

ANASTASIS
Research in Medieval Culture and Art

Advisory Board:

Jean-Jacques Wunenburger, Prof. Emeriteus, Université « Jean Moulin », Lyon III, France
Tereza Sinigalia, Prof., “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania
Gaëtan Brulotte, Prof. Emeritus, Humanities Eminent Scholar Chair, University of Louisiana at Lafayette, USA
Zvika Kfir, Rabin Netanya, Israel
Yasmina Foehr-Janssens, Prof. Ordinaire, Université de Genève, Suisse
Antonio Rigo, Prof. Ordinario, Università Ca'Foscari, Venezia, Italia
Jean-Paul Deremble Prof., Université « Charles de Gaule », Lille III, France
Danielle Buschinger, Prof. Emeritus, Université de Picardie « Jules Verne », Amiens, France
Emil Dragnev, Prof., Université d'État de Chișinău, République de Moldavie
Jean-Philippe Pierron, Prof., Université « Jean Moulin », Lyon III, France
Elka Bacalova, Membre correspondant de l'Académie Bulgare, Institut du folklore de l'Académie Bulgare des Sciences, Bulgarie
Jean-Michel Counet, Prof., Université catholique de Louvain, Belgique
Ramona Bordei-Boca, Prof., UFR Lettre et Philosophie, Université de Bourgogne, France
Maria Urmă, Prof., “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania
Maud Pérez-Simon, Assoc. Prof. Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, France
Blanca Solares, Prof., Universidad Nacional Autónoma de México, Mexique
Atena Elena Simionescu, Prof., “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania
Ionel Bușe, Prof., University of Craiova, Romania
Constantin Necula, Pr., Assoc. Prof., University “Lucian Blaga”, Sibiu, România
Marius Tătaru, Dr. Direktor (i. R) Siebenbürgisches Museum Gundelsheim, Deutschland
Athanasios Semoglou, Prof., Université « Aristote » de Thessalonique, Grece
Rosângela Aparecida da Conceição, Assoc. Prof., Universidade Paulista, São Paulo, Brazil.
Luana Stan, Assoc. Prof., Université de Québec à Montréal, Canada
Pilar Pérez Camarero, Prof., Universidad Autonoma de Madrid,
Eleonora Brigalda, Prof., Pedagogical University « Ion Creanga », Chișinău, République de Moldavie
Puiu Ioniță, Assoc. Prof., “Al. I. Cuza” University of Iasi, Romania
Ana Taís Martins Portanova Barros, Prof., Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brazil.
Cornelia Bordașiu, Prof., “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania
Ana-Maria Pascal, Assoc. Prof., dr., Regent’s University, London, U.K.
Răzvan Ionescu, Pr. dr., Centre Orthodoxe d'Etudes et de Recherches "Dimitru Stăniloae", Paris, France

Anastasis. Research in Medieval Culture and Art is indexed in the following databases:

European Reference Index for the Humanities (**ERIH PLUS**)
Central and Eastern European Online Library (**CEEOL**)
Directory of Open Access Journals (**DOAJ**)
Scientific Indexing Services (**SIS**)
Scientific Publishing & Information Online (**SCIPIO**)

www.anastasis-review.ro

ISSN 2392 – 862X (print);
ISSN-L 2392 – 862X ;
ISSN 2392 – 9472 (on-line)

The Research Center of Medieval Art "Vasile Drăguț"

ANASTASIS
Research in Medieval Culture and Art

Volume IV, No. 2/November 2017

La face cachée de l'église

Artes, 2017

Editor:

Codrina-Laura Ioniță, Assoc. Prof., “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania

Editorial Board:

Brîndușa Grigoriu, “Al. I. Cuza” University of Iasi, Romania
Diana Gradu, “Al. I. Cuza” University of Iasi, Romania
Paula-Andreea Onofrei, “Al. I. Cuza” University of Iasi, Romania
Ioana Iulia Olaru, “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania
Adrian Stoleriu, “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania
Bogdan Gavrilean, “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania
Cristina Stratulat, “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania
Andreea-Irina Stoleriu, “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania
Daniel Sofron, “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania
Raluca Minea, “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania

Editorial Design and Web Design:

Adrian Stoleriu, “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania,
Andreea-Irina Stoleriu, “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania,
Adriana Neica “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania,
Codrina-Laura Ioniță, “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania,
Alexandru Ioniță, “Al. I. Cuza” University of Iasi, Romania

Proofreading:

for French: **Brîndușa Grigoriu, Diana Gradu**, “Al. I. Cuza” University of Iasi, Romania
for English: **Paula-Andreea Onofrei**, “Al. I. Cuza” University of Iasi, Romania

The Research Center of Medieval Art ”Vasile Drăguț”, University of Arts „G. Enescu”, Faculty of Visual Art and Design, Str. Sărărie, nr. 189, Iași, România, e-mail: centrulvasiledragut@arteiasi.ro,

The internet address: www.anastasis-review.ro

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.

**LA FACE CACHEE DE L'EGLISE /
THE HIDDEN FACE OF CHURCH**

Table of Contents

LA FACE CACHEE DE L'ÉGLISE / THE HIDDEN FACE OF CHURCH

Bruno Phalip

*La face cachée des églises restaurées : des questions d'authenticité / Reading
The hidden face of restored churches: questions of authenticity9*

Brîndușa Grigoriu

*La face de Dieu : pour une pragmatique de la spiritualité / God's Face and
the Pragmatics of Spirituality21*

Arnaud Timbert

*Remarques sur la polychromie d'architecture dans la France septentrionale
des XIIe et XIIIe siècles / Notes on polychrome architecture in the northern
France of the twelfth and thirteenth centuries41*

Irina-Andreea Stoleriu

Adrian Stoleriu

Damnatio memoriae. A Historical and Moral Revenge in Images60

Constantin Ciobanu

*Un cycle hagiographique peu étudié de la peinture extérieure moldave:
La vie de saint Pacôme le Grand / A Less Studied Hagiographical Cycle of
Moldavian Exterior Painting: The Life of Saint Pachomius the Great73*

MEDIEVAL CULTURE IN CONTEMPORARY RESEARCH

Jacques K. Noble-Kooijman

Gauvain Soleil Noyé91

Ilka Boér

*Late medieval decorative arts in a bourgeois milieu. Ornamented stove tiles
with Italian garlands from Cluj-Napoca107*

Raluca Marilena Dumitrescu

*Universal and peculiar in old hagiographical images of St. Nicholas.
The hagiographic icon from Urisiu de Jos - A case study126*

BOOK REVIEWS

Brîndușa Grigoriu

Turolde et l'excellence épique selon Jean-Marcel Paquette /Turolde and Epic Excellence from Jean-Marcel Paquette's Perspective

Jean-Marcel Paquette, La Chanson de Roland : Métamorphoses du texte. Essai d'analyse différentielle des sept versions, Orléans, Paradigme, 2013, ISBN 978-2-86878-297-7, 126 pages. 145

LA FACE CACHÉE DES ÉGLISES RESTAURÉES : DES QUESTIONS D'AUTHENTICITÉ

Bruno Phalip*

Reading The hidden face of restored churches: questions of authenticity

Abstract: Restoring medieval churches is a requirement of our times – therefore the restoration practices of the 19th and the 20th are now material for scholarly research. But caution and limitations are imperative. A reflexion must be conducted about the quality of the restorations, and about their impacts. Finally, the maintenance of the building itself must be possible, without heavy-handed interventions or ill-considered cleaning. Examples from France and Cyprus are studied here.

Key-words: restauration, conservation, altération, enduits (anciens) et badigeons, biofilm, lichen, cyanobactérie, mousse, nettoyage, sablage, biopatine, relevé (architectural), entretien, intervention

À l'origine de cette intervention, des travaux initiés il y a une quinzaine d'années, et concrétisés par deux programmes CNRS/Université de Clermont-Auvergne, en France, à Chypre, au Cambodge, en Israël et Territoires palestiniens : M.-F. André et B. Phalip, programmes Technè et Citadelle ; Geolab MSH Clermont-Auvergne. Ces deux programmes sont actuellement développés dans le cadre de recherches menées à Clermont-Ferrand, mais aussi par le biais d'un colloque qui aura lieu en décembre 2017, dans le cadre d'un partenariat INHA, Universités de Liège et de Namur, avant d'être suivies, en 2018, à l'Institut National d'Histoire de l'Art, par 6 séances liées à la question de la restauration. Effectivement, dans le cadre de cette visite en Roumanie, les églises restaurées interrogent avec force, tant nos regards ont été ni suffisamment précis, ni particulièrement exigeants.

Sans quitter ce point de vue, on pourra considérer comme rassurante l'attitude neuve qui fait de l'objet même de « l'édifice restauré » un nouveau champ d'étude. Le chantier contemporain de restauration, ses hommes, les documentations comptables ou graphiques qui y sont liées, méritent d'être pris en compte, au même titre que les documentations médiévales.

* Ph.D, Professeur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie du Moyen Âge, Université Clermont-Auvergne, CHEC EA 1001, France, e-mail: bruno.phalip@uca.fr

Médiéviste, je ne pense pas qu'il faille laisser la pratique de la restauration aux seuls spécialistes des XIX^e et XX^e siècles, comme si elle pouvait être isolée de l'édification du monument. Bien au contraire, les chercheurs doivent prendre leur part, en comprenant sans doute mieux ce qui est des philosophies liées à la restauration, justement parce qu'ils connaissent le chantier du Moyen Âge, ses hommes et leurs techniques.

De fait, s'il est délicat de penser le Moyen Âge, sans suffisamment connaître ses restaurateurs, l'inverse est vérifié. Peu de chercheurs, habitués aux chantiers du XIX^e siècle, prennent en compte les réalités médiévales précisément documentées.

Dans un premier temps, des exemples sont pris ici en montrant comment les choses sont généralement enregistrées, de manière à suggérer les points de rencontre, les accointances, les axes de recherche puis, dans un second temps, sera reconsidéré ce que l'on a mal nommé une « *critique d'authenticité* » qui reste infâmante pour les restaurateurs, tout en posant la question des lignes de fracture et des points de friction entre Moyen Âge et période contemporaine.

