute confusion nous utiliserons tout au long de l'article le terme *pergulae/templa* comme un substantif féminin et pluriel.

<sup>3</sup> Voir Belting (Hans), *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris, 2007, p. 303.

<sup>4</sup> Voir Ruggieri (Vincenzo), « La barriera presbiterale e il templon bizantino : ambivalenze semantiche fra liturgia, architettura e scultura », *Bizantinistica*, 10, 2009, p. 31-38. L'auteur cite le témoignage de Grégoire de Nazianze et de Jean Chrysostome datés de la fin du IV<sup>e</sup>, ils font état d'un voile placé à l'entrée du presbytère.

On ajoute également la présence de tentures dans la représentation de la *Memoria* de la Basilique Martyrium Saint-Pierre illustrée sur la *Cassette d'ivoire de Samagher*.

entre l'espace de la nef et du sanctuaire dans les basiliques, à Rome, à l'époque constantinienne. Nous verrons par leurs compositions, et notamment à travers celle du *fastigium*, comment celles-ci se présentent dans l'espace ecclésial comme de véritables portes de gloire. Puis nous mettrons en parallèle cette analyse avec l'étude des structures et des programmes iconographiques des *pergulae/templa* relevés à partir des vestiges ou des sources littéraires conservés aujourd'hui, et connus.

### **1.1 Les structures architectoniques dans les basiliques romaines à l'époque de Constantin**

Au IV<sup>e</sup> siècle, à l'époque constantinienne qui marque la reconnaissance officielle de la religion chrétienne dans l'Empire romain, on observe l'édification des premières basiliques chrétiennes à Rome. Celles-ci conservent à la jonction entre l'espace de la nef et du sanctuaire une structure architectonique monumentale : le *fastigium* de la Basilique du Sauveur, l'actuelle Basilique Saint-Jean-de-Latran, la *memoria* de la Basilique Saint-Pierre au Vatican ou encore une double *pergula* dans la Basilique Sainte-Croix-de-Jérusalem. Cette dernière reconstituée comprend une première structure à trois arcades, placée sur la corde absidale, et doublée d'une seconde identique parallèle et agencée dans la nef<sup>5</sup>. Si son usage liturgique est aujourd'hui méconnu, la reconstitution de cette structure singulière, dépouillée d'artifices et de tout héritage de l'art impérial, annonce la maturité de ce dispositif au sein de l'art ecclésial<sup>6</sup>. Aussi nous développerons davantage une analyse du *fastigium* et de la *martyria*. Leurs structures au contenu symbolique et issues du cérémonial de cour à l'époque impériale participent à la manifestation de la puissance de l'empereur. Ainsi, lorsqu'il s'agira de proclamer au sein de l'édifice ecclésial la gloire du Christ-Sauveur seront-elles choisies par leurs sémantiques et transposées dans un environnement chrétien.

#### **1.1.1. Reconstitution du *fastigium* du Latran au IV<sup>e</sup> siècle**

Offert par l'empereur Constantin à la basilique, le *fastigium* reconstitué par Sible de Blaauw<sup>7</sup> se caractérise par un ensemble évalué à 12 mètres de hauteur, composé d'un portique à quatre colonnes, rehaussé d'une

<sup>5</sup> Voir Paolo Liverani, « L'edilizia costantiniana a Roma: il Laterano, il Vaticano, Santa Croce in Gerusalemme », dans *Costantino il grande. La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, éd. Angela Donati et Giovanni Gentili, Milano, 2005, p.74-81.

<sup>6</sup> On note l'analogie entre cette structure et celle encore conservée dans la Basilique Saint-Nicolas à Bari et datée du XII<sup>e</sup> siècle.

<sup>7</sup> Voir Sible de Blaauw, *Cultus et decor, liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale ; Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri*, Cité du Vatican, 1994, 2 vol. p.121-123.

architrave et d'un fronton en argent. (fig.1) Sa structure est semblable au porche monumental qui agencé à cette époque dans les palais impériaux entre la basilique, un espace à ciel ouvert, et la salle privée du trône était dénommé par Dyggve «frontone glorificante» autrement dit «fronton qui glorifie»<sup>8</sup> car cet élément architectural, évoquant par sa forme la voûte céleste<sup>9</sup>, participait à la mise en scène de la puissance théophanique de l'empereur lors de ces manifestations publiques. Celui-ci apparaissait à la manière d'un dieu à la foule sous l'arcade centrale, assis sur le trône en majesté dans une position frontale et hiératique comme on l'observe sur le *Missorium* de Théodose. (fig.2)

Parallèlement à la transposition de cette structure glorieuse issue du cérémonial de cour dans un environnement chrétien et culturel, on observe au sommet du *fastigium* un programme iconographique développé de chaque côté et mettant en scène la gloire du Christ-Sauveur. Du côté tourné vers la nef, on aperçoit une représentation de l'humanité du Christ : le Christ-maître assis sur une chaise curule et flanqué du collège apostolique. De l'autre côté, tourné vers l'abside, on observe le Christ en Majesté assis sur un trône et entouré des Quatre Vivants. Aussi cet *unicum* se présente dans la basilique par le biais de sa structure, une porte monumentale, et de son programme iconographique comme un véritable Lieu élevé à la gloire du Sauveur. Il symbolise cette relation instaurée par le Sauveur entre le monde terrestre et le monde céleste, et révèle par ailleurs la structure symbolique de l'espace ecclésial composé de deux espaces reflets de deux réalités ontologiquement différentes : la nef symbolise les réalités terrestres et le sanctuaire symbolise les réalités divines.

### 1.1.2. La *memoria* du Martyrium de Saint-Pierre au Vatican

Dans la Basilique Saint-Pierre au Vatican est conservé à l'époque constantinienne à la jonction entre l'espace de la nef et du sanctuaire la *martyria*. Sa structure reconstituée à partir de traces archéologiques et de sa représentation sur la *Cassette d'ivoire de Pola de Samagher* comprend quatre colonnes alignées dans l'axe de la corde absidale et reliées par une architrave : deux colonnes sont aménagées aux extrémités à l'entrée de l'abside tandis que deux autres sont installées de part et d'autre de la *confessio* - l'emplacement présumé de la tombe de saint Pierre marquée au I<sup>er</sup> siècle par l'installation du trophée de Gaïa. Ces dernières sont doublées par deux autres colonnes de manière à former une surface quadrangulaire coiffée d'une voûte dessinée par deux arcs boutant. (fig.3) Ainsi la *memoria* est composé d'un

<sup>8</sup> Voir Ejnar Dyggve, *Ravennatum Palatium Sacrum: la basilica ipetrale per cerimonie. Studii sull'architettura dei palazzi della tarda antichità*, Danemark, 1941, p.43.

<sup>9</sup> Je renvoie à l'ensemble de l'ouvrage de Hauteceur (Louis), *Mystique et architecture*, Paris, 1954.

*ciborium* ou d'un baldaquin aménagé au-dessus de la confession et flanqué d'un entrecolonnement rehaussé d'une architrave à laquelle des rideaux étaient suspendus<sup>10</sup>.

L'emprunt du *ciborium* ou du baldaquin dans l'espace basilical au-dessus de la tombe du saint martyr est en harmonie avec la valeur symbolique de cette structure et de son usage défini depuis les religions ancestrales. En effet, par sa forme voûtée, faisant écho à celle du ciel, cette structure surplombe les tombes dans les religions traditionnelles pour signifier la nouvelle demeure de l'âme du défunt. Elle est une image de leur gloire et de leur survivance à la mort terrestre. En cohérence avec son langage symbolique, on retrouve cette forme à l'époque impériale au sein du cérémonial de cour. Observé au-dessus du trône de l'empereur, le baldaquin signifie l'appartenance de ce dernier aux réalités célestes en mettant en image sa relation avec le dieu solaire, le dieu suprême, puisqu'il s'affirme comme être l'incarnation sur terre d'un rayon du soleil<sup>11</sup>. Par ailleurs, on observe à cette époque, dans la continuité de l'usage de cette structure symbolique dans les religions ancestrales, le baldaquin ou le *ciborium* au-dessus du sépulcre des personnes illustres.

Aussi on aperçoit l'aménagement de cette structure glorieuse au-dessus des reliques du saint martyr. Image du Ciel, celle-ci est combinée avec une croix en or<sup>12</sup> placée au sommet du baldaquin qui en vertu de rendre compte de la nouvelle sémantique de ce passage du monde terrestre au monde céleste, rend possible ce passage auguré par les saints et les martyres. Ainsi avons nous à travers cette composition non seulement une démonstration du Mystère de l'Église mais également de la symbolique de l'espace ecclésial, car placée à la jonction entre la nef et le sanctuaire cette structure couronnée d'une croix met en image le passage de l'espace terrestre, la nef, à l'espace céleste, le sanctuaire, par la Croix - symbole de cette performance rendue possible par la gloire du Christ-Sauveur.

Ainsi le *fastigium* et la *martyria* établis dans l'espace ecclésial à la jonction entre l'espace de la nef et du sanctuaire symbolisent par la combinaison de leurs décors et de leurs structures la relation établie par le Christ-Sauveur entre la terre et le ciel. Par ailleurs, elles révèlent la topographie symbolique

---

<sup>10</sup> Voir Blaauw, 1994, *op. cit.*, p. 475. Sible de Blaauw fait état des traces archéologiques de la *memoria* et de sa description rapportée dans le *Liber Pontificalis*. Voir aussi Iacobini (Antonio), « Aurea Roma: le arti preziose da Costantino all'età carolingia; committenza, produzione, circolazione », dans *Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo* (2001), Spoleto, 49, 2002, p. 656.

<sup>11</sup> Voir à ce sujet Louis Hauteceur, *Mystique et architecture*, Paris, 1954.

<sup>12</sup> La *memoria* est ornée uniquement d'une croix placée au sommet du ciboire. Elle est illustrée sur la Casette d'ivoire de Pola de Samagher. Voir aussi Blaauw (1994), *op. cit.* (dans note 7), p. 475. Sa présence est confirmée par une notice du *Liber Pontificalis*, qui mentionne le don d'une grande croix en or pure de 50 kg par Constantin et la reine Hélène à la basilique en 326, et placée *Super corpus beati Petri, supra aera quod conclusit*.

de l'espace ecclésial où celui-ci biparti est image même de cette relation et de cette unité.

## **1.2. La croix et les *pergulae/templa* dans les églises paléochrétiennes et du Moyen Âge latin**

Après avoir établi cette lecture symbolique par rapport aux structures architectoniques glorieuses et constantiniennes, nous pouvons étendre cette analyse aux *pergulae/templa* conservées ou connues aujourd'hui. En effet, leur étude a mis en évidence, au-delà de leur constance structurelle, la fréquence de la croix ainsi que la représentation du Christ Sauveur au centre et au sommet des *pergulae/templa*. Ainsi ce Lieu qui divise l'espace ecclésial en deux parties - l'espace de la nef et l'espace du sanctuaire - symbolise ce passage d'une condition à l'autre, devenant ainsi le miroir de cette Économie dont l'Église est garante et que son architecture entière met en image : son espace se révèle alors comme Mystagogique, comme une mise en forme de ce Mystère.

Aussi nous exposerons par ordre chronologique et géographique les *pergulae/templa* répertoriées jusqu'à présent et illustrées d'un programme iconographique. Puis nous procéderons à une analyse de leurs décors afin de mettre en évidence la représentation de la Croix. Il fait sens de préciser ici que toutes les *pergulae/templa* ne sont pas pourvues d'un décor dû sans doute aux problèmes de conservations ou aux documentations imprécises.

### **1.2.1. Les *pergulae/templa* paléochrétiennes (jusqu'au VI<sup>e</sup> siècle)**

En Afrique du Nord, un vestige antérieur au VI<sup>e</sup> siècle a été identifié. Il s'agit du *Linteau copte dit d'Al Moállaka*. Daté entre l'an 335 et 431, ce linteau en bois sculpté, conservé au Musée copte du Vieux Caire, est décoré d'un seul côté. Son décor comprend une inscription occupant un tiers de sa surface et un programme iconographique théophanique, illustrant l'entrée de Jésus à Jérusalem et son Ascension<sup>13</sup>. Au VI<sup>e</sup> siècle, un *templon* orné d'une croix était aussi conservé dans la Basilique au Monastère de Sainte Catherine au Mont Sinai. Telle est l'hypothèse formulée par Weitzmann à partir d'une croix en bronze datée du VI<sup>e</sup> siècle et conservée aujourd'hui au sommet d'une iconostase dans la Chapelle des quarante martyrs, une chapelle adjacente à la basilique<sup>14</sup>. Incisée de deux scènes tirées de la vie de Moïse, qui vraisemblablement font écho à la mosaïque de la Transfiguration, conservée dans la conque absidale de la basilique, le scientifique en déduit que cette

<sup>13</sup> Voir Marina Sacopoulo, « Le linteau copte dit d'All-Moállaka », *Cahiers archéologiques*, 9, 1957, p. 112.

<sup>14</sup> Voir Kurt Weitzmann, SEVCENKO (Ihor), « The Moses Cross at Sinai », *DOP*, 17, 1963, p. 385.

croix devait être originellement conservée dans la basilique au-dessus du *templon* semblable à celui observé à la même époque à Sainte-Sophie. (fig.4) En effet, à cette époque, à Constantinople, on sait d'après un poème de Paul le Silencieux, qu'un *templon* était aménagé dans la basilique Sainte-Sophie reconstruite après un incendie dans la 2<sup>ème</sup> moitié du VI<sup>e</sup> siècle. Celui-ci comprenait douze colonnes, alternées par des chancels, réparties sur les trois côtés et rehaussées d'une architrave recouverte d'argent. Seuls des médaillons incisés sur l'architrave dans l'axe des colonnes, illustrant le Christ, la Vierge, les apôtres et les prophètes, faisaient office de décor. On sait aussi qu'une croix était dressée au sommet de l'architrave, au centre du côté principal<sup>15</sup>. Parmi les multiples vestiges de *pergulae/templa* conservés aux premiers siècles à Constantinople<sup>16</sup>, on cite les éléments retrouvés dans l'église Saint-Polyeucte. Une campagne de fouilles menée en 1966 a mis au jour plusieurs plaques de marbre décorées de figures en buste frontales et sculptées en bas-relief qui appartenaient au *templon*. Datées de la fin du VI<sup>e</sup> siècle ou du début du VII<sup>e</sup> siècle, les bustes illustrent le Christ, la Vierge et les apôtres<sup>17</sup>. En Occident<sup>18</sup>, une *trabs* mise en place à l'entrée du sanctuaire fut embellie sous le pontificat d'Hormisdas (514-523) dans la basilique Saint-Pierre à Rome. Son décor est précisé dans un manuscrit du *Liber Pontificalis* conservé à Cambridge et daté du VIII<sup>e</sup> siècle. Celui-ci fait état de douze arches dont une de dimension supérieure était illustrée de l'image du Christ<sup>19</sup>. Plus tardivement, à l'époque de Grégoire le Grand (590-604), une *pergula* était aménagée dans la basilique Saint-Pierre. Linéaire et composée de six colonnes à entrecolonnement régulier, excepté celui central d'une largeur supérieure, celle-ci s'étend sur toute la largeur de la nef<sup>20</sup>. D'après une source tardive, datée de l'an 700, l'architrave était ornée de trois images de saint Pierre<sup>21</sup>.

<sup>15</sup> Voir Maria Luigia Fobelli, *Un tempio per Giustiniano: Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenziario*, Rome, 2005, p. 89. Cet ouvrage propose une reconstitution du *templon*.

<sup>16</sup> Voir Thomas F. Mathews, *The early churches of Constantinople: architecture and liturgy*, New York, 1971 : le *templon* de la Basilique Saint-Jean de Studios (V<sup>e</sup> siècle) ; le *templon* de la Basilique Sainte-Euphémie (615 ou 626, servent de *terminus ante quem* ; le *templon* de l'église Saint-Serge et Saint-Bacchus (VI<sup>e</sup> siècle)

<sup>17</sup> Lawrence Nees, « The Iconographic program of decorated chancel barriers in the pre-Iconoclastic period », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46, 1983, p. 18. Pour la datation voir Grabar (André), recherche sur les sculptures de l'hypogée des Dunes, à Poitiers, et de la crypte de Saint-Paul de Jouarre, *Journal des savants*, Paris, 1974, p. 3-42.

<sup>18</sup> Parmi les *pergulae/templa* conservés avant le VI<sup>e</sup> siècle en Occident. On relève à Ravenne : église Saint-Jean Baptiste ; le Monastère de Saint-Vitale ; la Basilique Saint-Apollinaire in Classe. Puis le *Martyrium de Saint Prodocimo* (Padoue) ; la Basilique Eufrasienne (Porec) ; l'Église Sainte-Marie de la Grâce (Grado).

<sup>19</sup> Voir Blaauw, 1994, *op. cit.*, p. 483.

<sup>20</sup> *Ibid*, p. 177

<sup>21</sup> *ibid*, p. 555.



### 1.2.2. Les *pergulae/templa* au Moyen Age en Occident

Une source écrite « *Lives of the Abbots* » rédigée par le Vénérable Bede, entre 716 et 735, décrit le trésor du Monastère de Saint-Pierre à Monkwearmouth apporté par son fondateur l'évêque Benedict, de Rome au Royaume Anglo-Saxon, en 678. La liste conservée mentionne les *picturae* de la Vierge et des apôtres peints sur des panneaux de bois qui étaient placés en guise d'épistyle au sommet de la *pergula*<sup>22</sup>.

A Rome, le *Liber Pontificalis* fait état d'une seconde *pergula* aménagée dans la basilique Saint-Pierre sous l'autorité du Pape Grégoire III (731-741). Celle-ci aménagée dans la nef doublait celle datée de l'époque de Grégoire le Grand. Monumentale, elle était décorée sur ses deux côtés de médaillons illustrés et incisés sur l'architrave : du côté tourné vers la nef étaient représentés le Christ flanqué des apôtres, alors que du côté tourné vers l'abside, on apercevait la figure de la Vierge entourée des vierges sages. Plus tard, sous le pontificat de Nicolas I<sup>er</sup> (858-867), la *pergula* externe sera rénovée et un arc couronné en son milieu d'une croix géminée en or sera ajouté<sup>23</sup>.

En Italie septentrionale, une *pergula* avec *bèma* était conservée dans la basilique de Saint-Étienne à Caorle. Démontée au XVII<sup>e</sup> siècle, ces éléments structurels retrouvés et datés au IX<sup>e</sup> siècle étaient complétés par un épistyle daté du XIV<sup>e</sup> siècle. Celui-ci illustré le Sauveur, un ange, probablement l'archange Michel, saint Etienne et les douze apôtres. Un crucifix, flanqué de la Vierge et de saint Jean était fixé au sommet de la *pergula*<sup>24</sup>.

On cite aussi une autre *pergula* conservée dans l'église de Sainte-Marie-Assunte à Torcello. (fig.5) Si plusieurs clôtures se sont succédées, nous pouvons décrire brièvement celle conservée aujourd'hui dans l'église. Cette *pergula* avec *bèma*, fruit d'un assemblage hétéroclite, est couronnée d'un épistyle à treize panneaux réalisé par Zanno Pietro entre 1418 et 1426. Chaque panneau est illustré d'un personnage biblique. Au centre, on observe la Vierge peinte de manière frontale et tenant l'enfant dans ses bras. Elle est accompagnée des apôtres tournés de trois-quarts qui adoptent chacun une posture différente<sup>25</sup>. Une autre *pergula* est aussi conservée à Venise dans la

<sup>22</sup> Voir Nees, 1983, *op. cit.*, p. 20.

<sup>23</sup> Voir Blaauw, 1994, *op. cit.*, p. 559.

<sup>24</sup> Voir Fabio Luca Bossetto, « L' iconostasi della cattedrale di Caorle: nuove osservazioni a partire da alcuni documenti dell'Archivio Storico Patriarcale di Venezia », dans *Le arti a confronto con il sacro*, éd. Valentina Cantone e Silvia Fumian, Padoue, 2009, p. 82-85.

<sup>25</sup> Voir Paola Modesti, « Recinzioni con colonne nelle chiese veneziane: tradizioni, revival, sopravvivenze », dans *Lo spazio e il culto*, éd. par Jörg Stabenow, Venise, 2006, p. 191. ; Creissen (Thomas), « La clôture de chœur de la cathédrale de Torcello », dans *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, Lyon, 2010, p. 116-125.

basilique Saint-Marc. Installée en 1394, elle substitue l'ancienne *pergula* autrefois installée dans l'*edificio contariano* en l'an 1063-1064<sup>26</sup>. Cette *pergula* a pour seul décor des sculptures en rond de bosse installées au sommet sur des piédestaux aménagés dans l'axe des colonnes et au centre de chaque entrecolonnement. Il s'agit des apôtres installés de part et d'autre du motif central - la scène au Golgotha, mise en scène par le Crucifié, la Vierge à sa gauche et saint Marc à sa droite. En effet, pour mettre en évidence le saint patron de la ville de Venise, saint Marc. Ce dernier substitue la figure traditionnelle de l'apôtre Jean<sup>27</sup>.

Dans les Abruzzes, deux *pergulae* sont aujourd'hui conservées. Une *pergula* datée du XII<sup>e</sup> siècle est aménagée dans l'église de Sainte-Marie in Valle Porclaneta à Rosciolo<sup>28</sup>. Celle-ci comprend deux chancels, rehaussés de quatre colonnettes et un entablement en bois divisé en trois registres. Le registre inférieur est rythmé par des médaillons ; le second est scandé par une file d'arcades aveugles ; le troisième est défini par une fine frise décorée d'ornements végétaux. La partie centrale de l'entablement, plus large, présente un décor plus articulé. Le deuxième registre est décoré par trois arches plus larges, celle du milieu est aussi plus haute. La frise ornementée du troisième registre est encadrée par deux chérubins. Les surfaces planes cernées par les arcades et les médaillons devaient probablement être peintes. Malgré son mauvais état de conservation, le décor architectural et la présence des chérubins mettent en évidence qu'il s'agissait là d'une représentation de la Jérusalem céleste.

Dans le Latium est conservée une *pergula* dans l'église abbatiale de Saint-Jean in Argentella à Palombara Sabina. Elle clôture la chapelle dédiée à la Vierge dans le collatéral sud. Cette dernière comprend deux chancels, quatre colonnettes et une architrave gravée d'une inscription faisant état de l'année d'exécution de la *pergula*, 1170. Elle est décorée de deux icônes, l'une de la Vierge, l'autre de saint Jean, accrochées à chaque entrecolonnement, de part et d'autre de l'accès<sup>29</sup>.

En Italie centrale est conservé aujourd'hui au musée étrusque de Cortone un fronton qui appartenait autrefois à la *pergula* mise en place dans l'église de Saint-Vincent à Cortone<sup>30</sup>. Voici que ce dernier : en forme d'arc rehaussé d'un triangle, faisant écho à la forme d'un pinacle et décoré d'une

<sup>26</sup> Voir Polacco (Renato), *La cattedrale di Torcello*, Venise, 1984, p. 31.

<sup>27</sup> Voir Modesti, 2006, *op. cit.*, p. 185.

<sup>28</sup> Voir Thomas Creissen, « Les clôtures de chœur des églises d'Italie à l'époque romane: état de la question et perspectives », *Hortus artium medievalium*, 5, 1999, p. 174. On relève une autre *pergula* dans les Abruzzes. La *pergula* de l'église de Saint-Pierre à Fucens. Cette dernière s'étend sur toute la largeur de l'église - les trois vaisseaux. Elle est décorée de motifs cosmatesques.

<sup>29</sup> Voir Serena Romano, *Roma e il Lazio (Italia Romanica vol.13)*, Milan, 1992, p. 289.

<sup>30</sup> On cite aussi quelques vestiges de l'ancienne *pergula* conservée autrefois dans l'église abbatiale de Sant'Antimo à Montalcino près de Sienne et datés du IX<sup>e</sup> siècle.

croix flanquée d'oiseaux sculptés en méplat, est semblable aux multiples frontons conservés aujourd'hui en Croatie. (fig.6)

Si aujourd'hui seule une *pergula* datée de l'an 1070 est conservée *in situ* en Croatie dans la Chapelle de Saint-Martin à Split, comprenant un fronton illustré d'une croix flanquée d'un griffon et d'un oiseau et rehaussé d'une autre croix en pierre plantée à la cime du fronton<sup>31</sup>, de nombreux fragments de *pergulae*, dont des tympan, y sont conservés. (fig.7) Le motif de la croix encadrée d'oiseaux tenant une grappe de raisins dans leur bec est visible sur de nombreux frontons conservés de l'époque du prince Branimir (879-889)<sup>32</sup>. Ce motif est également visible sur le fronton de l'ancienne *pergula* de Uzdojce datée avec précision à l'an 895<sup>33</sup>. Enfin, d'autres tympan ne sont décorés que de la représentation de la croix encadrée de motifs végétaux, à l'exemple de celui qui était autrefois conservée dans l'église Saint-Dominique à Zadar et que l'on connaît aujourd'hui grâce à la reconstitution qu'en propose Charles Errard<sup>34</sup>. Une autre *pergula* à partir de fragments retrouvés fut reconstituée par Dyggve<sup>35</sup>. Autrefois conservée à Salona dans l'église Saints-Pierre-et-Moïse, celle-ci linéaire comprenait trois portes : la porte centrale était couronnée d'un tympan illustré du Christ vu frontalement, tandis que les tympan latéraux étaient illustrés d'une croix. Si la datation de l'église peut remonter à la première moitié du IX<sup>e</sup> siècle, Creissen date cependant la *pergula* à partir du style de certains fragments à la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle<sup>36</sup>. Parmi les fragments conservés, on observe un fronton décoré du buste de la Vierge qui appartenait autrefois à la *pergula* aménagée dans la *Cathédrale de Biskupija*, en Croatie, dans le comitat Sibenik. Un autre motif apparaît sur un tympan de la *pergula* conservée autrefois dans l'*Église Saint-Serge* à Kolocep en Croatie : il s'agit de l'ange.

Nous pouvons constater la fréquence de la représentation de la croix ou du Christ au sommet et au centre des décors des *pergulae/templa*. Orné de la croix, cet aménagement, en symbiose avec le symbole glorieux de cette dernière, se présente alors dans l'espace ecclésial comme une véritable porte glorieuse dans la continuité des structures constantiniennes. Ainsi celle-ci

<sup>31</sup> Voir Thomas Creissen, «Deux ensembles de plaques de clôture de chœur provenant de deux églises de Zadar, Saint-Laurent et Saint-Dominique», dans *L'image médiévale*, ed. Cécile Voyer et Éric Sparhubert, Turnhout, 2011, p. 155.

<sup>32</sup> A Sopot, à Zdrapanj, à Solin, à Sv. Spas na Vrelu Cetine ou encore à Stupovi-Biskupija

<sup>33</sup> Voir Nikola Jakšić, «Croatian art in the second half on the ninth century», *Hortus artium Medievalium*, 3, 1997, p. 41-54.

<sup>34</sup> Creissen, 2011, *op.cit.*, p. 153. Dans son article, Creissen étudie les chancels historiés datés de la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle qui faisaient partis avec le fronton d'un même ensemble. Ainsi le fronton illustré date également du XI<sup>e</sup> siècle.

<sup>35</sup> Voir Ejnar Dyggve, *Hystory of Salonitan Christianity*, Oslo, 1951, p.132-134

<sup>36</sup> Voir Thomas Creissen, *Les clôtures de chœur dans les églises d'Italie du nord, d'Istrie et de Croatie à l'époque romane*, sous la dir. J-P Caillet, 2004, Paris Nanterre X. (thèse non publiée)

symbolise ce passage établi par le Christ entre le monde terrestre et le monde céleste, révélant par ailleurs la topographie symbolique de l'espace ecclésial composé de la nef et du sanctuaire.

	Le Christ	la Vierge	saint Jean	les apôtres	les prophètes	la Croix	scènes de la vie du Christ	les saints	les vierges sages	les anges
Le linteau copte d'All Moallaqah (fin IV <sup>e</sup> - début V <sup>e</sup> siècle)	x	x					x			
Sainte-Sophie, Constantinople (2 <sup>e</sup> moitié du VI <sup>e</sup> siècle)	x	x	x	x	x	x				
Saint Polyeuctos, Constantinople (fin VI <sup>e</sup> - début VII <sup>e</sup> siècle)	x	x		x						
Basilique Sainte-Catherine, Sinaï (VI <sup>e</sup> siècle)						x				
Saint-Pierre, Rome	I (514 - 523)	x								
	II (590-604)							x		
	III (731 - 741)	x	x		x				x	
	IV (858-867)						x			
Saint-Pierre, Monkwearmouth (678)		x		x						
Sainte-Marie-Assunte, Torcello (1418-1426)		x	x	x						
Saint-Etienne, Caorle (XIV <sup>e</sup> siècle)	x	x	x	x		x		x		
Saint-Marc, Venise (1394)	x	x	x	x		x			x	
Saint-Vincent, Cortone (?)						x				



nombreux autels dans l'église dont celui *in medio ecclesia* consacré à la Sainte-Croix<sup>37</sup>.

L'abbaye de Centula à l'époque de l'Abbé Angilbert de 790 à 814, le gendre de Charlemagne, acquiert une grande autorité reconnue alors comme un centre culturel, religieux et intellectuel notoire dans le monde carolingien. Embellie à cette époque son architecture et son aménagement liturgique témoignent de l'adoption de cette nouvelle liturgie connue grâce à *l'Institutio Sancti Angilbert abbatis de diversitate officiorum*. Ce document, composé par Angilbert, reporte les rites liturgiques observés pendant la semaine pascale dans l'abbaye et constitue, selon Carol Heitz, la forme la plus aboutie des liturgies célébrées à cette époque<sup>38</sup>. Ainsi on sait qu'un autel de la Croix complété d'une représentation de la Passion était aménagé au centre de la nef de l'église abbatiale Saint-Riquier-Saint-Sauveur. En effet, quatre oratoires sculptés en stuc, peints et décorés de mosaïques - *mirifico opere ex gipso figuratae et auro, musivo aliisque coloribus pulcherii ma compositae* - étaient placés dans l'église abbatiale de Centula dont un illustré de la scène de la *passio* se trouvait à proximité de l'autel de la Sainte-Croix<sup>39</sup>. (fig.8) C'est autour de cet autel qu'était célébrée l'adoration de la Croix l'après-midi du Vendredi saint. A cette occasion, une croix était dressée devant l'autel de la Sainte-Croix, adorée par les moines, ils chantaient l'antienne *Ecce lignum crucis*. Deux autres croix étaient également dressées dans les collatéraux, l'une était adorée par le peuple, l'autre par les trois chœurs d'enfants<sup>40</sup>. Cette célébration ainsi que d'autres moments liturgiques célébrés dans l'église abbatiale Saint-Riquier-Saint-Sauveur diffèrent de ceux observés à Rome où notamment le Vendredi saint avait lieu une procession avec le Pape entre la basilique Saint-Sauveur et la basilique Sainte-Croix-de-Jérusalem<sup>41</sup>. Ces divergences avec la liturgie romaine, sans doute influencées par une tradition gallique, vont pousser Carol Heitz à établir d'autres parallèles et d'autres sources d'influences avec cette nouvelle liturgie. C'est ainsi que ce dernier, à partir d'une étude menée au préalable sur l'ordre des stations observées dans l'église abbatiale Saint-Riquier-Saint-Sauveur pendant la semaine sainte, met en évidence trois stations majeurs : la station à la Tour Saint-Sauveur, située à l'Ouest par rapport à la nef, l'autel de la Croix, au centre de la nef et la station à Saint-Riquier, à l'Est de la nef. De plus, par une correspondance entre la liturgie célébrée à ces stations, leurs ordres mais aussi leurs topographies - alignés dans l'espace ecclésial de l'Occident à l'Orient avec au

<sup>37</sup> A ce sujet je renvoie à l'ouvrage de Carol Heitz, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, 1963.

<sup>38</sup> Voir Carol Heitz, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, 1963. p. 91.

<sup>39</sup> *Ibid*, p. 93.

<sup>40</sup> *Ibid*, p. 79.

<sup>41</sup> *Ibid*, p. 97.



milieu la croix autour de laquelle la cérémonie du vendredi saint était célébrée - Carol Heitz établit un parallèle entre cette liturgie itinérante et celle célébrée en Palestine, à Jérusalem<sup>42</sup>. Connue par la pèlerine Égérie, la liturgie célébrée en Palestine parcourt déjà au IV<sup>e</sup> siècle et en particulier pendant la Semaine Sainte les lieux témoins de la dernière semaine de la vie de Jésus, et notamment le *Martyrium*, le Golgotha et l'*Anastasis* conservés dans le complexe au Saint-Sépulcre. Ainsi ce parcours qui retrace les derniers jours de la vie du Christ, notamment par le lieu du Golgotha et l'*Anastasis*, célèbre ce passage de la mort à la Vie.

Par rapport à ce parallèle établi, l'autel de la Croix renvoie par son usage liturgique et sa localisation dans l'espace au Golgotha. Aussi on aperçoit une autre dimension de l'espace ecclésial puisque cet espace en symbiose avec la liturgie qui y est acclamée devient image de ce passage de l'humanité à la gloire par la Croix, le point focal de cette relation, aménagée au Centre de l'édifice ecclésial.

A cet époque et ultérieurement on relève d'autres traces d'autels consacrés à la Croix: dans l'abbaye de Saint-Gall, édifiée au début du IX<sup>e</sup> siècle, dans la Cathédrale de Cologne, édifiée dans la seconde moitié du IX<sup>e</sup> siècle ou encore plus tardivement dans l'église abbatiale de Saint-Bénigne à Dijon édifiée entre 1001 et 1018 par Guillaume de Volpiano. En parallèle, certains témoignages littéraires faisant mention de dons de crucifix précieux à des églises à des époques carolingiennes témoignent aussi de cet aménagement<sup>43</sup>.

### 3. La *trabs doxalis*, un Lieu élevé à la gloire du Sauveur

Dans la continuité de l'aménagement de l'autel consacré à la Croix dans l'espace ecclésial, on observe, dans la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle, l'aménagement des premières *trabs doxalis* ou poutres de gloire. Ce terme résulte de deux substantifs juxtaposés - la poutre en latin (*trabs*) et la gloire en grec (*doxa*). Cet aménagement liturgique relevé dans différents pays dans l'Occident latin (l'Italie, la France ou encore l'Allemagne) se caractérise par une poutre fixée à l'imposte des piédroits à l'entrée du sanctuaire et décorée

---

<sup>42</sup> Ibid, p. 97. « A première vue, on pourrait croire le modèle romain plus directement inspiré par Jérusalem, d'autant plus que l'église, où a lieu l'adoration, porte le nom même de la Ville Sainte. Mais en vérité l'emplacement choisi par Angilbert est topographiquement le même que celui de l'adoration hiérosolymitaine ; l'autel *sanctae Crucis* y fait face à la tour du Sauveur, comme à Jérusalem l'atrium du Golgotha avec son sanctuaire *ad Crucem* faisait face à l'*Anastasis*.»

<sup>43</sup> Voir Peter H. Briegher, « England's Contribution to the Origin and Development of the Triumph Cross », *Mediaeval Studies*, 4, 1942, p. 85. On sait que l'évêque Aldaric (837-857) fit don à la Cathédrale du Mans d'un Crucifix en or et en argent qui ornait l'autel de la Trinité placé dans la cathédrale in *media ecclesiae*.

des personnages de la scène au Golgotha - le Crucifié avec à sa droite la Vierge et à sa gauche saint Jean. (fig.9)

Au sujet de l'étude de cet aménagement liturgique, même si beaucoup d'éléments restent à éclaircir, une hypothèse concernant son origine fut formulée à partir d'un changement opéré au sein de la liturgie. A partir du X<sup>e</sup> siècle, la liturgie célébrée à l'époque carolingienne qui proclamait le mystère pascal par le biais d'une liturgie itinérante, cantonnée à l'espace ecclésial et symbolique devient davantage allégorique ou théâtrale et par ce fait se stabilise. Par conséquent, la représentation du Sauveur acquiert de l'importance tant dans la liturgie que dans l'espace ecclésial, provoquant sa centralité et son exaltation dans l'église ainsi que la représentation davantage réaliste de la scène avec notamment la présence des douloureux - la Vierge et saint Jean - de part et d'autre du Crucifié.

Cette évolution est observée dans la liturgie célébrée dans la cathédrale d'Essen au X<sup>e</sup> siècle et reportée dans le *Liber Ordinarius*<sup>44</sup>. Au contenu identique à celle célébrée à la fin du VIII<sup>e</sup> siècle dans l'abbaye de Centula - par notamment l'ordre des stations, la liturgie limitée à l'espace de l'église - on aperçoit l'ajout de deux temps liturgiques : la *Depositio* et la *Visitatio*<sup>45</sup>, qui permettent de rendre compte de l'introduction d'une théâtralité au sein de la liturgie. En outre, on observe une mise en scène dramatique du contenu liturgique. Ainsi, pendant la célébration de l'adoration de la Croix le Vendredi saint, la croix, adorée par les chanoines, était dressée sur une colonne aménagée dans la cathédrale derrière l'autel de la Sainte-Croix<sup>46</sup>. Cet aménagement permet d'illustrer ce souhait inhérent à la liturgie de signifier ou de mettre en image cette analogie faite entre le Golgotha, et l'autel de la Croix. Mais outre l'aspect historique ; la hauteur et la centralité de la croix évoquent la grandeur de cet événement pour la Foi chrétienne : la Victoire du Christ Sauveur sur la mort, et son impact sur l'humanité toute entière. Ainsi, au lendemain de la veillée pascale, le dimanche, une grande procession, qui célèbre la Puissance du Christ-Sauveur, avait lieu dans l'église. Celle-ci était précédée de trois *vexilles* - trois étendards illustrés de la croix : le rassemblement avait lieu dans la nef centrale, face au chœur ouest, et au retour les trois porteurs de *vexilles* s'immobilisaient devant l'autel de la Sainte-Croix, tournés à nouveau vers l'Ouest<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> Heitz, 1963, *op. cit.*, p. 190-193.

<sup>45</sup> *Ibid*, p. 178 : la *depositio* et la *visitatio*. La *deposition* à lieu après la messe des présanctifiés où les saintes hosties sont déposées à un autre autel qu'on appellera sépulcre pour la circonstance, ainsi l'hostie sera «déposée», ou comme «enterrée». La *visitation* se déroule le dimanche matin ; intégré à la liturgie, ce moment raconte la visite des trois Marie au saint sépulcre et la rencontre avec l'ange.

<sup>46</sup> Cette colonne d'une hauteur de 5, 71 mètres fut aménagée à l'époque de l'abbesse Ida (971). Déplacée en 1871 dans le chœur occidental, la colonne dépouillée de sa croix a maintenant sa place dans la partie orientale de l'église.

<sup>47</sup> Heitz, 1963, *op. cit.*, p. 190-193.