Ainsi, dans le nord-ouest de la région Auvergne-Rhône-Alpes, au centre de la France, il existe une vaste église priorale clunisienne, fondée au X^e siècle, reconstruite aux XI^e et XII^e siècles, puis restaurée au milieu du XV^e siècle et au début du XXI^e siècle. Cette église Saint-Pierre et Saint-Paul de Souvigny (Allier) a fait l'objet d'une étude menée par l'Université de Clermont-Ferrand, les étudiants en archéologie, sous la direction de Pascale Chevalier, Bruno Phalip et Arlette Maquet, avec la volonté de réaliser un examen exhaustif dans une triple direction ; relevés, fouilles et publications. (Fig.1)



Fig. 1. Souvigny, prieuré Saint-Pierre et Saint-Paul, vue sud



Fig. 2. Souvigny, prieuré Saint-Pierre et Saint-Paul, lierne et nervures badigeonnées récemment

Cependant, y compris dans la campagne de relevés architecturaux, les modifications intervenues antérieurement au milieu du XV^e siècle sont prises en compte, sans valoriser celles de la période moderne et les restaurations des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles. Chose plus délicate à considérer, la nef a fait l'objet d'une grande campagne de restauration avec badigeons de lait de chaux teintés, tandis que le chœur architectural n'a pas fait partie de cette campagne pour des raisons budgétaires. Cela autorise ainsi une réflexion comparatiste entre l'intérieur de l'église des XI^e et XII^e siècles, simplement repris au milieu du XV^e siècle et la nef totalement restaurée au XXI^e siècle. (Fig. 2)

Dans le détail, cela reste en effet peu compréhensible. Nous disposons d'enduits anciens posés vers la fin du XV^e siècle après les travaux des années 1450. Dans la nef, ces derniers étaient en parfait état, un peu poussiéreux, avec quelques interventions possibles à prévoir, pour combler des vides, entretenir ou nettoyer, rien de plus. Cependant, ce ne sont pas ces choix qui ont prévalu, au profit d'enduits couleur jonquille totalement couvrant et masquant les anciennes réalités archéologiques d'enduits du bas Moyen Âge. (Fig. 3)



Fig. 3. Souvigny, prieuré Saint-Pierre et Saint-Paul, supports et retombées d'ogives avec leurs enduits anciens, vers 1470

Ces enduits ont également été choisis par les restaurateurs contemporains pour la sculpture romane avec des chapiteaux du XII^e siècle totalement recouverts par des badigeons peu discrets, alors même que d'autres chapiteaux du XII^e siècle, badigeonnés à la fin du XV^e siècle, subsistent avec leur polychromie. Ces badigeons, il suffisait de les nettoyer, de les raviver et d'en valoriser la phase historique spécifique, et non de les couvrir indistinctement, sans garder aucune trace des badigeons anciens. La restauration interroge donc à propos des moyens mis en œuvre, comme des finalités. (Fig. 4 et 5)

En définitive, lorsque les relevés archéologiques s'arrêtent pour l'essentiel au milieu du XV^e siècle, cela est symptomatique d'une logique et d'un raisonnement en partie aveuglé.



Fig. 4. Souvigny, prieuré Saint-Pierre et Saint-Paul, chapiteau roman et ses enduits anciens du milieu du XV^e siècle



Fig. 5. Souvigny, prieuré Saint-Pierre et Saint-Paul, chapiteau roman badigeonné lors des restaurations récentes

Un second exemple vient confirmer ces premiers éléments. Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme). Cette église prieurale, élevée au second tiers du XII^e siècle, est représentée dans les gravures et dessins tirés des voyages romantiques dans l'Ancienne France de Taylor et Nodier entre 1829 et 1833 (Fig. 6). Parmi les éléments à retenir, le fait que la tour de croisée possède un niveau de baies géminées et sa flèche pyramidale en parfait état, mais aussi des tribunes dépourvues d'arcatures aveugles et une façade sans doute inachevée aux sommets de tours tronqués.



Fig. 6. Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme, France), église prieurale représentée vers 1830 dans l'album de Taylor et Nodier

Une vue photographique prise vers 1860-1870, montre l'église en cours de restauration. Les matériaux de couverture ne sont pas remplacés ; la tour de croisée et les tribunes n'ont pas été touchées ; seule la façade a fait l'objet d'un achèvement. (Fig. 7)



Fig. 7. Saint-Nectaire, vue de l'église prise du sud au cours des premiers travaux de restauration du milieu du XIX^e siècle



Fig. 8 Saint-Nectaire, face nord de l'église vers la fin du XIX^e siècle

Toutefois, les restaurations n'en restent pas là et les travaux touchent maintenant la tour de croisée que l'on va raser totalement afin de construire deux niveaux de baies géminées et une nouvelle flèche. Rien n'en nécessitait pourtant la reconstruction (Fig. 8). Actuellement, toutes les couvertures ont été refaites et remplacées par des dalles de trachy-andésite sombres, alors qu'il s'agissait jusque-là de lauzes et de tuiles creuses. De la même façon, dans ce relevé partiel, toutes les parties laissées en blanc sont du XIX^e et du

début du XX^e siècle (Fig. 9). Les arcatures des tribunes sont une invention, tout comme la tour de croisée et les tours de façade. 30 à 40% des pierres de parements ont été remplacées, ce qui ne pose aucun problème du point de vue du chantier de restauration du XIX^e siècle, tout en en posant un pour les réalités du XII^e siècle, difficiles à cerner en altérant les visions, en masquant ou en faisant disparaître les dispositifs anciens. Saint-Nectaire est maintenant un mensonge. Ailleurs, les parements ont été régularisés et uniformisés, tout comme le décor sculpté extérieur (modillons). Les restaurations, loin de rendre les choses claires dans leur objectif théorique de conservation, finissent par nous tromper en rendant difficile une sortie progressive des pensées rationalistes et positivistes, dominantes en France tant pour les restaurateurs que les chercheurs.

Cela nécessite évidemment de considérer pleinement des relevés permettant une lecture archéologique de phasage entre les périodes de construction, en ajoutant à cette première exigence scientifique poussée l'intégration totale des interventions des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles. Une dernière interrogation doit être envisagée pour ce site. Cette église a été restaurée dans les années 2000/2010 et cela fait donc à peine une dizaine d'année que les parements ont été nettoyés par gommage et micro-sablage. Il s'agissait de donner un aspect uniforme aux parements, alors même que l'on sait désormais que le peuplement par cyanobactéries, lichens et mousses se reconstituent vite : 9 à 15 mois pour le couvrement bactérien, 4 à 5 ans pour les lichens, à peine plus pour les mousses (Fig. 10). Or ce peuplement constitue une colonisation par biofilm ou biopatine : cyanobactéries, lichens crustacés et foliacés, mousses. Contrairement à une idée communément admise dans la communauté des restaurateurs et de bon nombre d'universitaires, ce peuplement biologique n'est pas dangereux. Il est même plutôt bénéfique, à la fois d'un point de vue sanitaire en équilibrant les niveaux hydriques et thermiques des maçonneries, en les protégeant de la grêle et du gel notamment, mais il est également agréable en termes esthétique et satisfaisant en termes littéraires romantiques pour des édifices anciens qui vieillissent bien et s'accordent avec la définition romantique du bâti inséré dans un paysage bucolique. En revanche, cela pose la question de la nécessité de ces nettoyages, dans la mesure où 9 à 15 mois après, les cyanobactéries sont de nouveau là et que quelques années en suivant, de toute façon, ce sont de nouveaux lichens, en attendant les mousses, qui s'installent. Quelques années après la construction de l'église de Saint-Nectaire, un peuplement bactérien est de nouveau installé et plus tard un biofilm de lichens. Ces peuplements vieillissent avec l'édifice et leurs individus, peu gourmands, ne se nourrissent pas de la pierre, mais de l'humidité ambiante. Ce sont d'abord des régulateurs. Paradoxalement, si on élimine ce biofilm, de jeunes individus les remplacent et sont plus vigoureux en s'installant solidement et plus rapidement sur les parements. Les nettoyages ont ainsi des

effets pervers. Il s'agit alors d'un double problème posé à la communauté des restaurateurs et des chercheurs.



Fig. 9. Saint-Nectaire, relevé partiel de la face nord



Fig. 10. Saint-Nectaire, écoulement d'eau, couvrement par cyanobactéries et lichens

Trop d'intervention restauratrice tue la réalité archéologique et trop d'intervention prophylactique de nettoyage affaiblit et fragilise les parements anciens.



Fig. 11. Notre-Dame-du-Port (Clermont-Ferrand, France), vue du chevet en cours de restauration

Sur la base de ces deux premiers exemples, nous pouvons envisager le cas de Notre-Dame-du-Port à Clermont-Ferrand, dans cette même période du XIX^e-XXI^e siècles (Fig. 11). Il s'agit d'une collégiale édifiée dans le second tiers du XII^e siècle, ébranlée par les tremblements de terre de la fin du XV^e siècle et l'absence d'entretien consécutif à la Révolution française. Assez rapidement, le projet de restaurer l'édifice s'impose en rétablissant les deux clochers et des toitures en dalles de trachy-andésites. Dès 1840, les

premières interventions sont connues et se poursuivent dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle. Enfin, un nouveau chantier de restauration entend de revenir sur les pratiques du XIX^e siècle pour discuter et imposer celles du XXI^e siècle.

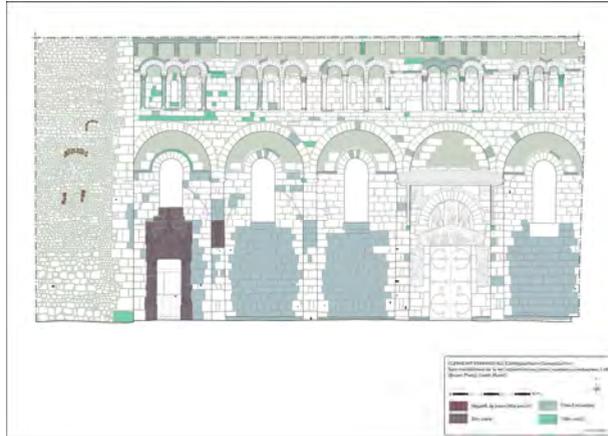


Fig. 12. Notre-Dame-du-Port, relevé des interventions, mur sud

Néanmoins, aucune étude archéologique n'a été prévue et ce sont les étudiants de l'Université et des enseignants qui ont aidé à constituer les documentations essentielles préalables à toute restauration. Effectivement, toutes les parties internes ont été enduites d'épais badigeons jaune jonquille qui ont fait disparaître les traces archéologiques liées au bâti d'origine : signes lapidaires, traces de taille de pierre, ancienne porte, reprises, ancien appareil « alvéolé ». On y ajoutera un nettoyage un peu rude des parements et le remplacement de blocs considérés comme fatigués ou usés. Plus embêtant encore, les peintures extérieures de la partie haute de l'abside, relevées en 2003, ne sont plus visibles après gommage des parements. Cela doit nous interroger sur les solutions préconisées, les interventions des universitaires et archéologues, mais aussi les contrôles et ce que l'on nomme la « vérification des travaux ».

Une des solutions préconisée pour des questions archéologiques et de définition exacte des restaurations, est le relevé « pierre à pierre » qui fait état des grandes phases de restauration comme celles du XV^e siècle en mauve foncé, celles du milieu du XIX^e, de la fin XIX^e et tout début du XX^e siècle en grisé et celles de la fin XX^e et du début XXI^e siècle en vert. Le résultat est le même pour toutes les faces de cet édifice, avec entre 25 et 30% des pierres d'origine remplacées lors des restaurations, ce qui pose de nouveau une question scientifique et archéologique puisque cet édifice sert ensuite de référence incontournable dans la recherche, l'enseignement, les publications et les activités culturelles (Fig. 12).



Fig. 13. Sainte-Marie-du-Carmel (Famagouste, Chypre), mur nord, peuplement bactérien et lichénique



Fig. 14. Enceinte de la ville (Famagouste, Chypre), une section de courtine et ses altérations

Afin de donner une idée des directions d'étude possible, voici enfin un aperçu des recherches menées à Famagouste en Chypre, à partir d'églises et des remparts élevés par les Lusignan à la fin XIII^e et au début XIV^e siècle. L'église Sainte-Marie-du-Carmel a été bombardée lors du siège turc en 1570 et laissée à l'abandon depuis 4 siècles et demi (Fig. 13). La ruine est maintenue, consolidée et simplement rendue accessible, ce qui permet également de considérer le peuplement bactérien d'un biofilm constitué de cyanobactéries associées à de minuscules lichens qui s'installent au nord et dans le vent apportant les embruns. Depuis le début du XIV^e siècle, et donc 7 siècles sans entretien, rien n'a bougé, ce qui doit nous engager à réfléchir sur l'absolue nécessité des campagnes de restauration qu'il faut relativiser. Ces calcaires gréseux et grès calcaireux sont colonisés par des lichens crustacés qui protègent les parements, limitent et régulent l'assèchement des murs, l'humidification, comme les différentiels de température. Là où le biofilm est présent, il protège. À partir de ces constats des études complémentaires ont été menées sur les remparts élevés à la même période, à la fin du XIII^e siècle et au début du XIV^e siècle. Cette enceinte est ensuite fortifiée par les vénitiens entre 1495 et 1570, prise par les Turcs à la suite d'un long siège en 1570, puis consolidée par les anglais après 1920 (Fig. 14).

L'historiographie la plus récente, considère que l'enceinte est franque, puis vénitienne sans envisager le détail. Or, les sections de courtine étudiées font état de résultats très contrastés pour toutes les séquences de construction et de restauration, en y ajoutant les causes de l'altération et les peuplements biologiques. Le phasage précis en a été déduit, tout comme les mesures d'altération des pierres de parement par relevés scanner (Fig. 15).

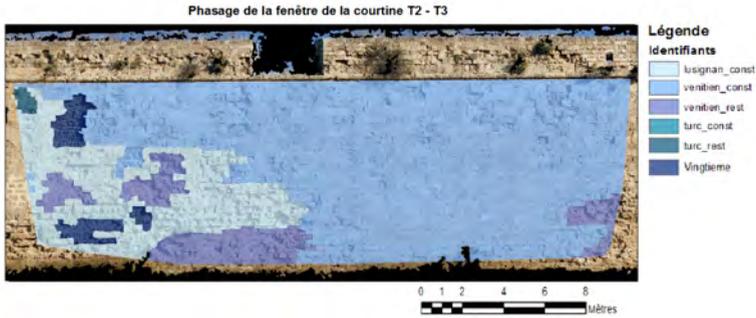


Fig. 15. Phasage de l'enceinte (Famagouste, Chypre)

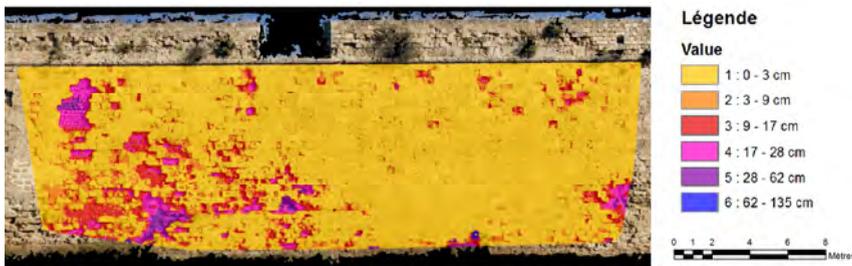


Fig. 16. Relevé scanner des altérations au niveau des parements (Famagouste, Chypre)

Depuis les surfaces de référence les plus anciennes (avec marques de taille et signes lapidaires), les témoins du retrait de la pierre ont été mesurés. Les blocs les mieux conservés sont ceux encore pourvus de leurs joints larges talochés au mortier de chaux, tandis que les parements visibles sont munis de leur calcin ocre et des cyanobactéries foncées depuis les années 1300, pour les parties les plus anciennes, soit sept siècles. Enfin, ont été pris en compte les marqueurs d'écoulement d'eau (épaufures de corniche, blocs disjoints, gargouilles), ce qui favorise le séchage des murs, la ventilation à l'intérieur des murs (fentes de tir) et tous les facteurs de dégradation. Ces facteurs ont été considérés, non pas de manière dramatique, comme si notre temps contemporain était le seul en cause, mais bien comme le résultat normal du lent vieillissement (Fig. 16).



Fig. 17. Cathédrale Saint-Nicolas et cathédrale des Grecs, vue du sud-est (Famagouste, Chypre)



Fig. 18. Cathédrale Saint-Nicolas, face nord, sommet du mur gouttereau de l'abside, baie et gâble, action des sels marins et protection par biofilm

Enfin, dernier point, les églises catholiques et grecques de Famagouste sont, soit en ruine, soit transformées en mosquées depuis 1470. Elles ont été élevées il y a environ 7 siècles et simplement entretenues depuis 5 siècles et demi (Fig. 17). Les sels marins érodent les parties supérieures sans remettre en cause les équilibres généraux des maçonneries. En termes de végétation, cela crée des ensembles harmonieux, à peine touchés par les restaurations anglaises de la première moitié du XX^e siècle (Fig. 18). On se demandera donc si cela vaut vraiment le coup de restaurer ces ensembles qui n'ont pas bougés depuis les années 1300/1350, soit 6 siècles et demi. L'entretien est favorable à une meilleure conservation, tandis que les lourdes interventions soulèvent des problèmes en termes d'authenticité ; cela d'autant que toute restauration implique des interventions encore plus rapprochées et plus invasive du fait même de politiques touristiques altérant souvent les sites et concourant à leur dégradation (piétinement, sur-fréquentation...).

Figures :

Fig. 1 Souvigny (Allier, France), prieuré Saint-Pierre et Saint-Paul, vue sud (Cliché J.-M. Pariset)

Fig. 2 Souvigny (Allier, France), prieuré Saint-Pierre et Saint-Paul, lierne et nervures badigeonnées récemment (Cliché J.-M. Pariset)

Fig. 3 Souvigny (Allier, France), prieuré Saint-Pierre et Saint-Paul, supports et retombées d'ogives avec leurs enduits anciens, vers 1470 (Cliché J.-M. Pariset)

Fig. 4 Souvigny (Allier, France), prieuré Saint-Pierre et Saint-Paul, chapiteau roman et ses enduits anciens du milieu du XV^e siècle (Cliché J.-M. Pariset)

Fig. 5 Souvigny (Allier, France), prieuré Saint-Pierre et Saint-Paul, chapiteau roman badigeonné lors des restaurations récentes (Cliché J.-M. Pariset)

Fig. 6 Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme, France), église prieurale représentée vers 1830 dans l'album de Taylor et Nodier, *Voyages pittoresques dans l'Ancienne France* (Base Mérimée de l'Inventaire des richesses artistiques)

Fig. 7 Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme, France), vue de l'église prise du sud au cours des premiers travaux de restauration du milieu du XIX^e siècle (Base Mérimée de l'Inventaire des richesses artistiques)

Fig. 8 Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme, France), face nord de l'église vers la fin du XIX^e siècle (Base Mérimée de l'Inventaire des richesses artistiques)

Fig. 9 Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme, France), relevé partiel de la face nord (D. Morel)

Fig. 10 Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme, France), écoulement d'eau, couvrement par cyanobactéries et lichens (Cl. B. Phalip)

Fig. 11 Notre-Dame-du-Port (Clermont-Ferrand, France), vue du chevet en cours de restauration (Cl. Mairie de Clermont-Ferrand)

Fig. 12 Notre-Dame-du-Port (Clermont-Ferrand, France), relevé des interventions, mur sud, (B. Phalip et D. Morel)

Fig. 13 Sainte-Marie-du-Carmel (Famagouste, Chypre), mur nord, peuplement bactérien et lichénique (Cl. B. Phalip)

Fig. 14 Enceinte de la ville (Famagouste, Chypre), une section de courtine et ses altérations (Cl. B. Phalip)

Fig. 15 Phasage de l'enceinte (Famagouste, Chypre) (Geolab B. Phalip, M.-F. André, F. Vautier)

Fig. 16 Relevé scanner des altérations au niveau des parements (Famagouste, Chypre) (Geolab B. Phalip, M.-F. André, F. Vautier)

Fig. 17 cathédrale Saint-Nicolas et cathédrale des Grecs, vue du sud-est (Famagouste, Chypre) (Cl. B. Phalip)

Fig. 18 cathédrale Saint-Nicolas, face nord, sommet du mur gouttereau de l'abside, baie et gâble, action des sels mains et protection par biofilm (Famagouste, Chypre) (Cl. B. Phalip)

Bibliographie :

B. Phalip, *Auvergne romane*, Ed. Faton, Dijon, 2013.

B. Phalip, *L'archéologie antique et médiévale au département d'histoire de l'art et d'archéologie ; élaborer et transmettre, point de vue et pratiques croisées à l'Université Clermont Auvergne*, Revue d'Auvergne, N°617, 2015.

B. Phalip, P. Chevalier, A. Maquet, *La prieurale et le prieuré de Souvigny*, Ed. du Patrimoine, Somogy, Paris, 2012.

B. Phalip et M.-F. André, « Techné et Citadel ; Un paradis perdu. Restaurer ou les effets de l'intervention humaine sur le cours du temps, à propos de quelques réalités monumentales (France, Cambodge) » (bibliographie exhaustive), *La Maison des Sciences de l'Homme de Clermont, une décennie au service des SHS et de l'interdisciplinarité*, Revue d'Auvergne, N°618, 2016.

LA FACE DE DIEU : POUR UNE PRAGMATIQUE DE LA SPIRITUALITÉ

Brîndușa Grigoriu*

God's Face and the Pragmatics of Spirituality

Abstract: *In literature, God is a being endowed with a "face": Erving Goffman's concept (1967), reshaped by Penelope Brown and Stephen Levinson (1987), further developed by Catherine Kerbrat-Orecchioni (2001, 2005), can account for the "line of conduct" of the divine character, seen or apprehended as a person. The French and English romances belonging to the cycle of the Quest of the Holy Grail invite to the contemplation of this veiled, yet feared, face. In two hypostases : God's "negative face", corresponding to his territory and to his freedom from imposition, and the "positive" one, equivalent to his self-image, as delineated by relevant others (saints, angels, "celestial" knights). In its vibrant openness to humanity, the holy Grail is a literary representation of God's "bifrons" face. It controls people's access and departure, as well as their ontological dynamics.*

*To illustrate this epiphany in a relevant, and explicitly religious medieval work, triggered by Chrétien's Grail romance and going beyond the suggestions of this enigmatic paradigm, our corpus encompasses, on the one hand, the French *Queste del Saint Graal* of the Lancelot-Grail cycle, and, on the other hand, *Le Morte Darthur*, an English novel of the fifteenth century by Thomas Malory. Both texts retell, in a hermeneutic key, the accomplishment of the Quest of the Holy Grail and the assumption of Galaad. While the French text shows the hero undergo the destiny of all flesh (he falls onto his teeth), only to highlight the elevation of his soul, the English rewriting disrupts this dynamics : in this new context, Galaad's body has no narrative existence of its own – it is only the soul that reveals itself, in meaningful ascension to heaven.*

All these differences play an important part in the sacred "face-work" projected by profane literature. The comparison of the French and English versions shows that the God of the Grail romances possesses specific ways of cutting a fine figure, that imply, for man, specific ways of keeping face, in a subtle interplay of cultural expectations.

* Maître de conférences, Université Alexandru Ioan Cuza, Iași, Roumanie,
brindusagrigoriu@yahoo.fr

The theory of face-work can nurture a pragmatics of spirituality – highly relevant to the medieval corpus of the Grail Quest, in which spirits only exist to serve or apprehend the miracle of Incarnation, in a narrative knot of lights and haloes that remodel God's self-presentation in literary life.

Keywords : Graal, Dieu, romans, Queste, corpus français, anglais, *face-work*.