En parallèle on retrouve ces deux éléments : l'élévation de la croix et la présence de *vexilles* dans deux homélies datées du XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles composées par Yves de Chartres (1040-1116) et Sicardus Cremonensis (1155-1215)<sup>48</sup>. Ces homélies, ayant pour thème la mémoire du Sacrifice du Sauveur et l'Adoration de la Croix, qui conduit à la piété, à la conversion des cœurs, ainsi qu'au salut des âmes et de l'Eglise, évoquent clairement la présence du Crucifié élevé au centre de l'église, orné d'étendards et entouré de l'image des saints. Ces deux prédications font notamment allusion à la force du décor et à sa participation à la liturgie qui invite la communauté à la prière et au recueillement - en l'occurrence il s'agit ici de la figure du Crucifié. Par rapport à ces deux homélies et aux informations établies à propos de la représentation triomphante du Crucifié dans l'espace ecclésial, nous pouvons faire état d'un ouvrage plus tardif *Rationale Divinorum Officiorum* composé par Willelmus Durandus (1230-1296) qui aborde la symbolique de l'aménagement liturgique. Celui-ci y évoque l'emplacement de la croix : c'est ainsi que placée au centre de l'église et élevée, celle-ci rappelle aux hommes la miséricorde de Dieu qui par son acte a sauvé l'homme du péché en lui accordant une gloire éternelle<sup>49</sup>. Ainsi on observe la puissance de la représentation du Crucifié dans l'espace ecclésial à la jonction entre l'espace de la nef et du sanctuaire faisant attrait par ces caractéristiques et sa mise en place dans l'espace ecclésial à la Victoire du Christ-Sauveur sur la mort.

### Conclusion:

En conclusion, nous pouvons apercevoir au travers de cet aménagement, la *trabs doxalis*, une superposition faite entre la *pergula/templon*, aménagée elle aussi à la jonction entre l'espace de la nef et du sanctuaire, et l'autel de la Croix qui symbolise le Golgotha. Mais outre cette approche structurelle, il est également intéressant de mettre en évidence la correspondance sémantique de ces trois éléments. Alors que le premier se présente à l'instar d'une porte distinguant et mettant en relation les deux espaces composant l'édifice ecclésial, à l'image du Christ-Rédempteur ; le second symbolise le Golgotha, le point de jonction, de communion et de divergence entre deux états. Aménagé au centre de la nef, l'autel de la Croix, met en évidence un amont/un aval ; un arrière/un avant, eux-mêmes symbolisés par les mouvements et itinéraires inhérents à la liturgie ou comme à Centula par deux espaces définis aux extrémités de la nef - la tour du sauveur et l'église Saint-Riquier. Enfin en ce qui concerne le troisième aménagement liturgique abordé, la *trabs doxalis*, son espace et son thème

<sup>48</sup> Ivo Cartonensis, *Sermo XI In Purificatione S. Mariae*, in PL 162, c. 575 et Sicardi Cremonensis, *Episcopi mitrale seu de officiis ecclesiasticis summa*, in PL 213, c. 55.

<sup>49</sup> Guillaume Durand, *Rationale Divinorum Officiorum*, I, I, 41-43, p. 25.

iconographique témoigne de sa parenté avec les deux aménagements précédemment évoqués.

Ainsi par le biais de ces trois aménagements caractérisés par la Croix mais également par leur espace centrée, nous pouvons souligner la conception bipartite et symbolique de l'espace ecclésial, mais néanmoins unifiée, à l'image du Mystère révélé par le Christ et dont l'église symbole de la Communauté des croyants est image.

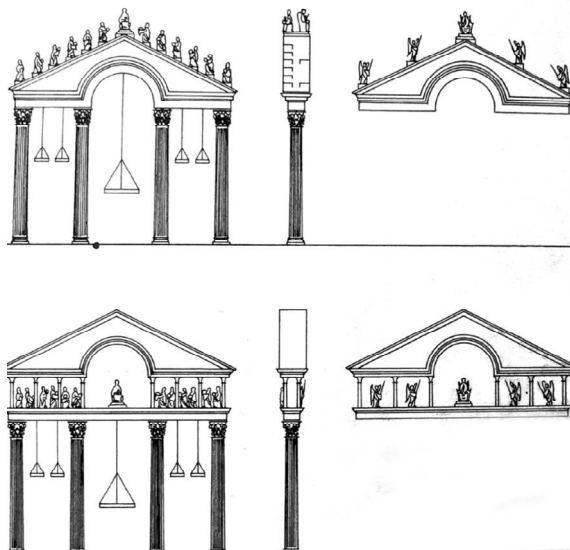


Fig. 1 Rome, Basilique Saint-Jean de Latran, *fastigium*, reconstitution du décor, IVe siècle, reconstitution S. Blaauw (Blaauw, 1994)



Fig. 2 Misorium d'argent de Théodose Ier, Real Academia de la Historia, Madrid. (cat. exp. 2012)

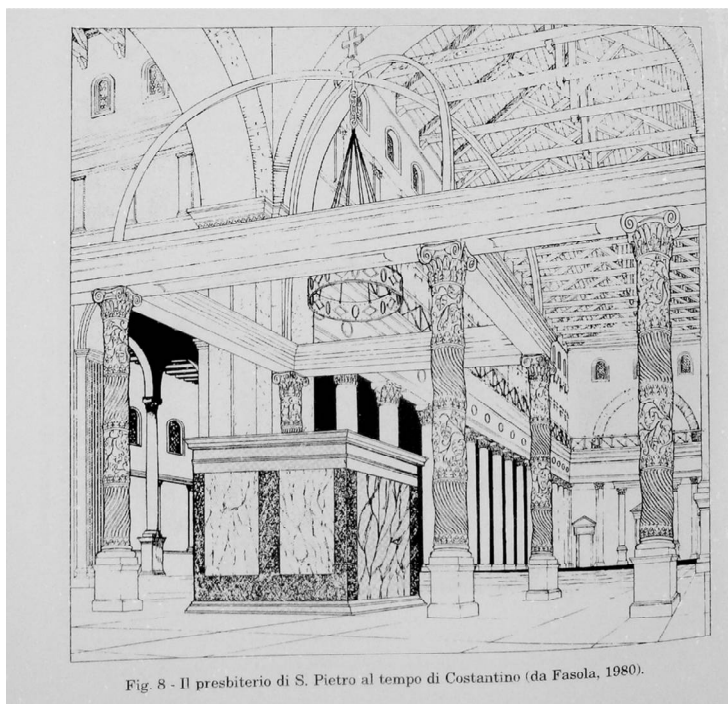


Fig. 8 - Il presbiterio di S. Pietro al tempo di Costantino (da Fassola, 1980).

Fig. 3 Rome, Basilique Saint-Pierre, Reconstitution de la *Martyria* de l'apôtre, IV<sup>e</sup> siècle, d'après Fassola (A. Iacobini)

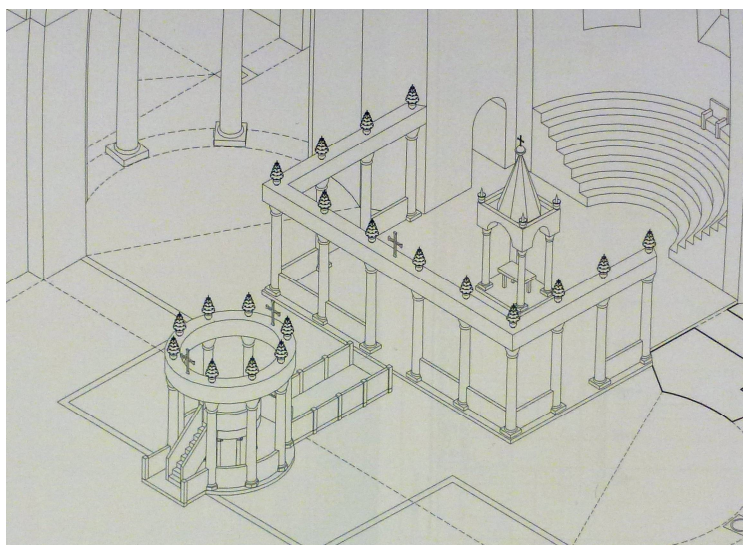


Fig. 4 Istanbul, basilique Sainte-Sophie, reconstitution du *templon*, 2<sup>e</sup> moitié VI<sup>e</sup> siècle, d'après M. L. Fobelli, (Fobelli, 2005)





Fig. 5 Torcello (Italie, Vénétie), église Sainte-Marie Assunte, *pergola*, XV<sup>e</sup> siècle (Creissen, 2010)



Fig. 6 Cortone (Italie, Toscane), église Saint-Vincent, fronton de la pergola (Doberer)



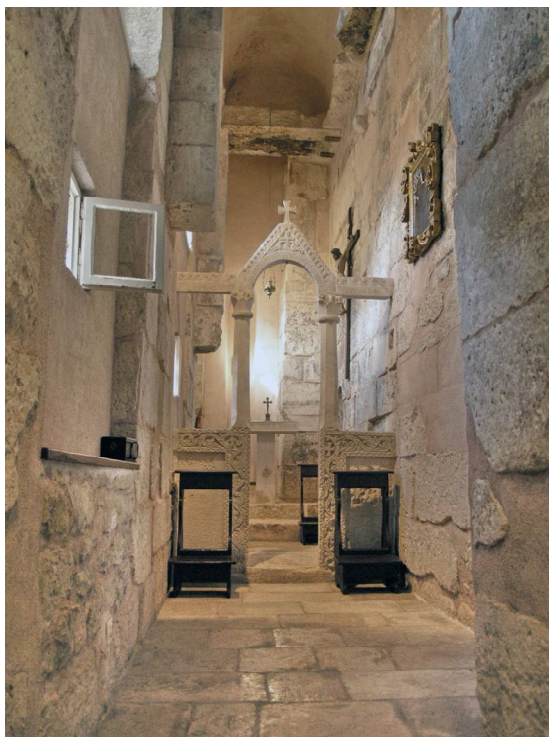


Fig. 7 Split (Croatie), chapelle saint-martin, *pergula*(Creissen, 1999)

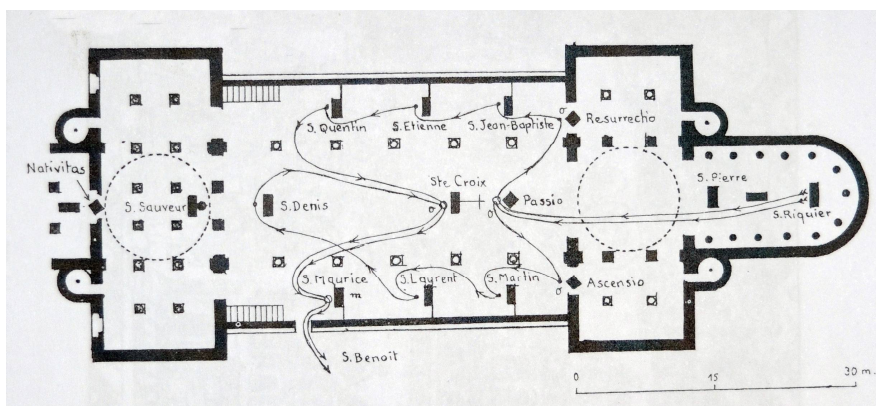


Fig. 8 Abbaye de Centula, Plan de l'abbatiale Saint-Riquier Saint-Sauveur, VIII<sup>e</sup> siècle (Heitz 1987)



Fig. 9 Grébault-mesnil (France, Picardie), église, poutre de gloire, XVI<sup>e</sup> siècle

### **Bibliographie:**

#### **Sources :**

**Guillaume Durand**, *Rationale divinatorum officiorum*, éd. par Anselme Davril et Timothy M. Thibodeau, 4 vol., Turnhout, 1995 (Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis, 140).

**Sicardus Cremonensis**, *Episcopi mitrale seu de officiis ecclesiasticis summa*, PL 213.

**Yves De Chartres**, *Sermo XI In Purificatione S. Mariae*, PL 162.

**Belting, Hans**, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris, 2007 (éd. originale Munich, 1990).

**Blaauw, Sible de**, *Cultus et decor, liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale ; Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri*, Cité du Vatican, 1994, 2 vol.

**Bossetto, Fabio Luca**, « L' iconostasi della cattedrale di Caorle: nuove osservazioni a partire da alcuni documenti dell'Archivio Storico Patriarcale di Venezia », dans *Le arti a confronto con il sacro*, éd. Valentina Cantone e Silvia Fumian, Padoue, 2009, p. 81-93 ; p. 263-266.

**Brieger, Peter H.**, « England's Contribution to the Origin and Development of the Triumph Cross », *Mediaeval Studies*, 4, 1942, p. 85-96.

**Carol, Heitz**, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, 1963.

**Creissen, Thomas**, « La clôture de chœur de la cathédrale de Torcello », dans *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, éd. Anne Baud, Lyon, 2010, p.115-132.

**Creissen, Thomas**, « Les clôtures de chœur des églises d'Italie à l'époque romane:

- état de la question et perspectives », *Hortus artium medievalium*, 5, 1999, p. 169-181.
- Creissen, Thomas**, « Deux ensembles de plaques de clôture de chœur provenant de deux églises de Zadar, Saint-Laurent et Saint-Dominique », dans *L'image médiévale*, ed. Cécile Voyer et Éric Sparhubert, Turnhout, 2011, p. 135-157.
- Creissen, Thomas**, *Les clôtures de chœur dans les églises d'Italie du nord, d'Istrie et de Croatie à l'époque romane*, sous la dir. J-P Caillet, 2004, Paris Nanterre X. (thèse non publiée)
- Dyggve, Ejnar**, *Hystory of Salonitan Christianity*, Oslo, 1951.
- Dyggve, Ejnar**, *Ravennatum Palatium Sacrum: la basilica ipetrale per cerimonie. Studii sull'architettura dei palazzi della tarda antichità*, Danemark, 1941.
- Fobelli, Maria Luigia**, *Un tempio per Giustiniano: Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenziario*, Rome, 2005.
- Iacobini, Antonio**, « Aurea Roma: le arti preziose da Costantino all'età carolingia; committenza, produzione, circolazione », dans *Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo* (2001), Spoleto, 49, 2002, p. 651-690.
- Jaksic, Nikola**, « Croatian art in the second half on the ninth century », *Hortus artium Medievalium*, 3, 1997, p. 41-54.
- Liverani, Paolo**, « L'edilizia costantiniana a Roma: il Laterano, il Vaticano, Santa Croce in Gerusalemme », dans *Costantino il grande. La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, éd. Angela Donati et Giovanni Gentili, Milano, 2005, p. 74-81
- Mathews, Thomas F., *The early churches of Constantinople: architecture and liturgy*, New York, 1971.
- Modesti, Paola**, « Recinzioni con colonne nelle chiese veneziane: tradizioni, revival, sopravvivenze », dans *Lo spazio e il culto*, éd. par Jörg Stabenow, Venise, 2006, p. 181-208.
- Nees, Lawrence**, « The Iconographic program of decorated chancel barriers in the pre-Iconoclastic period », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46, 1983, p. 15-26.
- Polacco, Renato**, *La cattedrale di Torcello*, Venise, 1984.
- Romano, Serena**, *Roma e il Lazio (Italia Romanica vol.13)*, Milan, 1992.
- Ruggieri, Vincenzo**, « La barriera presbiterale e il templon bizantino : ambivalenze semantiche fra liturgia, architettura e scultura », *Bizantinistica*, 10, 2009, p. 29-58.
- Sacopoulo, Marina**, « Le linteau copte dit d'All-Moàllaka », *Cahiers archéologiques*, 9, 1957, p. 98-115.
- Weitzmann, Kurt**, Sevckenko, Ihor, « The Moses Cross at Sinai », *DOP*, 17, 1963, p. 385-398.

## L'ESPACE ECCLESIAL A BYZANCE

Maria Urmă\*

**Abstract: Ecclesial Space in Byzantium.** The ecclesial space, as outlined over time, highlights the permanent human's relationship with the divine, expressed in basic architectural forms.

Byzantine ecclesiastical space is distinguished by characteristic forms, which differentiate it from the rest of religious spatial typologies. Is this a mark of tradition to be preserved or the form of Byzantine architectural space can be changed according to the new techniques and technologies while keeping its symbolic essence?

**Keywords:** Byzantine space, dome, symbol

### Introduction

L'espace ecclésial est un espace différent par rapport des autres espaces environnants. L'architecture sacrée représente l'art à travers lequel la matière relève ses possibilités d'expression spirituelle<sup>1</sup>. L'Église, en tant que lieu de prière, n'est pas une construction comme toutes les autres, mais elle s'assume toute la signification symbolique qui l'a précédée. De nos jours, l'organisation de l'espace ecclésial s'impose, tout d'abord de la perspective de sa signification symbolique et spirituelle. L'Expressivité architecturale n'est pas seulement un élément essentiel qui détermine la forme de la construction de culte, mais c'est l'une des fonctions importantes<sup>2</sup>. Dans l'architecture sacrée, l'expression caractéristique qui détermine la forme construite devient aussi l'une des fonctions importantes.

L'expression est générée par la forme que l'architecte offre à ses espaces, faisant appel aux symboles. Les diverses significations d'un symbole se réunissent dans un système qui dure à travers le temps. Ils deviennent des symboles immanents d'où se constituent les images archétypales.

---

\* Prof. univ. dr., arch, University of Arts, "George Enescu" Iași, România, E-Mail: [urma3@yahoo.com](mailto:urma3@yahoo.com)

<sup>1</sup> Lucian Blaga, *Opere filosofice*, volume 8, Éditions Minerva, București, 1985, page 227-228

<sup>2</sup> Smaranda Bica, *CER + CUPOLA. Structura bisericii creștine*, Editions Paideia, București, 2000, p. 9.

## Des images archétypales

L'architecture sacrée a développé la cosmogonie contenue il y a longtemps dans la structure des logements primitifs. Le temple représente une maison de Dieu. Pour l'homme primitif ou, en général, pour l'homme des sociétés traditionnelles l'acte de construire a été chargé avec des significations profondes. La fixation de l'homme dans un territoire représente la même chose avec la fondation d'un monde. En bâtissant, l'homme reproduit l'œuvre des dieux. L'acte de construire est chargé de significations profondes: c'est l'équivalent de la sacralisation, de la transformation de l'espace du profane en sacré. Construire, cela veut dire ériger vers le ciel, donc reproduire à une échelle réduite l'acte de la création. La maison construite devient *Le Centre du Monde*, un microcosme reprenant le macrocosme à une échelle réduite, toute construction ayant comme modèle exemplaire la cosmogonie. La création du monde devient l'archétype de tout geste créateur de l'homme. Ce centre, qui se retrouve au milieu de l'univers soutenant les trois mondes (Le Ciel, La Terre, L'Enfer), c'est *Axis Mundi*<sup>3</sup>.

Les images archétypales à travers lesquelles s'exprime le lien entre le ciel et la terre sont: la montagne, l'arbre, le pilier ou l'échelle. Tous sont des symboles du centre. La ziggourat, le temple, la colonne représentent la montagne ou *l'Arbre Cosmique* parmi lequel passe le *Centre du Monde* qui lie le ciel et la terre, un centre du monde habité par l'homme. *Le Centre du Monde* devient une porte vers le ciel, une échelle liant les trois niveaux cosmiques. Les sanctuaires, les temples constituent des portes des cieux, des lieux de lien entre le ciel et la terre. Ici la communion avec la Divinité est rendue possible, l'église étant une grande ouverture vers le haut, une porte ou une échelle à travers laquelle la divinité descend sur la terre.

## Des symboles chrétiens

Le symbole chrétien se superpose aux images archétypales.

L'arbre cosmique devient *La Croix* chez les chrétiens. La Croix représente l'image de *l'Arbre du Monde*. La Croix sur laquelle Jésus est crucifié est comme un arbre, étant en permanence posé verticalement.

Il y a une différence perceptive entre la croix aux bras égaux et la croix au bras inférieur plus long<sup>4</sup>. La croix aux bras égaux suppose un positionnement horizontal parce que seulement de cette façon elle se trouve en accord avec l'action uniforme de la gravitation. Ce type de croix a été

---

<sup>3</sup> Mircea Eliade, *Sacral și profanul*, Éditions Humanitas, București, 2000, p. 26.

<sup>4</sup> Rudolf Arnheim, *The Power of the Center.*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1983, p. 12.

utilisé dans la planimétrie d'un type consacré d'église (le plan en croix grecque inscrite).

La croix latine, au bras inférieur plus long est en concordance avec l'action de la force gravitationnelle seulement en position verticale. C'est pourquoi c'est un symbole du crucifiement, de l'attraction gravitationnelle permanente.

Le symbole de la croix est central dans le christianisme. Dans la religion chrétienne *Exaltation de la Sainte Croix* est l'une des plus grandes fêtes de l'année. La croix c'est l'arbre sur lequel l'empereur des siècles a racheté notre rédemption. La notion de rédemption reprend et complète l'idée de permanente remise à neuf, de régénération cosmique, de résurrection.

La croix peut être une échelle, une colonne ou bien une montagne. Dans le christianisme apparaît *L'échelle des vertus*, *L'échelle de Jacob*. Par la croix on réussit la communication avec le ciel et c'est toujours la croix qui rend possible la rédemption de l'univers. Toutes ces notions se retrouvent dans le symbolisme de *l'Arbre du Monde*. L'Equivalence *arbre cosmique = croix* a conduit à une nouvelle évaluation qui, dans l'histoire, a eu lieu comme un événement: La Passion du Christ. Jésus descend aux Enfers pour sauver Adam, en rétablissant ainsi à l'homme déchu l'exhaustivité, l'état complet. La nostalgie du *Paradis perdu* est le désir humain de se retrouver toujours et sans effort au centre du monde, de surmonter la condition humaine, perdue par le péché originel.

La croix ne doit pas être associée seulement à la mort et à la souffrance. Elle représente un symbole cosmique. Sa profonde signification représente la totalité céleste, la nature, l'homme comme il est<sup>5</sup>. L'univers entier est une croix.

La Montagne Cosmique est de nouveau un symbole qui reflète le lien ciel- terre. Le symbole opposé à la montagne est la Grotte<sup>6</sup>. La Montagne et la Grotte sont des archétypes fondamentaux, complémentaires.

La Montagne est l'espace convexe qui s'exprime à l'extérieur. La Grotte est l'espace concave, contenant, l'espace intérieur. La ziggourat, la pyramide, le mastaba, l'Acropole, le temple, l'église est chacun, la Montagne Cosmique. Le chemin sur et vers la montagne est synonyme de l'élévation, de l'ascension. (Voir *Jésus sur le Mont des Oliviers*, *La Transfiguration du Christ sur le Thabor*, montagne de Galilée).

De la montagne devient possible la domination, l'enveloppement, la vue d'ensemble. Dans l'architecture la montagne s'est matérialisée dans des fortifications, des donjons, des monastères, comme formes de domination, de défense. Le mont implique la direction verticale. Les verticaux ont toujours exercé une influence sur la foule (voir les tours, les campaniles). Ils

<sup>5</sup> Omraam Mikhaël Aïvanhov, *Le langage des figures géométriques*, Editions Prosveta, Collection Izvor, 2009, p. 134.

<sup>6</sup> R. Drăgan, Augustin Ioan, *Fîința și spațiul*, Editions ALL, București, 1992, p. 72.



deviennent repères, des points d'orientation; ils sont des signaux dans la silhouette des localités,

La Grotte s'oppose à la Montagne. La Grotte est contenue par la montagne. La Grotte, en opposition avec la montagne verticale, suppose un développement horizontal. La direction horizontale et celle verticale superposées, coopèrent, formant la *Croix*, un univers entier. La Grotte prévoit la lignée courbe, concave. Dans l'architecture, elle peut être la voûte, la coupole, comme espace intérieur protecteur de la réunion, de l'abri.

<b>La montagne- verticale</b>	<b>La grotte- horizontale</b>
Signe masculin, émissaire, actif	Signe féminin, réceptif, passif
S'érige, domine, opprime	Se retire, protège
Suppose de l'élévation (Jésus s'élève majestueux aux Cieux, comme une montagne de victoire)	C'est un lieu de la régénération. La naissance, la mort implique la présence de la concavité (Jésus naît dans la grotte, Il est enterré dans la grotte)
C'est un espace extraverti, il s'expose à l'extérieur	C'est un espace introverti, intérieur, de la dissimulation, de la claustration (dans l'architecture la maison ou le palais ont une fonction de dissimulation, de claustration). Dans l'Égypte Ancienne les temples sont creusés dans la roche; les pyramides égyptiennes sont une montagne qui contienne le chemin labyrinthique, la chambre funéraire, la grotte
S'impose par l'image	S'impose par le mot (Les rituels religieux du Moyen Âge, l'office de la messe orthodoxe ont comme fondement l'incantation, le mot)

Dans l'histoire de l'humanité, tout d'abord se sont développées les cultures orales. Au début, l'homme était un moissonneur, il s'abritait dans des grottes, il cherchait des abris naturels. A ce moment-là, il s'exprimait notamment à travers le mot, développant les arts temporels: le théâtre, la

mime, la danse, la musique. C'était une culture basée sur l'oralité. Lorsqu'il a commencé à cultiver la terre, l'homme est devenu sédentaire. Il a développé les arts de l'espace: l'architecture, la sculpture, la poterie, l'écriture. L'image visuelle commence à être importante. La suprématie de l'image commence pendant la Renaissance quand apparaît l'imprimerie, le mot écrit.

Le passage de la grotte à la montagne est en essence un passage du mot à l'image, de l'intérêt pour le temps, à l'intérêt pour l'espace. (Voir le texte biblique : *Au commencement était la Parole ; et la Parole était auprès de Dieu ; et la Parole était Dieu, (Jean, 1 : 1)*<sup>7</sup>).

L'histoire de la compréhension et de l'organisation de l'espace est une oscillation entre les deux symboles la montagne et la grotte. Dans l'Antiquité, l'espace était perçu comme une condition de la présence des corps matériels (les temples grecs, les pyramides égyptiennes sont plutôt des immenses sculptures dans l'espace que des objets d'architecture. ils avaient trop peu d'espace à l'intérieur, étant un arrière-plan pour les cérémonies qui ont eu lieu à l'extérieur ou étaient moins accessibles).

Le Panthéon et les voûtes de la Rome Antique sont une exception dans l'espace européen, apparaissant sous l'influence de l'Orient. Lors du Moyen Âge le plein domine le vide, donc l'espace convexe.

C'est la Renaissance celle qui met l'accent sur l'espace contenant, reprenant le culte de l'espace intérieur de la Rome Antique.

La coupole souligne la brisure entre les deux époques, l'écartement du gothique, en fait le passage de l'espace convexe à l'espace concave et, en généralisant, de la montagne à la grotte.

D'ailleurs, les deux symboles, la montagne et la grotte peuvent être mis en analogie avec la terre (la montagne) et le ciel (la grotte comme espace voûté, enveloppant, protecteur) ou, en abstraction, avec le carré (symbole terrestre) et le cercle (symbole céleste).

La mandala, un schéma iconographique se basant sur la dialectique ciel-terre, a marqué profondément les architectures orientales du bouddhisme. Aux Indes et en Iran, les temples du feu sont sur un plan de mandala, tout comme celui de Byzance de croix grecque inscrite. La coupole, forme caractéristique de l'espace oriental est un passage du carré au cercle.

L'architecture chrétienne est de nouveau une expression du rapport montagne/grotte, convexe/concave, l'espace intérieur/l'espace extérieur, monumentalité/ protection.

---

<sup>7</sup> *La Bible, Le Nouveau Testament*, Éditions du groupe «Ebooks libres et gratuits», traduction J. N. Darby suivant un texte revu de l'original grec, <http://en.calameo.com/read/000120511ca283c5673d1>

## L'architecture de culte chrétien

L'espace sacré a exprimé tout d'abord la pensée et la foi des époques. Tout cela parce que la fonctionnalité dans l'architecture signifie la création des espaces appropriés au déroulement de certaines activités, mais aussi la création de l'ambiance de la manifestation spirituelle pour une attitude émotionnelle particulière.

Les spiritualités chrétiennes sont, sans doute et d'abord, orientées vers la transcendance<sup>8</sup>. Mircea Eliade disait qu'on ne pouvait pas vivre sans avoir une ouverture vers *transcendent*, on ne pouvait pas vivre en chaos. La notion de transcendance, universellement exprimé par une image d'exaltation, implique toujours une ascension céleste<sup>9</sup>.

De l'évolution des typologies des édifices de culte chrétiens, on note qu'il y a des différences sur la lignée Occident- Orient. La grandeur, la monumentalité sont des traits de l'architecture de culte occidentale, exprimée par la sur-dimension et la grandeur. L'architecture chrétienne orientale donne importance à l'espace intérieur, l'extérieur étant austère, utilitaire, sans des accents monumentaux. Cette tendance est observée dans l'architecture de Byzance où l'intérieur, du point de vue de l'organisation de l'espace, devient très complexe.

À l'Occident, après la chute de Rome, le seul facteur d'unification a été celui de nature spirituelle, religieuse. Dans la typologie des édifices de culte se maintient l'espace basilical, couvert en charpente et à plafond droit ou voûté, d'où résulte un développement de l'espace sur une direction longitudinale; l'axe principal de composition est orienté vers l'autel. Du point de vue spirituel, cet espace n'exprime pas directement l'idée de transcendance, mais il est au service d'une transcendance; ici on se dirige vers le bord du transcendent. Le prêtre substitue la transcendance.

À l'extérieur, les cathédrales gothiques sont un élan vertical mené au maximum des possibilités matérielles, mais à l'intérieur la direction de développement de l'espace est surtout horizontale, orientée vers l'autel, un espace- route avec début, direction et but.

Comme état spirituel, dans les cathédrales gothiques, il y a un élan spirituel de bas en haut ; ici l'homme a le sentiment de la possibilité de participer à la transcendance, par la transfiguration intérieure.

La coupole, conformation structurelle utilisée dans la Rome Antique sous l'influence orientale, subit une éclipse lors de la période gothique.

---

<sup>8</sup> Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 203.

<sup>9</sup> Mircea Eliade, *Imagini și simboluri*, Éditions Humanitas, București, 1994, p. 206.

La coupole apparaît en Occident à peine pendant les époques de la Renaissance, du Maniérisme, du Baroque. L'espace renaissant, central, rigoureux, symétrique s'oppose à la tradition médiévale. L'espace baroque est un espace complexe, dynamique, le dynamisme remplaçant l'équilibre statique de la Renaissance.

Dans l'architecture de Byzance l'extérieur est austère, sans des accents monumentaux, l'intérieur est bien complexe. La composition est très hiérarchisée, dominée par la zone du naos, à un éventuel accent sur la coupole. Il y a deux axes de composition : l'un horizontal, orienté vers l'autel et l'un vertical, généré par la tour ou la coupole, les deux se réunissant dans une composition équilibrée.

L'apparition d'un axe vertical, résulté du recouvrement de l'espace basilical à une coupole, fait le passage de la structure habituelle de l'espace sur une direction horizontale (en espace intime, personnel, sociale, publique), à la structuration de l'espace sur une direction verticale, expression de la communication de bas en haut, de l'homme avec la Divinité. Blaga disait que « l'homme des sociétés traditionnelles ne pouvait vivre que dans un espace ouvert vers le haut.

L'architecture de Byzance a développé les typologies suivantes d'espace :

- l'espace basilical, aux dimensions réduites, préférant la proportion humaine, l'introspection ;
- les églises centrales simples, à échelle humaine, le plus fréquemment couvertes par la coupole, résultant l'axe vertical ;
- les églises de plan central complexe (polylobées, polygonales), à un axe vertical généré par la coupole ou par le clocher.

La basilique à coupole est une synthèse d'une grande complexité.

La Sainte Sophie de Constantinople, est un espace complexe, parfaitement hiérarchisé, avec deux axes de composition, la coupole étant prédominante. Du point de vue perceptif, la coupole donne l'impression de flotter, de pendre sous le ciel. Il apparaît le sentiment du transcendant qui descend du haut.

Les approches formelles avec le style baroque sont trompeuses. La symbolique de l'espace est différente. À la Sainte Sophie, le transcendant descend afin de se rendre touchable. On peut dire que c'est un monde suffisant en soi même. Dans le baroque, il y a une aspiration vers le transcendant, évidente dans la frénésie et la volupté du martyr dans le but d'atteindre les merveilles célestes<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 232.

## **La coupole, élément définitoire des églises de Byzance**

Comme manière d'exécution et comme modalité de réaliser la coupole, on peut considérer une invention de Byzance, étrangère des civilisations occidentales qui se sont développées à la suite des assauts barbares. L'architecture byzantine est la seule qui assure la continuité de l'espace contenant entre la Rome antique et la Renaissance. Mais cela s'est produit seulement dans l'architecture ecclésiastique

La coupole c'est un élément définitoire des églises orthodoxes<sup>11</sup>. Du point de vue symbolique, c'est une représentation du ciel à échelle humaine. A échelle universelle, c'est un centre, un axe, c'est *Axis Mundi*, l'essence de l'espace sacré qui réalise le lien ciel-terre.

Elle est parfaitement illustrée par les églises grecques et arméniennes où la coupole est visible même à l'extérieur.

La coupole est l'élément de cohésion, d'où découlent toutes les formes de l'architecture de Byzance. L'introduction de la coupole dans l'espace basilical a généré le type de plan croix grecque inscrite, un phénomène de genèse de la forme. Par rapport aux principes de l'iconographie chrétienne, la coupole est une nécessité. Jésus Pantocrateur se représente dans le clocher, la Mère de Jésus dans l'autel.

Lorsque ces représentations apparaissent sur un plafond droit, la coupole reste un souvenir, on sent son absence. Bruno Zevi considère la coupole comme étant la plus grande réalisation structurelle de l'humanité des dernières 2000 ans.

## **La signification de la lumière dans l'espace de Byzance**

La lumière dans les espaces de culte a aussi des significations à part. Dans l'espace de Byzance (Agia Sofia), les fascicules de lumière qui pénètrent l'espace intérieur par les fenêtres de la base de la coupole sont d'une matérialité si prononcée, qu'on a l'impression qu'on peut les couper à glaive. Le transcendant se fait visible. Dans les cathédrales gothiques, la lumière est réduite, modifiée par les couleurs des vitraux; elle passe par un milieu qui la spiritualise. Les vitraux étant comme un filtre, l'espace devient ténébreux.

Le mysticisme oriental est un mysticisme de la lumière. Le mysticisme occidental est un mysticisme des ténèbres, du mystère.

Les proportions relatives de l'espace ecclésial sont bien importantes du point de vue de la signification de la lumière. La croissance des dimensions de l'espace de culte orthodoxe doit se faire dans des certaines

---

<sup>11</sup> Smaranda Bica, *op. cit.*, p. 125.

limites. L'espace orthodoxe est caractérisé par l'échelle humaine, l'espace de culte occidental a comme trait la monumentalité. La sur-dimension de l'espace mène à des modifications d'essence en ce qui concerne la symbolique de la lumière. L'expression de « cathédrale orthodoxe » est impropre. Le nom de cathédrale est typique aux espaces de culte de l'occident. L'espace ample des cathédrales d'Occident est réduit par la lumière diffuse, exaltant seulement les couleurs des vitraux approchant illusoirement les limites de l'espace.

Dans les églises orthodoxes, la décoration principale est donnée par la peinture murale. Dans le cas d'un espace surdimensionné, la peinture murale, étant à une trop grande distance, n'est plus bien lisible. L'augmentation spatiale diminue le mystère où la communion a lieu<sup>12</sup>. Les petites églises de l'orthodoxie représentent le retour de l'espace à lui-même. Les grandes cathédrales de la chrétienté occidentale, en fait, célèbrent une absence<sup>13</sup>. La première ecclesia, la salle où il y avait "La Cène" était une simple chambre. L'Église chrétienne, depuis le début, a été sculptée dans la roche, ou était souterrain. Elle préservait/conservait la simplicité.

L'église orthodoxe doit garder les caractéristiques de simplicité. Cela ne veut pas dire qu'on ne peut pas proposer des espaces de grandes dimensions. Elles peuvent être proposées, mais pas dans les formes traditionnelles.

### **La période moderne et contemporaine**

Après la deuxième guerre mondiale, les concepts modernes ont pénétré dans la construction des églises catholiques et protestantes. Mais l'église orthodoxe n'a pas encore tracé un style contemporain. Il a eu une stagnation due à la doctrine athéiste communiste; la construction des églises orthodoxes n'a pas été significative. La Grèce, le seul pays orthodoxe resté en dehors de la sphère d'influence soviétique, a réitéré les formes traditionnelles, comme une forme de consolidation de la culture chrétienne amorcée pendant la domination qui a duré des siècles de l'empire ottoman.

La variété de formes et d'attitudes de l'architecture des églises contemporaines est aussi diversifiée que celle appartenant à d'autres programmes d'architecture. En général, aucun style propre à l'architecture ecclésiale n'a apparu. Mais, plusieurs directions distinctes se sont tracées

Le Corbusier a consacré les capacités expressives que l'architecture moderne pouvait offrir dans les constructions de culte. Ici, le béton est utilisé pour sa plasticité. Il est utilisé pour la résistance, mais aussi pour satisfaire un

---

<sup>12</sup> R. Drăgan, Augustin Ioan, *op. cit.*, p. 77.

<sup>13</sup> *Ibidem*



caprice esthétique. C'est une architecture insolite, une sculpture dans l'espace, de grandes dimensions.

### Conclusions:

Dans la construction de lieux de culte orthodoxe, en plus de symbolisme rituel religieux, doivent être inclus les symboles fondamentaux, qui sont sous-jacents aux symboles religieux

L'architecture byzantine a des caractéristiques qui doivent être compris avant tout en termes de symbolique avant d'être pris/utilisé.

Les caractéristiques de l'espace byzantines sont: l'harmonie des proportions, la complexité de la composition spatiale et le recouvrement à coupole.

Les proportions de l'espace doivent être prises en considération quand il s'agit de l'éclairage et de la décoration.

L'utilisation de nouveaux matériaux et technologies, la sur-dimension de l'espace peuvent conduire à abandonner les formes traditionnelles, mais à condition de garder l'essence symbolique.