Dans les récits du Moyen Âge, la spiritualité n'est pas une forme d'immatérialité. Soucieux d'interagir avec les autres esprits, le Saint Esprit s'y manifeste physiquement, dans un cache-cache redoutable, brillant et renversant, qui nourrit l'imaginaire romanesque durant des siècles. Ces manifestations, malgré leur fulgurance diaphane, évoquent par moments un véritable corps-à-corps, dont les enjeux (classement des purs, vaillants, dignes-de-Lui) se révèlent profondément humains, au point que l'on pourrait parler d'une véritable anthropologie se déployant dans le sillage du Graal. L'humanité que Dieu assume et cultive chez ses élus ne saurait surprendre, dans une période dominée par la doctrine et le mystère de l'Incarnation¹. Lourd d'un sens qui distille les perceptions sensorielles et remonte de l'apparition au don et à la communion spirituelle, le monde (re)prend corps. Pour Yves Bonnefoy,

n'est réel que ce qui est humain [...], or l'humain a commencé dans l'échange, soit pour des heurts, soit pour des actes de solidarité dans la profondeur desquels gît un immense possible. Dans le plus simple don, c'est la compassion, c'est l'amour qui naissent dans la matière, peut-être d'elle, on peut donc espérer que va advenir un second degré de l'être au monde, enfin la pleine réalité, que sont bien faites pour signifier la lumière mystérieuse et la bonne surabondance qui enveloppent le Graal².

« L'immense possible » commence dans les années 1181-1191, lorsque Dieu se révèle et se voile au fond d'une écuelle, dans un roman nommé « conte ». Ainsi naît le Vase qui auréole, de sa nuit autant que de sa lumière, le *Perceval* de Chrétien de Troyes.

¹ Sur l'Incarnation, voir Patricia Ranft, *How the Doctrine of Incarnation Shaped Western Culture*, Lanham, MD, Lexington, 2013, p. 10-11: « As formulated first at Nicea and then restated by theologians throughout the Middle Ages, it is a doctrine of supreme opposites, where the human and divine are synthesized in a paradoxical, irrational way. [...] The Word Incarnate is present yet absent, imminent yet transcendent. Humans are inherently sinful yet ultimately redeemable. They are citizens of the City of Man yet heirs to the City of God. Life is a locus for two ever-present, opposing, yet interacting forces. [...] The more Christians reflected on the doctrine, the more they realized that the world could not be ignored, for the Word Incarnate contained the world. Their attitude toward the world changed. [...] The doctrine of the incarnation is in large part responsible for the unique shape of Western culture. ».

² Yves Bonnefoy, *Le Graal sans la légende*, Paris, Galilée, 2013, p. 49.

Le héros éponyme de ce roman en vers est un jeune homme qui séjourne chez un roi pêcheur, remarque d'un œil distrait la stérilité de ses terres et jouit goulûment de ses courtoisies ; pendant le dîner, il voit, à la lueur des chandelles, un cortège mystérieux, où le Graal est flanqué d'une lance qui saigne et d'un tailloir en argent. Ce cortège demeure, pour Perceval, un spectacle aussi inhibant que fascinant. Au lieu de poser la question salvatrice – qui aurait rendu la santé au père du roi et la fécondité au pays – il se tourne vers son repas et le savoure sans mot dire. Le feu flamboie, les plats se succèdent, les ténèbres s'emparent du palais. Le lendemain, Perceval est banni et le Graal reste pour lui un porte-lumière d'allure féminine, qui aura caché, derrière tous ses rayons colorés, une hostie. Personne n'a l'occasion (rêvée) d'approcher, spirituellement, ce premier vase ou de réussir l'épreuve de la question. L'œuvre de Chrétien reste en suspens, comme la parole fantasmatique, encerclée de silences, inter-dite, que Perceval ne trouve jamais.

Deux cycles romanesques reprennent, au XIII^e siècle, le motif du « saint vessel » et en font une théophanie pure et dure : le *Lancelot-Graal* et le *Tristan en prose*. L'hostie devient, dans ces œuvres en prose, un Autre à contempler, plutôt qu'à ingérer : la face de Dieu. À travers *La Queste del Saint Graal*, livre commun au *Lancelot* et au *Tristan en prose*, la matière du Graal³ se spiritualise et s'humanise à la fois.

En Angleterre, au XV^e siècle, un écrivain « translate », en prison, le Graal français, et lui dessine une autre face : celle du cycle *Le Morte Darthur*. Si traduire revient parfois à trahir, Thomas Malory réussit à transvaser, par quelques infidélités de génie, « the holy Grail », en puisant allègrement à la *Vulgate*, *Post-Vulgate*, au *Tristan en prose* et au *Perlesvaus*, pour ne citer que les sources le plus souvent invoquées⁴.

³ Il convient de mentionner ici une troisième tradition narrative, qui représente un hybride des deux œuvres susmentionnées. En effet, la première version du *Tristan en prose* inspire, à son tour, une nouvelle version de la *Queste* : celle du cycle *Post-Vulgate* (qui puise une bonne part de sa substance narrative à la *Vulgate*, comme son nom le suggère). Sur les rapports complexes qu'entretiennent ces textes cycliques, voir, par exemple, Fanni Bogdanow, « The Importance of the Bologna and Imola Fragments for the Reconstruction of the Post-Vulgate Version of the Roman du Graal », *Bulletin of the John Rylands Library*, 80, 1998, p. 33-64, ici p. 35-6, 46, 49 (sur les emprunts de la *Post-Vulgate* à la *Vulgate*) et p. 55-6 et 58-60, notamment n. 164 (sur les emprunts au *Tristan en prose*, V 1). Le cycle *Post-Vulgate* ne possède pas de corpus complet et unitaire en français, faisant l'objet de reconstitutions laborieuses à partir de traductions espagnoles, portugaises, etc. La seconde version du *Tristan en prose*, par ailleurs, y puise largement, notamment lorsqu'elle bâtit sa vision de la fin du monde arthurien. Sur la note sombre, voire tragique, qui distingue la *Post-Vulgate*, voir Fanni Bogdanow, *The Romance of the Grail : A Study of the Structure and Genesis of a Thirteenth-century Arthurian Prose Romance*, Manchester, Manchester University Press, 1966, p. 138, 155, 185, 193 ss.

⁴ Voir Peter J. C. Field, « Malory and the Grail : The Importance of Detail », *The Grail, the Quest and the World of Arthur. Arthurian Studies LXXII*, éd. Norris J. Lacy, Woodbridge, Suffolk, D.S. Brewer, p. 141-155, ici p. 147.

Sensible aux différences culturelles entre les traditions textuelles romane et anglo-saxonne du saint Graal, la présente étude se propose de scruter les faces de cette entité littéraire qui interpelle l'Europe médiévale de façon si chaste et féconde à la fois. Malgré le décalage de deux siècles et plusieurs relais intertextuels, notre corpus se borne à deux textes de référence déjà cités : *La Queste del Saint Graal* de la Vulgate et *Le Morte Darthur*, œuvres arthuriennes distinctes, jouissant d'une réception enthousiaste, qui viennent illustrer ici, avec une certaine représentativité – celle d'une histoire éternellement copiable et d'un chef-d'œuvre simplement inconfondable – les champs français⁵ et anglais⁶. Pour retrouver le Graal, pour en explorer la spiritualité avec des instruments se prêtant à cette *translatio* culturelle qu'implique toute lecture, notre *Queste* emprunte les lumières de la pragmatique.

Dans son acception la plus généreuse, la pragmatique est « une discipline qui s'attache à la communication et à ses acteurs »⁷. Dérivée du grec « *pragma* », qui signifie « action, exécution, accomplissement, manière d'agir, conséquence d'une action »⁸, la notion nommait, originellement, les rapports entre les signes et leurs agents⁹.

Or, les romans du Graal content une histoire de signes et d'agents plus ou moins réceptifs, où les « démonstrances » de Dieu interpellent tout un personnel romanesque, et le convient d'urgence à embrasser « la voie d'une

⁵ Pour le champ français, nous ferons allusion, pour élargir et affiner la comparaison, aux versions de la *Queste* préservées par le *Tristan en prose* et la *Post-Vulgate*.

⁶ Sur le contexte social et politique anglais, voir Raluca L. Radulescu, *Romance and its Contexts in Fifteenth Century England. Politics, Piety and Penitence*, Cambridge, D. S. Brewer, 2013, chap. « The Politics of Salvation in Thomas Malory's *Le Morte Darthur* », p. 149-190. Sur l'influence plutôt limitée de la *Chronique* de John Hardyng sur *Le Morte*, voir p. 25, 151, 170 et n. 54, p. 174.

⁷ Martine Bracops, *Introduction à la pragmatique. Les théories fondatrices*, Bruxelles, De Boeck et Larcier, 2006, p. 14.

⁸ *Ibid.*, p.13.

⁹ Pour remonter aux sources de cette science, nous reproduisons ici sa plus ancienne définition, qui est celle que Charles Morris proposait en 1937 dans ses célèbres *Foundations of a Theory of Signs* : « on peut étudier la relation des signes aux usagers (*interpreters*). Cette dimension sera appelée la dimension pragmatique de la sémiotique [...] et l'étude de cette dimension sera nommée Pragmatique. », Charles Morris, Victor Guérette, François Latraverse, Jean-Pierre Paillet, « Fondements de la théorie des signes », *Langages. Problèmes et méthodes de la sémiologie*, 35, 1974, p. 15-21, ici p. 19 (en français dans cette version plus tardive). La définition vieillit bien ; en témoigne la reformulation plus récente par Jacques Moeschler et Anne Reboul, qui nourrit l'encyclopédie de notre temps : « D'une manière tout à fait générale, on définira la pragmatique comme l'étude de l'usage du langage, par opposition à l'étude du système linguistique, qui concerne à proprement parler la linguistique. », Jacques Moeschler et Anne Reboul, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil, 1994, p. 17. Sur les enjeux du pragmatisme au sens large, voir Claudine Normand, M.-F. Trollez, « Du Pragmatisme à la pragmatique : Charles Morris », *Langages. Le Sujet entre langue et parole(s)*, 77, 1985, p. 75-83.

perfection intérieure » d'inspiration christique¹⁰. Dans ces mondes où la *senefiance* littéraire rivalise avec la Bible¹¹, dans ces communautés d'élection où les enjeux sociétaux l'emportent sur la signifiante mystique – « puisqu'il n'est de réalité que dans l'échange entre les personnes, par le don offert et reçu »¹² – le personnage *Dieu* est un interactant : il agit sur les hommes et il est affecté, en retour, par leurs actions. Son trait dominant est le désir de se révéler – de graver son image dans l'esprit des autres (en fait, de *certaines autres*), en jouant sur sa propre visibilité, mais aussi sur les capacités de vision de ses observateurs.

Compte tenu de cette prégnance spectaculaire du Dieu romanesque médiéval, il est possible de lui attribuer une « face », définie comme « l'ensemble des images valorisantes que l'on tente, dans l'interaction, de construire de soi-même et d'imposer aux autres – et à soi-même »¹³. La définition retenue ici est celle de Catherine Kerbrat-Orecchioni, linguiste lyonnaise de notre époque, et elle surprend l'un des aspects universels de la personne humaine : le désir d'exister et valoir dans le monde d'autrui. Comme le Dieu du Graal se présente sous la forme d'une *persona*, douée de corps, de parole, de conscience et d'intentionnalité, rien n'interdit de le visionner, à travers notre corpus médiéval hanté d'apparitions, comme une personne qui souhaite, avant tout, jouer son image – ou sa « face ». Selon Jean-Claude Schmitt, qui remonte à l'étymon, sans perdre de vue l'acception médiévale du terme,

persona appartient au champ sémantique de la vision. Il signifie d'abord le masque, puis le rôle joué par un *personnage* : celui qui porte le masque de l'ancêtre pour jouer son rôle. La personne est d'abord un *fait d'organisation* religieux et social, qui absorbe toute singularité¹⁴.

¹⁰ Sur les rapports entre Galaad et le Christ, voir la mise au point efficace de Colette-Anne Van Coolput-Storms, *Aventures quérant et le sens du monde : aspects de la réception productive des premiers romans du Graal cycliques dans le Tristan en prose*, Louvain, Leuven University Press, 1986, p. 127-128.

¹¹ Selon Mireille Séguy, « l'importation des méthodes d'interprétation réservées à l'exégèse, l'usage pervers des techniques de l'insertion et de la greffe de fragments bibliques au cœur de la *senefiance* romanesque, tendent [...] à faire de la *Queste* non seulement un texte qui s'écrit en partie *comme* la Bible, mais aussi un texte qui s'édifie en partie *sur* la Bible, puisqu'il prétend la renouveler en l'accomplissant. », *Les Romans du Graal ou le signe imaginé*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 248. Mieux : il y aurait, dans la tradition romanesque en prose qui émerge de la mythologie du Graal « un rapport de rivalité avec les textes scripturaires, et plus particulièrement avec leurs prolongements iconographiques et exégétiques », *ibid.*, p. 249.

¹² Pour reprendre la pensée poétique et révélatrice de Yves Bonnefoy, *Le Graal sans la légende*, *op. cit.*, p. 52.

¹³ Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Théorie des faces et analyse conversationnelle », *Le Parler frais d'Erving Goffman*, dir. Robert Castel, Jacques Cosnier et Isaac Joseph, Paris, Minit, 1989, p. 155-179, ici p. 156.

¹⁴ Jean-Claude Schmitt. *Le Corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001, p. 258.

Afin d'approcher la personne médiévale en termes pragmatiques, comme *fait d'organisation religieux et social*, nous nous servons du modèle des *faces*, qui se veut universel, donc souple et adaptable à chaque contexte. Grâce aux recherches sociolinguistiques et anthropologiques d'Erving Goffman, Penelope Brown et Stephen Levinson, la facialité humaine embrasse, pragmatiquement parlant¹⁵, deux volets étroitement associés : la « face négative », qui désigne le rayon d'action d'une personne, et la « face positive », qui indique le rayonnement de sa personnalité. Dans cette perspective, interagir, c'est tâcher de renforcer son rayon d'action et son rayonnement, sans affecter ceux d'autrui. Chez l'acteur divin, ce renforcement se manifeste surtout par des conquêtes territoriales (volet de la face négative) et par des triomphes honorifiques (volet de la face positive). Généralement, le Dieu du Graal est un interactant conquérant, un *Victor*.

D'autre part, cet être de roman, comme tout interactant participant des mondes mentaux de la féodalité, semble fragile et vulnérable : il dépend d'autrui pour exister et pour valoir. Il repose sur les projections du narrateur ou des autres personnages, et n'est validé que par quelques lecteurs privilégiés – ces ermites anonymes et doués, à chaque intervention, d'une *auctoritas* incontestable. Au fil de la narration, les faces divines peuvent être menacées ou gratifiées : on parle alors d'actes menaçants (FTAs : *Face Threatening Acts*¹⁶) et d'actes flatteurs (FFAs : *Face Flattering Acts*¹⁷), qui se fondent, parfois, dans l'entrelacs des faits et des intérêts.

Les « faces » du XXI^e siècle relèvent d'un modèle de personne susceptible de caractériser l'ethos humain de toute époque, en le spécifiant selon un bon nombre de variables culturelles ; or, les romans médiévaux véhiculent un modèle de personne qui s'est imposé, durablement, dans la littérature européenne, à l'image de ce Dieu du Graal qui représente la fin de toute *Quête* et le moule de toute humanité. Esprit et Homme, Lumière et Sang, il est surtout Spectacle, à mériter et à déguster par les *happy few*¹⁸.

¹⁵ La théorie des faces est une branche de la pragmatique interactionniste qui voit la communication comme un champ d'interaction où chacun risque et avance son image, pour exister, dans ce monde théâtral qu'est la société, et d'autant plus spectaculairement au cœur d'une œuvre littéraire appelant elle-même le regard.

¹⁶ Les FTAs sont « ces actes qui, de par leur nature, viennent contrarier les désirs de face de l'allocutaire et / ou du locuteur », Penelope Brown et Stephen Levinson, *Politeness. Some Universals in Language Usage*, Cambridge, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press, 1987, p. 65, notre traduction.

¹⁷ Le FFA est l'« acte valorisant, “flatteur” pour la face d'autrui », Catherine Kerbrat-Orechioni, *Les Actes de langage dans le discours*, Paris, Nathan, 2001.

¹⁸ Il convient de distinguer ici, avec Katarzyna Dybeł, les apparitions ponctuelles du Graal d'avec le continuum de sa présence : « Les apparitions du Graal sont des manifestations de courte durée, occasionnelles, d'habitude fort spectaculaires, souvent destinées à un public collectif et distinctes de la présence du Graal dont jouissent, à la fin de la *Quête del Saint*

Territorial, ce Dieu l'est par le caractère privé de ses incarnations. S'il est, en plus, valeureux au plus haut degré, c'est qu'il détient les clés de toute valorisation. Essentiellement, le Dieu du « vessel » est donc un être à *faces*, qui se laisse éclairer, sinon « enluminer », par les concepts interpersonnels du XXI^e siècle.

Une spiritualité voilée

Dans les romans du Graal, une véritable pragmatique de la grâce se fait jour : l'agent Dieu se définit au fil de plusieurs actes où sa face pose et s'expose. En principe, comme il ne fait rien de répréhensible, il ne saurait « perdre la face » ou manquer aux attentes que, de tout temps, il suscite : c'est à lui de désarçonner les indignes, de châtier, de damner. Le Dieu des romans en prose des XIII^e-XV^e siècles est un personnage foncièrement dominateur, qui se permet de menacer les faces d'autrui sans trop risquer la sienne. Sa valeur reste nimbée en toute circonstance, quelles que soient les ombres précédant ou suivant sa manifestation.

Contemplée sur le versant français de notre corpus, la face de Dieu s'impose bruyamment : c'est la *Queste del Saint Graal*, roman anonyme composé dans les années 1225-1230, qui décrit la première révélation du Graal à la cour d'Arthur. Tout se passe au cœur du domaine royal de Camelot, où le vase lévite et bruite. Ses apparitions sont assez stridentes pour rendre les spectateurs « autresi come bestes mues »¹⁹. Appréhendée dans le champ de la nature sauvage et réduite au mutisme le plus frémissant qui vient ébranler les fondements civilisationnels de la Table Ronde, l'épiphanie évoque un « escroiz de tonnoire »²⁰ accompagné d'un rayon de lumière et d'un parfum de festin carnassier.

Le récit anglais signé par Thomas Malory à la fin du Moyen Âge établit un certain équilibre entre les manifestations diversement sensorielles de la divinité. Le rayon – « *more clerer by seuen tymes than euer they sawe daye* »²¹ – continue à provoquer le mutisme, mais il éveille également, chez les témoins, le sens de l'observation : ils se regardent et se découvrent plus beaux et plus lumineux, comme si ce Graal inspirait les humains à se voir comme pour la première fois, face à face. En aucun cas, leur silence et la fixité de leurs regards ne font penser ici à des « bestes mues ».

Graal, Galaad, Perceval et Bohort, ou, dans l'Estoire del Saint Graal, Joseph d'Armathie et ses compagnons. », *Être heureux au Moyen Âge: d'après le roman arthurien en prose du XIIIe siècle*, Louvain / Paris / Dudley, MA, Peeters, 2004, note 45, p. 229.

¹⁹ *La Queste del Saint Graal*, éd. Albert Pauphilet, Paris, Edouard Champion, 1923, 19, p. 15.

²⁰ *Ibid.*, 9, p. 15.

²¹ Thomas Malory, *Le Morte Darthur*, éd. ancienne par William Caxton, rééditée par H. Oskar Sommer, London, Nutt, 1889-1891, Book XIII, Capitulum VII, livre publié en ligne sur le site <http://quod.lib.umich.edu/c/me/MaloryWks2/1:15.7?rgn=div2;view=fulltext>, consulté le 23 août 2017.

Qui plus est, le Camelot anglais reçoit la grâce sous forme de boisson aussi bien que de viande. Or, depuis le IV^e Concile du Latran de 1215 et son credo sur « *transsubstantiatis pane in corpus et uino in sanguinem potestate diuina* », propagé via la vogue aristotélicienne et l'œuvre de Thomas d'Aquin²², la « présence réelle » implique la présence du vin, comme matière première de l'eucharistie²³, à côté du pain. Aussi le Dieu du Graal joue-t-il ici le rôle de bouteiller, et son parfum ne rappelle pas uniquement la nourriture que chacun désire: il relève aussi d'un bouquet divin, autrement subtil²⁴. En grandes lignes, le Dieu de Thomas Malory se montre plus convivialement Seigneur – sans rabaisser ses inférieurs lors de cette communion bien courante à l'époque²⁵.... Le script du rite demeure inchangé, du point de vue strictement dramatique: dans le roman anglais comme dans son précurseur français, le Graal traverse la cour d'Arthur recouvert d'un samit blanc. Dieu a la face voilée quand il infuse aux témoins (à commencer par Gauvain) le désir d'entrer dans la *Queste*.

Un regard profane, trois menaces sur la face

Textuellement, le premier *questeur* à trouver le Graal est Lancelot, l'amant de la reine Guenièvre. L'événement a lieu à Corbenic, dans le roman français de la *Queste*, et commence par l'appel irrésistible d'une radiance qui se signale d'emblée comme celle du saint vase. Une voix céleste entonne une hymne à Dieu le Père: le phénomène lumineux est sonorement salué, dans cette « meson si clere come se tuit li cierge del monde i fussent esprits »²⁶. Territoire et image fusionnent dans un ensemble ondulatoire fait de son et de

²² Voir Gary Macy, *Treasures from the Storeroom: Medieval Religion and the Eucharist*, Collegeville, Liturgical Press, 1999, p. 81.

²³ Thomas Malory semble attacher une foi sans nuage à la doctrine de la transsubstantiation, même s'il se montre, ailleurs dans *Le Morte*, marqué par ce relativisme semé par Wyclif à l'égard de l'institution de l'Église: « *While Le Morte Darthur is not a Wycliffite text, its unusual conception of religiosity (at least in the case of Sir Palomydes [evoking the "idea that the visible community of the church is not equivalent to the community of the saved"]) may have been shaped by the heterodoxy of the past century.* », Caitlyn Schwartz, « Blood, Faith and Saracens in the Book of Sir Tristram », *Blood, Sex, Malory: Essays on the Morte Darthur*, éd. David Clark et Kate McClune, Cambridge, D.S. Brewer Ltd, 2011, p. 121-136, ici p. 129.