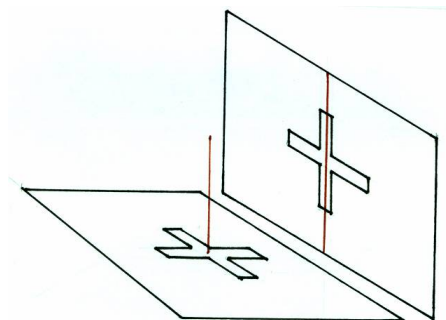


Fig. 1

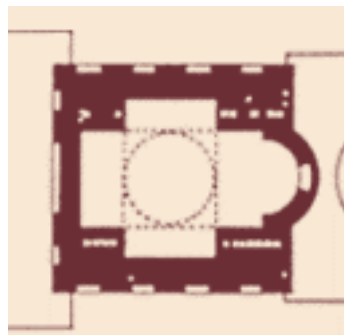


Fig. 2

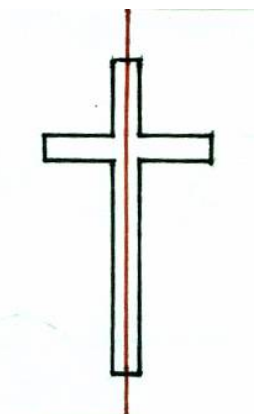


Fig. 3

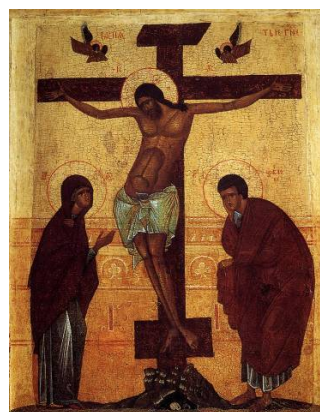


Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

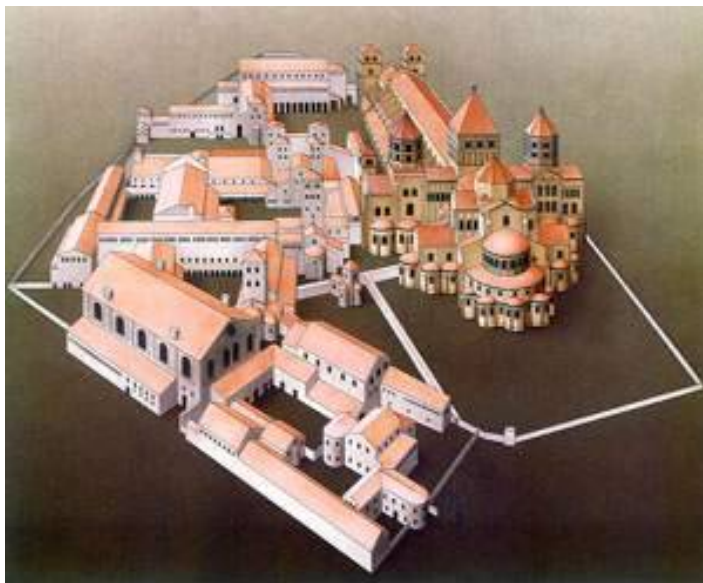


Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

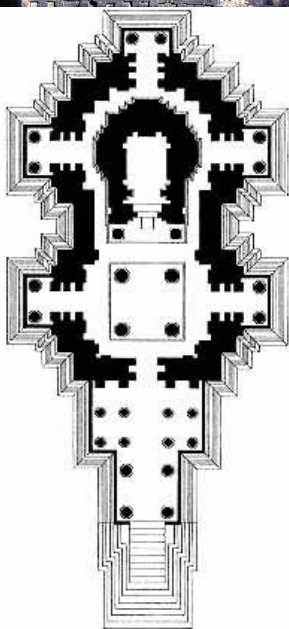


Fig. 10

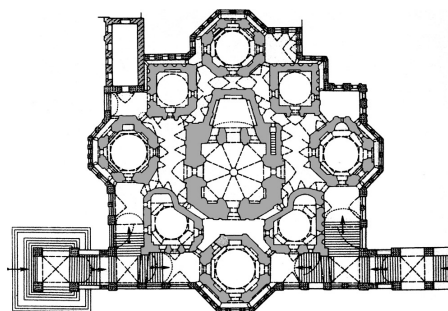
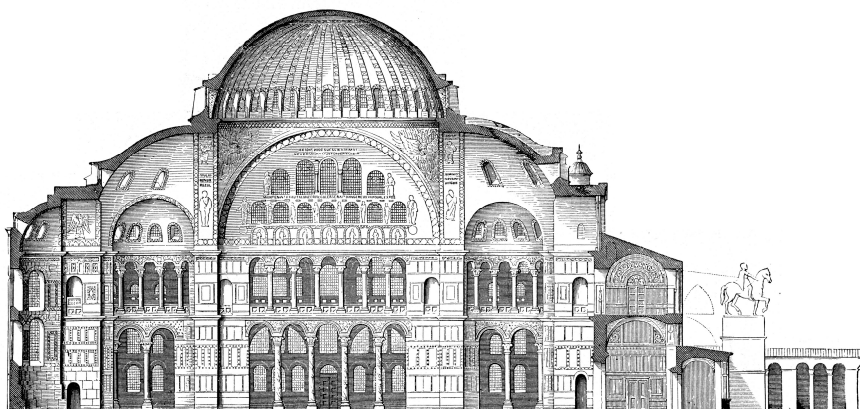


Fig. 11





Fig. 12



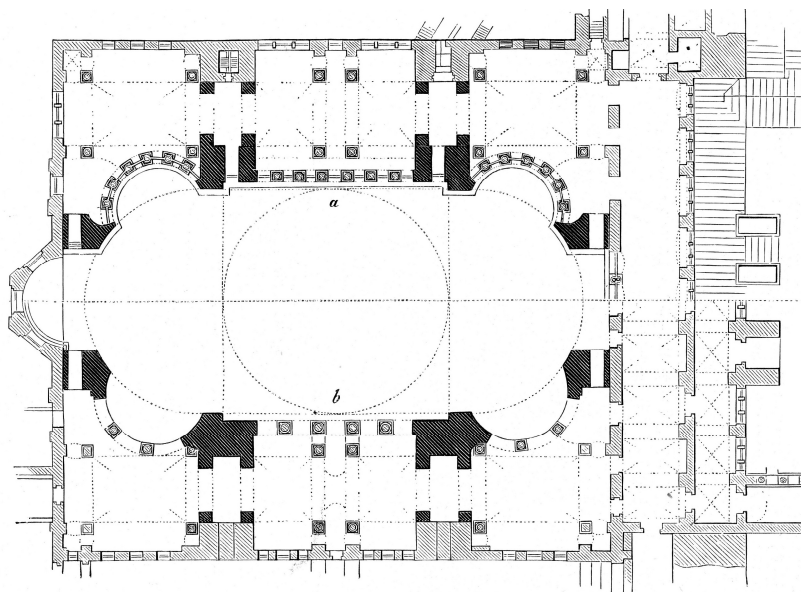


Fig. 13



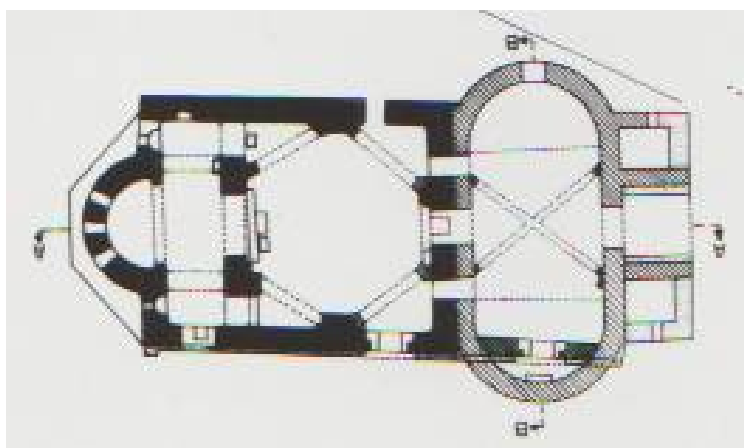


Fig. 14

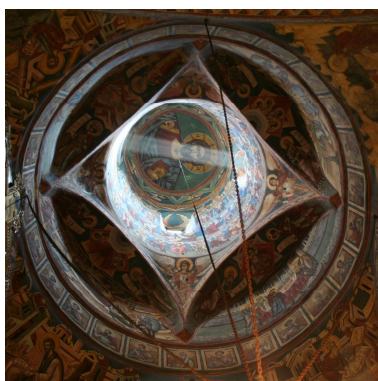


Fig. 15



Fig. 16

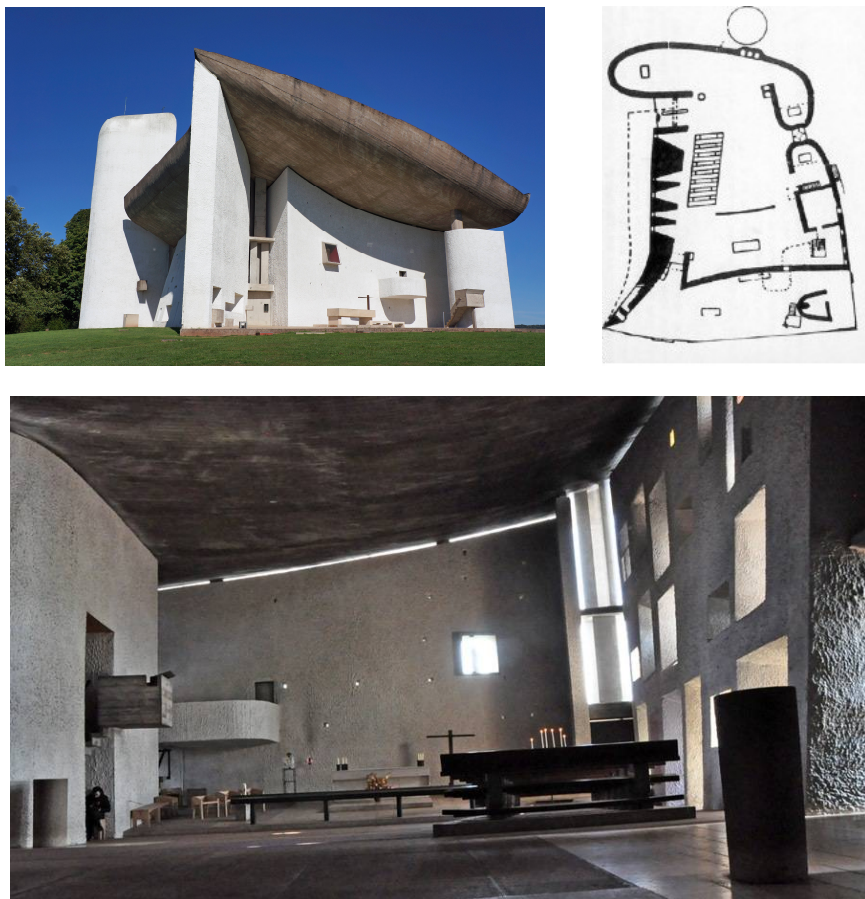


Fig. 17

**Liste et sources des illustrations:**

Fig. 1 La croix aux bras égaux, auteur

Fig. 2 L'église de Boyana, X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle, Bulgarie,

<http://www.boyanachurch.org/mapbg.htm>

Fig. 3 La croix latine

Fig. 4 La Crucifixion, Fin du 14<sup>ème</sup> siècle. Le musée Andreï Roublev, Moscou,

<http://saintsulpice.unblog.fr/2010/03/22/icones-russes-partie-4/>

Fig. 5 La Pyramide de Khephren ,Giza, Egypte, la V<sup>ème</sup> Dynastie,

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/Khafre%27s\\_Pyramid343.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/Khafre%27s_Pyramid343.jpg)

Fig. 6 Parthénon, 447 av. J.-C.

Fig. 7 L'abbaye de Cluny, France, X<sup>e</sup> siècle,

[http://fr.wikiarquitectura.com/index.php?title=Abbaye\\_de\\_Cluny](http://fr.wikiarquitectura.com/index.php?title=Abbaye_de_Cluny)

Fig. 8 Panthéon (Rome), Ier siècle av. J.-C.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Pantheon,\\_Rome#mediaviewer/File:Pantheon-panini.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Pantheon,_Rome#mediaviewer/File:Pantheon-panini.jpg)

Fig. 9 La cathédrale Santa Maria del Fiore, Florence, XIII<sup>e</sup> siècle, Le Dôme de Brunelleschi, XV<sup>ème</sup> siècle,

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7a/SantaMariaDelFiore.JPG>

Fig. 10 Le Temple Kandariya Mahadeva, Inde Centrale, mi-XI<sup>ème</sup> siècle

[http://www.kamit.jp/02\\_unesco/08\\_khajuraho/xkan\\_eng.htm](http://www.kamit.jp/02_unesco/08_khajuraho/xkan_eng.htm)

Fig. 11 La cathédrale Saint-Basile de Moscou, 1555-1561,

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/St\\_Basils\\_Cathedral-500px.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/St_Basils_Cathedral-500px.jpg)

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Cath%C3%A9drale\\_Saint-Basile-le-](http://fr.wikipedia.org/wiki/Cath%C3%A9drale_Saint-Basile-le-Bienheureux_de_Moscou)

[Bienheureux\\_de\\_Moscou](http://fr.wikipedia.org/wiki/Cath%C3%A9drale_Saint-Basile-le-Bienheureux_de_Moscou)

Fig. 12 La cathédrale Notre-Dame de Chartres, 1194

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c5/20050921CathChartresB.jpg>

Fig. 13 La basilique Sainte-Sophie, Constantinople, VI<sup>e</sup> siècle

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Sainte-Sophie\\_%28Constantinople%29](http://fr.wikipedia.org/wiki/Sainte-Sophie_%28Constantinople%29)

[http://ro.wikipedia.org/wiki/Catedrala\\_Sf%C3%A2nta\\_Sofia\\_din\\_Constantinopol](http://ro.wikipedia.org/wiki/Catedrala_Sf%C3%A2nta_Sofia_din_Constantinopol)

Fig. 14 Le monastère de la Vierge Marie (Panagia apsinthiissa) cca. 1100, Chypre, Papageorghiu A., *Cristian Art in the Turkish-Occupied Part of Cyprus*, The Holy Archbishopric of Cyprus, Nicosia, 2010, page 400, figures 1, 2

Fig. 15 L'Église de *monastère du Moldovița*, Roumanie, 1532, La peinture de la tour, foto de l'auteur

Fig. 16 L'Église de Balnești, Roumanie, 1493 - 1499, peinture de l'autel, foto de l'auteur

Fig. 17 Le Corbusier, Chapelle de Ronchamps,

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Chapelle\\_Notre-Dame-du-Haut](http://fr.wikipedia.org/wiki/Chapelle_Notre-Dame-du-Haut)

[http://david-orbach.blogs.com/shared/image.html?photos/uncategorized/plan\\_1.jpg](http://david-orbach.blogs.com/shared/image.html?photos/uncategorized/plan_1.jpg)

[http://architecturalmoleskine.blogspot.ro/2012\\_06\\_01\\_archive.html](http://architecturalmoleskine.blogspot.ro/2012_06_01_archive.html)

## Bibliographie :

**La Bible, Nouveau testament**, Éditions du groupe « Books libres et gratuits », traduction J. N. Darby suivant un texte revu de l'original.

**Aïvanhov, Omraam Mikhaël**, *Le langage des figures géométriques*, Editions Prosveta, Collection Izvor, 2009/ 2000.

**Arnheim, Rudolf**, *The Power of the Center. A study of composition in the visual art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1983.

**Bica, Smaranda**, *CER + CUPOLA. Structura bisericii creștine*, Paideia, București, 2000.

**Blaga, Lucian**, *Opere filosofice*, volume 8, Éditions Minerva, București, 1985.

**Boncompagni, Solas**, *Lumea simbolurilor*, Éditions Humanitas, București, 2003.

**Eliade, Mircea**, *Imagini și simboluri*, Éditions Humanitas, București, 1994.

**Eliade, Mircea**, *Sacrul și profanul*, Éditions Humanitas, București, 2000.

**Ioan, Augustin**, *Arhitectura și puterea*, Éditions Agerfilm S.R.L., București

**Drăgan, Radu, Ioan, Augustin**, *Ființa și spațiul*, Éditions ALL, București, 1992.

**Papageorghiu, A.**, *Cristian Art in the Turkish-Occupied Part of Cyprus*, The Holy Archbishopric of Cyprus, Nicosia, 2010.

# ART AND LITURGY THOUGHTS AND REFLECTIONS ON BEURONENSE ART IN SÃO PAULO

**Rosângela Aparecida da Conceição\***

**Abstract:** We will present some thoughts and reflections on art and liturgy that will help us in understanding the new sacred artistic trends that emerged in the mid-19<sup>th</sup> century in Europe. The writings of Luigi Pareyson, Etienne Gilson and Albert Rouet were chosen for this exercise because their works contain questions about the relationship between art and aesthetics, sacred art and liturgy. We will continue with a brief study of the postulates of Peter Lenz about the Beuron aesthetics and their assimilation by other monasteries, as well as religious brotherhoods in São Paulo in the early 20<sup>th</sup> century.

**Keywords:** Beuron Art School, religious images, aesthetic influences, sacred art, art and Liturgy, canon

## Introduction

Since 2014, we have conducted a research on the vestments and liturgical textiles of the collection of the Venerable Third Order of St. Francis of Penance of the City of São Paulo, founded in the 17<sup>th</sup> century. It is important to clarify that this church has been studied since the 1980s by researchers interested in painting, sculpture and architecture.

In addition to research on the vestments, we have developed parallels researches in the photographic, documentary and graphic collections. Some of them together Prof. Myriam Salomão that researches São Paulo's colonial painting. All of the last results are being reported in scientific articles and presented at seminars, conferences and academic meetings between the years 2014 and 2015.

From the discovery of a chasuble belonging to the Beuron style, we started the research about his founder, aesthetics, as well as on his style choice for the construction of the new Monastery of São Bento in the city of São Paulo, presented in the article “From Monte Cassino to Sao Paulo: aesthetics elements of Beuron Art School”<sup>1</sup>. We realize that the deepening of

---

\* Adjunct Professor III, Universidade Paulista, São Paulo, Brazil, [rosangelaap@gmail.com](mailto:rosangelaap@gmail.com)

<sup>1</sup> Original title in Portuguese: “De Monte Cassino a São Paulo: elementos estéticos da Escola Beuronense nas igrejas paulistanas”, selected to be presented at the *V Encontro Nacional de*

the relationship between art and liturgy could be made from readings that could address issues such as making and artistic production, religious art and how art works in the liturgical context.

In this way, we intend to expand these initial discussions, bringing arguments for our thoughts and reflections on art and liturgy that will help us better understand the sacred assimilation of the new artistic trends that emerged in the mid-19<sup>th</sup> century in Europe. We will start with the writings of Luigi Pareyson on sacred art; Étienne and the beauty of Christian art; issues related to art and liturgy discussed using arguments from Albert Rouet's work. Finally, we will briefly present the work of Father Desiderius Lenz, *Il Canone* to get acquainted with some concepts which are specific to Beuron art.

### **Luigi Pareyson: assertions about religious art**

We bring to this reflective exercise the contributions of Italian philosopher Luigi Pareyson (1918-1981) who proposed the analysis of the aesthetic problems and an aesthetic system, which he named Formativity Theory (Teoria della Formatività), which shows the artist's training path and work art. In this theory, the artist is not a creator but a artist former that has the object and the sensitivity at your disposal to arrange them, culminating in an artistic object. In this way, a work of art can be framed as religious art to satisfy some conditions outlined for him. In addition, for him, the perfection of a work of art is subject to their training process, in its unity and totality:

... La perfezione dell'opera d'arte consiste dunque nella totalità del processo che l'ha formata, nel senso che la sua unità e la sua totalità dipendono rispettivamente dall'univocità e dell'improseguibilità del processo della sua formazione. (PAREYSON, 2005, p. 107).

Therefore, when designing a work of sacred art, the artist must reflect how the object will dialogue with the other component parts of the liturgy, so that it is contained in the entire rite without creating disorders or discomfort. What is expected is that there is harmony, decisive criterion for the contemplation of beauty embodied in the figure of Christ celebrated and remembered in worship.

### **Etienne Gilson: beauty as the object of Christian art**

The thought of Étienne Gilson (1884-1978) converges with Pareyson's which calls into question the spirituality necessary for the development of sacred art with the principle of beauty, as part of the

contemplation and elevation to the Divine, for whom the cult is celebrated.

... Pero cuando los artistas cristianos son llamados a celebrar la gloria de Dios cooperando a su modo con la obra de la creación, es imperativo que sus obras sean objetos de belleza. De otro modo, estas obras no serían verdaderamente y los artistas contribuirían con la nada. (GILSON, 2005, p. 331).

Taking into consideration that the work of the Beuron School is the core of the Catholic Church, shaped in various materials and forms of presentation - painting, sculpture, architecture, vestments, etc. - Gilson underlines the need for beauty while creating the object of a Christian artist, an element which is present in Father Desiderius Lenz's images that we will see later.

### **Albert Rouet: l'espressione artistica nella Chiesa**

In the essay *L'espressione artistica nella Chiesa*, Albert Rouet (1936-) proposes the examination of the relationship between art and liturgy, clarifying the scope and the role of each of them, as well as the points of divergence and convergence. The author points out that the role of the liturgy is "*occuparsi del sacro*", this "*canalizzato, modificato, plasmato nella persona del Cristo*", whose purpose is "*l'uomo dalla guarire schiavitù nei confronti degli elementi del mondo (Gal, 4.3 ) e rivestirlo dello splendore del Figlio mediante l'azione dello Spirito*". (ROUET, 1994, p.26-27)

According to the author, "*L'arte non persegue affatto un fine simile. La sua libertà le conferisce il potere di divenire sorgente a se stessa*". (ROUET, 1994, p .27)

On the one hand, Rouet (1994, p. 28) explains that the action of the liturgy "*riconosce esplicitamente Dio come Creatore e come Salvatore*".

L'artista è padrone della sua opera e la firma. Percepisce dei diritti di autore. È un divo. La liturgia è al servizio dei sacramenti, ma non ne è proprietaria. L'autore primo della liturgia è lo Spirito Santo, e non il celebrante, il cui nome può rimanere nascosto. L'azione liturgica visibile viene compiuta da tutto un popolo di fratelli, il Popolo di Dio e non già da alcuni specialisti. L'artista è libero di innovare, non così il celebrante che riceve dalla tradizione la sorgente critica della sua azione. Quando la liturgia innova, riprende ciò che le è stato trasmesso. In una parola, il dominio del simbolismo liturgico non appartiene al sacerdote, ma a Cristo: la memoria della Chiesa riposa nello Spirito, la liturgia appartiene



alla Chiesa. Si radica nella comunione della Chiesa con il Cristo e, attraverso di Lui, tra i fedeli. (ROUET, 1994, pp. 28-29)

On the other hand, the author proposes a "rapprochement" between art and liturgy. It states that art is "*trasformazione*" while the Liturgy is "*trasfigurazione*". He says that the liturgy "... *ha bisogno dell'arte. Non si saprebbe concepire una liturgia senza arte.*" "... *Inoltre la liturgia rende presente una trasfigurazione di questo mondo che l'arte, a modo suo, tenta di evocare. Esprimere e trasfigurare: sono questi i punti di avvicinamento dell'arte e della liturgia*". (ROUET, 1994, pp. 34-35)

As part of the tradition, the Liturgy celebrates the memory of Christ, the Incarnate Word, known as "*liturgia della incarnazione*". Thus, the art works in the world, assisting "*a percepire che lo Spirito è all'opera e che già anima negli uomini il desiderio dell'incontro.*" He concludes that "*le arti precedono la liturgia, non nella sua costituzione intrinseca, ma nelle aspirazioni che essa ha l'incarico di raccogliere per abbeverarle dello Spirito e offrirle a Dio.*" (ROUET, 1994, p. 43)

### **Father Desiderius Lenz: The Divine Canon**

The formative trajectory of Peter Lenz begins from his first training at the Academy of Fine Arts in Munich, his studies in Rome and their acceptance in the Beuron Abbey.

To understand some principles of the Beuron art, we will refer to some parts of writings of Father Desiderius Lenz about their perception of the ancient art of studies in the Glyptothek of the Academy of Fine Arts, Munich.

Mi recavo spesso da solo alla Gliptoteca, a studiare gli originali d'arte greca, soprattutto del periodo arcaico: in particolare i frontoni di Egina e le opere a questi coeve, precedenti e immediatamente successive. Quest'arte esercitava su di me un fascino incredibile. (...)

Il fatto che ogni forma e ogni piega fosse così armoniosamente calcolata e distribuita, così straordinariamente al suo posto, tanto che il minimo spostamento ne avrebbe turbato proporzione e verità; il fatto che il corpo, con le sue belle proporzioni e la sua semplicità esemplare, animasse ogni pannello con tanta eleganza e integrità, con impeccabile enfasi: tutto ciò generava un'aura meravigliosa di serena compostezza e lucido ordine<sup>2</sup>. (LENZ, 2015)

---

<sup>2</sup> Desiderius Lenz. *Il Canone Divino. L'arte e la regola della Scuola di Beuron*. Traduzione dal francese di Paolo Martore e dal tedesco di Arnaldo Stern. (Roma: Lit Edizioni Srl: Castelveccchi, 2015), Edição Kindle.

By referring to the study of the Antiquity, the Biblical texts, writings of other artists and art historians (Leonardo Da Vinci, Johann Joachim Winckelmann, among others), Lenz builds a model for what he thinks it would be represented in accordance with the perfect forms, consequently divine, derived from the equilateral triangle, circle, square and the Fibonacci sequence. In addition, he supports the Pythagorean texts on Number Theory and the work of Plato. Below, we can see the canon and a design built with the application of these principles (Figs. 1 and 2).

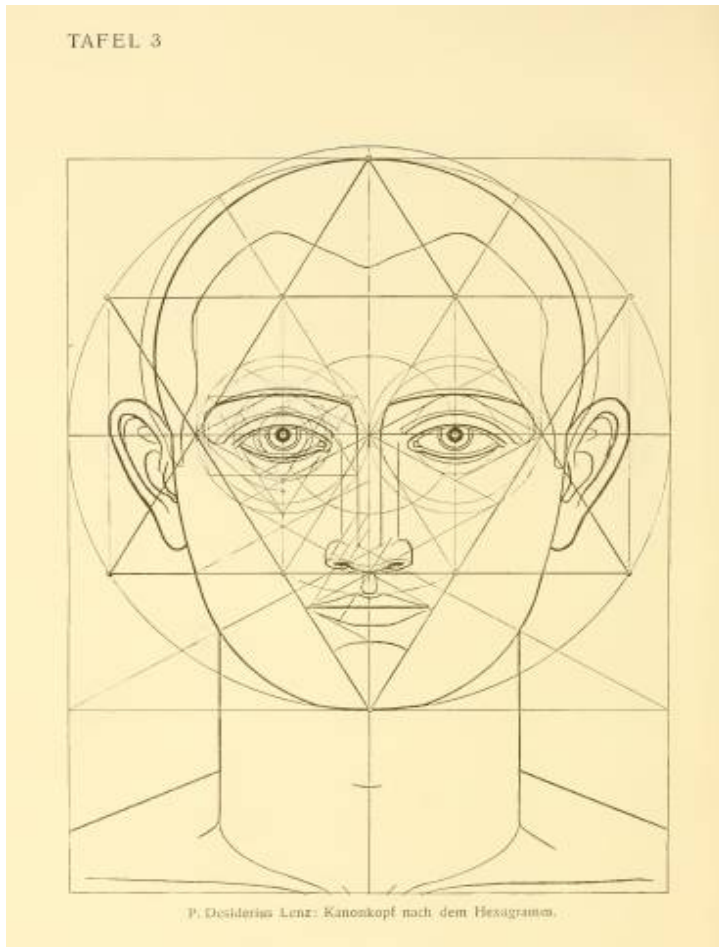


Fig.1: Head inserted in a hexagram.Tafel 3. Father Desiderius Lenz

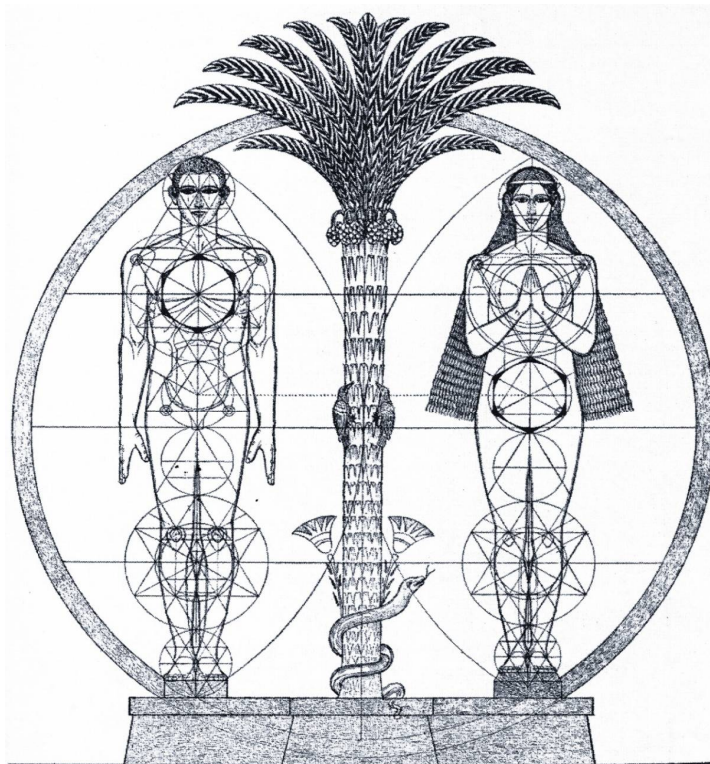


Fig.2 Adam and Eve, c. 1900. Drawing by Peter Lenz. Kindle (Nota esplicativa al canone di Hubert Krins)

Lenz thinks about the interaction between geometric shapes and divinity, justifying the intertwining of what is rational and faith:

A parte il triangolo equilatero inscritto nel cerchio (il Tre in Uno) e, viceversa, il cerchio nel triangolo (l'Uno nel Tre), quali simboli della Trinità (la Tri-Unità) - e forse anche la croce quadratica, simbolo dell'amore che è in Dio, anch'essa inserita in un cerchio (che produce l'ottava) -, ogni altra raffigurazione è o sarà di scarsa importanza, contribuendo poco agli insegnamenti della Chiesa.

La geometria, allora, non deve far altro che volgersi verso le opere di Dio in natura, giacchè quelle si fondano sui numeri e le figure geometriche elementari, dimostrando d'essere chiave e modello per la loro formazione e costruzione. Solo svelando questi numeri e queste forme, arrivando a capirli, si potrà riconoscere la saggezza dell'arte divina nella natura, quindi celebrarla e forse trarne altri utilizzi che estendano l'ideali divino nella vita pratica. La saggezza si manifesterà anche nella caratterizzazione estetica delle creature inferiori. (LENZ, 2015)

Thus, we had a brief introduction to the complex thinking of Father Desiderius Lenz, allowing us to approach the images produced by the Beuron Art School, which needs further studies, because others texts were written by him.

### **The legacy of the Beuron Art School: some samples**

Between 1880 and 1887, Father Desiderius and Gabriel Wüger work in Emmaus Abbey in Prague, along with Lukas Steiner (1849-1906). In 1898, Father Desiderius publishes *Zur Ästhetik der Beuroner Schule*; in 1921, the essay *Der Kanon* is published in *Benediktinische Monatsschrift* magazine.

According to Thomas Davidson, in the late 19<sup>th</sup> century, there was the proposal of celebrating the 1400<sup>th</sup> anniversary of St. Benedict's birth, whose passage in his article is highlighted below:

... an American Benedictine, Abbot Wimmer of St. Vincent's, Penn., suggested the idea of celebrating with due pomp the fourteen-hundredth anniversary of St. Benedict's birth. This idea, having been favorably received by the Abbot of Monte Cassino (the Prior is an American), was communicated to the Benedictines all over the world. At a meeting of German abbots, held at Salzburg, on occasion of the election of Father Eder as head of the monastery there, the Abbot Walter of Beuron in Prussia undertook to supply artists to decorate the cells of St. Benedict at Monte Cassino, which, it was understood, were being excavated and repaired under the auspices of the abbot of that place. Indeed, as early as 1873, the monks of Monte Cassino, encouraged by Cardinal Bartolini, had begun to examine the remains of St. Benedict's monastery, with a view, chiefly, of discovering the original entrance. The excavations, however, were not begun until about the beginning of 1877.

... Six of these chambers contain altars, which, with one in a niche of the right of the tower entrance, were consecrated at the recent great festival, May 15-19, 1880. The apartments to be decorated number fifteen.

The charge of restoring and decorating these chambers (Stanze) was placed in the hands of the German Benedictine monks from Beuron, who form a sort of school of religious art, under the direction of Father Lenz, who joined the order only about three years ago. (DAVIDSON, 1881, p. 108-109)

Father Desiderius directs the renovation works of the crypt of St. Benedict of Nursia (480-587), founder of the Benedictine Order and St. Scholastica (480-587) - his twin sister, Piumarola monastery's founder, near Monte Cassino - at Monte Cassino Abbey, between 1899 and 1910 (Fig 3).

According to Davidson, Father Desiderius heads the team of artists composed by:

... Desiderius Lenz, architect and sculptor; Gabriel Wüger, painter; Lucas Steiner, painter; Leander Haller, architect and painter; Joseph Leibinger, sculptor. The last, a pupil of Lenz, is not a monk.” Ressalta ainda: “ These five were assisted by four lay brothers, so that the total number of artists was nine. (DAVIDSON, 1881, p. 109)

Regarding the topic of artistic training, Davidson points out that:

... The first four, previous to enterin upon the monastic life, had taken a full course in art at the Munich Academy, and afterwards studied ancient and early Christian art for many years in Berlin, Nürnberg, Florence and Rome, so that it was not out of dilettantism, but with full consciouness of the methods and aims of art, past and present, tah they abandoned the current realism and betook themselves to ideal art, which is, at bottom, always religious. (DAVIDSON, 1881, p. 109)

We believe that was an important moment in the consolidation and training for young artists the Dom Adalbert Gresnigt (1877-1956) and Brother Clement Maria Frischauf (1869-1944). Brother Clement arrives at Monte Cassino in 1900, where supervised by Father Desiderius Lenz and Dom Adalbert Gresnigt.

Other Abbeys received the contribution of Beuron Art School, such as the Abbey of St. Hildegard, founded in 1150, in Germany; Abbey of St. John, 1856 in Minnesota, USA, for example.

Limited to work in religious art, the works of the monks of Beuron had shown in the Secession exhibition in Vienna in 1905. Artists such as Gustav Klimt (1862-1918), Alphonse Mucha (1860-1939), among other secessionist Viennese were influenced by the Beuron aesthetics.







Fig.4 Chapel of Blessed Sacrament, São Bento Monastery, São Paulo. Photo: ©Rosângela Ap, 2014

In another restoration phase, the altar paintings have undergone cleaning and passed through a process of consolidation of the pictorial layer. Recently, the nave paintings have passed the examination of identifying any losses of the pictorial layer, the best method of cleaning and removal of the varnish applied over the painting in the restoration carried out in the 1970s.

According to João Rossi, we can see the chromatic harmony developed by the School of Beuron and used by Dom Adalbert Gresnigt, even with disparate colours seen in isolation (Fig. 5). What we can see in the restored sites is the color vibrancy, the beauty of geometric shapes, the quality of design and the discrete volumes hidden by soot or varnish.



Fig.5: Pintor na Escola de Beuron. n.d., Erzaibeit St. Martin zu Beuron

### **Brief study of a chasuble in Beuron style in the Historic-Artistic Collection of the Venerable Third Order of St. Francis of Penance of the Sao Paulo City (VOTSPCSP)**

The history of the Venerable Third Order of St. Francis of Penance begins in the XVII. In 1676, a short chapel dedicated to Our Lady's Immaculate Conception was constructed; in 1787, the architect and father Antonio Sant'Anna Galvão<sup>3</sup>, OFM. (1739-1822) designed a new project and completed its expansion. Throughout its existence, the church has undergone several renovations. Due to the degradation conditions of the structure, the church was closed in 2007, undergoing a major restoration ever since.

The Historical-Artistic Collection is characterized by complexity regarding the different types of materials that the objects are made from. In 2010, it was made an inventory for tipping together the heritage protection agencies. Here, we highlight the textile collection that participated in this process of study.

With the reopening of the Church of the Seraphic Father Saint Francis of Chagas in 2014, the research on the historical and artistic documentation was restarted. When the new exhibition space was opened and guided tours were offered, new demands arose as the development of long-term and temporary exhibitions, whose first information have been confirmed

---

<sup>3</sup> Frei Galvão spiritually attended the brothers of the Venerable Third Order of Saint Francis of Penance of Sao Paulo City. He is the first Brazilian saint. Santo Antonio Sant'Anna Galvão was canonized on May 11, 2007 by Pope Benedict XVI, when the Pope visited the Brazil. On architectural plans designed by him, see: **Benedito Lima de Toledo**. *Frei Galvão: Arquiteto*. Ateliê Editorial, Cotia, 1<sup>st</sup> edition, 2007.

along with third brothers, grantees of the acquisition. The next step was the confrontation with other ecclesiastical and museological collections.

Starting with the second half of 2014, the research on the sources and origins of textiles has been systematically made based on the publication of Fr. Adalbert Ortmann<sup>4</sup> in 1951, covering the history of VOTSPCSP from the late 17<sup>th</sup> century to the early 19<sup>th</sup> century, extending to the present. This has been aided by the research on specific bibliographic materials and online databases of institutions as museums, churches, universities and researchers interested in the subject.

The textile collection on VOTSPCSP shows us the development of industrial manufacturing techniques. Silk damasks, brocades, jacquards, synthetic fabrics, among others, the complexity of finishing techniques, embroidery, crochet, metallic appliquées, contained in bodies, sebastos and gallons of pieces. In this respect, the identification of the textile ornaments styles and patterns may assist in dating, providing data on their origin. However, this work is not always easy, given the interference made during the process of “restoration” or reuse of tissue parts, ornaments or trimmings.

Our methodological foundations are based on “Research in Art and Design” proposed by Frayling<sup>5</sup> (1994), together with the writings on the decorative arts of E.H. Gombrich (2012). Moreover, Palla (1999) subsidizes us to relate the painted figure and the reality of the vestment.

By formal and visual similarity, we have found some neo-Gothic and Beuron pieces, allowing us to get in contact with the researchers or grantee institutions. This is how we come to the aesthetic affiliation of the pieces of the collection a chasuble, as confrontation with images of *Paramentica*'s database.

While we studied the *Paramentica*'s database, prepared by the Prof. Dr. Marike van Roon, researcher at University of Amsterdam, we found a similar piece in the Franciscan existing acquis (Fig. 6). After we did the visual comparison, we contacted her and she informed us about the origin, the manufacturer and the aesthetic affiliation, in this case from the Beuron Art School. Secondly, Prof. Dr. Marike, the Krieg & Schwarzer Co., located in Mainz, in Germany, manufactured some set of vestments with the same orphrey published in a promotional catalogue. These pieces can be dated between the years 1900-1920.

---

<sup>4</sup> Ortmann, Frei Adalberto O.F.M., *História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo 1676-1783*, DPHAN/ Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1951.

<sup>5</sup> Frayling, Christopher. *Research in Art and Design*. Royal College of Art Research Papers, Vol 1, Nº 1, 1993/4. Royal College of Art, London, 1994. Retrieved from: [http://researchonline.rca.ac.uk/384/3/frayling\\_research\\_in\\_art\\_and\\_design\\_1993.pdf](http://researchonline.rca.ac.uk/384/3/frayling_research_in_art_and_design_1993.pdf).



Fig.6: Angel. Detail of chasuble with an orphrey cross. n.d. Historical-Artistic Collection of Venerable Third Order of Saint Francis of São Paulo City. ©Rosângela Ap, 2015

What is not known in this moment is whether the piece came being already made or it was assembled here in Brazil. Starting with the second half of the 19<sup>th</sup> century, we could see the emergence of vestments home sales in Sao Paulo City that imports and produces vestments. Another hypothesis is that some parts have been brought by religious people during their ecclesiastical trips to Rome or after the vacancies in their home countries. The presence of the German brothers and friars in VOTSFPCSP can be found by reading the lists of the parties or the profession of diplomas, opening new ways to future research.