²⁴ À côté du goût, de la couleur et du poids, le bouquet fait partie de ces « accidents » qui demeurent en présence, même si la « substance » du vin se trouve remplacée par celle du sang christique. Sur cette vision de la transsubstantiation et sa fortune dans l'histoire ecclésiastique, voir Thomas M. Izbicki, *The Eucharist in Medieval Canon Law*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 40 et n. 107.

²⁵ Sur la diffusion de la doctrine de la transsubstantiation au XV^e siècle et son impact sur les romans contemporains, Raluca Radulescu précise fort à propos: « *Devotional texts in which the miracle of transubstantiation and the veneration of the Eucharist were described were often copied in fifteenth-century vernacular manuscripts alongside romances with a penitential streak[...].* », *Romance and its Contexts in Fifteenth Century England...*, op. cit., p. 179.

²⁶ *La Queste del Saint Graal*, éd. cit., 5-6, p. 255.

lumière. Mais cela ne suffit pas pour apaiser Lancelot: ce n'est pas encore une théophanie. À genoux devant la chambre de grâce, il prie vivement pour un « demostrement »²⁷.

La divinité du Graal s'offre alors au regard, tout en se refusant au corps de Lancelot. Comme il n'a pas sa *robe de noces*, le prieur est à la fois accueilli à la sphère du sacré et refoulé vers ses marges: tenu de rester loin de l'objet de son désir spirituel (d'ordre cognitif et spectaculaire), il est autorisé seulement à « regarde[r] dedenz la chambre »²⁸. Le narrateur ne mâche pas ses mots, sur ce point délicat (vu le charisme déjà séculaire de cet amant dévoué) ; traité en simple pécheur, il est explicitement considéré comme un étranger (ou un « outsider », comme on dirait aujourd'hui) indigne de la révélation. Une voix le menace sans autre forme de procès: « Fui, Lancelot, n'i entre mie, car tu nel doiz mie fere. Et se tu sus icestui deffens i entres, tu t'en repentiras »²⁹. Cette voix – asexuée, anonyme, d'une ontologie aussi indicible qu'efficace – est une actuation tutoyante sinon foudroyante de la face négative de Dieu: elle opère une limitation explicite du territoire sensible et intelligible, une exclusion qui vaut l'excommunication. Dedans, tout est lumière et intimité; dehors règne la nuit du rejet – et ces deux polarités phénoménologiques restent lourdement connotées, à l'image de la parabole des noces avec ou sans tenue de grâce... La *Queste del Saint Graal* focalise, tour à tour, le palais éclairé, chaleureux, potentiellement accueillant, et la sombre souffrance du banni.

Entrer ou ne pas entrer ? Là est la question. Tout d'abord, Lancelot étouffe résolument son désir, « come cil qui volentiers i enstrast, mes toutevoies s'en refraint il por le deffens qu'il a oï »³⁰. Le tabou est accepté: l'amant de Guenièvre, vassal déloyal d'un Arthur solaire, se résigne donc à perdre la face devant ce Seigneur menaçant qu'est le Dieu du Graal. Il s'agit, certes, d'une perte territoriale: le champion inconditionnel de la reine se retire des terres divines. Il cède à l'intimidation. Pourtant, c'est le gagnant-intimidant qui semble plus fragile: Dieu craint la profanation, ou plutôt la souillure de l'éros. Le sacré s'avère être aussi précaire que redoutable – comme si le rayon d'action du divin pouvait être altéré par l'humain.

Malgré la défaite essuyée dans sa *queste*, Lancelot sait profiter de la moindre licence lumineuse. S'il lui est défendu de franchir le seuil, au moins peut-il appréhender une parcelle des mystères divins. Et le narrateur rapporte copieusement toutes ces expériences. C'est le *corpus Domini* qui structure la vision du banni : la scène qui se joue devant lui est celle du « sacrement de la messe »³¹. Deux personnes confient au prêtre une troisième, « plus juene »³².

²⁷ *Ibid.*, 32, p. 254.

²⁸ *Ibid.*, 14, p. 255.

²⁹ *Ibid.*, 9-11, p. 255.

³⁰ *Ibid.*, 13, p. 255.

³¹ *Ibid.*, 21, p. 255.

Ces acteurs du sacré sont nommés « trois hommes »³³ : la face de Dieu est ici triplement humaine et virile; elle gravite au-dessus des mains de l'officiant anonyme, qui se distingue uniquement par des contingences comme la vieillesse³⁴ et la tenue hiératique. Aussitôt, l'hypostase nommée « figure » se détache des trois et commence à manifester sa concrétude : en particulier, elle a un poids, tout comme elle a un âge. Pour le lecteur d'aujourd'hui, comme pour le lecteur d'antan, cette *figure* évoque la présence de Jésus durant la transsubstantiation, dans ses acceptions communément désignées comme « substitution » ou « transformation »³⁵. En tant que Dieu incarné, il a tout d'un corps, et cette corporéité de la « présence réelle », dans l'optique du roman, repose sur le poids. Or, soulever un jeune homme au-dessus de sa tête pour le montrer « au pueple »³⁶ n'est pas chose facile pour un vieil homme³⁷ : « li prestres est si chargiez de la figure qu'il tient, qu'il li est bien avis que il doie choir a terre »³⁸. Certes, dans un monde si théâtral, la chute d'un prêtre pendant la liturgie serait un véritable fiasco mystique. Lancelot veut donc intervenir : il a (les muscles et) la conviction que, sans lui, la messe ne peut aboutir. Quelques anges porteurs d'encensoirs, croix, cierges et autres objets de culte³⁹ ne suffisent point pour secourir le « provoire » ; comme il n'y a pas de « pueple » en présence, pour sauver la face du prêtre, Lancelot « a si grant faim d'aller qu'il ne li sovient del deffens qui li avoit esté fet de ce qu'il n'i meist le pié »⁴⁰. Sa *faim* est, certes, altruiste, voire sacrificielle, puisqu'elle émerge de l'oubli de soi ; cependant, le Dieu du Graal n'est pas prêt à excuser un profanateur, quelles que soient ses motivations.

La Sainte Trinité n'est pas nommée, mais c'est une présence qui, malgré sa densité ou sa masse, semble perturbée par celle de Lancelot. Le « pié »⁴¹ d'un impur ne doit pas fouler le territoire où règne, juvénile et immolée, la

³² *Ibid.*, 24, p. 255.

³³ *Ibid.*, 23, p. 255.

³⁴ Le sème de la vieillesse, chez un prêtre de l'époque médiévale, renvoie typiquement aux sphères sémantiques de la chasteté, de la bienséance et de la respectabilité ; dans la réalité de l'époque, s'il devient incapable de poursuivre sa mission ecclésiastique, il peut se retirer, en principe, et jouir de certains bénéfices à vie ; voir Joel T. Rosenthal, *Old Age in Late Medieval England*, Philadelphia, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 1996, p. 112.

³⁵ Au Moyen Âge central et bien au-delà, le contexte canonique privilégiait ces deux orientations dans l'interprétation de la transsubstantiation. Selon Marcia L. Colish, *Studies in Scholasticism*, Aldershot, Ashgate, 2006, p. 15, « *members of the substitution and transformation schools agreed that the accidents of bread and wine remained present in the Eucharistic elements although they possessed no material substrate in which to inhere* ».

³⁶ En réalité, Lancelot est le seul témoin de cette scène. Le peuple – ou plutôt l'assemblée des fidèles – est une réminiscence du rite de l'élévation de l'hostie.

³⁷ *La Queste del Saint Graal*, éd. cit., 20, p. 255.

³⁸ *Ibid.*, 26-28, p. 255.

³⁹ Les anges sont présents tout le long de cette messe de roman, et ils manipulent plusieurs objets de culte, tels des prêtres ; cf. *ibid.*, 15-19, p. 255.

⁴⁰ *Ibid.*, 31, p. 255.

⁴¹ *Ibid.*, 32, p. 255.

divinité. C'est une menace sur la Face de grâce, sur sa plaie ouverte, offerte. C'est même une insulte : au lieu de croire que la force des vieux bras peut recevoir l'appui de l'Esprit, Lancelot préfère se fier à ses jeunes bras. Le miracle du poids insoutenable – mais qui néanmoins peut être soutenu, malgré la vieillesse, la mollesse, la faiblesse – est entravé. Ultimement, c'est le doute qui nourrit la faim de Lancelot, et douter, c'est insulter Dieu. Lancelot a beau adoucir son offense en priant : « Ha ! biax pères Jhesucriz, ne me soit atorné a peine ne a dampnation se je vois aidier a cel preudome qui mestier en a »⁴². Toute politesse (l'appellatif « biax pères » ; les adoucisseurs censés désamorcer la menace d'une damnation ; la justification du geste par le besoin objectif d'un coup de main) tombe à plat.

Pour le Lancelot de la *Queste*, Dieu est un *beau père* (nommé Jésus-Christ, comme le Fils) qui se distingue par sa fonction punitive : vigilant jusqu'au blanc des yeux, il est prompt à infliger la *peine* ou la *dampnation*. Pour le narrateur, Dieu est surtout un « deffens »⁴³ dont le champ d'action circonscrit la table d'argent et le vase couvert de samit. Au-delà de toute considération réaliste ou pragmatique – relevant pour le prier de la sphère du « mestier » (besoin) – l'interdit territorial du Graal sanctionne l'intrusion musculaire, profane, chevaleresque. Face négative contre face négative, un feu effleure le visage de l'intrus. L'émanation divine est spectaculairement décrite par le narrateur, qui emprunte le point de vue (et d'entendement) de Lancelot : « si sent un souffle de vent ausi chauz, ce li est avis, come s'il fust entremeslez de feu, qui le feri au vis si durement qu'il li fu bien avis qu'il li eust le viaire ars »⁴⁴. Dieu agresse celui qui transgresse. L'acte focalise précisément et « durement » l'image de Lancelot, au point que le Graal devient un bûcher de face, dans un climat thermique qui acquiert une saillance gestuelle. L'Incarnation n'étant pas un simple fait de focalisation cuisante, « plusors mains »⁴⁵ émergent du vent brûlant, et ces mains repoussent le corps de Lancelot hors de la chambre. Affaibli, proscrit, le héros doit quitter non seulement le champ du Graal, mais aussi, pour vingt-quatre jours, le territoire de sa propre personne.

La sévérité divine revêt un aspect plus prohibitif encore dans le *Roman de Tristan en prose*, rédigé, après 1240, par Luce del Gast et Hélie de Boron. Autrement francophone, cette scène romanesque enlève à Lancelot (rival déclaré de Tristan) toute possibilité de contempler la Sainte Trinité, les anges, voire un prêtre. Le fragment de cette version (V II) doit beaucoup à une autre source, connue sous le nom de *La Queste Post-Vulgate*. Comme Tristan lui-même rate sa *Queste* et trouve sa mort en la damnant, il est d'autant plus inconcevable que Lancelot, autre amant *questeur*, approche un autel et offre

⁴² *Ibid.*, 1-2, p. 256.

⁴³ *Ibid.*, 13 et 32, p. 255.

⁴⁴ *Ibid.*, 3-6, p. 256.

⁴⁵ *Ibid.*, 9, p. 256.

son appui à un ministre du Graal. Tout ce que le *Tristan en prose* accorde à l'adorateur de Guenièvre est la vue d'une « grant clarté »⁴⁶ sans visage.