Another issue is the popularization of the vestments stores in the region between the Netherlands, Belgium and Germany. The taste for neo-Gothic and the Beuron style can be noticed in the sale catalogues of finished pieces or tissue samples, covering the period of more than a century, that is the production between 1830 and 1960, according to the data collected by Prof. Dr. Marike Van Roon. We know that fabrics and accessories were imported from Netherlands, England, Germany, France, whose ads were published in the almanacs broadcasted in Brazil in the late 19<sup>th</sup> century and early 20<sup>th</sup> century.

Another key information given in Davidson's article is the sale of cards with motifs painted in Monte Cassino, heliotypes made by the monks, whose circulation of these images may have influenced other religious, including the generating of new standards in graphics which required further analysis.





Fig.7 Tabernacle Angel. Tafel 27. Relief detail applied to the Torretta at Monte Cassino. Josef Kreitmaier, SJ., 1923



Fig.8: Tabernacle Angel. Detail from the cancels of the Chapel of the Blessed Sacrament, St. Benedict Monastery

## Conclusions:

As we have seen, being inspired by the Holy Scriptures and created for worship purposes, the art of Beuron has been marked by the perfection of forms in the usage of geometry, generating the hieratic figuration of characters treated as ecclesiastical personalities, saints and angels, emphasizing the contemplative aspect.

It is probably the assimilation of new aesthetic currents with the focus on the religious image, notably the Gothic Revival and the Beuron style by the Franciscan brotherhood, that should be noticed in all pieces of the collection. From the point of view of visual training, we understand that their reception has not only affected the perception of the Benedictine monks, experts in Baroque art, as the townspeople goes of masses in which these pieces began to circulate.

We noticed that there is little literature on the subject, asking to be expanded as a result of a new research and the translation of existing books in other languages. The examination of the information from the books and from the collection of separate documents of VOTSFPCSP's newly opened research, it will help us clarify the transit, the dissemination, offering more precise information. The deepening of this research is conditioned by the receiving of external information and the contribution of other researchers and institutions.

We take this opportunity to thank VOTSFPCSP for the given support, especially to Minister Maria do Nascimento Silva and prof. Tabatha Nascimento; the Benedictine monks Abbot Dom Mathias Tolentino Braga and Dom João Baptista, the restorer João Rossi, the Prof. Dr. Marike Van Roon who kindly offered us images and bibliographic material, in addition to the analysis and confirmation of the pieces.

Special thanks to Codrina Laura Ioniță and the editors of the Journal "Anastasis" for their careful publishing.

#### **Bibliography:**

**Davidson, Thomas**, *The New Frescos in the Benedictine Abbey at Monte Cassino*, The American Art Review, Vol. 2, No. 9 (Jul., 1881), pp. 105-111. 15 jan. 2014.

**Frayling, Christopher**, *Research in Art and Design*, Royal College of Art Research Papers, Vol. 1, Nº 1, 1993/4. RCA Research Online. 15 jan. 2014

**Gombrich, Ernst. H.**, *The sense of order – A study in the psychology of decorative art* Portuguese translation *O sentido da ordem: um estudo sobre a psicologia da arte decorativa*, translator Daniela Pinheiro Machado Kern, Bookman, Porto Alegre, 2012.

Kreitmaier, S.J., Josef, *Beuroner Kunst; eine Ausdrucksform der christlichen Mystik*. Herder & Co, Freiburg im Breisgau, 1923. Archive.org. 15 jan. 2014.

**Lenz, Desiderius**, *Der Kanon*, Italian translation *Il Canone Divino. L'arte e la regola della Scuola di Beuron*, French translation by Paolo Martore and German translation by Arnaldo Stern. (Roma: Lit Edizioni Srl: Castelveccchi, 2015), Kindle Edition.

**Noble, Ian; Bestley, Russell**, *Visual Research: An Introduction to Research Methodologies in Graphic Design*, 2<sup>nd</sup> edition, AVA, 2011, Portuguese translation *Pesquisa visual: introdução às metodologias de pesquisa em design gráfico*, translator Mariana Bandarra. 2<sup>nd</sup> edition, Bookman, Porto Alegre, 2013.



**Ortmann, Frei Adalberto O.F.M.**. *História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo 1676-1783*, DPHAN/ Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1951.

**Palla, Maria José**, *Traje e Pintura: Grão Vasco e o Retábulo da Sé de Viseu*, Editorial Estampa, Lisboa, 1999.

**Pareyson, Luigi**, *Estetica: teoria della formativita*, Postfazione di Maurizio Ferraris. IV edizione, Bompiani, Milano, 2005. (Colezione Saggi Tascabili, 73)

**Pareyson, Luigi**, *I problemi dell'estetica* Portuguese translation *Os problemas da estética*. 2<sup>nd</sup> edition, translator Maria Helena Nery Garcez, Martins Fontes, São Paulo, 1989.

**Roon, Marike van**, *Goud, zilver & zijde. Katholiek textiel in Nederland, 1830-1965*. Walburg Pers, Zutphen, 2010.

**Rouet, Albert**, *Art et Liturgie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1992, Italian translation *Arte e Liturgia*, Translator Monarche Benedittine di S. Agata sui due Golfi, Libreria Editrice Vaticana, Vaticano, 1994.

#### Magazines

**Die Kunst für alle**: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur— 23.1907-1908, Heidelberger historische Bestände – digital, 2 mar. 2015.

#### Websites

**Erzabtei Beuron**, n.d., Erzabtei Beuron, 2 mar. 2015.  
Paramentica,

## LA LITURGIE CÉLESTE DANS LE PARADIS DE DANTE

Puiu Ioniță \*

**Abstract: The Heavenly Liturgy in Dante's Paradise.** Dante's Paradise is the place where the soul arrives after having passed through the long path of sacrifice and difficulties which is meant to bring purification in order to be saved. It is the purged space of perfection and pure happiness, where the believers who have washed their clothes in the blood of the Lamb are in harmony, together with the angels, continuously praising the saving and triumphant Holy Trinity. It is the feast of the bog weeding, of the union between Christ and His Church, it is the divine Liturgy which is the union of the saints' and the angels' voices who worship the divine glory.

**Keywords:** Dante, Paradise, Holy Trinity, the divine Liturgy

Si la structure de *La Divine Comédie* rappelle les cathédrales gothiques, ses significations renvoient vers une espèce ancienne de la littérature médiévale (*L'Allégorie de l'âme* ou *La Comédie de l'âme*). L'un des plus importants exégètes dantesques, Francesco de Sanctis, dévoile le sens allégorique du texte en partant des prémisses suivantes: « Dante est l'âme, Virgile la raison, Béatrice la grâce divine, et le monde d'Au-delà est voir ce monde sous son visage éthique et moral »<sup>6</sup>. La série des équivalences allégorique-symboliques est bien longue : l'enfer est le mal, la tentation du péché et, du point de vue esthétique, le laid ; le purgatoire est l'espace intermédiaire, purificateur ; le paradis est le bien, le lieu du sublime et de la béatitude où passent les sauvés. Esthétiquement, il est le beau. C'est seulement par cette clé que l'œuvre de Dante peut révéler ses significations profondes, métaphysiques.

Selon le témoignage de l'auteur, *Le Paradis* est le fruit d'une vision. Il se demande alors s'il réussira à rendre, avec ses faibles moyens, les splendeurs révélées : « O somma Luce che tanto ti levi / da' concetti mortali, alla mia mente / ripresta un poco di quel che parevi, // e fa la lingua mia tanto possente, // ch'una favilla sol della tua gloria / possa lasciare alla futura gente

---

\* Chargé de cours, Université Alexandru Ioan Cuza, Iași, Roumanie, [puiu\\_ionita@yahoo.de](mailto:puiu_ionita@yahoo.de)

<sup>6</sup> Francesco De Sanctis, *Istoria letteratura italiana*, traduction par Nina Façon, Editura pentru Literatură Universală, Bucarest, 1965, 203.

»<sup>7</sup> (*Paradiso*, XXXIII, 23-24). Composé de neuf cieux mobiles et d'un ciel fixe, l'Empyrée de Dante est un ample déploiement de tableaux disposés en cercles concentriques, tableaux de la réalité divine - transcendante, invisible, ineffable et incompréhensible. Les images dévoilent des choses d'une beauté inimaginable, immergées dans une lumière qui jaillit de l'être même de la divinité trinitaire. Le symbolisme de la lumière utilisé dans la description du *Paradis* est d'une richesse impressionnante. Dans tous les cieux qui entourent l'Empyrée, les bienheureux, ayant lavé leurs vêtements dans le sang de l'Agneau, chantent des hymnes de louange. Une émouvante liturgie céleste prend forme dans les cercles des espaces éthérés. Des symboles eucharistiques sont présents: la croix, l'arche, l'Agneau. L'harmonie des chants psalmodiés par les anges et les hommes renforce la joie et l'extase. C'est seulement dans la description de l'architecture du Paradis qu'on retrouve parfois des éléments de la mythologie grecque ou latine. Autrement, sa description garde la pureté théologique et dogmatique de la conception chrétienne. Pour éviter toute confusion, le poète affirme une fois de plus le bénéficiaire de l'ensemble du rituel céleste: « Lí si cantò non Bacco, non Peana, / ma tre Persone in divina natura, / ed in una persona essa e l'umana »<sup>8</sup> (*Paradiso*, XIII, 9). La Divinité trinitaire est à la fois la source de la lumière toute-puissante, de l'amour (par lequel tout existe et devient) et du mot (feu incarné). C'est vers cette source inépuisable, placée au milieu de l'Empyrée, que se dirigent les chœurs successifs des bienheureux et des anges. Psaumes, hymnes, prières, « Hosanna! », « Te Deum », « Ave Maria! » s'élèvent sans cesse de tous les cieux pour adorer la sainte Trinité. Le chant consacre, les anges glorifient, les saints célèbrent. La liturgie céleste est le modèle de la liturgie terrestre. Une goutte de l'incommunicable beauté des cieux peut atteindre là-bas, sur la terre, ceux qui brûlent d'amour saint et qui vivent avec l'espoir de l'ascension vers les lieux célestes.

Ce sont des places d'honneur que reçoivent dans *Le Paradis* dantesque les saints, des hommes qui se sont élevés à l'accomplissement suprême grâce aux faits de la foi et à l'amour pour Dieu. Ils unissent leurs voix à celles des anges pour glorifier La Trinité, source de la lumière et de la joie. Parmi d'autres sont félicités Saint François d'Assise, qui a épousé la pauvreté, Saint Dominique, qui a sauvé l'Église des enseignements hérétiques, Saint Bernard, qui occupe une place privilégiée, juste à côté de La Sainte Vierge. On remarque que Dante charge le dominicain Thomas d'Aquin

---

<sup>7</sup> Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Carlo F. Fontana, Vita e Pensiero, 1950; traduction française: *La divine comédie*, Editions Baudelaire, Paris, 1966 : « O splendeur éternelle, qui te refuses aux expressions des mortels, redeviens une faible partie de ce que tu me semblais être ! Accorde à ma langue une telle vigueur, qu'elle puisse se transmettre à la postérité au moins une étincelle de ta gloire ».

<sup>8</sup> « Autour de moi on ne chanta pas Bacchus, ni Poëan, mais trois personnes en une nature divine, et dans une personne la nature divine et la nature humaine réunies »

de réciter l'éloge pour Saint François et le franciscain Bonaventure de Bagnore de féliciter Saint Dominique, ce qui suggère la compréhension et la communion entre les divers ordres de l'Église Catholique.

Parmi les « esprits triomphants » qui passent leur temps auprès des anges, le poète Mantovan rencontre trois apôtres. Le premier, Saint Pierre, le porteur des clefs du Royaume, questionne l'écrivain italien concernant sa foi. Cet épisode prolongé à travers un chant entier (XXIV) ne peut pas être négligé, puisque la foi est la condition principale d'accès au paradis. Dante répond avec sincérité, faisant preuve de compréhension théologique. Premièrement, il donne une définition de la foi en général (« fede è sustanza di cose sperante »<sup>9</sup>, *Paradiso*, XXIV, 22), « ed argomento delle non parventi »<sup>10</sup>, *Paradiso*, XXIV, 22), puis il confesse sa propre foi (« Io credo in uno Dio / solo ed eterno, che tutto il ciel move, / non moto, con amore e con disío. // E a tal creder non ho io pur prove // fisice e metafisice, ma dalmi // anche la verità che quinci piove // per Moïse, per profeti e per salmi, / per l'Evangelio e per voi che scrivate // poi che l'ardente Spirto vi fè almi »<sup>11</sup>, *Paradiso*, XXIV, 44-46). Le regard de Dante se dirige toujours vers Dieu, dont la Personne trinitaire l'attire fortement : « E credo in tre Persone eterne, e queste / credo una essenza sí una e sí trina / che soffera congiunto "sono" ed "este" »<sup>12</sup>(*Paradiso*, XXIV, 47). La foi de Dante, selon ses propres et multiples descriptions, est vive, laborieuse, pleine d'espoir et d'amour. Elle est « favilla », « fiamma poi vivace », « stella », « scintilla »<sup>13</sup> (*Paradiso*, XXIV, 49).

Le second apôtre rencontré par Dante est Saint Jacob, qui le questionne à l'égard de la deuxième vertu théologique - l'espoir. Selon la réponse de Dante, on reçoit l'espoir (« Spene ... è uno attender certo / della gloria futura »<sup>14</sup>, *Paradiso*, XXV, 23) par la grâce divine. Il est une récompense pour la piété et est nourri par la promesse du Christ. Cette réponse plaît au saint, qui réintègre la procession du bonheur éternel.

Si les deux premiers apôtres sont décrits comme des visages « de lumière » (*Paradiso*, XXIV, 20, 54), le troisième, Saint Jean, est une « flamme ondulante ». Etant connu comme « l'apôtre de l'amour », Saint

<sup>9</sup> « une substance de choses à espérer ».

<sup>10</sup> « un argument de ceux qu'on ne peut comprendre ».

<sup>11</sup> « Je crois en un seul Dieu éternel; qui met le ciel en mouvement, et qui demeure immobile lui-même, plein d'amour et de charité. Je n'ai pas seulement des preuves physiques et métaphysiques de son existence; j'en trouve la vérité qui pleut par Moïse, par les prophètes, par les psaumes, par l'Évangile, et par vos ouvrages, ô vous qui écrivîtes, après que l'Esprit-Saint vous eut donné la vie ».

<sup>12</sup> « Je crois en trois personnes éternelles ; je les regarde comme une essence parfaitement *une*, et comme une telle Trinité, qu'on peut dire de l'essence de chacune de ces personnes : *Elles sont, et elle est* ».

<sup>13</sup> « étincelle », « lumière », « flamme plus vive », « étoile ».

<sup>14</sup> « l'espérance est une attente certaine de la gloire future ».

Jean incarne ici cette suprême vertu. On achève ainsi la triade des plus importantes vertus chrétiennes, que souligne l'apôtre Paul: « En somme, trois choses demeurent: la foi, l'espérance et l'amour, mais la plus grande d'entre elles, c'est l'amour »<sup>15</sup> (*I Corinthiens* 13,13).

Le Paradis tout entier gravite autour de l'unique point central. Toute l'abondance de la liturgie céleste est dirigée vers la divinité trinitaire, cause et but de l'existence dans son ensemble. « "Al Padre, al Figlio, allo Spirito Santo" / cominciò « Gloria! » tutto il Paradiso, / sí che m'inebriava il dolce canto. // Ciò ch'io vedeva mi sembiava un riso / dell'universo ; per che mia ebbrezza // entava per l'udire e per lo viso »<sup>16</sup> (*Paradiso*, XXVII, 1-2). Comme tous les poètes mystiques qui racontent des visions, Dante décrit les expériences extatiques qui l'ont accompagné tout au long de ce vécu surnaturel. Le langage du poète dévoile le perpétuel étonnement, l'éblouissante joie et la béatitude : « Oh gioia ! Oh ineffabile allegrezza ! / Oh vita integra d'amore e di pace ! / Oh senza brama sicura ricchezza ! »<sup>17</sup> (*Paradiso*, XXVII, 3).

Ce que le poète décrit ici n'est qu'une partie de la liturgie cosmique, qui devrait trouver son accomplissement dans la liturgie terrestre de l'homme et de la nature. Lorsque les mortels, la nature, les saints et les anges louent Dieu à l'unisson, nous avons ce qu'on appelle la liturgie cosmique. Dante ne rend ici que la liturgie céleste, une multitude de chorales et de chants qui traversent les cieux à la gloire du Très-Haut. Bien que les éléments de la nature ne manquent pas du paradis de Dante, ils ne participent guère au bonheur général qui accompagne la liturgie céleste, ils ne sont pas des parties constitutives du monde céleste qui célèbre la sainte Trinité de l'Être divin. En général Dante décrit un paradis abstrait, même s'il l'orne parfois avec des composantes de la nature, en transférant ici une partie du paysage adamique. Alors qu'ils sont évoqués, les éléments de la nature sont d'habitude introduits à l'aide des métaphores, des symboles ou des termes de comparaison, s'épanouissant dans la concrétude de l'espace paradisiaque. Le poète fait appel aux motifs qui donnent à la description un relief palpable, en rendant perceptibles les sentiments par l'intermédiaire des sensations : « le jardin », « le champ », « les fleurs », « l'herbe », l'or », « l'argent », « les rubis ». Le Paradis devient ainsi dynamique et vivant, se présentant dans une variété de formes et de couleurs qui amplifient l'extase et la béatitude.

---

<sup>15</sup> *La Bible du Semeur* (BDS)

<https://www.biblegateway.com/passage/?search=1%20Corinthiens%2013&version=BDS>

<sup>16</sup> « Tout le Paradis alors chanta : « Gloire au Père, au Fils, au Saint-Esprit ! » avec une telle mélodie, que ce chant m'enivrait : il me semblait voir l'univers entier se réjouir, et mon ivresse entraînait dans mes sens par l'ouïe et par la vue ».

<sup>17</sup> « O bonheur, ô allégresse ineffable ! O vie entière d'amour et de paix ! O richesse assurée sans désir ! ».

Les images poétiques s'adressent à tous les sens (auditive, olfactive, tactile, car le paradis est plein de chants, de parfums, d'effleurements et de mouvements), mais la réceptivité dominante se situe au niveau de la vue. La suggestion visuelle est envoûtante/ foisonnante. L'espace paradisiaque est décrit comme un immense débordement de lumière, matière ineffable dont les configurations naissent des formes et des symboles d'une étrange matérialité. La lumière coule incessante et surabondante, elle jaillit en enivrante éruption, jette des gerbes d'étincelles, peint avec ses rayons des fleurs miraculeuses. La perception est à la fois quantitative et qualitative. Outre « pluie d'or », « fleuve de feu » ou « mer de lumière » on retrouve des incarnations qualitatives (« feu », « flamme », « flamboiement », « flambe », « torche », « comète », « éclair », « aurore », « lueurs d'étincelles ») ou symboliques (« aigle », « roue », « sphère », « spirale », « couronne », « échelle », « croix »), ce qui confirme que la diversité, cette constante de l'imaginaire dantesque, est maintenue dans le Paradis, même si elle n'atteint pas l'ampleur de l'Enfer.

La présence des symboles dans l'espace céleste peut sembler inappropriée si l'on admet que, par son image, le symbole renvoie à la réalité transcendante et immuable qui se trouve à l'origine de tout. Autrement dit, quelle est la raison d'existence du symbole dans un monde céleste, au cœur du sacré-même, dans l'espace éthéré et transcendant, près du trône divin? Pourquoi avoir besoin du symbole, puisque son contenu a déjà été révélé? La situation est paradoxale, comme paradoxal est le symbole-même, qui utilise une forme concrète pour proposer un contenu abstrait. Tout d'abord, la question est : comment peut-on rendre l'abstraction perceptible, comment peut-on communiquer la vision d'un monde invisible? La réponse ne peut envisager d'autre moyen que le recours au langage poétique, langage structuré principalement sur le symbole. Le langage dénotatif est inopérant en ce cas, et le sens littéral est exclu<sup>18</sup>. C'est seulement le symbole qui peut décrire une épiphanie, à partir de ses deux fonctions: d'une part, spiritualiser le corporel, d'autre part, corporaliser le spirituel. Par exemple, les âmes des croyants, impalpables et transparentes comme l'air, constituant l'Eglise vivante du Christ prête pour le mariage mystique, sont symboliquement représentées comme une grande rose blanche: « In forma dunque di candida rosa / mi si mostrava la milizia santa / che nel suo sangue Cristo fece sposa »<sup>19</sup>(*Paradiso*, XXXI, 1). Au milieu de la fleur, vers lequel les pétales

---

<sup>18</sup> Les scientifiques préoccupés de la physique quantique ont constaté que le langage scientifique (dénotatif) ne peut pas exprimer ce qu'ils venaient de découvrir au cœur de la matière. C'est ainsi que, pour expliquer les tendances mystérieuses et paradoxales des particules à l'intérieur d'un atome ils ont été forcés d'utiliser un langage presque poétique, voire mystique.

<sup>19</sup> « La sainte milice, que Jésus-Christ épousa de son sang, se montrait à moi sous la forme d'une rose blanche ».



descendent comme les stalles d'un immense amphithéâtre, se focalise la lumière devenue pure combustion. C'est le point où le Christ règne, Lui qui est salué et loué de l'énorme chœur, Lui qui est l'objet de l'adoration et du plaisir éternels des élus.



Le Paradis, Gustave Dore, Dante and Beatrice, 1865

Le paysage paradisiaque n'est pas statique. Les participants à la liturgie céleste sont pleins de dynamisme. Les cohortes d'anges volent de diverses manières, leurs mouvements impliquant des éléments de chorégraphie sacrée: « Io sentiva osannar di coro in coro / al Punto fisso che li tiene agli *ubi*, / et terrà sempre, ne' quai sempre foro. // E quella che vedea i pensieri dubi / nella mia mente, disse : « I cerchi primi / t'hanno mostrati Serafi e Cherubi. // Così veloci seguono i suoi vimi, / per simigliarsi al Punto

quanto ponno »<sup>20</sup>(*Paradiso*, XXVIII, 32-34). Les anges glorifient le Christ avec un enthousiasme débordant. Mais le chant n'est pas suffisant pour manifester ces joies et plaisirs sacrés. L'élan extatique porte les êtres ailés à travers les espaces aurorales, en formant une procession de la joie, du chant et du jeu: « E a quel mezzo, con le penne sparte, / vid'io piú di mille angeli festanti, / ciascun distinto di fulgore e d'arte. // Vidi a' lor giochi quivi ed a' lor canti / ridere una bellezza, che letizia / era negli occhi a tutti gli altri Santi »<sup>21</sup>(*Paradiso*, XXXI, 44-45). La description des groupes d'anges, leur disposition et leur déplacement ne sont que partiellement le fruit de l'imagination du poète. Dante se trouve sous l'influence de Denys l'Aréopagite<sup>22</sup> tant pour les noms divins que pour la hiérarchie céleste. Ainsi, autour du point fixe de la Sainte Trinité se trouvent neuf cercles concentriques peuplés d'anges et regroupés en trois. Ici les êtres angéliques sont distribués selon leur importance hiérarchique, de l'intérieur vers l'extérieur: dans le premier cercle, le plus proche du centre incandescent de la Divinité, sont les Séraphins, les Chérubins, puis les Trônes; dans les trois cercles suivants sont les Dominations, les Vertus et les Puissances, suivis par les Principautés, les Archanges et les Anges. Grâce à cette angélogologie, le Paradis dantesque souligne sa dominante chrétienne.

Les bienheureux partagent le même bonheur qui coule de la source unique d'amour et de lumière incréée. Ils tournent avec les anges, en formant une danse de l'éternel ravissement, et rejoignent leurs voix dans un même hymne édifiant. Aux quelques allusions rencontrées tout au long du texte (« l'eucharistie », « le mystérieux déjeuner »), l'auteur ajoute le motif du mariage, de l'union mystique entre Christ et les âmes des fidèles: « così vid'io lo schiarato splendore / venire ai due che si volgieno a rota, / qual conveniasi al loro ardente amore. // Misesi lí nel canto e nella nota; / e la donna in lor tenea l'aspetto, / pur come sposa, tacita ed immota »<sup>23</sup>(*Paradiso*, XXV, 36-37). C'est le moment des grandes célébrations, du mariage

<sup>20</sup> « J'entendis les chœurs chanter *Hosanna* autour de ce point immobile qui les a confirmés, et les confirme dans cette grâce qu'ils n'ont jamais perdue. Et Celle-ci, qui voyait en moi de nouveaux doutes, m'adressa la parole et me dit : « Les premiers cercles t'ont présenté les séraphins et les chérubins. Ils suivent avec vélocité leur attraction, pour ressembler au point suprême, autant qu'ils peuvent, et leur sublimité est proportionnée à leur entendement ».

<sup>21</sup> « Autour d'elle, je vis plus de mille anges aux ailes ouvertes, et qui, distingués chacun par leur ferveur et leur éclat, paraissaient la fêter à l'envi. Cette beauté qui comblait aussi de joie les autres saints souriait à leurs jeux et à leurs chants ».

<sup>22</sup> Denys l'Aréopagite, *La hiérarchie céleste*, disponible en ligne sur le site <http://livres-mystiques.com/partieTEXTES/Lareopagite/Hierarchie2.htm>, tr. roum. *Despre ierarhia cerească*, in *Opere complete*, traduction, introduction et notes par Dumitru Staniloae, Editions Paideea, București, 1996.

<sup>23</sup> « telle je vis cette lumière s'approcher des deux premières lueurs qui se mouvaient en ronde, comme il convenait à leur ardente charité. Elle accorda sa voix avec celle de la lueur, et Béatrix les regardait attentivement, colorée de la pudeur d'une épouse sage et respectueuse »

mystique entre Christ et l'épouse adorée et adoratrice, de l'amour le plus élevé, de l'achèvement et de la perfection. C'est pour cette raison que le poète cherche les modalités poétiques les plus raffinées et un vocabulaire judicieusement choisi. Les catégories esthétiques utilisées (le beau, le sublime, le gracieux, le hiératique) sont en mesure de soutenir et de décrire la grandeur et la grâce divines, les indicibles splendeurs du monde supraterrrestre et surnaturel.

La liturgie cosmique dantesque est un grand spectacle de lumières et de couleurs, de gracieux mouvements et de chansons. C'est la gloire divine en toute sa plénitude et splendeur.

**Bibliographie :**

**Alighieri, Dante,** *La Divina Commedia*, a cura di Carlo F. Fontana, Vita e Pensiero, 1950

**Alighieri, Dante,** *La divine comédie*, Editions Baudelaire, Paris, 1966.

**Alighieri, Dante,** *Paradisul*, traduit par Eta Boeriu, notes et commentaires par Al. Balaci, Editions Minerva, Bucarest, 1982.

**De Sanctis, Francesco,** *Storia della letteratura italiana*, tr. rou. *Istoria literaturii italiene*, traduction et notes par Nina Facon, Editura pentru Literatură Universală, Bucarest, 1965.

**Denys l'Aréopagite,** La hiérarchie céleste, tr. roum. *Despre ierarhia cerească*, in *Opere complete*, traduction, introduction et notes par Dumitru Staniloae, Editions Paideea, Bucarest, 1996.

## LA SPECIFICITE ROUMAINE DANS LE CHANT ECCLESIASTIQUE DE TYPE BYZANTIN/ THE ROMANIAN SPECIFICITY IN BYZANTINE ECCLESIAL CHANT

Nichifor (Nicolae) Horia\*

**Abstract: The Romanian Specificity in Byzantine Ecclesial Chant.**

Since the earliest times, music has always been present at all peoples, as each people tried to embellish its cult and the expression of its religious feeling by means of the most significant and deepest treasures it had collected over time. The Orthodox Church has resorted, in its worship, to Byzantine music. The current Byzantine psaltic chant is the result of the historical evolution of the ancient musical art of the Eastern Orthodox Church with its capital at Byzantium. This is, therefore, a final stage of development, wearing new spiritual clothes, purified by the Christian doctrine, developed and crystallized in the Byzantine Empire and holding its own forms and features. The Romanian people, of Latin origin, on the one hand, and of Byzantine spiritual formation, on the other, and a Christian people since its birth, has fully benefited from the universal treasure of Byzantine chant. The Christian missionaries were the first to bring Byzantine and pre-Byzantine chant in these territories (in the early fourth century already, Saint Sabbas of Buzău is attested to “chant psalms in the church”). Many Romanian musicologists have dealt with the existence and the continuity of a genuine Romanian tradition in the field of the sacred chant. Here, on the territory of our country, the Byzantine chant developed new directions, especially due to the institutionalisation of its teaching and practicing, once the first modern schools of psaltic chant were established, such as the music school of Putna. Afterwards, the whole eighteenth century was characterized by an overt struggle between the Greek and the Romanian chant. However, in spite of the different impediments, the chant in Romanian will gradually come to the fore.

**Keywords:** sacred chant, Romanian tradition, Romanian people, Byzantine Empire, Byzantine psaltic chant, Byzantine music, Orthodox Church

Depuis le passé le plus lointain et jusqu'à nos jours, la musique est présente chez tous les peuples, car chaque peuple a essayé d'embellir son

---

\* Abbot of "The Three Holy Hierarchs" Monastery of Iasi, Exarch of the monasteries from the Archiepiscopate of Iasi, PhD candidate, UAIC

culte et l'expression de son sentiment religieux à l'aide des richesses amassées dans ses profondeurs les plus secrètes.

Selon Saint Jean Chrysostome, le chant des humains se fait à l'image des chants angéliques dans les cieux : « là-haut les chœurs des légions angéliques ; ici-bas les mêmes choses retentissant dans les églises, mais célébrées par les voix des hommes ; là-haut les séraphins font entendre leur hymne trois fois saint, et ici-bas les hommes le redisent, de telle sorte que les chants de la terre se joignent aux chants des cieux pour ne former qu'un concert, un élan de reconnaissance, un transport de bonheur »<sup>24</sup>. Le système des chants et la structure mélodique ont eu besoin d'une longue période pour acquérir une forme stable au sein de l'Église. Les auteurs des textes et des mélodies ont été des théologiens dans le vrai sens du mot, étant à même d'exprimer, par la parole et par le son, leur propre expérience de glorification de Dieu et de la doctrine. Accompagnant le texte de la prière, la musique exprime des états profonds du sentiment religieux, étant un reflet de la doxologie ininterrompue des anges.

L'Église Orthodoxe a dès le début prêté une attention spéciale, dans son culte, au chant religieux. La musique byzantine psaltique utilisée aujourd'hui dans l'Église Orthodoxe est le résultat de l'évolution historique de l'ancien art musical de l'Église Orthodoxe d'Orient ayant son centre à Byzance ; elle est « une dernière étape de l'évolution de celle-ci »<sup>25</sup>, car elle a été revêtue de nouveaux habits spirituels, purifiée par la doctrine chrétienne, développée et cristallisée à travers l'Empire Byzantin, acquérant ainsi des formes et des caractéristiques spécifiques.

Le peuple roumain, d'origine latine et de formation spirituelle byzantine, chrétien dès sa naissance, a pleinement bénéficié de ce trésor universel qu'est la musique byzantine. Chez les Roumains, cette musique a constitué, avec le folklore, pour plus d'un millénaire, la principale forme de culture roumaine. Sur le territoire de notre pays, la musique byzantine et prébyzantine a été apportée par les missionnaires chrétiens. Une personnalité vraiment importante pour la musique a été l'évêque Nicéas de Rémésiana, qui a contribué à la christianisation des Daco-Roumains. Il était originaire de Rémésiana, une ville au sud du Danube, l'actuelle Bela Palanka de l'espace ex-yougoslave ; il a vécu entre les années 336 / 340 et 413. Grâce à son talent, il a pu s'affirmer sur le plan musical dans une double perspective: en tant que théoricien et créateur. Comme théoricien, Nicéas est connu pour son

---

<sup>24</sup> Saint Jean Chrysostome, *Homélie sur Ozias* dans *Œuvres complètes*, tome 5, Paris, Librairie de Louis Vivès, 1868, traduction en français par l'abbé J. Bareille, p. 467 [pour l'édition roumaine, voir Sf. Ioan Gură de Aur, *Comentariu la Isaia. Omilii la Ozia*, Iași, Editura Doxologia, 2013, p. 182].

<sup>25</sup> Sebastian Barbu-Bucur, « Cântarea, factor important în desfășurarea cultului divin » [Le Chant, facteur important dans le déroulement du culte divin], dans *Byzantion Romanicon*, vol. VI, Editura Academiei Române, p. 8.

ouvrage *De laudae et utilitate spiritualium canticorum quae fiunt in ecclesia christiana* ou bien *De psalmodiae bono*, où l'on trouve des remarques sur la vraie nature du chant religieux. À côté de Nicéas, il faut mentionner Saint Sabbas le Goth de Buzău qui, pendant la persécution d'Athanaric, était chantre auprès du prêtre Sansala, à Buzău. Il est le premier chantre attesté du point de vue documentaire sur le territoire de notre pays. Comme on le sait bien, Saint Sabbas a été martyrisé par noyade dans la rivière de Buzău, le 12 avril 372, à l'âge de 38 ans. À propos de Saint Sabbas, on sait qu'il *chantait des psaumes dans l'église et cultivait avec zèle le chant des psaumes* ; il va sans dire qu'il a eu un professeur, un chantre ou un catéchète qui lui a appris à chanter et que cet instructeur aurait pu être père Sansala lui-même<sup>26</sup>. L'identification du parcours historique suivi par la musique roumaine a représenté la préoccupation de bien des musiciens autochtones, voire étrangers.

Octavian Lazăr Cosma propose que l'on analyse l'évolution de la musique byzantine sur le territoire roumain du point de vue des trois grandes périodes historiques qu'elle recouvre :

1. La période ancienne, qui commence avec l'ethnogenèse du peuple roumain et finit au X<sup>e</sup> siècle.
2. La période médiévale (X<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)
3. La période moderne (XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles).

Dans l'ouvrage *Muzica bizantină în România* [La Musique byzantine en Roumanie] du byzantinologue et musicologue Gheorghe C. Ionescu, on découvre une vraie histoire de la musique byzantine sur le territoire de notre pays. Cet auteur commence son ouvrage en mentionnant l'évêque Ulfila, né en 311 sur le territoire de l'ancienne Dacie, où il a été lecteur, anagnoste et chantre ; il est devenu plus tard évêque de Gothie.

La série des 696 microportraits d'auteurs, titres, écoles et revues continue avec Sabbas le Goth (334-374), le prêtre Sansala, Nicéas de Rémésiana et la Schola Cantorum d'Histria (IV<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles) et va jusqu'aux réalisations les plus récentes dans le domaine de la byzantinologie musicale et à la génération la plus jeune de futurs spécialistes de ce genre de musique, qui a beaucoup contribué – et continue à contribuer – à la constitution de l'être spirituel de notre peuple<sup>27</sup>. L'ouvrage se caractérise par une grande richesse de faits, de données, une bibliographie sélective mais compréhensive qui traverse les siècles jusqu'aux titres les plus récents dans le domaine de la

<sup>26</sup> Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone* [La Culture musicale de tradition byzantine sur le territoire de la Roumanie au XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup> et l'apport original de la culture autochtone], Bucarest, Editura Muzicală, 1989, p. 24.

<sup>27</sup> Vasile Vasile, « Concepția Sf. Niceta de Remesiana privind rolul muzicii religioase în viața religioasă » [La Conception de Saint Nicéas de Rémésiana concernant le rôle de la musique religieuse dans la vie religieuse], dans *Byzantion – Revistă de arte bizantine*, vol. II, Editura Academiei Române, 1996, pp. 37-43.



musicologie byzantine, transmettant aux générations futures cet art que nos ancêtres nous ont légué, en témoignant ainsi du talent et des aptitudes que notre peuple a toujours eus, partout sur le territoire roumain.

Plusieurs musicologues roumains se sont penchés sur l'existence et la continuité de la tradition roumaine dans le domaine du chant ecclésiastique ; nous mentionnons Titus Moiescu avec son livre *Cultura muzicală românească de tradiție bizantină în secolele XV-XVIII* [La Culture musicale roumaine de tradition byzantine aux XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles], Mihail Poslușnicu avec *Istoria muzicii la români* [Histoire de la musique chez les Roumains], Vasile Vasile, Sebastian Barbu-Bucur ou Florin Bucescu.

La musicologie roumaine a parcouru un chemin hérissé d'obstacles en essayant de prouver l'existence et la continuité d'une tradition roumaine du chant ecclésiastique, puisqu'on ne connaissait pas les documents et surtout les personnalités qui auraient pu faciliter la tâche. Ce n'est qu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle que les premiers signes de l'existence d'une telle matière apparaissent dans les préoccupations des musiciens roumains. La préface de Filothei à sa *Psaltichie Rumânească* [Psaltikon roumain] (1713), par laquelle l'humble hiéromoine transmettait à la postérité le chant en roumain, a été suivie par la deuxième *Préface* de Macarie à l'*Irmologhion* [Hirmologe\*] imprimé à Vienne en 1823, pleine d'idées et de messages à caractère patriotique évident. La troisième *Préface* d'Anton Pann à *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești* sau *Gramatica melodică* [Bases théoriques et pratiques de la musique ecclésiastique ou Grammaire mélodique], intitulée de manière suggestive *Introduction*, apporte des éléments nouveaux d'historiographie, mais fait aussi le plaidoyer du chant en roumain et non pas en grec : « avec des façons de Tzarigrad [Istanbul] ».

La parution des premiers livres imprimés en roumain au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle est pourtant due aux efforts de Filip Moldoveanu et du Diacre Coresi ; ces typographes et traducteurs ont tous les deux mené leurs travaux dans le sud de la Transylvanie, à Sibiu et à Brașov. Les livres d'enseignements religieux ont continué de paraître dans un rythme plus rapide au XVII<sup>e</sup> siècle dans plusieurs foyers de culture des Roumains : à Iași, à Alba-Iulia (Bălgrad), à Târgoviște, à Bucarest, etc. Toutes ces publications ont eu une influence bénéfique sur l'introduction du roumain dans l'Eglise, dans le chant liturgique, préparant et stimulant, vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et le début du XVIII<sup>e</sup>, la parution de livres et de manuscrits liturgiques contenant des textes dans la langue du pays, comme les copistes en écrivaient dans les manuscrits de l'époque. Ainsi le hiéromoine Filothei couronne-t-il les efforts de ses prédécesseurs – compositeurs, traducteurs, copistes qui avaient compilé des codex musicaux –, en composant lui-même, en traduisant et en adaptant la musique à la prosodie du roumain et en écrivant à Bucarest

---

\* Livre liturgique de l'Église Orthodoxe, contenant les textes des cantiques appelés *hirmi*.

le célèbre manuscrit intitulé *Psaltichie rumânească* [Psaltikon roumain] ; il signe, localise et date son codex en 1713. Transcrit en notation linéaire et commenté par Sebastian Barbu-Bucur, cet ouvrage du hiéromoine Filothei a été publié en quatre grands volumes, de 1981 à 1992, chez Editura Muzicală. Pour la culture musicale roumaine, ce livre se situe, du point de vue historiographique, liturgique, linguistique, paléographique, au sommet de l'échelle des valeurs culturelles et artistiques roumaines.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le livre de théorie musicale religieuse fait son apparition grâce à des auteurs tels que Macarie, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu, Neagu Ionescu, Ioan Popescu Pasărea, Theodor Stupcanu, etc. La Revue « Biserica Ortodoxă Română » [L'Église Orthodoxe Roumaine] accueille elle aussi une série d'études et d'articles qui essaient de prouver avec des arguments solides l'existence et la continuité d'une tradition roumaine du chant ecclésiastique. Des ouvrages tels que celui du prêtre Ioan Petrescu-Visarion, *Les idiomèles et le canon de l'office de Noël*, paru à Paris en 1932, ou des articles et des ouvrages signés par Titus Moisescu, Sebastian Barbu-Bucur, Gheorghe C. Ionescu surprennent par la richesse des faits qu'on y découvre, des documents et des personnalités roumaines qui semblaient depuis longtemps dans l'anonymat, conduisant à l'idée d'une vraie tradition roumaine dans le domaine du chant ecclésiastique<sup>28</sup>.

On pourrait mentionner des travaux similaires, à savoir les ouvrages de référence de Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României* [La Culture musicale de tradition byzantine sur le territoire de la Roumanie], paru en 1989, ou le livre d'Alexie Al. Buzera, *Cultura muzicală românească de tradiție bizantină din secolul al XIX-lea* [La Culture musicale roumaine de tradition byzantine au XIX<sup>e</sup> siècle].

La musique byzantine a connu des directions nouvelles sur le territoire de notre pays, surtout à la suite de l'institutionnalisation de son enseignement et de sa pratique. Il s'agit de l'étape de l'apparition des écoles modernes de musique, de psaltique, lesquelles devraient être comprises dans la double acception donnée par le musicologue Octavian Lazăr Cosma, qui décrit l'école musicale de Putna comme suit : « *primo*, en tant qu'école dans le sens exact du mot, où l'on a donné des cours, enseigné des connaissances musicales, et *secundo*, en tant qu'école musicale d'interprétation et de création, où, même si on n'a pas transmis de règles de composition des chants (bien que cela ne soit pas exclu) plusieurs créateurs ont œuvré, ce qui

---

<sup>28</sup> Gheorghe C. Ionescu, *Lexicon al celor care de-a lungul veacurilor s-au ocupat cu muzica de tradiție bizantină în România* [Dictionnaire de ceux qui se sont occupés au fil des siècles de la musique de tradition byzantine en Roumanie], Bucarest, Editura Diogene, 1994, p. 42.

nous laisse entrevoir une communion de principes concernant la structure compositionnelle »<sup>29</sup>.

La mention la plus ancienne d'un monastère-école sur le territoire roumain est faite dans *Legenda sancti Gerhardi Episcopi*, où l'on parle d'un certain monastère de Cenad (Morisena) près d'Arad, où « il y avait des moines grecs qui célébraient l'office selon leur coutume »<sup>30</sup>. Le monastère, daté avant 1020, ne pouvait être que roumain, mais on y officiait en grec. « Comme les monastères, à part les moines venus d'ailleurs, ont des moines autochtones aussi, on suppose qu'au moins quelques-uns des moines valaques ont appris la musique byzantine en grec »<sup>31</sup>. Dans ces foyers de culture ont œuvré beaucoup d'auteurs de chants qui étaient des érudits doués, ayant de vastes connaissances relatives à la littérature musicale, c'est-à-dire au répertoire, à la théorie et surtout aux modes, à l'écriture et à l'art de la composition musicale. À cette époque-là, quelle que fût la profondeur de sa formation professionnelle, le chant apparaissait dans la société roumaine comme une figure cultivée<sup>32</sup>. Sa mission était de transmettre des connaissances aux jeunes proches de l'église et d'entretenir le flambeau de la culture dans les villages.

Dans nos principautés, d'importants centres commencent à s'affirmer ; on y créait des mélodies et des textes nouveaux, dans la langue officielle du temps, à partir de modèles anciens. De cette façon, la création originale de chants dépasse l'état antérieur en se projetant dans le temps, par les contours particuliers qui avaient pris naissance dans l'esprit des maîtres de la musique byzantine des monastères de Neamț et de Putna.

Dans les églises et les monastères construits à l'époque d'Étienne le Grand, on chantait, semble-t-il, une musique dont la haute qualité allait de pair avec celle des symétries architecturales et des œuvres picturales. On a probablement cherché sur le plan musical des correspondances à l'image et à la hauteur des solutions ingénieuses trouvées dans les arts plastiques. Seul un chant original, imprégné de résonances roumaines très anciennes, aurait pu répondre aux exigences des esprits raffinés que l'on trouvait à cette époque-là à la cour d'Étienne le Grand. Le témoignage le plus éloquent de l'essor musical favorisé par le règne glorieux du voïvode est le prestige des écoles de

<sup>29</sup> Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești* [Chronique de la musique roumaine], vol. I, Bucarest, Editura Muzicală, 1973, p. 159 [c'est nous qui traduisons].

<sup>30</sup> Ștefan Bârsănescu, *Pagini nescrise din istoria culturii românești* [Pages non-écrites de l'histoire de la culture roumaine], Bucarest, Editura Academiei, 1971, p. 28, *apud* Octavian Lazăr Cosma, *op. cit.*, p. 107.

<sup>31</sup> Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone* [La Culture musicale de tradition byzantine sur le territoire de la Roumanie au XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup> et l'apport original de la culture autochtone], Bucarest, Editura Muzicală, 1989, p. 25 [c'est nous qui traduisons].

<sup>32</sup> Octavian Lazăr Cosma, *op. cit.*, p. 109.

chants, celle de Putna se situant au premier plan ; c'est dans cette dernière que l'« on a créé des mélodies immortelles, des ornements d'une grande finesse et de bon goût, dans un style naturel, selon des normes que l'on n'a pas encore identifiées »<sup>33</sup>.

On ne parle de l'existence d'écoles ecclésiastiques chez les Roumains qu'à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, bien que leur présence avant cette date soit tout à fait possible. Se référant à leur statut et à leur caractère, Nicolae Iorga écrivait: « aux environs de 1300, il n'y avait d'autre école que celle des monastères et des églises. Les moines devaient officier, les monastères avaient tout le temps besoin de moines nouveaux, le pays avait besoin de hiérarques, les grandes églises exigeaient des chantres capables de bien lire et chanter. C'est donc pour la lecture et le chant, pour l'acquisition du slavon, qui était la langue de l'église, que nos premières écoles ont été fondées. Dans ces écoles on apprenait d'abord par cœur les prières incluses dans l'*Horologion*, auquel succédaient le livre des chants sur huit tons, c'est-à-dire l'*Octoèchos*, et le *Psautier* en slavon »<sup>34</sup>.

Selon toute probabilité, ce sont surtout les chantres des églises princières qui ont eu des élèves qui tenaient l'isson et à qui l'on enseignait à chanter comme on l'entendait. Auprès de chaque *protopsalte* il y avait un nombre de jeunes hommes sélectionnés que l'on appelait *peveți* (chantres) et dont les meilleurs devenaient *psaltes* ou *protopsaltes* à la Cour Princière ou à d'autres églises importantes<sup>35</sup>. Les plus diligents d'entre eux, qui faisaient des études brillantes, devenaient prêtres, voire hiérarques<sup>36</sup>.

Il existe des données sur l'existence de certaines écoles dans plusieurs monastères, tels ceux de Tismana, Cozia, Govora, Periș, Moisei, Suceava, Bistrița. Certaines d'entre elles étaient connues même à l'étranger, comme il ressort d'une lettre envoyée le 6 juillet 1558 par Alexandru Lăpușneanu aux communautés orthodoxes de Lemberg, par laquelle il invitait à Suceava quatre jeunes hommes pour y étudier « le chant grec et serbe »<sup>37</sup>.

Le XVII<sup>e</sup> siècle apporte une nouveauté, à savoir la tendance de militer en faveur du chant roumain. À partir des règnes de Matei Basarab et de Vasile Lupu, on introduit le roumain dans la musique ecclésiastique (et,

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 139 [c'est nous qui traduisons].

<sup>34</sup> Nicolae Iorga, *Istoria învățământului românesc* [Histoire de l'enseignement roumain], Bucarest, Editura « Școalelor », 1928, p. 10 [c'est nous qui traduisons].

<sup>35</sup> Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone* [La Culture musicale de tradition byzantine sur le territoire de la Roumanie au XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup> et l'apport original de la culture autochtone], Bucarest, Editura Muzicală, 1989, p. 33.

<sup>36</sup> Diac. drd. Ioan G. Popescu, « Învățământul muzical în Biserica ortodoxă Română de la începuturi până în secolul al XVIII-lea inclusiv » [L'Enseignement de la musique dans l'Église Orthodoxe Roumaine dès ses débuts jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle y compris], dans *B.O.R.*, Bucarest, an LXXXVII (1969), n<sup>os</sup> 9-10, p. 103.

<sup>37</sup> Nicolae Iorga, *op. cit.*, p. 15.

isolément, peut-être plus tôt) ; cette langue commence à concurrencer le grec et le slavon, les trois se disputant la suprématie. Sous Constantin Brâncoveanu, la compétition entre les partisans du chant en roumain et ceux du chant en grec entre dans sa phase décisive. Il ne pouvait y avoir qu'une seule option.

C'est Filothei sin Agăi Jipei qui inaugurerait, avec son ouvrage intitulé *Psaltichia românească* [Psaltikon roumain], la phase décisive en faveur de l'introduction du roumain dans le chant ecclésiastique. Après cela, il y aura une réaction avec des retombées importantes sur deux fronts : on observe, d'une part, une intensification de l'action censée remplacer le grec et le slavon par le roumain et, d'autre part, le maintien des chants dans la langue « sacrée », à savoir le grec. Parfois on arrive à des conciliations, comme la réalisation de manuscrits bilingues, en grec et en roumain.

Certains moines grecs abandonnent la lutte pour la préservation des chants en grec, comme par exemple Anastasie Rapsaniotul [de Rapsanée] qui, « voyant la perfection de l'art et entendant le chant doux des psaltes de notre peuple, eut peur et, jugeant tout seul qu'il était de trop entre nous, rentra dans son pays où il mourut »<sup>38</sup>.

Tout le XVIII<sup>e</sup> siècle pourrait être caractérisé par un combat non dissimulé entre le chant grec et le chant roumain. En dépit des obstacles, le chant en roumain finit par gagner du terrain, surtout après la réforme de Chrysanthe (1814) et l'insurrection de Tudor Vladimirescu, à la différence de l'époque antérieure, où l'influence grecque était évidente. Les difficultés auxquelles Anton Pann s'est heurté en essayant d'imprimer les œuvres dédiées à la psaltique le prouvent, comme il ressort de son appel pathétique *Către cântători* [Aux chantres] :

« Cântă, măi frate române, pe graiul și limba ta  
Și lasă cele streine ei de a și le cânta.  
Cântă să-nțelegi și tu însuși și câți la tine ascult.  
Cinstește ca fieșcare limba și neamu-ți mai mult.  
Nu fi în țara-ți ca unul din nemernici, venetici,  
Ca când nu știi românește și-n limba care poți zici. »<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Episcopul Melchisedec, « Memoriu pentru cântările bisericesti în România » [Mémoire en faveur des chants ecclésiastiques en Roumanie], dans *B.O.R.*, Bucarest, an VI (1882), p. 3 [c'est nous qui traduisons].

<sup>39</sup> Anton Pann, *Heruvico-Chinonicar*, vol. I, Bucarest, 1877, p. VII. [Chante, mon frère roumain, dans ta langue / Et laisse les [langues] étrangères chanter pour elles. / Chante de telle façon que tous le comprennent, toi-même et ceux qui t'écoutent. / Honore, comme chacun, ta langue et ton peuple plus que les autres. / Ne sois pas, dans ton pays, tel un étranger, un métèque / qui, ne trouvant en roumain le mot qu'il lui faut, va le puiser à la langue qu'il connaît] [c'est nous qui traduisons].

Pour soutenir l'idée d'une tradition musicale ecclésiastique roumaine, le hiéromoine Macarie écrivait d'ailleurs dans sa *Préface* à l'*Irmologhion* ou *Catavasieriu musicesc* [Hirmologe], paru à Vienne en 1823:

« Au cher et bien-aimé en Christ chantré roumain, que j'embrasse en Christ :  
La parure et le bonheur d'un peuple, mon bien-aimé, ont leur source dans le respect des lois ancestrales ainsi que dans l'amour et le zèle ardent à embellir la parure du peuple. Pour tout cela, cher chantré patriote roumain, je te prie d'agir en Roumain véritable et honorable, par ton zèle et par tes actions, d'aimer et de servir ta nation et ta Patrie. Chante dorénavant vaillamment et audacieusement tout chant dans la langue de ta Patrie, avec la voix douce et naturelle de ta Patrie, avec compréhension, avec piété, avec amour pour notre Dieu miséricordieux, et pour Sa Toute-sainte Mère. Chante à Dieu, de la parole qu'Il aime, l'esprit humble et le cœur brisé. (...) Laisse donc de côté la honte impie et l'indigne timidité, et chante avec courage tes chants et *Seigneur, aie pitié* en roumain, la langue de ton pays, sois patriote et mets-toi au service de ta Patrie et laisse les autres se vanter de leur parole. Je te souhaite tout le bonheur possible, Macarie le hiéromoine »<sup>40</sup>.

La musique actuelle de notre Église, écrit le même auteur, « est une musique d'origine byzantine où la notation spécifique a respecté la tradition au cours des siècles ; les différences apparues d'une époque à l'autre ne relèvent pas du contenu, mais de la forme, ce qui lui a permis de revenir dans la même essence au fil du temps. La musique ecclésiastique d'aujourd'hui est la musique des Pères de l'Église des siècles passés, des mélodes et des compositeurs d'hymnes d'antan, qui ne fait tout de même pas abstraction de l'époque où l'on vit, tout comme ceux-là n'ont pas fait abstraction du temps où ils vivaient »<sup>41</sup>.

Comme argument en faveur de la tradition de la musique byzantine roumaine, Sebastian Barbu-Bucur affirmait : « la musique psaltique,

---

<sup>40</sup> Pr. Lector Dr. Stelian Ionașcu, *Teoria muzicii psaltice pentru seminarele teologice și școlile de cântăreși* [Théorie de la musique psaltique pour les séminaires théologiques et les écoles de chantres], Bucarest, Editura Sophia, 2006, pp. 204, 205, 206 [roum. : « Cinstitului și în Hristos iubit patriot cântăreșului român cea în Hristos îmbrățișare”: Podoaba și fericirea unui neam, iubitele, vine din paza legilor strămoșești și din dragostea și râvna cea fierbinte spre sporirea împodobirii neamului. Pentru acestea dar toate, te rog iubitele patriot cântăreș român, ca de acum înainte să te faci adevărat slăvit român, și cu râvna și cu fapta, să te faci iubitoriu de neam și folositoriu Patriei. Cântă de acum înainte vitejește și cu îndrăzneala orice cântare în limba Patriei tale, cu minunata-i fireasca dulce glăsuire a Patriei tale, cu înțelegere, cu evlavie, cu dragoste către milostivul Dumnezeu, și către Preacurata Maica lui. Cântă lui Dumnezeu, cu proforoa cea iubită lui, cu duhul cel umilit și cu zdrobirea inimii. (...) Deci leapădă departe de la tine necuvioasa rușine și mârșava sfială cu îndrăzneală cântă cântările, și Doamne miluiește, românește în graiul patriei tale, fă-te iubitoriu de Neam, și folositoriu Patriei, și pre aceia acum lasă-i să se tot laude cu proforoa lor. Al dragostei tale de amândoa fericirile doritoriu, Macarie Ieromonahul. » [c'est nous qui traduisons].

<sup>41</sup> *Ibidem*, pp. 202-207 [c'est nous qui traduisons].



empruntée de manière identique à Byzance et à l’Athos, se mélangeant aux accents propres à la sensibilité roumaine imposés par la langue, a acquis à son tour des traits stylistiques et d’interprétation autochtone, de sorte que, sans s’écarter de la musique byzantine authentique, on peut parler d’une musique roumaine de type byzantin »<sup>42</sup>.

**Bibliographie :**

**Barbu-Bucur, Sebastian,** « Cântarea, factor important în desfășurarea cultului divin », dans *Byzantion Romanicon*, vol. VI, Editura Academiei Române, 1996

**Barbu-Bucur, Sebastian,** *Aspecte fundamentale ale tradiției muzicii românești de tip bizantin: serviciile, muzica de cult și ehurile muzicii bizantine*, Bucarest, Editura Muzicală, 1999

**Ionașcu, Stelian,** *Teoria muzicii psaltice pentru seminarele teologice și școlile de cântăreți*, Bucarest, Editura Sophia, 2006

**Ionescu, Gheorghe C.,** *Lexicon al celor care de-a lungul veacurilor s-au ocupat cu muzica de tradiție bizantină în România*, Bucarest, Editura Diogene, 1994

**Moisescu, Titus,** « Cultura muzicală românească de tradiție bizantină în secolele XV-XVIII », dans *Byzantion Romanicon – Revistă de arte bizantine a Academiei de Arte “George Enescu” din Iași*, vol. IV, Iași, Editura Artes, 1998, pp. 12-14

**Poslușnicu, Mihail Gr.,** *Istoria muzicii la români*, Bucarest, Editura Cartea Românească, 1928

**Vasile, Vasile,** « Concepția Sf. Niceta de Remesiana privind rolul muzicii religioase în viața religioasă », dans *Byzantion – Revistă de arte bizantine*, vol. II, Editura Academiei Române, 1996

**Vasile, Vasile,** *Istoria Muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească*, vol. I, Bucarest, Editura Interprint, 1997

---

<sup>42</sup> Sebastian Barbu-Bucur, *Aspecte fundamentale ale tradiției muzicii românești de tip bizantin: serviciile, muzica de cult și ehurile muzicii bizantine* [Aspects fondamentaux de la tradition musicale roumaine de type byzantin : les services, la musique sacrée et les modes de la musique byzantine], Bucarest, Editura Muzicală, 1999, p. 182 [c’est nous qui traduisons].

## BREVE INCURSION DANS L'ART DE LA REPRESENTATION MEDIEVALE DU MARTYRE

Adrian Stoleriu, Irina-Andreea Stoleriu\*

**Abstract: A Brief Introduction into the Art of Medieval Representation of Martyrdom.** From the first Christian centuries, martyrdom represented the most acute expression of suffering for the defence of faith in Jesus Christ. The violent death suffered by those who kept a firm faith in the sacred values they confessed marked the whole Christian world from East to West, and offered an example of infinite courage and above all an undeniable model of holiness. This paper is a research on different forms of martyrdom and the artistic expressions used in their visual representation in the Middle Ages, briefly recalling some of the most remarkable creations of Christian art.

**Keywords:** martyrdom, execution, visual representation, Christian art, Medieval art

### Repères historique

Dans la culture chrétienne, la notion de *martyre*, du grec μαρτύριο, se rapporte à la mort violente, autel de ceux qui ont gardé leur foi en Dieu, résistant à tomber en apostasie.

Au cours du temps, depuis les premiers siècles chrétiens, les causes de ces persécutions contre les chrétiens et contre ceux qui ont défendu les valeurs de cette religion ont été différentes. Earle R. Cairns, dans son ouvrage «Le christianisme au cours des siècles », cite quatre catégories de causes des persécutions anti-chrétiennes : politiques, religieuses, sociales et économiques. Parmi ces persécutions, les causes d'ordre politique occupaient une place primordiale et se rapportaient principalement au fait que les chrétiens ne respectaient pas le culte de l'empereur, phénomène compris comme une « déloyauté envers l'Etat »<sup>1</sup>, attribuant la souveraineté absolue à Jésus Christ et non à César. Le refus des chrétiens de porter des offrandes aux autels voués à l'empereur, leurs réunions en secret dans les catacombes, tout comme l'expansion rapide de ce phénomène, ont confirmé les soupçons des Romains qu'il pouvait s'agir d'un complot contre la sécurité de l'Etat. De

---

\* Maître Assistant, Maître de Conférences, Université d'Arts «G. Enescu» de Iași, Faculté d'Arts Visuels et Design

<sup>1</sup> Earle R. Cairns, *Creștinismul de-a lungul secolelor / Le christianisme au cours des siècles*, Maison d'éditions « Dragostea lui Dumnezeu în acțiune », Chișinău, 1992, p. 83.

point de vue religieux, les causes ont été représentées principalement par les différences fondamentales entre la religion polythéiste des Romains qui vénéraient les idoles, avec des pratiques et des processions que les adeptes pouvaient observer, tandis que la vénération des chrétiens était d'ordre spirituel, intérieur, faisant appel à peu d'accessoires visibles<sup>2</sup>. En plus, le fait que les chrétiens ne vénéraient pas les idoles était, selon les Romains, la cause des calamités qui frappaient l'empire, la famine, les troubles sociaux, les épidémies de peste, l'origine de tout cela était la nouvelle religion. De point de vue social, les causes des persécutions étaient issues du mépris des classes de l'aristocratie païenne envers les classes pauvres, dont les chrétiens en faisaient partie. Sans pratiquer le culte des idoles, les chrétiens représentaient aussi une menace à l'adresse des intérêts économiques des artisans qui les créaient. « Les prêtres, les fabricants d'idoles, les devins, les peintres, les architectes et les sculpteurs n'étaient pas trop enthousiasmés devant une religion qui menaçait les moyens d'existence »<sup>3</sup>.

Toutes ces causes ont motivé la décision des autorités romaines de commencer la persécution des chrétiens, d'autant plus que leur religion n'était pas autorisée. Au début, pendant les premières années, les Juifs ont été les premiers persécuteurs des chrétiens, leur oppression organisée, politique a débuté, à peine, à l'époque de l'empereur Néron (54-68). Connu en histoire pour l'incendie de Rome, Néron a considéré que les chrétiens en étaient les coupables et en conséquence, il a commencé une vraie campagne de destruction. Une seconde vague de persécutions a éclaté pendant le règne de l'empereur Domitien (95, après J.C.), action motivée par le refus des chrétiens de payer les impôts pour appuyer les temples païens. Après l'année 100, les persécutions ont pris une forme organisée, à l'époque du gouverneur Pline le Jeune (112, après J.C.), les chrétiens étaient jugés par les tribunaux et s'ils avouaient leur foi on les condamnait à mort.

Plus tard, d'autres vagues de persécutions se sont abattues pendant le règne de Marc Aurèle, connu comme un stoïcien dévoué, de l'empereur Dèce (250, après J.C.) et surtout de Dioclétien (245-313), fameux pour la persécution des chrétiens<sup>4</sup>. A son ordre, on a interdit les réunions des chrétiens, on a détruit leurs églises, on a destitué les célébrants et les Saintes Ecritures ont été détruites par le feu. On quittait les propriétés des chrétiens, on les exilait, on les condamnait aux travaux forcés jusqu'à mort ; ils étaient

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, p.83

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.84

<sup>4</sup> Conformément à l'ouvrage *Martirii – biruitori ai suferinței prin credință, Florilegiu patristic / Les martyrs – vainqueurs de la souffrance par la foi, Florilège patristique*, Maison d'éditions Basilica de la Patriarchie Roumaine, București, 2011, p. 31., et Néron, Domitien, Marc Aurèle, Dèce et Dioclétien, la liste des empereurs persécuteurs des chrétiens est beaucoup plus vaste ; on peut y citer aussi les empereurs Claude, Trajan, Maxence, Hadrien, Antonin le Pieux, Commode, Septime Sévère, Caracalla, Valérien, Galère, Maximien, etc.

emprisonnés, torturés, tués par l'épée ou jetés à l'amphithéâtre et livrés aux bêtes sauvages.

Les récits historiques visant les tortures subies par les martyres proviennent de plusieurs sources, les plus importantes sont lesdits *Actes des Martyres*, où l'on surprend les différentes peines et tortures qui ont causé la mort des confesseurs chrétiens. On considère beaucoup de ces actes des martyres des copies des procès-verbaux de jugement, qu'on a réussi à conserver, obtenus difficilement par les chrétiens de l'époque des autorités romaines elles-mêmes<sup>5</sup>. D'autres récits sont « autobiographiques », d'une grande valeur historique, des souffrances supportées, décrites par les martyres mêmes, jusqu'au moment de leur exécution. Il y a ainsi le Martyre des Saintes Perpétue et Félicité (tuées le 7 mars, en 203), raconté par Sainte Perpétue même, jusqu'à la veille de sa mort ou le Testament des 40 Saints Martyres, tués le 9 mars 320, élaboré sous forme d'épître par l'un d'eux, Mélèce<sup>6</sup>.

D'autres actes des martyres ont été faits sur la base des récits d'autres chrétiens, contemporains des martyres, qui ont été témoins de leurs terribles souffrances, pendant les quatre premiers siècles, tels que les martyres de Saint Polycarpe, évêque de Smyrne (martyrisé le 23 février 155), Saint Dasius, tué à Axiopolis, sur le territoire actuel de notre pays (département de Constanța), Saint Emilien de Durostor († le 18 juillet 362), Saint Sabbas le Goth, martyrisé au Nord du Danube, sur le territoire de Dacie, le 12 avril 372, etc.

De point de vue des exégètes et des théologiens, de tels documents ont une extraordinaire valeur historique, parce qu'ils présentent une image très claire des relations entre l'Etat Romain et l'Eglise chrétienne, d'une part, et l'historicité de la personne de Jésus Christ, d'autre part. En plus, une rétrospective contemporaine sur la période des persécutions des quatre premiers siècles, prouve vraiment, citant Tertullien, que « le sang des chrétiens est une semence »<sup>7</sup>, leur attitude digne devant la mort et le courage constant à la défense de la foi chrétienne recommandant leur admirable exemple, suivi ultérieurement par quelques-uns de ceux qui les avaient persécutés initialement.

### Repères théologiques

De point de vue théologique, l'acte du martyr se traduit par la manière concrète de suivre l'appel de Jésus Christ qui affirme que « Si quelqu'un veut venir après Moi, qu'il renonce à lui-même, qu'il se charge de sa croix, et qu'il Me suive » (*Matthieu* 16,24), citation qui prouve, dès le

---

<sup>5</sup> *Actele martirice / Actes des Martyrs*, Maison d'éditions IBMBOR, București, 1982, p.8.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p.9.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p.5.

début, que le martyr est comparé avec une croix, une charge assumée de manière consciente et volontaire. La théologie offre quand même à ces mots un sens plutôt figuré ; quant aux sens symboliques de la notion de croix, les écritures ecclésiastiques soutiennent, de la sorte, le fait d'éviter les persécutions<sup>8</sup>.

Souffrant les plus terribles tourments, les chrétiens acceptaient le martyr sans s'y opposer, ayant la capacité de voir au-delà de l'acte atroce de leur mort violente, la tranquillité et la joie de la rencontre avec Jésus Christ, dont les souffrances se déroulaient sous leurs yeux. De plus, même pendant leur supplice, les martyres pardonnaient l'acte de leurs persécuteurs, priant Dieu d'omettre ce péché, tel qu'il résulte du Martyre du Saint Archidiacre Etienne.

« Étienne, pendant qu'on le lapidait, priait ainsi : « Seigneur Jésus, reçois mon esprit ! » Puis, se mettant à genoux, il s'écria d'une voix forte : « Seigneur, ne leur compte pas ce péché. » Et, après cette parole, il s'endormit dans la mort ». (*Actes des Apôtres*, 7, 59-60).

L'importance théologique du martyr est soulignée par la compréhension des versets bibliques qui reproduisent les paroles du Sauveur, en ce qui concerne les persécutions qui allaient venir :

« Si le monde a de la haine contre vous, sachez qu'il en a eu d'abord contre Moi ». (*Jean* 15,18)

« Rappelez-vous la parole que je vous ai dite : un serviteur n'est pas plus grand que son maître. Si l'on M'a persécuté, on vous persécutera, vous aussi. Si l'on a gardé ma parole, on gardera aussi la vôtre ». (*Jean* 15,20).

« Ils vous excluront des synagogues ; et même l'heure vient où quiconque vous fera mourir croira rendre un culte à Dieu ». (*Jean* 16,2)

Encouragés par ces mots, les martyres n'ont pas hésité à les comprendre en profondeur, résistant aux plus terribles souffrances. Eusèbe de Césarée décrit ainsi quelques-unes des tortures des chrétiens :

« Les uns, après les ongles de fer, les chevalets, les fouets les plus cruels, et mille autres tourments variés et effrayants à entendre, furent livrés au feu ; d'autres noyés dans la mer ; d'autres encore, courageusement, tendirent leurs têtes à ceux qui devaient les couper ; d'autres moururent dans les tortures ; d'autres succombèrent à la faim ; d'autres enfin furent crucifiés, les uns de la façon ordinaire pour les malfaiteurs, les autres d'une manière

---

<sup>8</sup> Cristian Bădiliță, Emanuel Conțac, *Și cerul s-a umplut de sfinți...*, *Martiriul în Antichitatea creștină și în secolul XX*, Actele colocviului internațional Sighet, 2-5 iunie 2011 / *Et les saints ont rempli le ciel...*, *Le martyre à l'Antiquité chrétienne et au XX<sup>e</sup> siècle*, Actes du colloque international de Sighet, le 2-5 juin 2011, Maison d'éditions *Curtea Veche*, București, 2012, p. 35. (Clément d'Alexandrie, *Stromata* IV,10,76)

pire, car on les cloua la tête en bas et on les laissa vivre jusqu'à ce qu'ils périssent de faim sur les gibets mêmes »<sup>9</sup>.

Parlant des martyres chrétiens de Thébaïde, région au Sud de l'Égypte supérieur, Eusèbe de Césarée décrit avec de nombreux détails les supplices du martyre :

« Ils étaient déchirés sur tout le corps avec des coquillages au lieu d'ongles de fer, et cela jusqu'à ce qu'ils perdissent la vie. (...) D'autres encore mouraient attachés à des arbres et à des branches : on rapprochait l'une de l'autre, avec des machines, les branches les plus fortes et sur chacune d'elles, on fixait les jambes des martyres, puis on lâchait tout de manière que les branches revinssent à leur position naturelle ; on avait ainsi imaginé d'écarteler d'un seul coup les membres de ceux sur lesquels on essayait ce supplice. Et tous ces tourments ne durèrent pas seulement quelques jours ni un temps bref, mais le long espace d'années entières ».<sup>10</sup>

Il est vrai que la persécution des chrétiens a duré plus de trois siècles, jusqu'en 313, mais elle a continué aussi, sous d'autres formes diverses, dans d'autres périodes de l'histoire qu'on n'a pas la possibilité d'analyser dans cette étude. L'histoire des persécutions contre les chrétiens est longue, avec de nombreux exemples, y compris contemporains.

Après deux millénaires de christianisme, la profondeur des versets bibliques cités est, au moins, tout aussi actuelle que celle des premiers siècles chrétiens, le martyre est encore l'un des problèmes majeurs qui préoccupent tant le monde chrétien que les adeptes d'autres confessions religieuses. Malgré sa spécificité, le sujet du martyre ne préoccupe seulement le monde du religieux, mais aussi d'autres domaines de la connaissance, tel que la philosophie ou la sociologie. On pense ainsi à la théorie de René Girard, qui identifiait une relation spéciale entre la catégorie du sacré et le phénomène de la violence. De son point de vue, la violence absolue, transposée à l'acte final de la mort, présente des significations sacrées. On comprend ainsi le sacrifice comme « une médiation entre un sacrificateur et une divinité »<sup>11</sup>, la présence même sous forme invisible de la divinité pendant l'acte sacrificiel assure le caractère sacré du martyre. Dans les arts visuels, cet aspect a été surpris avec beaucoup de subtilité par la représentation à côté du sacrificateur et du martyre de quelques éléments capables à suggérer la présence du divin en images (rayons de lumières, anges, la Vierge Marie ou Jésus Christ même).

---

<sup>9</sup> Eusèbe de Césarée, *Istoria bisericască / Histoire ecclésiastique*, Livre huit, VIII, en col. PSB, vol.13, Maison d'éditions IBMBOR, București, 1987, p.322

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> René Girard, *Violenta si sacrul / La Violence et le Sacré*, Maison d'éditions Nemira, București, 1995, p. 12.



Se rapportant, à son tour, au phénomène de la violence excessive conclue par la mort de la victime, Roger Caillois évoque une certaine joie de la destruction, en expliquant le plaisir de l'homme pour anéantir son prochain. Pendant la guerre, le crime présente des valences religieuses, l'autosacrifice du guerrier est dicté par la même loi qui impose également le meurtre de l'adversaire. Voilà pourquoi, explique Caillois, l'essentiel de la violence est le massacre. « La ruse signifie toujours l'anéantissement commode de l'ennemi et de l'animal chassé : il faut le détruire, s'il est possible, quand il dort et il est désarmé »<sup>12</sup>.

### Repères artistiques

Vu la multitude d'images de martyres, dans l'étude présente, on se limitera seulement à la présentation de quelques traits qui définissent, du point de vue de la représentation, les scènes de martyre au Moyen Âge.

1. Les images médiévales du martyr ont une triple signification : *historique*, parce qu'elles décrivent en images des faits de l'histoire de l'Eglise qui se sont passés en réalité, *doctrinaire*, parce qu'elles transmettent un fort message religieux, à savoir chrétien, et enfin et surtout, *morale*, parce qu'elles posent des questions sur les valeurs du bien et du mal et offrent à la fois des modèles spirituels dignes à suivre.
2. Du point de vue artistique, la représentation visuelle du martyr nous met devant un extraordinaire changement de perception du martyr macabre, vision déterminée par la manière de compréhension chrétienne de ce supplice au nom de la foi. Par conséquent, les saints martyrisés ne sont pas représentés souffrants, leurs regards sont presque toujours sereins, calmes, en paix avec eux, tandis que les regards et les postures de ceux qui les tuaient sont responsables de l'état de tension et de force du moment du martyr. Ce calme intérieur exprimé sur les visages des martyres est documenté tant de point de vue historique et expliqué, aussi, de la perspective théologique, parce que « les chrétiens considéraient la mort comme une porte de la vie, et le martyr une seconde naissance »<sup>13</sup>. Une vision pareille sur la vie et la mort, mais quand même complètement différente en essence, était celle des Daces dont on racontait qu'ils pleuraient lorsque quelqu'un naissait et riaient lorsque quelqu'un mourait. Les martyres sont représentés, qu'il s'agisse d'une peinture ou d'un manuscrit en miniature (enluminure), en priant Dieu de supporter plus facilement les souffrances terribles auxquelles ils

---

<sup>12</sup> Roger Caillois, *Omni și sacrul / L'Homme et le Sacré*, Maison d'éditions Nemira, București, 2006. p. 200.

<sup>13</sup> Diac. Dr. Liviu Petcu, *Martirii - biruitori ai suferintei prin credinta / Introduction aux Martyres – vainqueurs de la souffrance par la foi*, Maison d'éditions BASILICA de la Patriarchie Roumaine, București, 2011, p. 13.

- étaient soumis. On ne lit jamais sur leur visage le regret ou la douleur, mais la détermination de garder hardiment la foi et la joie de rencontrer Dieu.
3. L'art de la représentation médiévale du martyr est, par excellence, un art « sanglant », si nous est permis ce jeu de mots, mais la principale qualité des images n'est pas la transmission de la violence au niveau visuel, mais au niveau psychique, moral et spirituel. Ces images sont destinées à déclencher à l'intérieur du spectateur des sentiments forts, d'ordre religieux. Ces images n'ont pas le but de faire un récit illustratif, strictement documentaire de l'événement sanglant – comme dans le cas des images contemporaines de certaines exécutions, les photos et les films documentaires sur les horreurs de la guerre -, mais, premièrement, d'évoquer le courage infini et la foi des martyres, sentiments directement proportionnels avec la dureté et l'atrocité des tourments soufferts.
  4. En ce qui concerne les nombreuses images médiévales représentant les martyres, il est évident qu'elles appartiennent à des typologies de représentation qui ont à la base la documentation historique, visant la modalité dont ils ont été martyrisés. On distingue ainsi deux types de représentation du martyr. La première est celle du saint martyr qui apparaît symboliquement à côté de l'élément qui a causé sa mort, portant des vêtements – d'habitude blancs, symbole de la purification par martyr<sup>14</sup> - et avec les signes de la sainteté (Par exemple, Sainte Catherine représentée avec la roue, Saint Laurent à côté du grille sur lequel on l'a brûlé, Saint Barthélémy portant aux mains la peau qu'on lui a arraché, etc.). La seconde présente le moment du martyr décrit en images, plus ou moins illustratives, la composition étant d'habitude plus ample, à côté de plusieurs personnages et éléments symboliques.
  5. Le portrait des martyres est d'habitude problématique surtout pour les saints sur lesquels on n'a pas d'informations historiques très claires. D'autant plus que la pratique du portrait selon un modèle (des séances photo) n'était pas commune à l'art du Moyen Âge. Il est sûr que les personnages canonisés, les saints et les martyres tués dans les arènes ou dans d'autres espaces de la terreur, pendant les persécutions, n'ont pas fait le sujet de portraits directs (selon un modèle). Cela cause l'éloignement naturel de l'aspect physiologique réel des personnages, le recours aux idéalizations et la construction d'images type<sup>15</sup>. (voir la peinture du ménologe dans les Églises médiévales de Moldavie, XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles).

---

<sup>14</sup> Constantine Cavarnos, *Ghid de iconografie bizantină / Guide d'iconographie byzantine*, Maison d'éditions Sofia, București, 2005, p.22.

<sup>15</sup> I.D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești / L'iconographie de l'art byzantin et de la peinture féodale roumaine*, Maison d'éditions Meridiane, București, 1973, p.149.

6. De point de vue iconographique, entre l'art médiéval oriental et occidental de la représentation du martyr, on peut spéculer une série de ressemblances et différences. Il y a, premièrement, des ressemblances entre les modalités de représentation compositionnelle et technique, l'art du Moyen Âge s'exprimant avec raffinement tant en peinture qu'en broderie, sculpture, miniature ou orfèvrerie. Les différences sont représentées par le spécifique artistique (pictural) de la période et de la zone d'origine, et par les influences qui ont été à la base de la création de ces œuvres. En plus, il y a des différences entre la préférence de représenter certains saints ou leur appartenance, soit à l'Église Orientale, soit à l'Église Occidentale, soit à toutes les deux.

En guise de conclusion, on choisit du vaste patrimoine d'images de l'art médiéval une création qui, après cinq siècles, suscite des sentiments des plus profonds à l'intérieur du spectateur et dévoile à la fois l'essence spirituelle du martyr.

À Venanson, une petite localité du sud-est de la France, dans la chapelle construite en 1481, dont la fête patronale est Sainte Claire, on conserve un intéressant ensemble pictural, dédié à la vie et au martyr de Saint Sébastien. Même si en Italie, la période représente l'une des plus prolifiques étapes de la Renaissance, la petite localité française n'avait connu pas encore les influences de ce grand mouvement culturel ; la peinture de cette chapelle appartenant au peintre Giovanni Baleison (1463 - 1492 ?), un représentant connu du gothique international, manifesté comme une étape tardive de l'art gothique.