En revanche, Thomas Malory, fort de ces influences, reprend le fil narratif de la *Queste del Saint Graal* et ouvre à Lancelot une perspective plus mystérieusement liturgique. Pour l'écrivain anglais, l'arithmétique de la grâce gravite toujours autour de la Trinité : « *And it semed to Launcelot that aboute the preestes handes were thre men wherof the two putte the yongest by lykenes bitwene the preestes handes / and soo he lyfte hit vp ryght hyhe / & it semed to shewe so to the peple.* »⁴⁷. Seulement, l'enfant (par semblant : *by lykenes*) que le prêtre tient entre ses mains n'est plus associé explicitement au *corpus Domini*. La mention manque, tout comme celle de l'ange encenseur et de la vieillesse du prêtre. Ces lacunes, justement, sont saturées de sens possibles, imminents et prédictibles, mais suspendus au-delà du dire.

Cependant, la face anglaise de Dieu semble moins nimbée, dans l'ensemble. L'incarnation de Jésus comme jeune homme n'est plus mise en rapport avec la chair flétrie du prêtre : aucun miracle corporel ne se prépare. Toutefois, la figure (littéralement « *the fygure* ») reste lourde, et Lancelot veut la soulever pour aider le curé mêmelement chargé. Comme le manque de force n'est plus lié à l'âge, l'altruisme du héros reste sous-motivé, matériellement. Ni la faim de porter secours, ni l'oubli de l'interdit ne vient excuser le Lancelot anglais. Il est simplement poli : un *gentleman* de la grâce. Sa transgression en est, semble-t-il, aggravée : lorsque Dieu frappe sa face d'un « *brethe that hym thoughte hit was entremedled with fyre* »⁴⁸, Lancelot n'est plus seulement rôti et rejeté : il est proprement terrassé (« *and there with he felle to the erthe and had no power to aryse* »)⁴⁹. Le FTA divin est une question de verticalité. Avec Thomas Malory, Dieu *descend* Lancelot – pour vingt-quatre jours de surdité, d'aveuglement et de mort. Coupable d'avoir mêlé son esprit, inutilement, indélicatement, à l'élévation d'une *Fygure*...

Lueurs et percées

Malgré l'échec de Lancelot, le Graal devient, dans les romans du corpus, le lieu d'une théophanie. Les élus sont Galaad, Perceval et Bohort, mais aussi trois chevaliers de Gualle, trois d'Irlande et trois du Danemark. Dieu se révèle être une entité sociable, mais électivement : il ne convie pas, comme

⁴⁶ *Le Roman de Tristan en prose*, dir. Philippe Ménard, vol. IX, éd. Laurence Harf-Lancner, Genève, Droz, 1997, §109, 8-9, p. 236.

⁴⁷ Thomas Malory, *Le Morte Darthur*, éd. ancienne par William Caxton, rééditée par H. Oskar Sommer, Book XVII (of the noble knyghte syre Galahad), Capitulum XV, p. 711, site <http://quod.lib.umich.edu/c/me/Malory/Wks2/1:19.15?rgn=div2;view=fulltext>, consulté le 14 mai 2011.

⁴⁸ *Ibid.*, Book XVII, Capitulum XV, p. 711.

⁴⁹ *Loc. cit.*

dans la parabole de la cène, tous les gueux de la rue ; et aucun des invités ne le refuse en cherchant la bonne excuse. Dans les deux contextes, les portes de Corbenic claquent derrière ces douze personnes dignes de voir et d'entendre une partie des plus *clairs* mystères : une visée ésotérique ponctue la sauvegarde du dedans spatial et mental.

D'abord, une épée brisée se présente: il faut la refaire telle qu'elle était. Certes, Galaad est le seul à pouvoir accomplir ce miracle, et cela n'étonne personne. Mais, tandis que le roman français de la *Queste* range l'épée dans le fourreau de Boort, et proclame la joie de la savoir entière, le remaniement anglais de Thomas Malory investit longuement et spectaculairement cette épée : entre chien et loup, « *the suerd arose grete and merueyllous / and was ful of grete hete that many men felle for drede* »⁵⁰. Ainsi, l'épée devient un signe lumineux, une sorte de substitut crépusculaire du soleil, qui matérialise, avec une chaleur redoutable, la face « négative » de Dieu. Elle rappelle le glaive flamboyant qu'agitent les chérubins pour bannir Adam et Ève de l'Éden: c'est une charnière plus qu'une arme, un marquage territorial à observer sans conteste plus qu'une menace. Juste après l'épée de Galaad, une voix se lève et ordonne que les impies sortent. La verticalité du fer renforce le tabou et le rend mystérieusement efficace. Le résultat, c'est l'accablement sans retour des exclus, mais aussi l'illumination des élus, adoués pour l'occasion.

La *Queste* ponctue les exclusions de façon vibrante et obscure ; une voix retentit, dans un concert tempétueux qui amène la nuit et un vent « plein de [...] grant cholor »⁵¹. Aucune épée n'y brille. Il s'agit simplement d'une manifestation incandescente et bruyante de la divinité, qui remercie « cil qui ne doivent seoir a la table de Jhesucrist »⁵². Aucune forme distincte n'infléchit les traits de cette menace sur la face négative et collective des clandestins de la grâce. Le Dieu français est informe, il est une voix. À l'écoute et à la brûlure de cette voix, les chevaliers indignes sortent tous effrayés, éventés, affamés. C'est l'« hore de vespres » et la météo divine s'assombrit, faute d'arme blanche: « si comença li tens a oscurer et a changier »⁵³. Le changement de climat détone « par mi le palés »⁵⁴, et les parias, aveuglés de surcroît, s'évanouissent s'ils n'arrivent pas à sortir.

Une fois la scène balayée, le conteur se met à compter. Il se révèle ainsi que, outre les douze chevaliers mentionnés, restent le roi Pellés, Elyezer son fils et une pucelle qui était « sainte chose » (la nièce du roi). La voix se fait alors entendre pour la deuxième fois : tous ceux qui n'ont pas été compagnons de la Quête du Saint Graal doivent sortir, comme ex-

⁵⁰ Thomas Malory, *Le Morte Darthur*, éd. cit., Book XVII, Capitulum XIX, p. 717.

⁵¹ *La Queste del Saint Graal*, éd. cit., 3 et 5, p. 267.

⁵² *Ibid.*, 6-7, p. 267.

⁵³ *Ibid.*, 8-9, p. 267.

⁵⁴ *Ibid.*, 10, p. 267.

communies⁵⁵... Le roman français mentionne aussi que le roi, son fils et la pucelle quittent aussitôt les lieux. Comme pour compenser cette perte, un autre roi s'installe au milieu des douze élus : le Roi Méhaigné, dans son lit de bois. Tous attendent, explicitement, la « demostrance »⁵⁶ et « la viande del ciel »⁵⁷, par le truchement de plusieurs anges qui provoquent, en entrant, un claquement de portes – impoli ?... Impatient ?...

Sur ce point, le roman de Thomas Malory est plus silencieux. Certaines choses se passent en douce, indicibles comme la sortie de la « sainte chose ». Ainsi, le narrateur anglais exclut explicitement les hommes, mais omet de mentionner l'exception féminine, si bien que l'arithmétique du Graal comprend, outre les douze « veray knights »⁵⁸, un roi blessé et une femme virgine. *Le Morte* ne dit rien sur les raisons de ce regroupement électif. Il « oublie » de mentionner, par exemple, les larmes des vrais compagnons avant la révélation. En revanche, la « holy mete »⁵⁹ peut venir honorer les bonnes faces (nez, bouches, palais). Nourrissante, l'épiphanie l'est dans les deux contextes littéraires.

Dans ce narrème ou mytheme du Graal, on peut attribuer un véritable « face-work » à Dieu : la notion, traduite en français par le mot « figuration », suppose « tout ce qu'entreprend une personne pour que ses actions ne fassent perdre la face à personne (y compris elle-même) »⁶⁰. En effet, devant « ses » chevaliers célestes, Dieu se comporte ici non seulement comme un personnage à part entière, mais aussi comme une entité interpersonnelle : il est soucieux des besoins de face de ses regardants autant que de sa propre apparition contrôlée. Tous les spectateurs reçus sont invités à une liturgie intime. En l'occurrence, Joseph d'Armathie lui-même sert d'évêque ; sa face porte les signes de l'œuvre divine – des lettres parfaitement lisibles gravées sur son front, qui le nomment « li premiers evesques des crestiens »⁶¹ / « *the fyrst Bisshop of Crystendome* »⁶². Il est l'icône désignée, l'officiant premier.

Dans la *Queste del Saint Graal*, Joseph sort du Graal le pain de l'offrande et le présente dûment aux chevaliers. Tandis que cette nourriture spirituelle,

⁵⁵ Le caractère public de cette exclusion ne saurait surprendre en contexte médiéval ; voir Mary C. Mansfield, *The Humiliation of Sinners : Public Penance in Thirteenth-century France*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2005 [1^{ère} éd. 1995], p. 116 : « *Ordinary thirteenth-century Frenchmen probably saw processions, pilgrimages, and excommunications imposed by both bishops and priests [...]. While, in theory, solemn penance punished laymen who had scandalized the entire town, other public penances were supposed to punish clerics guilty of any public sins, in addition to those laymen guilty of manifest but not scandalous sins, a distinction that was obviously difficult to draw.* ».

⁵⁶ *La Queste del Saint Graal*, éd. cit., 21, p. 267.

⁵⁷ *Ibid.*, 15, p. 267.

⁵⁸ Thomas Malory, *Le Morte Darthur*, éd. cit., Book XVII, Capitulum XIX, p. 718.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 719.

⁶⁰ Erving Goffman, *Les Rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974 [1967], p. 15.

⁶¹ *La Queste del Saint Graal*, éd. cit., 22-24, p. 268.

⁶² Thomas Malory, *Le Morte Darthur*, éd. cit., Book XVII, Capitulum XX, p. 719.

nommée « oublee », est frappée d'une « figure en semblance d'enfant »⁶³, rouge-feu, une transfiguration se produit : « li pains avoit forme d'ome charnel »⁶⁴. Seulement, le narrateur français tient à ce que le phénomène soit réversible (et *formel*) : c'est « en semblance de pain »⁶⁵ que les vrais chevaliers finissent par consommer, sans cannibalisme, Jésus-Christ. D'ailleurs, Joseph disparaît pour laisser la place à un mystérieux locuteur adulte, qui émerge « del Saint Vessel » sous la forme d'un « home aussi come tout nu »⁶⁶, aux mains et au corps sanglants. Dans le roman français, ce n'est donc pas cet homme qui sera mangé ; purement sujet, il ouvre lui-même la bouche pour parler. Le conteur ne dit pas que Jésus saigne et offre du simple pain à ses apôtres chevaleresques ; il ne dit pas non plus que ce pain EST Jésus lui-même. Tout demeure une question de « semblance » et de « forme », qui ne va pas jusqu'à l'identification ou l'explicitation. *Aussi come*.

Dans le roman anglais, pour une fois, la face de Dieu perd son aura de mystère. Aucune devinette ne s'adresse à cette panification mystique sur laquelle jouait la *Queste del Saint-Graal*. Bien au contraire, le conteur précise que les élus « sawe a man come oute of the holy vessel that had alle the sygnes of the passion of Ihesu Cryste bledynge alle openly. »⁶⁷. Ce n'est pas une « oublee », une « figure » ou une « forme » qui se révèle ici : c'est Jésus crucifié, en pleine hémorragie et ostension. Le récit de l'épiphanie est plus ouvertement dogmatique, comme si Thomas Malory voulait désambiguïser les « sygnes », en faire un don de Passion – plutôt que de les laisser signifier à leur gré.