La scène représentative est celle lorsque les épouses des jeunes chrétiens emprisonnés, Marc et Marcellin, les supplient de renoncer à la foi chrétienne pour qu'on les laisse en liberté.

Tel qu'il résulte de la titulature suggestive de la scène, l'image est chargée d'un dramatisme spécial, soutenu par le schéma compositionnel de l'ouvrage. Deux tiers de l'espace compositionnel sont réservés à la représentation du cadre austère où l'on emprisonnait les deux martyrs, positionnés plus ou moins au centre, tandis que du côté droit, l'artiste accorde une attention spéciale à la représentation d'un groupe de femmes, parmi lesquelles on retrouve les épouses des deux jeunes, chacune portant dans ses bras un enfant emmaillotté. Même s'ils sont unis par la même cause, les deux groupes de personnages sont séparés de manière intransigeante par deux idéologies complètement différentes. Utilisée assez rarement dans la peinture religieuse de type byzantin et post-byzantin, surtout dans la description du cycle des Passions, l'image transmet une certaine tristesse, une lamentation normale, jaillie de la sensibilité et la faiblesse de tout homme envers la personne aimée. Ce sentiment douloureux est imprimé par l'artiste avec beaucoup de raffinement et simplicité sur les visages des femmes,

conscientes que le refus de l'apostasie de leurs époux aura un final malheureux. L'élément fort de la représentation est souligné par la manière émouvante de surprendre les visages des deux épouses et surtout par la présence des enfants comme image du plus précieux trésor, don de Dieu. D'autre part, par une perspective hiérarchique, les visages des deux martyres sont plutôt résignés. Ils semblent être arrivés à une compréhension supérieure, fait souligné aussi par l'orientation de leur regard, du haut en bas et par la présence de l'auréole qui, de point de vue spirituel, représente le plus précieux don que les gens peuvent obtenir, par la salvation, dans ce monde : la sainteté. En conséquence, l'image rapproche les paradigmes de deux mondes complètement différents, le paradigme des idéaux familiaux, matériels ou laïques et celui des idéaux religieux et spirituels, entre lesquels, selon la représentation symbolique de l'artiste de cette scène, il y a une cloison qui les rend presque incompatibles les uns avec les autres. Les barreaux en fer de la prison sont une allégorie de la séparation des deux mondes, avec les objectifs et les buts spécifiques; ils sont l'expression de la détermination et du courage infini des martyres pour conserver la foi chrétienne. C'est pourquoi, dans son ensemble, l'image suscite, par ses significations, des sentiments de la part du spectateur et l'incite à méditer aux paroles du Seigneur, qui ont donné, certes, du courage aux martyres à l'époque de leur persécution : « Car je suis venu mettre la division entre le fils et le père, entre la fille et la mère, entre la belle-fille et la belle-mère. (...) Celui qui aime son père ou sa mère plus que Moi, n'est pas digne de Moi ; et celui qui aime son fils ou sa fille plus que Moi, n'est pas digne de Moi ». (Matthieu 10, 35,37)

#### **Bibliographie :**

**Bădiliță, Cristian, Coțac, Emanuel, *Și cerul s-a umplut de sfinți...*, Martiriul în Antichitatea creștină și în secolul XX, Actele colocviului internațional Sighet, 2-5 iunie 2011 / *Et les saints ont rempli le ciel...*, *Le martyre à l'Antiquité chrétienne et au XX<sup>e</sup> siècle*, Actes du colloque international de Sighet, le 2-5 juin 2011, Maison d'éditions *Curtea Veche*, București, 2012**

**Caillois, Roger, *Omul și sacrul / L'Homme et le Sacré*, Maison d'éditions Nemira, București, 2006.**

**Cairns, Earle R., *Creștinismul de-a lungul secolelor / Le christianisme au cours des siècles*, Maison d'éditions « Dragostea lui Dumnezeu în acțiune », Chișinău, 1992**

**Cavarnos, Constantine, *Ghid de iconografie bizantină / Guide d'iconographie byzantine*, Maison d'éditions Sofia, București, 2005**

**Clément d'Alexandrie, *Écrits, 2-eme partie, Stromata*, Maison d'éditions IBMBOR, București, 1982**

**Eusèbe de Césarée, *Istoria bisericească / Histoire ecclésiastique*, Livre huit, VIII, en col. PSB, vol.13, Maison d'éditions IBMBOR, București, 1987**

**Girard, René, *Violenta si sacrul / La Violence et le Sacré*, Maison d'éditions Nemira, București, 1995**

**Ștefănescu, I.D.,** *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești / L'iconographie de l'art byzantin et de la peinture féodale roumaine*, Maison d'éditions Meridiane, București, 1973

\*\*\*, *Actele martirice / Actes des Martyres*, Maison d'éditions IBMBOR, București, 1982

\*\*\*, *Martirii – biruitori ai suferinței prin credință, Florilegiu patristic / Les martyres – vainqueurs de la souffrance par la foi, Florilège patristique*, Maison d'éditions s Basilica de la Patriarchie Roumaine, București, 2011

# MEDIEVAL ART AND CIVILIZATION

## LE ROCHER DE LA RÉSURRECTION DANS LA LITTÉRATURE DU XII<sup>e</sup> SIÈCLE (*THE ROCK OF RESURRECTION IN TWELFTH CENTURY FRENCH LITERATURE*)

Brîndușa Grigoriu \*

**Abstract: The Rock of Resurrection in twelfth Century French Literature.** In 12th century French literature, the rock is a sign of the divine : Béroul's description of Tristan's leap into the other-world of the Morrois (in *Le Roman de Tristan* by Béroul) as well as Marie de France's depiction of Bisclavret's metamorphosis into a wolf (in the lai *Bisclavret*) require an adequate scenery for a supernatural act in need of legitimization. The presence of a cliff in the first context and of a stone cavity in the second serve in both cases as indications of God's secret will, manifesting itself in the proximity of a chapel. Our paper focuses on the literary representations of the sacred in connection to the image of the rock as a symbol of resurrection.

**Keywords:** rock, symbol, Resurrection, Béroul, *Tristan*, Marie de France, *Bisclavret*

La littérature médiévale s'écrit sur le parchemin, mais elle se construit souvent, comme univers de fiction, autour de l'obsession de la pierre, image d'une éternité à la mesure de l'homme. Autel ou tombeau, mais aussi rocher ou seuil entre les mondes, l'élément « pierre » est un repère sûr de l'imaginaire médiéval, qui concentre les signes du sacré dans un jeu serré, où les valeurs profanes aspirent à se dépasser autant qu'à se légitimer.

Avec Béroul, auteur anglo-normand du XII<sup>e</sup> siècle, Tristan et Yseut font leur entrée dans la littérature médiévale sous le signe de la « fole amor ». Traqués par Marc et ses barons « félons », menacés par un bûcher crépitant et des lépreux ardents, abreuvés par le philtre pendant trois ans, les amants s'aiment et fuient la mort, en gravitant dans l'orbite de deux mondes : la cour et la forêt du Morrois.

---

\* Maître de conférences, Université Alexandru Ioan Cuza, Iași, Roumanie, [brindusagrigoriu@yahoo.fr](mailto:brindusagrigoriu@yahoo.fr)



Devant cet univers de fiction foisonnant, le lecteur moderne « ne voit que du feu » ; et certes, les amants ne sont pas de pierre. Mais il y a un moment crucial dans le récit, lorsque la pierre s'érige en clé de voûte de l'histoire, et l'élève à la dimension de la légende. Ce moment invite à une lecture en termes de sémiotique du sacré.

Le héros de la scène n'est autre que Tristan, fraîchement condamné à mort ; il saute par la fenêtre d'une chapelle assise « u coin d'une roche »<sup>1</sup>, qui donne « sor mer [...] devers bise »<sup>2</sup>, pour échapper à la honte d'une exécution publique. Il vient d'être surpris en flagrant délit avec Yseut, et il sait que « pres est [s]on terme de finer »<sup>3</sup>. Dieu lui sert d'excuse ultime lorsqu'il supplie ses « meneors » de lui accorder la grâce d'une dernière prière dans l'église : « Preerai Deu qu'il merci ait, / De moi, quar trop li ai forfait »<sup>4</sup>. Et c'est le champ du sacré qui s'ouvre, avec la miséricorde divine. Car le narrateur est sûr que son personnage est un pécheur, mais un pécheur digne de la grâce : il a « forfait » sous l'influence du philtre, et il est condamné, innocent, à une mort atroce et humiliante, « le ré ardant d'espine »<sup>5</sup>. Certes, la présence des épines (face au crépitement d'un bûcher) ne suffit pas pour faire de Tristan un Jésus, mais elle suffit pour faire de lui le héros d'une Passion qui conduit à la vie plutôt qu'à la mort – *via* un seuil de pierre.

Significativement, la pierre est omniprésente dans l'environnement du condamné Tristan, de l'église elle-même, située sur un rocher, au relief escarpé de la falaise. Au début de son itinéraire, il s'agit bien de pierre sacrée, car tout commence avec l'autel, qui représente la première destination du condamné. En effet, dès qu'il entre dans la chapelle, Tristan se met à courir vers l'autel, comme s'il était sous la poussée d'un repentir vif et cuisant, orienté, comme il se doit... vers l'Orient. C'est la direction que suivent, de leurs regards, tous les croyants agenouillés dans l'église, car une messe, ou au moins une oraison collective bien orchestrée, est en cours. Étrangement, le narrateur ne dit rien sur l'éventuelle présence d'un prêtre ; mais si tout se passe selon le rite chrétien – et on pourrait bien s'y attendre dans une église du XIIe siècle – alors ce prêtre est sans doute debout, auprès de l'autel, en train d'officier la liturgie. En tout cas, Tristan, comme le narrateur, ne fait guère attention au personnel ou aux circonstances liturgiques. Il saute, en toute célérité, dans un autre temps, non-cyclique, qui est celui du miracle.

Lorsque l'amant d'Yseut arrive devant l'autel, il ne s'arrête, ne s'agenouille, ne s'humilie pas : il contourne la table de l'Eucharistie comme s'il s'agissait d'un obstacle. Ce qui l'attire n'est pas cette pierre sanctifiée par

<sup>1</sup> Bérout, *Le Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, éd. Philippe Walter et Daniel Lacroix, Paris, Librairie Générale Française, "Lettres Gothiques", 1989, v. 917, p. 64.

<sup>2</sup> *Ibid.*, v. 918, p. 64.

<sup>3</sup> *Ibid.*, v. 930, p. 66.

<sup>4</sup> *Ibid.*, v. 931-932, p. 66.

<sup>5</sup> *Ibid.*, v. 1084, p. 72.

le sang et le corps du Christ, mais une pierre nue qui l'attend dehors, et sur laquelle le regard du conteur s'attarde pertinemment, en invitant son public à en faire de même : « Seignors, une grant pierre lee / Out u milieu de cel rochier »<sup>6</sup>. Il s'agit véritablement d'un seuil naturel, qui semble tracer, aux yeux de Tristan, une deuxième marche dans cette descente qui n'est pas une chute, mais un saut dans un autre monde.

Quant à la première marche, elle est située dans une abside (de pierre) et correspond en fait à la fenêtre par où entre la lumière de l'Orient et par où saute Tristan, à contre-courant : « En la dube out une verrine, / Que un sainz i fist, porperine »<sup>7</sup>. Il s'agit donc d'un endroit saint, qui abrite non seulement le don d'un bienheureux de Dieu, mais aussi « la tête de l'église, l'extrémité du côté de l'autel »<sup>8</sup>.

Sur l'étagement du saint, du sacré et du religieux au Moyen Âge, il faut préciser qu'au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècles, « les différents types d'espace caractérisés par le droit romain se superposaient en quelque sorte : 'religieux' en raison de la présence de défunts, le cimetière était en même temps un espace 'saint' en vertu de la sauvegarde dont bénéficiait son enclos, et également sacré par la bénédiction rituelle que lui conférait un représentant de l'institution ecclésiastique »<sup>9</sup>. Certes, Michel Lauwers se réfère ici au cimetière, mais une chapelle réunit à plus forte raison qu'un cimetière ces trois vocations : religieuse puisque le saint y laisse, après sa mort, un signe de son passage ; sainte puisqu'il s'agit d'une église sauvegardée par Dieu et les intercesseurs de l'au-delà ; sacrée grâce à la manifestation, dans son enceinte, de ces sacrements auxquels participent, d'ailleurs, tous les croyants, à l'exception de Tristan.

Après sa traversée foudroyante de l'église, Tristan ouvre la fenêtre « porperine » de l'abside en se servant de sa main droite, ce qui est bon signe ; et il saute d'abord sur la « pierre lee », ensuite sur le sable mou qui borde la mer. Si le premier saut est un véritable spectacle de parachutisme – « Tristran i saut molt de legier / Li vens le fiert entre les dras, / Quil defent qu'il ne chie a tas »<sup>10</sup> – le second saut est une représentation de la peur à l'état pur, animal. Dès qu'il atterrit sur le rivage, Tristan devient méconnaissable. Au lieu d'entendre les oraisons qui continuent probablement à s'élever de l'église, Tristan entend « le feu qui bruit »<sup>11</sup> et, tout angoissé, il

<sup>6</sup> *Ibid.*, v. 948, p. 66.

<sup>7</sup> *Ibid.*, v. 925-926, p. 66.

<sup>8</sup> Jean-Auguste Brutaills, *Précis d'archéologie du Moyen Âge*, Glossaire archéologique, 1924, cité dans l'article « abside » du dictionnaire en ligne abrité par le portail du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales sur le site <http://www.cnrtl.fr/definition/abside>, consulté le 26 juin 2013.

<sup>9</sup> Michel Lauwers, *La Naissance du cimetière. Lieux sacrés et terre des morts dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier, 2005, p. 167.

<sup>10</sup> Bérout, *Le Roman de Tristan*, éd. cit., v. 950-952, p. 66.

<sup>11</sup> *Ibid.*, v. 962, p. 66.

court de plus belle. Le narrateur laisse cohabiter cette hantise infernale et la Grâce qui vient de se révéler, par un miracle tout frais : « Bele merci Dex li a fait ! »<sup>12</sup>.

Située au cœur de la dynamique miraculeuse, la « grant pierre lee » est un signe de la bienveillance divine, si transparent, qu'on pourrait y voir une allégorie. La clé nous est fournie, une fois de plus, par l'auteur : « Oez, seignors, de Damledé, / Comment il est plains de pité : / Ne vieiat pas mort de pecheor. / Receu out le cri, le plor / Que faisoient la pauvre gent / Por ceus qui eirent a torment »<sup>13</sup>.

Ainsi, Tristan est élevé de la mort la plus honteuse à la vie, du *torment* à la paix. Il est sauvé sinon rédimé – et tout cela, par une inversion signifiante des lois de la réalité : normalement, un sol rocheux, dénué de végétation, écraserait les jambes d'un sauteur, surtout quand celui-ci est déjà blessé par un sanglier, et perd du sang à cause d'une plaie non bandée (c'est le cas de Tristan, qui a saigné abondamment la veille, dans le lit de la reine) ; en plus, ce sauteur aggraverait son cas en se lançant du haut d'une chapelle, dans des conditions qui seraient fatales à un être dix fois moins lourd et moins souffrant. Pour mieux nouer les liens entre pierre et mort, mais aussi entre défi et triomphe, le narrateur précise : « Cil mont est plain de pierre aaise. / S'uns escureus de lui sausist, / Si fust il mort, ja n'en garist »<sup>14</sup>. Mais Tristan n'est pas un écureuil. Il voit la pierre comme un seuil vers le salut social, sinon vital ou spirituel. S'écraser contre la pierre lui épargnerait, en effet, l'avitissement par le bûcher. Loin de souffrir comme un agneau, il bondit donc comme un écureuil. Tristan réécrit, à sa façon, l'histoire de Jésus et de la résurrection.

Ligoté, insulté, le héros ne tend pas l'autre joue : il tourne le dos, il ment, il se fait délier. Si Jésus n'a même pas besoin de rouler le rocher pour sortir du tombeau, ni de mettre ses vêtements pour déambuler, Tristan ouvre la fenêtre de sa propre main, et se sert justement de ses habits pour prendre le large. « Seignors, n'i a que ceste entree »<sup>15</sup>, dit Tristan à ses gardes. Et il ajoute, comme pour reconstituer le cadre mythique de la résurrection de Jésus : « A chacun voi tenir s'espee. / Vos savez bien ne pus issir »<sup>16</sup>.

Cette idée de chemin sans retour, d'espace sans issue, est incarnée, emblématiquement, par la pierre qui bloque l'issue du tombeau christique. Il s'agit, là aussi, d'une pierre-obstacle, d'une pierre bien terrestre, sinon terre-à-terre, qui matérialise le doute des femmes myrrhophores. L'idée se retrouve, d'une façon éclairante, chez Bernard de Clairvaux :

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, v. 960, p. 66.

<sup>13</sup> *Ibid.*, v. 909-913, p. 64.

<sup>14</sup> *Ibid.*, v. 923-924, p. 64.

<sup>15</sup> *Ibid.*, v. 933, p. 66.

<sup>16</sup> *Ibid.*, v. 934-935, p. 66.

Mais si nous considérons quelle œuvre c'est pour nous de réveiller de son sommeil de mort celui qui en est là, combien même il est difficile de s'approcher seulement de son cœur qu'une obstination aussi dure que la pierre, et que l'impudence nous ont fermé, je crois que nous serons amenés à nous écrier aussi avec les saintes femmes : " Qui est-ce qui nous enlèvera la pierre qui ferme le sépulcre (Marc. XVI, 3) ? ". Mais, pendant que dans nos préoccupations craintives nous n'osons nous approcher, nous hésitons à marcher vers une telle merveille, il arrive bien souvent que l'oreille du Seigneur a entendu les dispositions pieuses de notre cœur et que, à un mot de sa bouche, on voit se lever, plein de vie de son sépulcre celui qui y était étendu mort. [...] Lui-même il écarte de ses mains la pierre de son obstination, et, s'asseyant dessus, il nous montre les bandelettes dont sa foi s'était trouvée chargée, car elle est maintenant ressuscitée.<sup>17</sup>

Ainsi vue, la pierre traduit l'endurcissement du cœur, et la résurrection, la libération de l'âme et son retour à l'amour du prochain. La vision n'est pas étrangère à Bérout, qui fait de son œuvre, autant qu'un roman d'amour, un roman de la rédemption manquée, espérée, retrouvée.

En effet, après son évasion miraculeuse, Tristan a l'occasion de mettre à l'épreuve sa perméabilité à la religion lors de ses visites chez l'ermite Ogrin, qui s'épanche en larmes, justement, quand il voit que son pécheur favori souhaite retourner au chemin de la foi dans sa dimension religieuse, sociale, familiale. Même si le héros de Bérout n'a aucune pierre à rouler pour voir le Christ, il mène une vie de Sisyphe de la passion, et reçoit, après son saut sur la « pierre lee », une deuxième chance à la vie et à ce qu'il appelle, avec Yseut, la « joie pardurable »<sup>18</sup>.

Autant dire que, dans un sens, Tristan est ressuscité. Le chemin sans retour s'ouvre des deux côtés, infiniment, et le philtre arrête d'exercer sa magie. C'est en se lançant sur le rocher, au risque de s'écraser, que Tristan embrasse sa liberté. Bérout tient à assurer une réception empathique, voire émerveillée à son miracle (même s'il s'agit plutôt d'une tentative de suicide, intentionnellement parlant ! qui rappelle la tentation plutôt que la résurrection du Christ – autre histoire de pierre et de saut dans le vide...).

Avec Bérout, si le suicide rate, la résurrection réussit. « Que ressuscite donc et se mette à revivre l'esprit de chacun de nous, soit pour nous adonner en toute vigilance à la prière, soit pour nous appliquer assidûment au travail », écrit Gueric d'Igny, autre moine cistercien du XIIe

---

<sup>17</sup> Bernard de Clairvaux, *Deuxième Sermon pour les fêtes de Pâques*, 12, dans *Œuvres complètes de Saint Bernard*, trad. par M. l'abbé Charpentier, Paris, Vivès, 1866, disponible en ligne sur le site [http://jesusmarie.free.fr/bernard\\_de\\_clairvaux\\_sermons\\_du\\_temps\\_4.html](http://jesusmarie.free.fr/bernard_de_clairvaux_sermons_du_temps_4.html), consulté le 26 juin 2013.

<sup>18</sup> Bérout, *Le Roman de Tristan*, éd. cit., v. 2276, p. 126.

siècle, dans son *Troisième Sermon pour la Résurrection*<sup>19</sup>. Or, Tristan s'applique assidûment au travail, dans la forêt où il débarque avec son Ève rescapée : il bâtit chaque jour une loge de feuillage, il construit l'Arc Infaillible, il dresse son chien, il chasse des cerfs pour nourrir sa petite famille (Yseut, Govenal, et le chien Husdent), il défend son « chez nous ». Et, un jour, il prie, une bonne fois pour toutes : « A Deu, qui est sire du mont, / Cri ge merci, que il me donst / Itel corage que je lais / A mon oncle sa feme en pais »<sup>20</sup>.

La paix après l'amour est un rêve littéraire bien enraciné dans les récits du XIIIe siècle. Après la résurrection de Tristan, il convient de considérer une résurrection au féminin : celle de Guilliadon, héroïne du lai *Eliduc*, de Marie de France.

Contemporaine de Béroul, l'auteure connaît bien la matière tristanienne et ses écueils. Certains lais mettent en vedette l'élément « pierre » – sans l'associer directement à la résurrection : l'exemple le plus saillant, qu'il convient de mentionner avant de franchir le seuil d'*Eliduc*, est celui du lai *Bisclavret*, où un homme devient loup trois jours par semaine, grâce à un rocher situé près d'une vieille chapelle. C'est, en effet, cette « pierre cruese e lee / suz un buissun, dedenz cavee »<sup>21</sup> qui permet la métamorphose et qui en assure la réversibilité : le héros y cache ses vêtements afin de libérer son animalité et revient les chercher afin de reprendre sa forme humaine. Or, cette « pierre lee » est curieusement proche de celle de Béroul ; il s'agit toujours d'un espace-seuil, qui entretient des rapports étroits et mystérieux avec le sacré.

Marie de France est sensible à l'attrait des seuils sinon à celui des rochers. Elle crée un univers riche en espaces liminaires – îles, forêts, fenêtres, tombeaux, *pierres* – et flou quand il s'agit des mondes qui s'épanchent au-delà de ces charnières.

Avec *Eliduc*, nous assistons à une résurrection étroitement liée à la vie de la pierre sainte. L'épisode est au cœur du lai : le héros, sa femme et son amante s'y retrouvent, unis devant l'autel d'une chapelle solitaire, hantée par la mort. Et le triangle, pour la première fois dans le monde des lettres françaises, devient une pyramide mystique : l'amour humain conduit à l'amour divin, et les personnages deviennent tous moines ou nonnes, s'ouvrant à la lumière d'une vie autre, dans la paix du Christ. Plus tard, au XIIIe siècle, l'auteur anonyme du *Roman de Lancelot en prose* se souviendra

<sup>19</sup> Gueric d'Igny, *Sermon 3 pour la résurrection*, 5.1, éd. et trad. Bernard-Joseph Samain (texte latin 202, Sources chrétiennes), dans *Collectanea Cisterciensia*, 66, 2004, p. 78 ; disponible en ligne sur le site <http://www.citeaux.net/collectanea/tlc661.pdf>, consulté le 26 juin 2013.

<sup>20</sup> Béroul, *Le Roman de Tristan*, éd. cit., v. 2185-2188, p. 122.

<sup>21</sup> Marie de France, *Bisclavret*, dans *Lais de Marie de France*, éd. Karl Warnke, trad. Laurence Harf-Lancner, Paris, Librairie Générale Française, 1990, v. 93-94, p. 120.

de cette leçon d'abandon, et nous fera assister (dans un manuscrit isolé, mais parlant) aux derniers adieux de Lancelot et Guenièvre avant leur entrée au couvent, et avant l'emmurement, pieux et repentant, dans une mort sous le signe de Dieu.

Dans le lai d'*Eliduc*, le rocher se doit d'être un lieu de conversion et d'émotion avant de devenir un lieu de résurrection. Il baigne d'abord dans la mer.

Sur un bateau bousculé par une « tourmente » signifiante, Guilliadon, une jeune amoureuse, apprend qu'elle est en train de devenir la deuxième épouse de son homme. Un matelot lui donne abruptement la nouvelle et se prépare à la jeter aux flots, afin de sauver les autres passagers, en apaisant la colère de Dieu. Eliduc se tourmente et son amie s'évanouit. Elle est vierge, amoureuse et ignorante, donc innocente. Après une exécution hâtive et vindicative du matelot, l'amant bigame se laisse terrasser par sa grande douleur. Comme Guilliadon reste immobile jour après jour, sans mourir, sans pourrir, mais aussi sans ressusciter tout à fait, elle est placée par Eliduc dans un lit qui côtoie l'autel de cette vieille chapelle qu'il est le seul à connaître, au fond d'une forêt.

Quand il arrive devant cet espace proprement sacré, où un ermite menait, depuis une quarantaine d'années, une vie de saint, Eliduc s'attend à être accueilli en ami par celui-ci. Or, il n'en est rien : « apelé i unt e batu : / n'i troverent kis respundist / ne ki la porte lur ovrist »<sup>22</sup>. Un silence de pierre est tout ce que la chapelle (ou Dieu, à travers elle) propose à son visiteur-pécheur (et à sa victime innocente). Et ceux-ci l'acceptent. Mieux, ils seront amenés à apprendre et à garder le secret de l'ermite.

Comme Eliduc veut enfouir Guilliadon, l'église lui apparaît d'abord comme un tombeau possible, et même désirable, pour son amie – car il entend l'y placer pour lui rendre tous les honneurs dus à une fille de roi et pour lui conférer le droit à la prière perpétuelle. Or, c'est « une tumbre novele »<sup>23</sup> qu'il découvre. L'ermite y est enterré à la mesure de sa perfection et de sa sainteté<sup>24</sup>.

Il est alors question de creuser « la fosse »<sup>25</sup> qui puisse accueillir l'amie d'Eliduc. Mais celle-ci est si belle, si fraîche dans sa mort, qu'il ne saurait s'y résoudre. Un brin de Blanche-Neige passe dans la catalepsie de Guilliadon (ou l'inverse ?). Il faut donc un prince, et un objet qui amène la résurrection.

C'est la pierre de l'autel qui engendre, ou même qui pond, la vie. Tandis que la belle repose dans sa mort rose, regardée à satiété par sa rivale,

<sup>22</sup> Marie de France, *Eliduc*, dans *Lais de Marie de France*, éd. cit., v. 912-914, p. 314.

<sup>23</sup> *Ibid.*, v. 919, p. 314.

<sup>24</sup> *Ibid.*, v. 918, p. 314.

<sup>25</sup> *Ibid.*, v. 921, p. 314.



une belette (pas un écureuil !) « vint courant. / de suz l'alter esteit eissue »<sup>26</sup>. Cet animal a la réputation de pouvoir ressusciter ses petits par certains procédés mystérieux<sup>27</sup>. Et comme le serviteur de l'épouse n'apprécie pas le don de Dieu – ou de la pierre de l'autel – il tue la belette dès que celle-ci marche sur le corps de Guiliadon. Mais la compagne de cette belette (car c'était un mâle qui profanait ainsi la virginité mourante de l'héroïne) s'en va à toutes jambes chercher une « flur, tute de vermeille color »<sup>28</sup>. Et, dans une sorte de baiser (ou de dents-à-bouche) qui rappelle, cette fois, l'image de la Belle au bois dormant, la belette reçoit la fleur et revient à la vie. Un seul pas reste à faire, et c'est l'épouse d'Eliduc qui l'accomplit: ressusciter, par la vertu de la même fleur, l'amante innocente. La résurrection est une réussite. L'auteure n'hésite pas à y insinuer le nom de Dieu, qui est la première parole de la miraculée : « 'Deus', fet ele, 'tant ai dormi !' »<sup>29</sup>.

Au-delà de ce qu'elle suppose de coquetterie et d'idéalisme – car l'épouse, après avoir ressuscité sa rivale, lui cède la place auprès de son mari, en prenant le voile pour qu'il échappe à la bigamie et pour qu'il retrouve sa joie de vivre – cette résurrection féminine est proche à celle de Tristan. La dynamique factuelle dans l'environnement de l'autel évoque la trajectoire du haut vers le bas, le long du rocher. Une nouvelle chance est donnée à un couple condamné par la société. Et, mieux que chez Bérout, le couple à la Marie de France réussit à fructifier cette chance. La chapelle des bois est la première d'une suite de constructions en pierre où les trois personnages s'emmurent de bon gré. Car on ne saute pas, dans un récit écrit par une femme et concernant une autre femme, comme dans un roman de Tristan. En revanche, on prie et on travaille, comme le recommandait Gueric d'Igny, sous le signe de la résurrection. Le chevalier est appelé, de par Dieu, à vivre sous l'ordre des *oratores*, aussi confortablement que saintement. Quant aux deux dames – car, entre temps, la pucelle a pu consommer son lien avec Eliduc – elles finissent par partager les mêmes murs de pierre et la même ferveur pour l'ancien et le futur *é/Epoux*.

Rocher, autel, tombeau, la pierre littéraire des récits du XIIe siècle est censée « réveiller de son sommeil de mort celui qui en est là »<sup>30</sup> : l'amant, aimant et péchant. Au féminin comme au masculin.

<sup>26</sup> *Ibid.*, v. 1032-1033, p. 318.

<sup>27</sup> Voir *Le Livre du Trésor de Brunetto Latini*, trad. Gabriel Bianciotto dans *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Stock, 1980, p. 220.

<sup>28</sup> Marie de France, *Eliduc*, dans *Lais de Marie de France*, éd. cit., v. 1047-1048, p. 320.

<sup>29</sup> *Ibid.*, v. 1066, p. 320.

<sup>30</sup> Voir plus haut le sermon de Bernard de Clairvaux, cité n. 17.

**Bibliographie :**

**Bernard de Clairvaux**, *Deuxième Sermon pour les fêtes de Pâques*, 12, dans *Œuvres complètes de Saint Bernard*, trad. par M. l'abbé Charpentier, Paris, Vivès, 1866, disponible en ligne sur le site

[http://jesusmarie.free.fr/bernard\\_de\\_clairvaux\\_sermons\\_du\\_temps\\_4.html](http://jesusmarie.free.fr/bernard_de_clairvaux_sermons_du_temps_4.html).

**Béroul**, *Le Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, éd. Philippe Walter et Daniel Lacroix, Paris, Librairie Générale Française, "Lettres Gothiques", 1989.

**Brutails, Jean-Auguste**, *Précis d'archéologie du Moyen Âge*, Glossaire archéologique, 1924, cité dans l'article « abside » du dictionnaire en ligne abrité par le portail du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales sur le site <http://www.cnrtl.fr/definition/abside>.

**Guerric d'Igny**, *Sermon 3 pour la résurrection*, 5.1, éd. et trad. Bernard-Joseph Samain (texte latin 202, Sources chrétiennes), dans *Collectanea Cisterciensia*, 66, 2004, p. 78 ; disponible en ligne sur le site

<http://www.citeaux.net/collectanea/tlc661.pdf>.

**Lauwers, Michel**, *La Naissance du cimetière. Lieux sacrés et terre des morts dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier, 2005.

*Le Livre du Trésor de Brunetto Latini*, trad. Gabriel Bianciotto dans *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Stock, 1980.

**Marie de France**, *Bisclavret et Eliduc*, dans *Lais de Marie de France*, éd. Karl Warnke, trad. Laurence Harf-Lancner, Paris, Librairie Générale Française, 1990

## **ORA ET LABORA. PARADIGMES DU MODELE MONACAL MEDIEVAL CHEZ CHRETIEN DE TROYES**

**Diana Gradu\***

**Abstract: *Ora et labora. Paradigms of the Medieval Monastic Model in Chrétien de Troyes's Work.*** The medieval monachal model is marked out by the faith, by the power, by the morality. It is also shared between confidence and fear with regard to the power on the earth, but, certainly, all the clerks and the monks of the Middle Age know and assume the rule *Redde Caesari quae sunt Caesaris and quae sunt Dei Deo*. The medieval literature, the unfaithful mirror, is reflected in an incomplete and sometimes idealized way, the example of the hermit, but it constitutes in the essential source of its paradigm. I shall stop to Chrétien of Troyes and to its novels, they are the most glorious proof of the Renaissance of the 12th century

**Keywords:** Middle Age, monachal, Chrétien de Troyes, literature, model, the 12th century

*"Jusqu'ici je t'ai appelé père sur la terre; désormais je peux dire : Notre Père qui êtes aux cieux, puisque c'est à Lui que j'ai confié mon trésor et donné ma foi."* Ce sont les mots de François d'Assise, pas encore saint, lors de sa séparation de l'autorité paternelle terrestre. La scène est – en soi – mémorable : le jeune homme riche renonce à tout bien et à tout vêtement, en se montrant nu, dans la place publique, et en laissant l'Église, incarnée dans la personne de l'évêque d'Assise, prendre soin de lui, par le geste de le couvrir de sa cape. Son parcours, par la suite, mène des cabanes de pierre sèche, situées aux alentours de la ville d'Assise, jusqu'au voisinage des lépreux et à la cinquième croisade en Egypte<sup>1</sup>.

L'exemple de Saint François couvre tout un spectre d'attitudes propres au plein Moyen Âge européen (y compris l'espace français, et les XIIe-XIIIe siècles). Le passage de la classe de guerriers (*belatores*) à la classe des ceux qui prient (*oratores*) est fait de manière progressive et, certes, l'accès à la sainteté place Saint François au dernier niveau, le plus haut qu'un

---

\* Maître de Conférences, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iasi

<sup>1</sup> <http://www.croire.com/Definitions/Vie-chretienne/Saint-Francois-d-Assise/Vivre-selon-l-Evangile>, consulté le 4 novembre 2014

[http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/saint\\_Fran%C3%A7ois\\_dAssise/120177](http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/saint_Fran%C3%A7ois_dAssise/120177), consulté le 4 novembre 2014

mortel pût atteindre/attendre. Le futur Saint François d'Assise voulut, au début de sa carrière « mondaine », suivre la voie d'armes.

La société tripartite médiévale est composée, selon la formule d'Adalbéron de Laon, en trois classes : les *oratores*, les *belatores*, les *laboratores*<sup>2</sup>. Depuis le XI<sup>e</sup> siècle, cette distinction comporte certaines modifications ou plutôt, des interprétations, car il y avait des guerriers chrétiens, qui assumaient la condition belliqueuse au nom de la Croix, il y avait des moines qui travaillaient les champs, en répondant aux exigences *ora et labora* (prie et travaille) les seules pertinentes et, qui sait, il existait des *laboratores* qui priaient pour de riches récoltes pour eux et les leurs.

Être chrétien au Moyen Âge signifiait maîtriser, à l'aide des clercs et des autorités ecclésiastiques, tout un bouquet de peurs qui perdurent encore, partiellement : la peur de diable, la peur de Dieu (qui punit le moindre péché), la peur de la mort de l'âme, un anéantissement pire que la mort physique, la peur de rater l'entrée au Paradis, la peur de l'Enfer, etc<sup>3</sup>. Pratiquer la foi chrétienne c'était s'assurer une sorte de garantie pour une vie merveilleuse au-delà des limites physiques imposées par condition mortelle. Et cela se réalisait à l'aide des envoyés de Dieu sur la Terre, importants ou familiers : l'Église, le Pape, les évêques et le menu clergé de chaque ville et village. Les instruments en étaient nombreux et, d'une certaine manière, à la portée des gens : la messe de chaque dimanche, les grandes fêtes religieuses, les cérémonies, le culte des reliques y associé, le Livre Saint, la lecture des Évangiles. N'oublions pas les dons faits à l'Église<sup>4</sup>. Et les pèlerinages aux lieux saints (Saint Jacques de Compostelle, par exemple) ou même à Jérusalem.

Être moine au XII<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup> supposait assumer une condition plurivalente, en complétant la pratique exhaustive de la foi chrétienne. Je pourrais dire même que cette pratique n'excluait point l'activité au milieu et au service de la communauté, le travail dans les monastères et dans les universités (physique et intellectuel à la fois), le soin des malades et des exclus (les lépreux), la guerre au nom d'une croyance qui prônait la paix (les croisades). C'est pourquoi moine (ou moniale, variante féminine) ne sont que des termes génériques. Derrière il y a un clerc, un prêtre, un moine, une

<sup>2</sup> Voir Jacques Le Goff, *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977 (imprimé en 2004), p. 80 et sq.

<sup>3</sup> Voir, à ce titre, Jean Delumeau, *La Peur en Occident*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1978.

<sup>4</sup> « L'homme du Moyen Âge poursuit donc un objectif prioritaire : gagner le Paradis (ou, du moins, éviter l'Enfer). Pour cela, l'Église lui trace une voie à respecter impérativement ; le bon chrétien doit faire la charité, suivre une morale comportementale et surtout obéir aux commandements essentiels : prier Dieu, assister à la messe, jeûner pendant le Carême. Mais le pardon des fautes peut être également obtenu par les dons faits à l'Église. » (François Icher, *La Société médiévale. Codes, rites et symboles*, Paris, Éditions de la Martinière, 2000, p. 37.)

<sup>5</sup> Je me rapporte à ce siècle en principal car il est le même que la production du corpus littéraire choisi, celui de Chrétien de Troyes.

moniale, un saint. Et par-dessus tout, notre mère, l'Église catholique, et le Pape.

Les *oratores* ont un statut spécial au Moyen Âge, car ils peuvent être partagés en deux catégories: les clercs et les prêtres. Les moines et les ermites forment plutôt une "sous-classe" à l'intérieur des derniers. Les clercs sont les promoteurs de la culture religieuse, sans appartenir à un ordre et/ou sans être prêtres. La caractéristique commune pour tous est le fait de se considérer, chacun individuellement, le messager de Dieu. Certes, entre tous, les clercs ont le statut le plus controversé. Ils diffusent la culture religieuse, mais, en même temps, celle profane. La religion est pour eux une morale, mais qu'ils sont obligés à transmettre, autrement l'équilibre de la société est perdu. L'exemple de Chrétien de Troyes est le plus connu. Il a été clerc, sans être prêtre, bon connaisseur de la Bible et de la littérature latine. Pour avoir une image correcte du statut des *oratores* médiévaux, il faut envisager aussi le problème du temps. Car la situation n'est pas identique à l'an mil, au XIe siècle, ou à l'apogée de la civilisation médiévale (XIIe siècle).

Mon but n'est pas de parcourir toutes les étapes de l'évolution mentale à travers les siècles du Moyen Âge. Je vais essayer de signaler les aspects les plus importants au cours de cette progression, pour pouvoir isoler, ensuite, le personnage de l'analyse, à retrouver dans les romans de Chrétien de Troyes.

Tout d'abord il faut distinguer entre religion et Église. La religion est une composante intrinsèque de toute civilisation. Ecclesia est une institution qui commence à se rendre compte de son pouvoir assez tard. Ce pouvoir est, dès le début de cette prise de conscience, lié à la royauté. Et, sans doute, à l'institution du mariage<sup>6</sup>. Les moines, les prêtres et les ermites sont exemptés du devoir du mariage. C'est pourquoi le lien avec le pouvoir, représenté par le roi, est plutôt mince. *Redde Caesari quae sunt Caesaris et quae sunt Dei Deo*. Pour eux le service de Dieu remplace toute autre obligation, transférée aux autres. La classe monacale connaît elle aussi ses orgueils, car, souvent les moines et les prêtres se permettent d'établir des hiérarchies entre les membres de la société, du point de vue de la relation avec la divinité, en se considérant eux-mêmes les plus proches de Dieu.

Le côté qui représente le plus d'intérêt pour ma démarche est le côté 'culturel' de la civilisation religieuse, surtout au XIIe siècle. La vocation monacale (et parfois l'accès à la sainteté) sont étroitement liés à la connaissance. La lecture, occupation pacifique, contredit et annule l'autre mission du chevalier, la guerre. On s'efforce au cours des siècles de concilier les deux positions. Si au Xe siècle on faisait la guerre pour la guerre, au XIIe on fait la guerre au nom de l'Église, pour défendre les pauvres, les orphelins

---

<sup>6</sup> Voir Georges Duby, *Le Chevalier, la femme et le prêtre. Le Mariage dans la France féodale*, Paris, Hachette, 1981

et les veuves. La littérature médiévale abonde en exemples de chevaliers qui sont animés par des sentiments chrétiens. Ce statut intermédiaire entre religieux et laïc est un argument pour l'intromission de l'Église dans la vie sociale, et l'expression de son besoin d'exercer un certain contrôle au niveau de l'individu.

L'ermite représente un modèle moins véhiculé dans la littérature arthurienne. Je vais examiner, dans les romans de Chrétien de Troyes, la "prépondérance" de ce personnage et son rôle dans l'économie romanesque. Le choix de l'auteur est aussi l'expression d'une certaine perception de la relation avec la divinité. L'ermite reste le messager de Dieu, le plus légitime, si l'on se rapporte aux renoncements qu'il pratique au nom de la rédemption (et pour l'obtenir!), et à la morale qu'il prêche aux autres et qu'il respecte dans la plupart des cas.

Le chemin entre *utilitas/caritas* et *sacrificium* se déroule parfois pendant toute une vie. Saint François d'Assise, deux ans avant sa mort, se retire du monde et choisit la voie de l'ermite. Parmi les secrets d'une vie monacale réussie se retrouve la présence dans l'absence, car loin de toute tentation de la communication, la force de la prière est plus efficace. Le monachisme est le niveau supérieur de la vie de chrétien, plus proche du sacrifice de soi que les autres pratiques de la foi. Il y a des principes de pauvreté, de souffrance, de charité, de séparation du monde et d'humilité<sup>7</sup> que l'ermite doit respecter et doit appliquer et auxquels Saint Paul ajoute les interdits sexuels (virginité, chasteté, célibat).

\*\*\*

Albert Thibaudet voit dans le roman médiéval "un clerc et une dame qui l'écoute". Il privilégie, de la sorte, le côté intellectuel de la vocation monacale, loin de la pratique de l'ascèse imposée par le canon chrétien. Dans le milieu essentiellement guerrier et amoureux de la société médiévale se glisse, par l'intermédiaire de l'Église, le modèle du chevalier exemplaire, animé par l'amour de Dieu: *miles christianus*. D'ailleurs, Chrétien de Troyes essaie de le proposer dans *Yvain* et dans *Perceval*, sans trop de conviction. Le parangon créé et imposé par la littérature est plus fort, au moins au XIIIe siècle. Il s'agit du chevalier guerrier sans trop insister sur le côté religieux.

La littérature offre un modèle où l'aventure est capitale et contraire à l'*ordo* canonique. Cet ordre est aboli par le *dés-ordre* entraîné par les faits d'armes et par la conception de l'amour. C'est pourquoi, sur cinq romans de Chrétien de Troyes, il n'y a que deux qui ont comme personnages (secondaires) des moines. Pourtant, les références aux fêtes religieuses

---

<sup>7</sup> Voir, à ce titre, *Dictionnaire du Moyen Âge* (sous la direction de Claude Gauvard, Alain de Ribera, Michel Zink), Paris, PUF, 2002, p. 932.



importantes sont nombreuses dans les romans de Chrétien. Nativité, Pentecôte, Saint Jean, Pâques, Vendredi Saint se succèdent afin de jalonner le rythme romanescque. Cela tient, dirais-je, à la formation de clerc de l'auteur. Le modèle de *miles christianus*, sus mentionné, existe chez les chevaliers protagonistes, car tous pratiquent la modération, le courage, la pitié envers les plus démunis, parfois l'ascèse, l'amour du prochain. Sans choisir la voie âpre de la Rédemption.

Le premier roman, par ordre chronologique, qui introduit parmi les personnages un moine est *Yvain ou Le Chevalier au lion*. Il s'agit d'un ermite qui combine l'ascèse à la charité, car il aide Yvain à retrouver son esprit, lors de l'épisode de sa folie. Elle représente encore un moyen de description dynamique :

“Lors li monta .i. troubleillons  
 El chief, si grant queil forsenne;  
 Lors se desschire et se despenne  
 Et fuit par cans et par valees  
 [...]
 Les bestes par le bois aguete  
 Et lors ochist, et si menjue  
 La venoison trestoute crue” (Y, 2804-2807; 2824-2826)

À ce moment intervient l'ermite, qui l'aide à survivre, comme un être humain et non pas comme une bête sauvage, car il lui donne de temps en temps du pain cuit et de l'“eve nete”. Même si l'ermite est un personnage secondaire dans le roman, il fait son apparition à l'instant prévu, pour se constituer en argument des valeurs chrétiennes. Il est décrit étant “li prodon” qui offre son pain et son eau, pour ce malheureux qu'il devine être temporairement dans cet état.

*Cuius panem comedo, eius cantilenam cantare debeo* dit un proverbe. Yvain ne fait qu'un échange avec l'ermite, car il lui donne de la venaison; l'ermite la cuit, et, de cette manière, le protagoniste retrouve sa raison et il revient parmi les humains, mais renforcé. Chrétien veut-il suggérer que la force nouvelle de son héros lui vient aussi de ce passage par l'état de folie, et surtout grâce à l'aide de l'ermite? Difficile à dire, car l'auteur mélange les éléments chrétiens et ceux de la mythologie celtique (l'onguent magique de la Dame de Noroison).

Le plus chrétien des romans de l'auteur de Troyes, *Perceval ou Le Conte du Graal*, fait appel à l'autorité monacale d'une façon plus particulière. Elle est présente sous la forme familière de l'oncle maternel et sous la forme de conseils donnés par la mère (aller à l'église, se signer, prier Dieu).

De sorte que, après cinq ans d'exploits aventureux et guerriers, Perceval y renonce et se retourne vers Dieu à l'aide de l'ermite, qui lui donne

la clé de ses faits, en se rapportant au moment du départ initial et à la mort de sa mère.

L'aventure ne se constitue pas en vrai moteur de l'action. Perceval lutte contre les méchants, contres les insolents, il aide ceux qui ont besoin de sa force, mais c'est tout. Il ne démontre rien à personne et cela se voit quand il renvoie à la cour du roi Arthur tout ce cortège de vaincus. Le fait que la reine Guenièvre le vante lui est presque indifférent. Il sent qu'il a une autre mission que la chevalerie d'armes, mais malheureusement, il n'a pas une intuition complète. Même s'il est considéré comme le meilleur chevalier du monde, à la suite des leçons de Gornemant et aux faits, il choisit une autre voie que Gauvain, Lancelot, Yvain, Erec ou Cligès. L'amour et la vie de guerrier ne sont pas régularisés par la courtoisie. Dans ces deux domaines essentiels de la vie, surtout au Moyen Âge, ce chevalier manifeste un enthousiasme modéré.

Si l'on refait son parcours on réalise qu'en fait tout le dirige vers Dieu: d'abord les conseils de sa mère, de prier et d'aller à l'église (même si à l'époque le jeune homme n'avait jamais vu d'église!). Puis les renseignements de Gornemant qui lui aussi le conseille de ne pas oublier Dieu. La rencontre avec le Roi Pêcheur lui révèle le mystère de l'eucharistie. Le Roi Pêcheur est le fils du roi qui s'était fait servir avec le Saint Graal. L'hostie lui suffit pour survivre. Ce saint homme est le frère de l'ermite. Et finalement, et la plus importante, la discussion avec l'ermite, son oncle, pendant un Vendredi Saint ("vendredis aorez"), juste avant les Pâques. Les retrouvailles sont précédées par la procession des femmes et du chevalier qui vont eux aussi chez l'ermite, le jour saint. Le message que l'auteur veut transmettre est synthétisé à merveille par Philippe Walter<sup>8</sup> dans la monographie sur Chrétien de Troyes.

Perceval n'est le chevalier parfait que dans l'intention de l'auteur, dans la réalisation de ses actes il est soumis à l'erreur comme tout être humain. Il n'a pas l'habitude de se détacher de la lettre en se rapportant seulement à l'esprit. Chrétien laisse son héros commettre la série des fautes irrécupérables justement pour nous partager sa conviction que la perfection n'appartient qu'à Dieu. Il dirige son protagoniste sur la voie chrétienne, la seule qui puisse lui montrer la vérité, mais il n'a ni le temps ni l'intention d'achever son projet. L'histoire de Perceval reste inaccomplie. Le recours à l'autre histoire (de Gauvain), plus accessible au public médiéval, du point de vue du contenu et de l'intention moralisatrice, épargne l'écrivain champenois

---

<sup>8</sup>:" Le chevalier idéal n'est plus seulement le parfait héros courtois, dont le modèle était Gauvain, ou le héros hors classe de la prouesse, il est aussi un chrétien exemplaire dont le christianisme ajoute à la courtoisie mondaine et à l'héroïsme militaire le supplément d'âme sans lequel le chevalier ne peut résoudre les problèmes les plus graves de la vie et de l'action" (Philippe Walter, *Chrétien de Troyes*, Paris, PUF, 1997, p. 102).

de tout dire. Il y a des choses qui doivent rester cachées, et le mystère chrétien en fait partie.

La présence de l'ermite n'est point secondaire ou épisodique tout comme dans *Yvain*. Il est un personnage qui a son décor ('la chapele petite') et ses manifestations au niveau du discours. Il discute avec son neveu et le dirige vers Dieu. Il a le pouvoir de tout entendre et de tout pardonner. Il respecte l'ordre religieux et impose une pénitence à Perceval, pour lui accorder réellement le pardon. Le chevalier accepte tout sans commentaires, mais personne ne nous assure qu'il a retrouvé le droit chemin de la vertu chrétienne. Dans les manifestations, oui sans doute, car il va à l'église, pleure et prie Dieu de lui pardonner les péchés.

L'auteur médiéval est très discret vis-à-vis du sentiment religieux chez ses personnages. Comme l'amour, la relation avec la divinité est un problème strictement personnel. Il nous dit à la fin de ce passage qui clôt le roman de Perceval :

“A la Pasque comeniez  
Fu Percevaus molt dignement,  
De Perceval plus longuement  
Ne parole li contes ci” (P, 6432-6435)

On ne peut clore ce commentaire sur la présence des moines dans les romans de Chrétien de Troyes sans mentionner, aussi, le personnage clérical de *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette*. Il conduit Lancelot vers sa future tombe (v.1874-1909) Le fait que Lancelot soulève sans effort la pierre tombale renvoie directement à Jésus :

“ Tantost vet la lame seisir (Il souleva la dalle)  
Li chevaliers, et si la lieve,  
Si que de neant ne s'i grieve  
Mialz que .X. home ne feïssent” (L, 1910-1913)

Une présence modeste, dirais-je, du moine et de ses accessoires, dans le roman médiéval français du XII<sup>e</sup> siècle, chez Chrétien de Troyes. Une possible explication serait que ces textes ne sont pas hagiographiques, mais fictionnels. Les attentes du public étaient concentrées vers l'amour et la guerre, les deux pôles de la vie communautaire médiévale, partagée ou non à travers la littérature. Et pourtant, Chrétien de Troyes n'oublie pas sa condition de clerc et, dans tout son œuvre romanesque, la morale qui découle de la pratique de la religion chrétienne constitue un repère constant.

**Bibliographie:**

**Textes cités:**

Chrétien de Troyes, ROMANS, Librairie Générale Française, 1994.

*Le Chevalier au Lion (Yvain)*, d'après le manuscrit BN fr. 1433 (Y).

*Le Chevalier de la Charrette* ou *Le Roman de Lancelot*, d'après le manuscrit BN fr. 794 (la copie Guiot) (L).

*Le Conte du Graal* ou *Le Roman de Perceval*, d'après le manuscrit Berne 354 (P).

**Pistes bibliographiques:**

**Delumeau, Jean**, *La Peur en Occident*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1978.

*Dictionnaire du Moyen Âge* (sous la direction de Claude Gauvard, Alain de Ribera, Michel Zink), Paris, PUF, 2002.

**Duby, Georges**, *La Femme, le chevalier et le prêtre. Le mariage dans la France féodale*, Paris, Hachette, 1985.

**Icher, François**, *La Société médiévale. Codes, rites et symboles*, Paris, Éditions de la Martinière, 2000.

**Le Goff, Jacques**, *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977 (imprimé 2004).

**Le Goff, Jacques**, *Omnia medievalia*, Iasi, Polirom, 1999 (traduit du français par Ingrid Ilinca et Dragos Cojocaru).

**Walter, Philippe**, *Chrétien de Troyes*, Paris, P.U.F., 1997.

**Sites consultés :**

<http://www.croire.com/Definitions/Vie-chretienne/Saint-Francois-d-Assise/Vivre-selon-l-Evangile>, consulté le 4 novembre 2014.

[http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/saint\\_Fran%C3%A7ois\\_dAssise/120177](http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/saint_Fran%C3%A7ois_dAssise/120177), consulté le 4 novembre 2014.

## EMBROIDED PORTRAITS IN THE ROMANIAN MEDIÉVAL ART

**Ecaterina Marghidan\***

**Abstract:** If the artistic value of the Romanian medieval embroidery is obvious, it is no less real its documentary value. Most embroidered portraits are made on liturgical pieces and they are a proof of the relationship of the rulers with the Orthodox Church. The position of the characters is a mute way of communicating the status that the voievod had. The vertical rigid representations, kneeling, the gestures of the palms and elbows, the beneficence objects, the way characters are grouped, the proportion or their placement in the work can be symbolically interpreted depending on the type of the Liturgical item on which the embroidery was done.

**Keywords:** medieval embroidery, voievodal portraits, symbolic gestures

The medieval Romanian embroidery has one of the most significant contributions regarding the execution of portraits in the South-East European art. The origins of these representations are to be found in the Byzantine and South-Slavonic embroidery, the art of medieval embroidery ripened in the second half of the 15th century and has evolved in time for almost four centuries until modern times. Most of these works have a particular history behind and a series of suggestions connected to political, social or economic aspects of that time can be intuited.

If the artistic value is obvious, of great importance is also the documentary value. Depending on the purpose for which it was created, the Romanian medieval embroidery was divided into three main categories: liturgical embroidery, the one for embellishing voievodal and manorial residences, the ornamental embroidery on the garments of the voievods and manors<sup>1</sup>. Most embroidered portraits are made from liturgical pieces; the only exception is represented by tomb integuments, but these are also destined, to a certain extent, for a cult space and ceremonies. The presence of the embroidered portraits of the voievods on these items can be interpreted as a political and social manifesto. They are the proof of the lords' relationship with the Orthodox Church, this is a means for them to present themselves, their families and, in some rare cases, their achievements. Indirectly, in the case of the embroidery having a liturgical character, we can state that it was

---

\* Academic assistant at the Faculty of Visual Arts and Design, "George Enescu" University of Arts of Iași, Romania, [ina\\_marghidan@yahoo.com](mailto:ina_marghidan@yahoo.com)

<sup>1</sup> Anca Lăzărescu, *Arta din Moldova de la Ștefan cel Mare la Movilești*, București, 1999, p. 136.

also envisaged the reflection of the direct relationship of the voievod with God who gave His blessing to him to rule. Consequently, the association of the image of the lord and of his family with different important moments in the religious life practically becomes a compositional rule in the case of the embroideries executed in the wonderful workshops of the monasteries.

### **The Voievods' Portraits on Liturgical Embroidery**

The Byzantine embroidery is based on the portraits of the founders of the Basilica of San Vitale in Ravenna (the Emperor Justinian and the Empress Theodora), from the 6th century and those from Hagia Sophia from Constantinople, from the 10th century (the Emperor Justinian and the Emperor Constantine) and the 12th century (the Emperor John I the Comnen and the Empress Irina).

Most of these portraits represent the founders, standing up, from a semi-profile or, rarely, knelt. As a sign of worship, the lords kneeling appear only in embroidered items (dvore, epitaphs, stoles), in some miniatures and on silver objects (the ones which protected precious books). The gestures of the arms and palms are different from one situation to another, depending on the type of communication that the character establishes in the votive image with the others, but also with the people watching him. The arms can be in a gesture of prayer or of beneficence (holding an object in the hand: the shrine of the church, the cross, the handkerchief). The ruler receives the divine gift through his arms (he is sometimes held by the hand by a saint or a saint's hand is placed on his shoulder).

In his turn, the voievod suggests power through his hands (leant on his elder son's shoulder or crown) the future inheritor of the throne. The palm is always wide open, as a symbol of his unsparing and receiving attitude, it is never closed – a symbol of violence and concealed things.

No matter the situation, the gestures are sober-minded, limited by the natural frame of the character, violent expressions of gesticulation are avoided, being considered inappropriate.

The role played by the embroidered item during the Liturgy, the place where it was preserved or the moment when it was used are also important. The portraits of the rulers are not embroidered on the items frequently used during the religious ceremony. On the contrary, they only appear on the embroideries having a particular significance and they are used rarely, most of the time once a year. The air, the epitaph, the dvore and the stole from the priest's clothing are the most frequently met embroidered pieces that have portraits included<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup>Anca Lăzărescu, *Arta din Moldova de la Ștefan cel Mare la Movilești*, București, 1999, p. 137–138.

Each item has its role during the Liturgical ceremony. The presence of the voievod's portrait signals, on the one hand, the inclusion of the ruler in a high position among the saints, as a guardian angel of the Church and, on the other hand, it is a political declaration, an authentication of the ruler's power as a divine gift. The voievod makes his presence known inside the Church through these portraits and takes part as a spectator to the Biblical scenes. The combination of real, historical time to the Biblical, sacred one is done only through the ruler. Of course, the attitude of the characters, the gestures or the objects that surround them are different from one situation to another, either depending on the topic of the dominant Biblical scenes, or on the bigger or smaller space for creating the portraits.

In Liturgical embroideries, the ruler is almost never represented alone. He is always near his wife, his son and his throne follower or, starting with the 16th century, near his entire family. The family and its members are the symbol of a balanced life and a sober-minded Christian attitude. In front of the Church, the voievod is seen as a husband, a good Christian and, consequently, a good ruler.

The oldest portrait of a ruler and of his wife, having the name and the titles mentioned, was executed on an embroidery (around 1427–1431), on the stole from Ladoga<sup>3</sup> showing Alexander the Great and his wife, Marina. Even if, from a technical point of view, the faces seem sketched, upright and conventionally represented, what is underlined is represented by personal features and the characters' individualization. It seems that this piece comes from a Moldavian workshop, probably from the monasteries of Neamț or Bistrița.

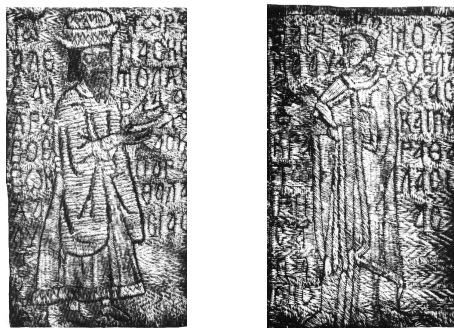


Fig. 1. The Stole from Alexander the Good; the portrait of the ruler and of his wife Mary (around 1427–1431)

<sup>3</sup> Ana Maria Musicescu, *Broderia veche românească*, București, 1985, p. 13; Maria Ana Musicescu, *Broderia medievală românească*, București, 1969, p. 8; Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în țările române, secolele XIV–XVIII*, București, 1970, p. 225; idem, *Moștenirea artei bizantine în România*, București, 1971, p. 48; Vasile Drăguț, *Arta românească. Preistorie, Antichitate, Ev Mediu, Renaștere, Baroc*, București, 1982, p. 198; Vasile Florea, *Istoria artei românești veche și medievală*, vol. III, Chișinău, 1991, p. 205.



Alexander the Good and his wife are represented from a semi-profile, in the last compositional register of the stole, under the Biblical scenes. Their gesture is taken from the typically Byzantine representations. The position of the character is erect, vertical, the only movement is that with the arms that sketch the gesture of worship or adoration, but this is also reserved. It is a conventional representation, typical for a Christian emperor who is on his knees in front of God, met in all artistic genres (painting, sculpture, miniature or silver work) in the Romanian art of the Middle Ages.

Stephan the Great was repeatedly represented on different embroidery pieces having a Liturgical character. At the Museum of Putna Monastery, among the most valuable pieces, there are the following items preserved: the Dvera of the Crucifixion<sup>4</sup>, executed at the order of Stephan the Great and his wife, Mary. Represented kneeling at the bottom of the Cross, one can see Nicodim and Joseph of Arimathea. Down, in the left, Stephan the Great and in the right, Lady Mary. The background is neuter, being dotted with stars; in the corners, up, the sun and the moon create an atemporal ambiance. Four seraphs form a frame in the lateral part. The embroidery is executed using precious materials: a gold and silver thread on a red silk background.



Fig. 2. The dvera of the Crucifixion from the Monastery of Putna (1500)

<sup>4</sup> Maria Ana Musicescu, *Broderia medievală românească*, București, 1969, p. 16; Vasile Drăguț, *op. cit.*, p. 201; Vasile Florea, *op. cit.*, p. 208; *Scurtă istorie a artelor plastice în R. P. R.*, îngrijită de George Oprescu, vol. I, *Arta românească în epoca feudală*, București, 1957, p. 383.



Fig. 3. The portrait of Stephan the Great and of his wife, Maria Voichița; details from the dvera of the Crucifixion

The ones portrayed are of reduced dimensions, compared to the Biblical characters. The Crucifixion of Jesus dominates the composition, but the voievod and his wife appear as atemporal witnesses of this event. The reduced dimensions are also explained by reference to a celestial hierarchy (Jesus is the biggest, then, in a decreasing order, the other Biblical characters, the saints and the smallest are Stephan and Mary). The ruler is represented as a witness of the event, but also as a mediator between the celestial order and the earthly one. The fact that they are the direct witnesses of the event is underlined also by the slightly inclined to the back position, having the head raised and the look focused towards the centre of the composition, towards the face of Christ.

The representation of the sovereign as a defendant and bearer of the Christian faith in the Liturgical embroidery seems to have been initiated during the reign of Stephan the Great. Borrowing a conventional look, already represented in mural painting and the miniatures of the time, both in the representation of Christian emperors, but especially of the apostles and saints, the ruler who bears the cross will become a typical image in many Romanian embroideries. The cross which appears in the votive painting can be borne by the founders or by their children, being interpreted as a symbol of the church foundation<sup>5</sup>. We do not meet the cross as a symbol of the

---

<sup>5</sup> Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea.*, București, 1978, p. 53.

church foundation before the reign of Radu Paisie (1535–1545), it sometimes replaced the stole of the church, having the same meaning. Despite all these, the cross remains a symbol of faith, but also of sacrifice, reminding us of the Crucifixion of Jesus. In the Middle Ages, the cross received a special significance, symbolizing the fight for true faith. Since the beginning of Christianity, the symbol of the cross has been associated with the fight against paganism. The legend of Saint Constantine, but also the Occident's adoption of the cross as a symbol of the crusaders, of the Templars, lead to the cross's imposition as a fight and sacrifice for the true faith. When the ruler holds it in his hand, the cross can also represent a declaration of his own religious belief, a symbol of continuity, especially when Moldavia and the Romanian Country were in the Ottoman sphere of influence, the ruler being forced to buy his throne from the pagans.

The cross appears in the man's hand, but also of the woman's. The ruler is not represented standing up all the time. Especially on the stole, only his bust can appear in a cameo, having the same gestures like in the other types of portraits.

In this respect, the portraits of Stephan the Great and of his son, Alexander, can be analysed, from the stole from Putna<sup>6</sup> considered to have been executed around 1480 (anyway, before the death of Alexander, the son of Stephan the Great, who died in 1496).



Fig. 4. Stole (The Monastery of Putna, 1480): Stephan the Great and his son, Alexander

---

<sup>6</sup> Ana Maria Musicescu, *Broderia veche românească*, p. 15; Maria Ana Musicescu, *op. cit.*, p. 10; Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 228; *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, p. 484; Vasile Drăguț, *op. cit.*, p. 201; Vasile Florea, *op. cit.*, p. 206; *Scurtă istorie a artelor plastice în R. P. R.*, vol. I, p. 383.

Except for suggesting the symbol of religious belief, of unity, such an embroidery also had a political role of attestation and confirmation of the hereditament of the voievod's family. The stole from the Monastery of Dobrovăț<sup>7</sup>, dating from 1506, has the topic of *Deisis*, Stephan the Great and his wife, Mary, standing up, having the crowns on their heads and the ruler holding a cross in his hand. This seems to be the last portrait of the voievod (who died in 1504), sitting near the apostles, as a representative and defendant of the holy religious belief. This time, the focus is on placing the characters under the (ogival) vault, a representation usually reserved for the members of the ruling families and which has its origin in the Roman art.



Fig.5. The stole from Dobrovăț Monastery  
The Portrait of Stephan the Great and of his wife, Maria Voichița (approximately 1504–1506)

The originality of the embroidery from The Romanian Country in the 16th century consists in an aspect that Moldavia did not know at that time: the manorial portraits of the donors. These are simple and true, connected to a large number of laic painted portraits, in the Post-Byzantine period, in the Balcanic countries. Their value does not always reside in their artistic achievement, but, especially because they do not contain any fancy element, they have the quality of a direct and authentic expression of the society from that period.

---

<sup>7</sup> Ana Maria Musicescu, *Broderia veche românească*, p. 15; Maria Ana Musicescu, *op. cit.*, p. 10; Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 231; *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, p. 485; Vasile Drăguț, *op. cit.*, p. 201; Vasile Florea, *op. cit.*, p. 207; *Scurtă istorie a artelor plastice în R. P. R.*, vol. I, p. 383.



The stole from Bistrița, with Barbu Craiovescu and his wife, Negoslava<sup>8</sup>, or ornamentless. The characters are sitted almost frontally, under large trifoil arcades, having the background entirely embroidered in gold. Barbu Craiovescu, known by his monk name as Pahomie, is represented near his wife, Negoslava who is also dressed as a nun. These are small realistic portraits, showing interest for an artistic rendering of human face.



Fig. 7. The stole from Bistrița: Barbu Craiovescu and his wife, Negoslava (1521)



Fig. 8. The dvera from Stănești: the portrait of Preda Buzescu and his wife, Cătălina from the beginning of the 17th century

<sup>8</sup> Ana Maria Musicescu, *Broderia veche românească*, p. 20; Vasile Drăguț, *op. cit.*, p. 308; Vasile Florea, *op. cit.*, p. 350; *Scurtă istorie a artelor plastice în R. P. R.*, vol. I, p. 384; *Istoria artelor plastice în România*, îngrijită de George Oprescu, vol. I, București, 1968, p. 278.

On the dvera from Stănești<sup>9</sup>, Preda Buzescu and his wife, Cătălina, appear kneeled under the scene of the Crucifixion. In most cases, when we have representations of the boyards who were donors, they are represented exactly as lord regarding their attitude in the context of donation, but wearing the boyards' costume, without a crown and a cross held in hand. Up to the 16th century, in embroidery, the donors had not been represented on their knees. Judging after the preserved items, the introduction of this scheme first appears in Muntenia and then it is spread in the embroidery workshops from Moldavia. The knelt characters is a gesture of devoutness and it must not be judged as a technical solution of placing them in a reduced space. Each time this happens, the serious severe sober posture and the gesture of worship are kept. Kneeling is not the specific way of illustrating the portraits of the donor boyers. The voievods will be also represented in the same way, in some embroideries.



Fig. 9. The Dvera of Mourning from Kremlin: the portraits of the Lady Despina and her daughters

In the dvera of Mourning exhibited in Kremlin, the wife of Neagoe Basarab and their three daughters are knelt in the right corner of the work, at the feet of the Virgin. The small votive painting does not include the ruler<sup>10</sup>, this makes us suppose that the dvera was done after his death. The order of placing the portrayed characters in the scene is the classical one: first of all, the children, secondly, the mother. Not suggesting the order of ascension to the throne, because the painting only represents the daughters of the lady, the girls are painted in the order of their age, also reflected in the dimensions of

<sup>9</sup> Ana Maria Musicescu, *Broderia veche românească*, p. 20; Maria Ana Musicescu, *op. cit.*, p. 13; Vasile Drăguț, *op. cit.* p. 402; Vasile Florea, *op. cit.*, p. 467.

<sup>10</sup> Maria Ana Musicescu, *op. cit.*, p. 46.

the children. Lady Despina is in the left corner, then, gradually smaller, are the embroidered portraits of her daughters Stana, Ruxandra and Anghelina. The custom of grouping the mother with the daughters and the father with the sons is to be found in miniature and it is explained by the Orthodox behaviour, according to which women are placed in the left side of the church's nave, while men are in the right.

In the case of the dveras from the Monastery of Slatina<sup>11</sup>, having representations of Alexander Lăpuşneanu and Lady Ruxandra, we have a much more complex composition. The ruler of Moldavia and his wife are under the arch, in the inferior register, enframe the beneficence inscription.

If in one of the dvere, Lăpuşneanu and Ruxandra are knelt, small, being dominated by the importance of the Biblical scene, in the second dvera, they are represented standing up, having a dignified attitude, they no longer are exaggeratedly small, compared to all the other characters and they even occupy a dominant space. In this case, it is paid much more attention to their rendering than to the one of Messiah: Jesus only reaches a third of the ruler's height. In both representations, the voievode has the icon of Jesus placed above, and his wife – the one of the Virgin Mary. This proves a change of attitude and a new rapport of the society with the Church. Even if the founder continues to be the submissive Christian, appears the desire of showing power and the conscience of one's own value. The accent falls on the realism of the portraits which becomes obvious; one can notice the tendency of separation from the drastic conventionalism of previous representations.



Fig. 10. The dvere from Slatina Monastery:  
The portraits of Alexandru Lăpuşneanu and Lady Ruxandra (1561)

<sup>11</sup>Ana Maria Musicescu, *Broderia veche românească*, p. 22; Maria Ana Musicescu, *Broderia medievală românească*, p. 16; Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 240; Vasile Drăguţ, *op. cit.*, p. 308; Vasile Florea, *op. cit.*, p. 348.



The three epitaphs, almost identical, from Cotroceni (1680)<sup>12</sup>, Tismana (1681)<sup>13</sup> and the one from the Lady's Church from Bucharest (1683)<sup>14</sup>, with the portraits of Șerban Cantacuzino, Lady Mary and the children. The characters are typically grouped, the ruler and his son on the left, while his wife and daughter on the right, being centrally placed, under the scene of Jesus's Mourning. The gesture of adoration and the direction of the look towards the centre of the Biblical scene from above are preserved.

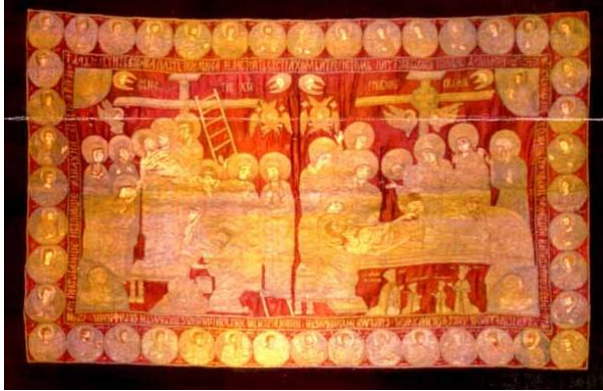


Fig. 11. The epitaph from Cotroceni: the portraits of Șerban Cantacuzino, of Lady Mary and of the children (1580)

The gesture of adoration becomes a donation gesture when the portrayed people symbolically hold the model of a monastery. This type of representation is frequent in the votive painting from mural art, but it rarely appears in embroideries. The bottom of the icon from Cotroceni<sup>15</sup> from 1681 is an exception to the rule. In this type of presentation, the accent falls on the family of the ruler Șerban Cantacuzino who, with his wife, are holding the model of a church above their son's head. The interpretation of the gesture is different, the message is enriched. The ruler and his family appear as supporters of the Church, they all hold a cross in their hand.

<sup>12</sup> Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 250; Vasile Drăguț, *op. cit.*, p. 402; Vasile Florea, *op. cit.*, p. 467; *Istoria artelor plastice în România*, îngrijită de George Oprescu, vol. II, București, 1970, p. 84; Ana Maria Musicescu, *Broderia veche românească*, p. 24.

<sup>13</sup> Ana Maria Musicescu, *Broderia veche românească*, p. 24; Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 250; Vasile Drăguț, *op. cit.*, p. 402; Vasile Florea, *op. cit.*, p. 467; *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, p. 84.

<sup>14</sup> Vasile Drăguț, *op. cit.*, p. 407; Ana Maria Musicescu, *Broderia veche românească*, p. 24.

<sup>15</sup> Ana Maria Musicescu, *Broderia veche românească*, p. 25; Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 251; Vasile Florea, *op. cit.*, p. 470; Vasile Drăguț, *op. cit.*, p. 407.

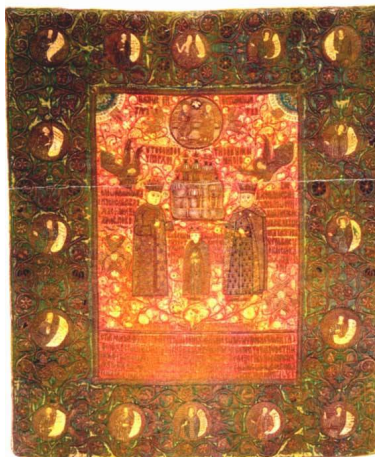


Fig.12. The Bottom of the Icon from Cotroceni:  
The portraits of Șerban Cantacuzino, of Lady Mary and their Son (1681)

### **The placing of characters**

A feature of the embroidered portraits is the fact that, almost on none of the pieces, we do not have a composition with all characters, both secular and divine, put in the same plan. Every time, the image is structured in two superposed registers, one above the other, in the superior one are the Biblical characters and in the inferior one, the portraits of the ruling couple; or one in front of the other, in the background one can see Biblical characters, in most cases having much bigger dimensions compared to the voievodal characters from the proximity. First of all, the ruling couple (a husband – a wife or a father – a son) is placed at the inferior border of the embroidered piece, oriented towards the main axis, focused on the interior, usually towards the icon of Jesus, or centrally, under the Biblical scene. When we have as donors only women or only men, on dvere, the lateral placement of the characters is respected, only in one of the corners of the image. Finally, when all the members of the ruling family are portrayed, parents and children, the disposal is usually centred, the adult characters frame the children – one on the left and another one on the right. Each time, the gestures of the children imitate the ruler's. Kneeling seems natural when the voievode is present at an important event, such as the Crucifixion, the Descent from the Cross or the Ascension. Unlike mural painting, liturgical embroideries with the voievodes' portraits were used only for the great celebrations, and through his portrait, the sovereign was the first of the Christians to worship God. If we look at the ruler's attitude as a worship in prayer, a symbolic gesture during the Liturgy, kneeling seems normal. In embroidery, we have the biggest number of the rulers' portraits in which the characters are knelt. In

painting, in miniature or precious metal's craft, this type of composition is rarely met and in sculpture, they do not exist.

### The Embroided Gisant

From an stylistic point of view, a special place is held by the embroidery having a funerary character. Tomb palls were used in Byzantium, both for the tombs of the emperors and for the shrines with the holy relics<sup>16</sup>, but these items did not reach our time. The tradition was kept in the Balkan space, but only in Moldavia, these embroidered pieces will have the aspect of gisant. In the western Europe, the portrait of the deceased, usually a member of the royal house, was sculpted on the sarcophagus, in a dignified unmoved posture, having her/his arms on the chest, praying.

The practical role of these embroideries was to cover the funerary stone. The presence of the portrait of the deceased over the tomb which covers its remains can have a symbolic interpretation of the idea "the double body of the king"<sup>17</sup>. According to this medieval belief, the sovereign, by anointment, received the gift of God, becoming in the same time two persons: a human one and a divine one that legitimized his power. The idea of continuity beyond physical death, of the divine dimension, of the sovereign dignity lead to the creation of some portretistic representations of the deceased (effigies), through which this eternal nature of the sovereign can be celebrated. We cannot know if the same symbolic role was played by the funeral embroideries from Moldavia; it is certain that in the 17th century, under the influence of the western part, the person seems to be celebrated more than one's divine nature.

The tomb pall of Mary of Mangop<sup>18</sup> is the first piece of this type in the Romanian Middle Ages. It has been studied and analyzed for a long time, both from the point of view of the artistic technical realization and from a symbolic perspective, as a historical document. Referring strictly to the method of presentation and to the gestures of the character, what one can notice is the extreme brushing-up of the face and of the statuary position. The princess is represented having her hands crossed on her chest, having a complexion of great nobility, associated with the solemnity of death. She wears luxury garments and typically Byzantine jewells. The representation under the vault<sup>19</sup> is often met in Byzantine art, both in the case of the saints

<sup>16</sup> Maria Magdalena Székely, Ștefan S. Gorovei, *Maria Asanina Paleologhina, o prințesă bizantină pe tronul Moldovei*, Sfânta Mănăstire Putna, 2006, p. 145.

<sup>17</sup> Vasile Drăguț, *op.cit.*, p. 148–149.

<sup>18</sup> Ana Maria Musicescu, *Broderia veche românească*, p. 16; Maria Magdalena Székely, Ștefan S. Gorovei, *op. cit.*, p. 143; Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 228; *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, p. 504; Vasile Florea, *op. cit.*, p. 212; Vasile Drăguț, *op. cit.*, p. 201; *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, p. 385.

<sup>19</sup> Maria Magdalena Székely, Ștefan S. Gorovei, *op. cit.*, p. 147.

and of the emperors, also. It seems that it derives from the Roman art, from the image of the emperor blessed by the gods with the victory in front of the enemies and passing under the arch of triumph. In the same time, this representation is spread especially on the coins of the Late Antiquity, will be associated with the idea of kingship. This is the reason why the portraits under the vault of the characters who do not belong to the royal family or that were not saints are almost nonexistent.



Fig. 13. The tomb pall of Mary of Mangop (the Monastery of Putna) after 1477.

The dvera with the funerary portrait of Simion Movilă<sup>20</sup> (the Monastery of Sucevița, 1609), treated as a gisant, is very similarly represented to the portrait of Mary of Mangop: the eyes are closed, having the hands crossed on the chest, the entire appearance is marked by hieratism, coming back to the traditional representation of the deceased. Thus, the figure is very strongly individualized. Simion Movilă appears dressed as a real lord, wearing the crown on the head. On one side and the other, in the upper part of the piece, there are two Biblical scenes, carefully sewn.

The character is representing having a cross in his hand, here a sign of his faith, but also a handkerchief whose interpretation is not necessarily symbolic. On the one hand, it creates the image of a "trendy" man (at that time, the portraits on the handkerchiefs had a great success in Europe). On the other hand, the handkerchief played a symbolic role in the ceremony of

<sup>20</sup> Ana Maria Musicescu, *Broderia veche românească*, p. 22; Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 245; Vasile Florea, *op. cit.*, p. 473; Vasile Drăguț, *op. cit.*, p. 403; Ana Dobjanschi, Victor Simion, *Arta în vremea lui Vasile Lupu*, București, 1979, p. 68; *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, p. 145; Răzvan Theodorescu, *Itinerarii medievale*, București, 1979, p.160.

church sanctification, being carried by the founder. Depending on the situation, one can interpret that both the handkerchief and the cross were a symbol of the founded church, due to the fact that Simion Movilă, together with his father, Ieremia Movilă, are the founders of the Monastery of Sucevița.



Fig. 14. The tomb pall of Simion Movilă (the Monastery of Sucevița, 1609)

Fig. 15. The tomb pall of Ieremia Movilă (the Monastery of Sucevița, 1606)

The tomb pall of Ieremia Movilă<sup>21</sup>, from 1606, has a totally different way of artistic expression. Reminding us of the portraits from the Polish painting, the piece represents the voievod not dead, but alive, in vigour, inquiringly looking at people from underneath his cap called "cușmă". His clothes, similar to the ones from the embroidery of Simion Movilă, underline the luxurious atmosphere from the court of Moldavia. Different from the tragic sobriety from the tomb pall of Mary of Mangop, in this case, we can feel the desire of authority, expressed even beyond death, presenting the lord as a true hero of his time. In this portrait of Renaissance prince, one can identify an atmosphere which is not yet familiar to the Moldavian society. The influence from the Polish court is remarked especially by the comparison of the gisant embroidery of Ieremia Movilă and of the portrait of Sigismund II Vasa, the king of Poland and Sweden (1586–1632), made in 1596. It seems that such a representation was the basis of the embroidery from Sucevița.

The tomb pall of Ieremia Movilă is the first psychological portrait in the Romanian medieval art. The accent falls on the representation of reality.

<sup>21</sup> Ana Maria Musicescu, *Broderia veche românească*, p. 23; Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 245; Vasile Florea, *op. cit.*, p. 475; Vasile Drăguț, *op. cit.*, p. 402; Ana Dobjanschi, Victor Simion, *op. cit.*, p. 68; *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, p. 145; Răzvan Theodorescu, *op. cit.*, p. 155; idem, *Civilizația românilor între medieval și modern. Orizontul imaginii (1550–1800)*, București, 1987, p. 101.



The lord is relaxed, but not standing up, but in contrapposto<sup>22</sup>, the same relaxed position from the Polish portraits, with the left knee a little bit bent, this fact is suggested by the clothes' plies. Ieremia Movilă holds the head of the oriental sword in his hand. In the western representations of the emperors from the miniatures of the 12th – 15th century, the hand placed on sword is the symbol of the defender of Christianity. In the 17th century, the gesture of Ieremia Movilă is one of authority, having a social and political interpretation and it is not a symbol of fight for Christianity. A general change of attitude appears, the elbow starts to have, *in the Occidental Renaissance portraiture*, an increased importance. In all the lords' portraits that we have discussed so far, the elbows are close to the body, the movement is done only from the forearm, not from the shoulder. *This thing was due to the attempt to represent the sovereign in a dignified position, without useless movements*. Deriving from the position of the hand placed on the sword, the representation of the elbow is a sign of aggression, of boldness, of the high social position<sup>23</sup>.

There is an obvious Polish influence in the composition with the tomb pall of Ieremia Movilă, but there are also Byzantine symbols. In the left upper corner, the hand of God appears and blesses a church (the Monastery of Sucevița) and also its founder, Ieremia Movilă himself. There is an incredibly good bounding of the elements which are specific to the Byzantine art, with the new aspect of the Renaissance portraiture.



Fig.17. The portrait of Lady Tudosca (Three Hierarchs, Iași, the 17th century)

Fig.18. The portrait of John (Three Hierarchs, Iași, the 17th century)

The embroidered portraits of Lady Tudosca<sup>24</sup>, the wife of Vasile Lupu, and of his son, John, are no longer in the category of medieval

<sup>22</sup> Jan Bremmer, Herman Roodenburg, *O istorie culturală a gesturilor*, București, 2000, p. 84.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p.83, 108.

<sup>24</sup> Ana Maria Musicescu, *Broderia veche românească*, p. 24; Vasile Florea, *op. cit.*, p. 475; Vasile Drăguț, *op. cit.*, p. 402; Ana Dobjanschi, Victor Simion, *op. cit.*, p. 68; *Istoria artelor*

representations. Though they had been made for covering tombs, the depicted characters are as vivid as possible and they seem to have a more relaxed attitude, but in the same time a dignified and authoritative one. Compared to the dvere of the Movilescu, where one can still see Biblical scenes presented, a vague landscape or the symbol of the divine hand, the artist is preoccupied only with accurately rendering personal features. In the embroidered portraits of Lady Tudosca and John, Christian symbols disappear, being replaced by secular objects which expose luxury and power (gold chains, the bag, the handkerchief and the sword). The position of arms itself (with bent elbows, as if miming the hands on the hip) reflect a new approach in portraiture, similar to the attitude and the real gestures of the characters. The same posture has always been interpreted as authoritative and aggressive, being avoided.

Step by step, in the 18th century, embroidery tends to become nonfigurative; it is sumptuous, just like in the past, though worked with lower quality materials. The role of the vegetal-floral ornament increases to the prejudice of any figurative element.

The embroidered portrait has known a slow evolution for many centuries, in most cases, the attitudes of the characters are not changed, being encapsulated in the canon imposed by the Byzantine art. Despite all these, the representations underline the most significant gestures, representing the ruler as a good Christian, committed to God (in the attitude of worship, standing up or knelt), confessing his allegiance to Christianity (when he holds the cross in his hand) and as a founder (when he holds the model of the Church). In the 17<sup>th</sup> century, the image of the lord slowly fades from secular representations and acquires a new meaning, he is represented as a lively nobleman, being preoccupied by his own image and the way it is seen by his contemporaries. The typical attitudes in this case are the one of the lord holding his hand on the sword or elegantly holding the handkerchief. The new ruler no longer relates with the Church and God, the gestures and attitudes from his portraits, even from the funeral ones, are for and towards his contemporaries.

#### **Bibliography:**

**Bremmer, Jan, Roodenburg, Herman**, *O istorie culturală a gesturilor*, Ed. Polimark, București, 2000.

**Berza, M.**, *Cultura românească în timpul lui Ștefan cel Mare*, Ed. Academiei Republicii Populare Române, București, 1964.

**Dobjanschi, Ana, Simion, Victor**, *Arta în vremea lui Vasile Lupu*, Ed. Meridiane, București, 1979.

---

*plastice în România*, vol. I, p. 146; Răzvan Theodorescu, *Itinerarii medievale*, p. 155; idem, *Civilizația românilor între medieval și modern*, p. 101.



- Drăguț, Vasile**, *Arta românească, Preistorie, Antichitate, Ev Mediu, Renaștere, Baroc*, Ed. Meridiane, București, 1982.
- Dumitrescu, Carmen L.**, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, Ed. Meridiane, București, 1978.
- Florea, Vasile**, *Istoria artei românești veche și medievală, Vol. III*, Ed. Hyperion, Chișinău, 1991.
- Oprescu, George**, *Istoria artelor plastice în România, Vol. I*, Ed. Meridiane, București, 1968.
- Oprescu, George**, *Istoria artelor plastice în România, Vol. II*, Ed. Meridiane, București, 1970.
- Lăzărescu, Anca**, *Arta din Moldova de la Ștefan cel mare la Movilești*, Ed. Muzeul Național de Artă al României, București, 1999.
- Lăzărescu, Anca**, *Țesături de artă în evul mediu românesc*, Ed. Muzeul de artă al R.S.R., București, 1986.
- Musicescu, Ana Maria**, *Broderia Medievală Românească*, Ed. Meridiane, București, 1969.
- Musicescu, Ana Maria**, *Broderia Veche Românească*, Ed. Meridiane, București, 1985.
- Musicescu, Ana Maria**, *O broderie necunoscută din vremea lui Neagoe Basarab*, în Studii și Cercetări de Istoria Artei, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1958.
- Nicolescu, Corina**, *Istoria costumului de curte în țările române, secolele XIV-XVIII*, Ed. Științifică, București, 1970.
- Nicolescu, Corina**, *Moștenirea artei bizantine în România*, Ed. Meridiane, București, 1971.
- Schmitt, Jean-Claude**, *Rațiunea gesturilor în Occidentul Medieval*, Ed. Meridiane, București, 1998.
- Simion, Victor**, *Capodopere ale artei metalelor prețioase în România*, Ed. Tehnică, București, 1997.
- Oprescu, George**, *Scurtă Istorie a Artelor Plastice în R. P. R., Vol. I Arta românească în epoca feudală*, Ed. Academiei Republicii Populare Române București, 1957.
- Székely, Maria Magdalena, Gorovei, Ștefan S.**, *Maria Asanina Paleologhina o prințesă bizantină pe tronul Moldovei*, Ed. Mușatinii, Putna, Suceava, 2006.
- Theodorescu, Răzvan**, *Itinerarii medievale*, Ed. Meridiane, București, 1979.
- Theodorescu, Răzvan**, *Civilizația românilor între medieval și modern, Orizontul imaginii (1550 – 1800)*, Ed. Meridiane, București, 1987.
- Theodorescu, Răzvan**, *Un mileniu de artă de la Dunăre în jos (400 – 1400)*, Ed. Gramar, București, 2002.

## THE HIERARCHICAL PERSPECTIVE

Daniel Sofron\*

**Abstract:** This paper is focused on the hierarchical perspective, one of the methods for representing space that was used before the discovery of the Renaissance linear perspective. The hierarchical perspective has a more or less pronounced scientific character and its study offers us a clear image of the way the representatives of the cultures that developed it used to perceive the sensitive reality. This type of perspective is an original method of representing three-dimensional space on a flat surface, which characterises the art of Ancient Egypt and much of the art of the Middle Ages, being identified in the Eastern European Byzantine art, as well as in the Western European Pre-Romanesque and Romanesque art. At the same time, the hierarchical perspective is also present in naive painting and infantile drawing. Reminiscences of this method can be recognised also in the works of some precursors of the Italian Renaissance. The hierarchical perspective can be viewed as a subjective ranking criterion, according to which the elements are visually represented by taking into account their relevance within the image while perception is ignored. This paper aims to show how the main objective of the artists of those times was not to faithfully represent the objective reality, but rather to emphasize the essence of the world and its perennial aspects. This may represent a possible explanation for the refusal of perspective in the Egyptian, Romanesque and Byzantine painting, characterised by a marked two-dimensionality.

**Keywords:** hierarchical perspective, space representation, Ancient Egyptian art, Byzantine art, Romanesque art, infantile drawing

The history of the artistic methods of representing space intermingles with the very history of the development of culture, with all its social, historical, philosophical, religious, and economic implications. The types of perspective used before the discovery of the linear perspective during Renaissance depend on the tradition and the cultural and philosophical context of those times, as well as on the scientific developments made up to that point. We can identify genuine solutions for representing space that were dictated by very clearly established canons and traditional artistic conventions, solutions which can be considered to be defining elements for the respective periods of time. Their presence can be explained by the lack of a theoretical representation system, as they do not rely on scientific

---

\* Teaching Assistant, PhD, Faculty of Visual Arts and Design, George Enescu University of Arts, Iași, Romania, [danielsofron@gmail.com](mailto:danielsofron@gmail.com)

backgrounds or rational geometry and they are not supported by adequate means of expression. For a long time, critics have considered these methods “primitive” or “naïve” solutions for representing space, in contrast with the scientific system of the Renaissance linear perspective, thought to be the “right” or “true” system of space representation.

Despite the fact that the physiological structure of the human eye is the same for all individuals (regardless of race, historical period or geographical area) and the laws of geometrical optics are universal and have not been changed or contested since their assertion by Euclid, the visual representation of space did not rely on the linear perspective before the Renaissance period. Even if every human being visually experienced the apparent convergence of parallel edges of objects, this appears not to have had an immediate effect in pictorial representation. Therefore, although the illusion of the parallel lines converging was obvious, as well as the assumption that it represented pictorial realism, this rarely preoccupied pre-Renaissance painters, and when it did, it happened almost exclusively within the western area.

Long before perspective was thoroughly studied, visual arts had been dominated by personal solutions or generalised rules that were typical of the cultural spaces they had been used in. The most well known pre-Renaissance methods of representing three-dimensional space on a two-dimensional surface are: the multi-storeyed perspective, the superimposed perspective, the reverse (or inverted) perspective, the axial perspective, the oblique (or Asian) perspective and the hierarchical (or affective) perspective, which will be subjected to a more in-depth analysis in the present paper.

The hierarchical perspective is an original method of representing the three-dimensional space on a flat surface, which characterises the art of Ancient Egypt and a considerable part of the Medieval art, being identified in the Eastern European Byzantine art, as well as in the Western European Pre-Romanesque and Romanesque art. It is a type of symbolic perspective where the characters are not represented in accordance with their placement in space, but rather with the role they occupy in a social or spiritual hierarchy. The main objective was not to faithfully represent the objective reality, the artist being interested in emphasizing the essence of the world and its perennial aspects. This could definitely explain the refusal of perspective in Egyptian, Romanesque and Byzantine painting, characterised by a pronounced two-dimensionality.

As mentioned above, one of the most important reasons that explains the Egyptian and Byzantine painters’ lack of interest in perspective is represented by certain canons. These artistic conventions were followed in all stages of development of the Egyptian and Byzantine painting. In time, Egyptian art acquired a rigorous canonical character, its traditional theoretical

formulas allowing no innovations, despite the fact that the effects of perspective on objects were observed by the artists.

Likewise, Byzantine art had a slow evolutionary process, artistic revolution being practically impossible due to the strict control exerted by the Court and the Church, any deviation from the canon being immediately eliminated, as art historian Viktor Lazarev<sup>1</sup> asserts. The artist's liberty was infringed, the subjects for his paintings being pre-established in detail. Due to this authoritarian character and of power, art became an instrument of propaganda.

Even though the Egyptian, Byzantine and Romanesque art systematically rejected the rules of linear perspective, we can still identify certain "traces" of space representation, because there are no strictly flat, two-dimensional images, as the psychologist Rudolf Arnheim<sup>2</sup> claims. The hierarchical perspective can be seen as a primitive method of representing three-dimensionality, which characterises the art of these cultures.

Mention must be made that, alongside with the other aforementioned styles, the hierarchical perspective also appears in naïve art and infantile drawings, for in these two cases, the characters and elements are visually represented by following a subjective hierarchical criterion, as they do not depend on perception, but rather on their relevance within the image. Similar to the case of Egyptian or Medieval painters, children do not mechanically imitate the elements they notice. As opposed to the representatives of art movements, who intend to create illusionistic images, children do not give much importance to the proportions between the elements they visually perceive. The dimension of the elements is represented according to the place they occupy in a certain official, religious, or personal hierarchy, and also to the visual logic.

Following this principle, in Egyptian art, the god or pharaoh appears much bigger than the rest of the characters, whose dimensions are significantly reduced even when they are physically located closer to the observing eye. The silhouettes of the characters have different proportions and they are represented on different scales within the same image, depending on the role they occupy in that particular context. In spite of the differences in size, the characters are always well-proportioned. This is due to the fact that there was always a preliminary work stage, in painting as well as in sculpture. Before carving a statue or decorating a wall, the Egyptian artists used to create a network of horizontal and vertical guiding lines (a square grid) on the surface of the rock or wall, so that they could be able to respect both proportions and canons. For instance, a standing figure could

---

<sup>1</sup> Viktor Lazarev, *Istoria picturii bizantine (History of Byzantine Painting)*, Meridiane Publishing House, Bucharest, 1980, vol I, p. 52.

<sup>2</sup> Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1974, p. 219.

measure 18 squares from top to bottom. By dividing the number of squares in 2 or 4 equal parts, the artists could represent other characters on smaller scales, but keeping them well-proportioned. The result was a real proof of artistry.

The hierarchical perspective is also present in the private art of the important members of the royal administration. The owner of the tomb and his wife are depicted on a bigger scale in comparison with other characters who accompany them. The silhouettes of the children, smaller than those of their parents, are drawn on a scale that corresponds to their age. The animals, birds, plants and architectural elements are much smaller than the silhouettes of the high officials or tomb owners, having a mere symbolic role in the context of the representation.

In the first image (Fig. 1), Menna (a character working in the royal administration) and his family are represented while fishing and hunting birds. Menna, the biggest silhouette in the image, is depicted twice: fishing, on the right side of the image and hunting, on the left side. His wife (the second in size), son and daughter accompany him. The relative size of people and animals indicate how important each one is to Menna. It is interesting to notice how the two fish Menna is about to catch are much bigger than the crocodile nearby. The water is rising, forming a kind of mound and it becomes obvious that Menna is on the verge of making a big haul. The animals are subjected to the same principle of representation, depending on their importance in the context. Similarly, the boat the characters are in is very small, being reduced to a symbolic attribute.



Fig. 1. Menna and his family fishing and hunting birds, Thebes, 18<sup>th</sup> Dynasty, 1400-1350 BC

The next image (fig. 2) depicts a scene from the tomb of Nakht from Thebes, who was a priest and astronomer during the 18<sup>th</sup> Dynasty. Here too, we can identify the same method of representing the characters, depending on

their importance. The owners of the tomb, on the left side of the image, have the same size, their silhouettes being much bigger than the rest of the characters, who are represented on a smaller scale, since they are simple servants and workers.

These representation standards governed the Egyptian art for more than 3,000 years, offering it the clarity and generalisation level that we can identify today as belonging to modern art. It was only during times of restlessness and social disturbance that proportion canons and painting had to suffer stylistic alterations.



Fig. 2. Scene from the tomb of Nakht, Thebes, 18<sup>th</sup> Dynasty, cca. 1400-1350 BC

This original method of representing three-dimensional space on a flat surface is not characteristic only to the Egyptian art. It is also typical of the Medieval art, being used both in the Byzantine and the Western European art of the Middle Ages.

In Byzantine imagery, the elements and characters populating the artistic space are represented on different scales in the same work of art due to the role they occupy in the story the painting depicts and not as a result of the decrease in perspective, depending on a social or religious hierarchy. The most important character occupies a privileged position and it is depicted on a bigger scale than the characters that are given less consideration, even if the latter ones are located closer to the observing eye. Although this technique does not follow an aesthetic principle, but rather meets hierarchical demands, it proves to be very efficient especially in the cases of the large mural scenes painted inside churches, where the central figure is immediately perceived. In many works, the figures of Christ, Virgin Mary or the emperor (the symbolic expression of the entire Byzantine state) appear much larger than the ones of the other characters.

Those who are very familiar with the rules of linear perspective may associate the representation of characters at different scales with perspectival diminution. But such an interpretation is far from the stylistic conception of the Byzantine iconography. Perspective representation implies depicting the world the way an observer sees it, thus expressing his or her subjectivity. It



does not mean representing the objects the way one knows they are, but the way an observer sees them from a certain place (a single “point of view”). This approach, which favours the perception on the objective reality, was unacceptable according to the theology of the Byzantine Middle Ages. In accordance with its principles, the perspective representation created a hierarchy that the Church did not want to establish. During that period of time, it was inconceivable to represent Jesus Christ or the emperor on a smaller scale than a simple earthling just because they were located farther from the observing eye. Space as a three-dimensional concept was not of any concern to the Byzantine visual art. As art historian Nadeije Laneyrie-Dagen<sup>3</sup> asserts, from the Paleochristian times to the Romanesque period the artists avoided any form of *trompe l'oeil* and any illusion of depth, placing characters and motifs at levels that have no significance to their relative position, filling the background with horizontal stripes and creating ambiguity, as there is no way of telling if the figures are located inside or outside.

However, the architect P. A. Michelis considers that space can still be perceived due to the different levels suggested by the comparison of dimensions and the movements of the characters within the two-dimensional surface of the work<sup>4</sup>.

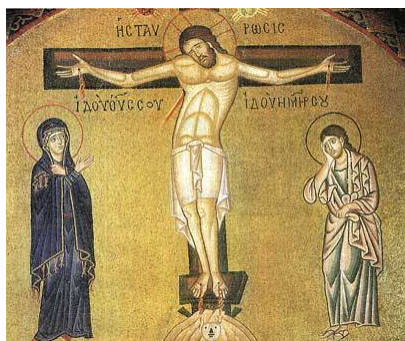


Fig. 3. *The Crucifixion*, Hosios Loukas Monastery, 11th century



Fig. 4. *Descent into Hell*, Saint Mark's Basilica, Venice, 11th century

The principle of the hierarchical perspective can be very well observed in the scene of *The Crucifixion* (fig. 3), a simple composition with three characters that is representative for the 11<sup>th</sup> century iconography. The figure of Christ dominates the composition, due to its size. Virgin Mary and John the Apostle, much smaller than Christ, reticently share His sufferings.

<sup>3</sup> Nadeije Laneyrie – Dagen, *Pictura-secrete și dezvăluri (How to read paintings)*, RAO Publishing House, Bucharest, 2004, p. 79.

<sup>4</sup> P. A. Michelis, *Esthétique de l'art byzantin*, Flammarion, Paris, 1959, p. 185.

The symbolic importance of Christ crucified is emphasized by placing the action in an unreal, transfigured space. The figures seem to be floating in front of a golden background. There is no indication of the earth surface, the hill of Golgotha being reduced to a small spot, right beneath the cross. The same representation principle is applied in the scene of the *Descent into Hell*, presented above (fig. 4). Christ dominates the composition through His stature, much bigger than that of the other characters, as well as through His central position.

Furthermore, in Byzantine art, the proportions between the characters and the furniture or buildings do not comply with the visual perception. There are many images where people can be as tall as a building or where they can hold an edifice in their hands, the latter being the case of the church founders in the votive portraits (see figs. 5 and 6). Rudolf Arnheim argues that this example shows “how size differences arise in response to considerations of meaning, e.g., when the relation between creator and creature or saint and emblem is to be expressed”<sup>5</sup>.



Fig. 5. The votive portrait of Stephen the Great, Voroneț Monastery, Romania, 15<sup>th</sup> century



Fig. 6. The votive portrait of Neagoe Basarab, Curtea de Argeș Monastery, 16<sup>th</sup> century

As previously stated, the hierarchical perspective as a method of visual representation is also present in the Western European Pre-Romanesque and Romanesque art and it can be identified in mural and panel painting or in manuscript illumination. The presence of this type of perspective in the Romanesque art can be explained through the influences of the Late Antique and Byzantine art. The method is used both in religious and laic works. In the next image (fig. 7), one can notice the same principle of enlarging the size of the king in comparison with the characters from his entourage. Although stylistically different from the Byzantine art, the image reminds of the mosaics of *San Vitale* in Ravenna.

<sup>5</sup> Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p. 196.

The abundance of the well-preserved mural paintings from Catalonia (Spain) allows us to study the distinctive traits of the Romanesque painting better than in any other European country. The representations that are typical to this region were influenced by the Mozarabic adornments, which are characterised by a pronouncedly linear, yet very colourful decorative style. In the apse of the church of *Saint Climent de Taüll*, a remarkable example of mural painting, one can notice the obvious two-dimensional character of this style full of rigour, where the line plays a major part, producing an effect that is similar to the one created by stained glass. The principle of the hierarchical perspective can be noticed in fig. 8, where Jesus Christ dominates the composition through His dimensions. The evident anti-naturalist intention and the subtle geometrisation of shape are the main elements that highlight the two-dimensional character of the image.

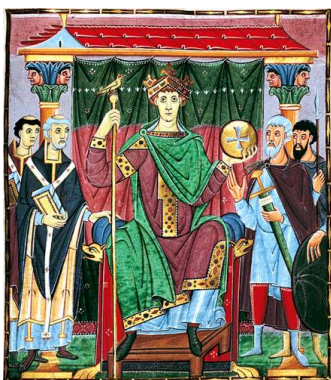


Fig. 7. *Otto III*, image from an illuminated manuscript, cca. 1000

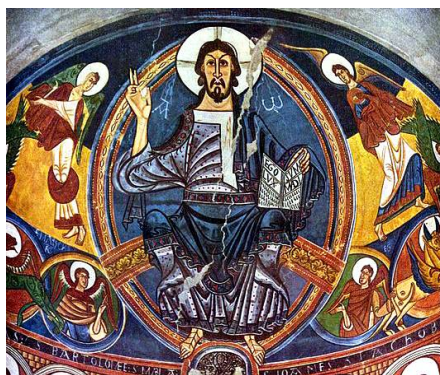


Fig. 8. *Christ in Majesty*, Catalan art, cca. 1123

In infantile drawing, the proportions between elements are also used by following subjective criteria. Although the main objective of the child is to represent the surrounding reality, the trees, the houses and people have approximately the same dimensions. When children want to render the details of a portrait, the face has to be large enough (much larger than the body) in order for them to draw the eyes, the nose, and the mouth. This can be seen in the images below (figs. 9 and 10), drawn by two five-year-olds, where the elements and portraits are oversized. In figure 9, an illustration for the Romanian folktale *The Little Bag with Two Coins*, the character has the same size as the cock. The child does not take into consideration the real proportions between the sizes of the two elements, giving them the same importance in the context of the representation. The same lack of interest in the proportion between the elements can be seen in the next image (fig. 10), where the characters, the car and the building are drawn in accordance with the principles of the hierarchical perspective. These seemingly incorrect



proportions between the elements, often attributed to the lack of skills or attention, are explained by Arnheim as it follows: "The basic irrelevance of visual size is shown most strikingly by our habitual obliviousness to the constant change in size of the objects in our environment brought about by changes in distance"<sup>6</sup>.



Fig. 9. Illustration for the Romanian folktale *The Little Bag, with Two Coins*, drawing by Catrina, 5 years old.



Fig. 10. *The City*, drawing by Ruxandra, 5 years old.



Fig. 11. Giotto, *Madonna Ognissanti*, 1310.



Fig. 12. Duccio, *Maestà*, 1308-1311.

The hierarchical perspective is also present in the work of some artists considered to be precursors of the Italian Renaissance, such as Giotto (fig. 11), Duccio (fig. 12) and others. In his work, *Madonna Ognissanti*, Giotto uses the hierarchical perspective, as well as a type of instinctive linear perspective. The Virgin is painted on a bigger scale than the other characters, who are less important in the context of the representation. At the same time, Giotto approximates the nearness of the characters in the foreground, who are located in front of the others, represented at a smaller scale. This slight

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 201.

sensation of spatiality is suddenly contradicted by the flat golden background, in Giotto's case this is a reminiscence of Byzantine painting.

After the principles of linear perspective were consolidated during the Renaissance period, the hierarchical perspective was abandoned by the painters, who focused their energy on conquering the space, in the midst of which stood the new Renaissance man.

#### List of illustrations:

Fig. 1. Menna and his family fishing and hunting birds, Thebes, 18<sup>th</sup> Dynasty, 1400-1350 BC. <http://www.lost-civilizations.net/ancient-egypt-egyptian-afterlife-coffins-mummy-masks-page-2.html>

Fig. 2. Scene from the tomb of Nakht, Thebes, 18<sup>th</sup> Dynasty, cca. 1400-1350 BC. [http://www.papyrus-museum.com/history\\_egyptian\\_wall\\_painting\\_3.htm](http://www.papyrus-museum.com/history_egyptian_wall_painting_3.htm)

Fig. 3. *The Crucifixion*, Hosios Loukas Monastery, Greece, 11<sup>th</sup> century, Byzantine mosaic. <http://www.icon-art.info/hires.php?lng=en&type=1&id=2631>

Fig. 4. *Descent into Hell*, mosaic, 11th century, Saint Mark's Basilica, Venice. [http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=en&mst\\_id=2455](http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=en&mst_id=2455)

Fig. 5. The votive portrait of Stephen the Great, Voroneț Monastery, 15<sup>th</sup> century, fresco. <http://www.stefancelmare.ro/Tablouri-votive-s6-ss22-c4.htm>

Fig. 6. The votive portrait of Neagoe Basarab, Curtea de Argeș Monastery, 16<sup>th</sup> century, fresco. <http://www.crestinortodox.ro/liturgica/locasurile-cult/noile-biserici-odihna-celor-vechi-118557.html>

Fig. 7. *Otto III*, image from an enluminated manuscript, cca. 1000, Ottonian art, parchment, Bayerische Staatsbibliothek, München.

<http://www.proprofs.com/flashcards/cardshowall.php?title=art-history-exam-4-set-1>  
Fig. 8. *Christ in Majesty*, Catalan art, cca. 1123, fresco, Church of *Sant Climent de Taüll*, now at Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. [http://en.wikipedia.org/wiki/Sant\\_Climent\\_de\\_Ta%C3%BCII](http://en.wikipedia.org/wiki/Sant_Climent_de_Ta%C3%BCII)

Fig. 9. Illustration for the Romanian folktale *The Little Bag with Two Coins*, drawing by Catrina, 5 years old. Personal photo.

Fig. 10. *The City*, drawing by Ruxandra, 5 years old. Personal photo.

Fig. 11. Giotto – *Madonna Ognissanti*, cca. 1310, tempera on wood panel, 325 x 204 cm, The Uffizi Gallery, Florence.

[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Giotto\\_Ognissanti\\_Madonna.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Giotto_Ognissanti_Madonna.jpg)

Fig. 12. Duccio – *Maestà*, 1308-1311, tempera and gold on wood, 213 x 396 cm, Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo, Siena.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Maest%C3%A0\\_%28Duccio%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Maest%C3%A0_%28Duccio%29)

#### Bibliographic references:

**Arnheim, Rudolf**, *Art and Visual Perception*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1974.

**Laneyrie-Dagen, Nadeije**, *Pictura – secrete și dezvăluiri (How to Read Paintings)*, RAO Publishing House, Bucharest, 2004.

**Lazarev, Viktor**, *Istoria picturii bizantine (History of Byzantine Painting)*, Meridiane Publishing House, Bucharest, 1980.

**Michelis, P.A.**, *Esthetique de l'art Byzantin*, Flammarion, Paris, 1959.

## BOOK REVIEWS

**Roxana Zanea, *Miraculosul. Forme și manifestări în literatura și arta medievală occidentală* (*Le Merveilleux. Formes et manifestations dans la littérature et dans l'art médiévaux occidentaux*), București, Minerva, 2013, 263 p. / *The Marvelous. Forms and Manifestations in Western Medieval Literature and Art*, Bucharest, Minerva, 2013, 263 pages.**



### Brîndușa Grigoriu

L'ouvrage de Roxana Zanea représente une version revue et partiellement remaniée de sa thèse de doctorat, soutenue en 2010 à l'Université de Bucarest, sous la direction de Silviu Angelescu ; il aborde un corpus littéraire et iconographique de la période Moyen Âge-Renaissance, et se propose d'explorer le champ du merveilleux à partir de la tripartition fantastique / merveilleux / étrange de Tzvetan Todorov. Sans contester le bien-fondé de cette typologie moderne dont elle apprécie la pertinence – en la rapportant à la distinction de Roger Caillois entre la dynamique fantastique, insaisissable dans sa complexité, et le tableau figé, univoque, de la mythologie – l'auteure remarque que la réalité artistique (au sens large) est le plus souvent d'une complexité supérieure à ces catégories.

En assumant le biais de la réception moderne et en prenant les précautions méthodologiques qui s'imposent pour éviter l'anachronisme, Roxana Zanea expose les conceptions médiévales les plus proches de la vision moderne du surnaturel ; elle prend comme point de départ la faculté de

« phantasia » attribuée par Aristote à l'artiste et celle de représentation rhétorique proposée par Quintilien, ensuite elle relève la triple fonction de la représentation théologique formulée par Tertullien – selon son statut d'image physique, mentale, respectivement morale – en montrant qu'elle est relayée par la « faculté imaginative » d'Avicenne et par les images artistiques mimétiques dégagées par Thomas d'Aquin ; le champ s'élargit en intégrant la perspective de Basil le Grand sur la beauté visible et sa nature divine, ensuite la recherche de la beauté archétypale selon Pseudo-Denys l'Aréopagite, et l'humilité de l'artiste, censé cultiver non seulement la beauté, mais aussi l'utilité. En passant par Cassiodore et Boèce, la chercheuse en vient à évoquer les courants iconoclastes du XII<sup>e</sup> siècle (le catharisme), ensuite la floraison de l'art gothique, au XIII<sup>e</sup> siècle franciscain. Après quelques mentions d'autorités littéraires (Geoffroy de Vinsauf), théologiques (en particulier Bernard de Clairvaux) et linguistiques (Brunet Latin et Eustache Deschamps), elle rappelle l'attitude d'Honoré d'Autun, Jean Scot Erigène et Alain de Lille par rapport à l'idéal théologique de l'art et à ses limites légitimes. L'auteure s'attarde ensuite sur un genre artistique médiéval qui se révèle pertinent esthétiquement : le manuscrit enluminé, où l'image apparaît comme un complément du texte, grâce à sa fonction interprétative, tantôt à vocation allégorique, tantôt à tendance politique. Plusieurs exemples sont cités, pour illustrer les particularités de l'espace occidental français, allemand, irlandais, anglais, du VIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle.

Après ce prélude ambitieux, érudit et laborieux, Roxana Zanea focalise le merveilleux médiéval dans sa dimension « morphologique » (p. 60). Pour commencer, le lecteur est invité à suivre une petite dissertation sur la spécificité médiévale de la pensée magique, via Johann Huizinga et Jacques Le Goff, ensuite il entre dans le vif du sujet : à la page 69, le terme « merveilleux » (*miraculos*) est ressourcé à son étymon et saisi dans ses acceptions les plus pertinentes pour l'époque concernée. Entre le merveilleux et le miraculeux, la chercheuse ébauche une distinction fort utile au public roumain, qui n'a pas cette possibilité linguistique (« *minunatul* » n'est pas un concept qui fasse pendant à cette notion déjà consacrée qu'est « *miraculosul* ») ; sans scruter la dichotomie sous-jacente « *minune – miracol* », elle dégage plusieurs fonctions du merveilleux, en les associant chaque fois à des auteurs représentatifs de l'espace occidental : l'apprivoisement des effets négatifs du surnaturel (Roger Bacon), la manipulation socio-politique, la contestation et la désacralisation (Jean de Meun, François Villon ; François Rabelais). Enfin, l'histoire du merveilleux est retracée en étroite liaison avec l'histoire de l'institution ecclésiastique, dont la censure joue un rôle indéniable. D'autre part, les sources du merveilleux sont évoquées de façon rapide et efficace (p. 73-76) : elles sont antiques, et récupérées par le christianisme ; bibliques ; païennes orientales ; mythologiques occidentales. Le critère diachronique rejoint le point de vue spatial, lorsque le merveilleux



géographique prend corps, à côté du merveilleux allégorique, pseudo-scientifique et politique. Après un tour d'horizon de ces types et sous-types, l'auteure propose un approfondissement des « sources génétiques » du merveilleux médiéval occidental (p. 82), qui visent souvent le contexte culturel oriental.

Les domaines de l'art roman et gothique sont interrogés sous l'angle du merveilleux (89-104) et de sujets comme l'Apocalypse, l'animalité monstrueuse, la métamorphose, la lumière divine ; l'auteure évoque des influences comme celle de l'art arabe – manifeste dans les champs de l'astrologie, la médecine, la botanique, les mathématiques, l'esthétique architecturale – et de l'art indien, qui inspire des motifs végétaux comme celui de l'arbre à têtes humaines. La circulation des mythes entre les cultures est attentivement suivie, de concert avec la diffusion des thèmes iconographiques.

Le troisième chapitre invite à l'analyse d'un corpus généreux, d'abord littéraire, ensuite artistique au sens plus large (notamment visuel) selon les lignes de force des styles roman et gothique, retrouvées, dans leur énergie matricielle, derrière des manifestations diversifiées, allant du *Physiologue* aux *Lais* de Marie de France, en passant par le *Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival ; des chansons de geste aux visions gothiques ; du roman chevaleresque au théâtre chrétien. Dans ce beau périple historique, l'auteure souligne, entre autres, la fonction explicative du zoomorphisme symbolique et mystique, en focalisant l'image du loup-garou, de la licorne, du cerf blanc, et en sondant leur potentiel signifiant aussi bien que leur filiation intertextuelle et interculturelle (p. 105-123). La figure du héros épique est approchée sous le jour du merveilleux légendaire. Transfigurés à partir d'une réalité historique brumeuse, des personnages comme Roland, Charlemagne, Girart de Roussillon, mais aussi saint Martin, relèvent de modèles politiques relayés par l'architecture de l'époque. Quant au *Roman de la Rose* ou au *Dit de la Panthère*, la perspective onirique fournit un cadre convenable au « merveilleux compensatoire » (p. 138), dont plusieurs cas de figure sont passés en revue ; l'auteure se penche aussi sur la littérature terrifiante, en particulier sur les *artes moriendi* riches en motifs comme la danse macabre ou la descente aux enfers. La section consacrée au roman chevaleresque s'intéresse surtout aux œuvres de Chrétien de Troyes et représente une synthèse thématiquement pertinente sur le merveilleux, qui ne néglige pas les rapports de cette thématique avec les procédés du comique (p. 169) ou avec le discours allégorique, muni de subtilité, voire d'ambiguïté ; l'héritage arthurien du romancier champenois est également examiné (p. 170-171). Pour parler du merveilleux dans le champ dramatique, la chercheuse sélectionne des pièces de Rutebeuf et de Jean Bodel, et retrace rapidement l'évolution de cette thématique jusqu'à la fin du Moyen Âge, en laissant pressentir les développements de la Renaissance.

Le quatrième chapitre représente une synthèse sur le merveilleux artistique, et expose les contributions de Jean Fouquet, d'Albrecht Dürer et de Hieronymus Bosch, en retenant des opinions critiques pertinentes sur l'art chrétien et ses nuances polémiques, carnavalesques ou mythiques. Entre le « sacré » et le « médiéval », catégories empruntées à Gilbert Durand (p. 231), la chercheuse chemine patiemment vers la Renaissance, et clôt son propos par une pirouette rabelaisienne.

Grâce à ses ambitions encyclopédiques et à son langage vif, clair et ciblé, l'ouvrage de Roxana Zanea promet d'atteindre un public aussi large que soucieux de connaître le phénomène artistique à la faveur du merveilleux, en approchant une époque riche en interférences esthétiques et idéologiques, où le fond folklorique et les sources savantes se rejoignent dans un ensemble foisonnant, qui noue et dénoue finement les signifiants du surnaturel chrétien ou christianisé. Le sujet est susceptible de susciter un intérêt authentique parmi les lecteurs roumains, qu'ils soient des apprenants ou simplement des adultes désireux d'ajouter un chapitre passionnant à leur encyclopédie du monde occidental.