Or, le Crucifié anglais offre à Galaad, du Graal, « his saueour »⁶⁸. Une impression de dédoublement se produit, et la « *hyghe mete* » que goûtent tous les vrais chevaliers après Galaad reste de la viande. Manger le Sauveur est donc, implicitement, un exploit (chevaleresque) possible en anglais. Sans que Dieu perde la face, malgré les réminiscences dionysiaques de l'acte⁶⁹, relevant d'un genre de possession par l'extase, aussi bien que par la genèse nouvelle.

⁶³ *La Queste del Saint Graal*, éd. cit., 16-17, p. 269.

⁶⁴ *Ibid.*, 19, p. 269.

⁶⁵ *Ibid.*, 20-21, p. 270.

⁶⁶ *Ibid.*, 3-5, p. 270.

⁶⁷ Thomas Malory, *Le Morte Darthur*, éd. cit., Book XVII, Capitulum XX, p. 719.

⁶⁸ *Loc. cit.*

⁶⁹ « Dans les mystères orphiques, qui marquèrent le christianisme naissant, le rite du dépeçage et de la dévoration de la viande crue signifiait l'épiphanie de Dionysos, incarné dans les bêtes. La consommation extatique équivalait à l'appropriation du dieu et à l'identification à celui-ci selon le modèle suprême de Zeus qui s'était fait souverain du monde en mangeant Dionysos, devenant ainsi – tout en étant déjà son père – en quelque sorte son fils. », Jure Mikuž, *Le Sang et le lait dans l'imaginaire médiéval*, Opera Instituti Artis Historiae, Založba ZRC, 2013, p. 51.

Qui plus est, le discours divin investit le Graal différemment. En français, l'homme qui ressemble à Jésus, et qui sort du *Vessel*, explicite le nom et la pertinence du vase: « Ce est l'escuele qui a servi a gré toz çax que j'ai trovez en mon servise ; ce est l'escuele que onques hons mescreanz ne vit a qui ele ne grevast molt. Et por ce que ele a servi a gré toutes genz doit ele estre apelee le Saint Graal »⁷⁰. L'idée d'une plénitude collectivement et spirituellement définie, agréable, consensuelle, mais exclusiviste, se fait jour.

La version anglaise se révèle plus pragmatique; Jésus lui-même parle et dit: « *This is [...] the holy dysshe wherin I ete the lambe on sherthursdaye.* »⁷¹. Il omet tous les appellatifs glorifiants du Graal, se contentant d'expliquer qu'il s'agit du vase où Jésus avait mangé son agneau le Jeudi saint. Tout un bouquet de FFAs français passe désormais sous silence: Thomas Malory ne peut pas traduire le jeu de mots « a gré – graal »; alors, il abrège la parole de *la Parole de Dieu*. La face du Graal anglais est faite de sang plutôt que de Verbe(s). Un détail vient étayer cette impression: si la lance française est couverte d'une « toaille » (serviette), rien ne vient étancher le saignement de la lance anglaise, qui se passe de bandage.

Le *face-work* divin compte bien avec les différences culturelles. Quand il s'agit d'un repas sacré, les paraphrases françaises, sensibles à la polysémie du rite, pâlisent devant le laconisme anglais, qui raccourcit, simplifie et durcit la face de Dieu.

La Théophanie ultime

Le moment le plus relevant, lorsqu'il s'agit de surprendre la double pragmatique de la spiritualité, est l'épiphanie finale du Graal. Cette fois, Dieu invite un seul homme à regarder *dans* l'écuelle: Galaad. Tout se passe au *Palais Esperitel*, à Sarras, où l' élu de Dieu règne sur les hommes. Chaque matin, Galaad et les siens prient devant le Graal, qui trône sur une arche d'or et de pierreries. L'adoration mobilise tous les membres des bénéficiaires, coudes comme genoux, en vue de la préhension et de l'inclinaison.

Le matin où Galaad accomplit un an de royauté, il se lève très tôt et se dirige vers le Graal, pour l'honorer « entre lui et ses compagnons »⁷². La théophanie commence « devant le saint Vessel » avec l'apparition – qui n'est plus une surprise – de Joseph d'Arimathée. Celui-ci se présente comme un homme vierge, âgé de quelques siècles, qui bat sa coulpe et commence la « messe de la glorieuse **Mère Dieu** »⁷³. Prêtre officiant, il est entouré d'anges

⁷⁰ *La Queste del Saint Graal*, éd. cit., 29-33, p. 270, nos italiques.

⁷¹ Thomas Malory, *Le Morte Darthur*, éd. cit., Book XVII, Capitulum XX, p. 720.

⁷² *La Queste del Saint Graal*, éd. cit., 21-22, p. 277.

⁷³ *Ibid.*, 28, p. 277.

en grand nombre, « come se ce fust Jhesucrist meisme »⁷⁴ ; il prie à genoux, puis debout, comme à l'ordinaire.

Or, pour une fois, la face divine qu'il invoque nimbe la face d'une femme – « la glorieuse Mère Dieu ». Et ça change tout.

Le roman français fait du « segré » une affaire de pénétration: le vierge Galaad, tout comme le vierge Joseph, perce de son regard ce vase où l'on commémore, sur le mode liturgique, la Vierge. Le texte insiste sur la perméabilité du territoire divin : « “Vien avant, serjant Jhesucrist, si verras ce que tu as tant desirré a veoir”. Et il se tret avant et regarde *dedenz* le saint Vessel »⁷⁵. Pour comble du désir, le Graal est une face à trois dimensions, douée d'une profondeur insondable.

Le *Tristan en prose* atteste également, dans sa seconde version, cette vue plongeante de la face, en jouant sur le potentiel du verbe « découvrir ». Galaad s'exclame alors, en rendant grâce pour Grâce : « or voi je tout apertement ce que langhe mortel ne porroit découvrir ne cuer penser ! »⁷⁶. L'aperture est celle d'une grâce et d'une gnose – intraduisibles en langage humain.

Cependant, les auteurs français aiment donner longuement la parole à Galaad, même s'il n'a rien à dire sur la vision proprement dite. Il importe que l'écu glorifie, sans narrer, le suprême Électeur : « Sire, toi ador ge et merci de ce que tu m'as acompli mon desirrier [...] Ici voi ge la començaille des granz hardemenz et l'achoisson des proeces ; ici voi ge les merveilles de totes autres merveilles »⁷⁷. Les FFAs comptent en eux-mêmes: le Galaad français est, après tout, un miroir pour la face, merveilleuse et fatale, de Dieu. Il faut une déclaration d'amour et d'extase avant de succomber à la théophanie. Glorifier Dieu n'est pas seulement une façon d'assurer sa propre gloire; outre l'élection, Galaad vit une élévation sans pareille: Dieu lui accorde une mort d'extase. La face positive de Dieu se manifeste, ultimement, comme une image qui englobe celle du meilleur adorateur du Graal.

Prévisible, fulgurante, la mort de Galaad est une sorte de *regressus ad uterum*: le héros s'affaisse dans la position du fœtus (tête en bas, prêt à naître) et se résorbe, via la messe de Marie, dans un espace matriciel. Il rejoint un ventre ouvert, céleste, porteur comme les ailes des anges⁷⁸. La trajectoire est doublée par celle du Graal et de la Lance, qui rejoignent aussi leur espace générateur. Ce milieu divin reste un corps partiellement

⁷⁴ *Ibid.*, 25-26, p. 277.

⁷⁵ *Ibid.*, 30-32, p. 277, notre italique.

⁷⁶ *Le Roman de Tristan en prose*, vol. IX, éd. Laurence Harf-Lancner, éd. cit., § 137, 19-21, p. 276.

⁷⁷ *La Queste del Saint Graal*, éd. cit., 3-7, p. 278.

⁷⁸ Le ventre n'est pas décrit comme tel. Il est juste une voûte qui attire l'âme de Galaad à elle, dans une expulsion qui évoque l'image renversée d'une naissance : « il chaï a denz sus le pavement del palés, qar l'ame li eirt ja fors del cors. Si l'en portèrent li anglere », *ibid.*, 30-32, p. 278.

visible: une main. Autrement dit, une métonymie de l'Incarnation... Anonyme, asexuée, refermée, cette main reprend en possession le territoire (disjonctif) de Dieu. Elle ne bénit pas les humains et ne répand aucun FFA sur les élus survivants. Rattachée, pragmatiquement, à ce que nous avons appelé la face négative de Dieu, cette main est assez grande et adroite pour saisir et soulever, pour incorporer les deux objets. Elle s'arrondit en elle-même et devient invisible, se dérobant derrière un nom féminin repris, en sujet, par le pronom *elle*: « il ne virent pas le cors dont *la main* estoit. Et *elle* vint droit au seint vessel et le prist, et la Lance aussi »⁷⁹.

Pour cette théophanie fatale, Thomas Malory préfère, une fois de plus, le *face-work* bref et explicite. Avant tout, il élude la contemplation du « dedenz » et se borne à noter le tremblement de Galaad. Tout ce que le Graal lui apporte est l'assouvissement d'un désir cultivé, pieusement, « *many a daye* »⁸⁰. Aucune mention n'est faite des désirs de l'humanité, ou au moins de la chevalerie. Galaad parle, communie et meurt. Sa solitude privilégiée une rencontre seul à seul avec Dieu, qui n'est plus ici un espace matriciel, mais bien Jésus-Christ. En fin de compte, le Galaad anglais voit peu de la face de Dieu ; il a simplement l'opportunité de « *behold the spyrytuel thynges* »⁸¹, sans s'exprimer là-dessus. Tandis que la satiété visuelle conduisait, chez les conteurs français, à une saturation verbale de l'extase, Malory avale ses mots en ravalant l'objet du désir de son héros: le *corpus Domini*, nommé, pour lever toute ambiguïté, « *oure lordes body* »⁸².

Quant à la chute « a denz »⁸³, Thomas Malory ne la représente pas. En fait, il ne focalise guère la face de Galaad au moment de la mort. Tout ce qui compte est l'élévation salutaire d'une âme, son affranchissement des soucis du territoire et de la valeur. Ultimement, le Dieu de Galaad et le Dieu du Graal jouent, ici, le rôle de viatique. Si la main apparaît toujours, par souci de fidélité textuelle, elle n'a rien de mystérieux ou d'utérin. Elle pointe simplement vers Jésus, qui est ici le synonyme de la seule direction que puisse prendre une âme bien élevée : « *vp to heuen* ».

Du XIII^e au XV^e siècle, de la France à l'Angleterre, le personnage *Dieu* choisit les meilleurs moyens de faire bonne figure, quitte à sacrifier, en fin de *book* ou roman, les **faces** de ses meilleurs regardants.

Dans notre *translatio* dramaturgique, la pragmatique de la spiritualité s'est mise au service de la théophanie romanesque, pour montrer que le Dieu du Graal possède, comme tout personnage littéraire anthropomorphe, un besoin de territoire et d'image. Jauger le capital facial du Dieu médiéval dans ses manifestations interactives et *personnelles* n'est pas une gageure : une

⁷⁹ *Ibid.*, 3-5, p. 279, nos italiques.

⁸⁰ Thomas Malory, *Le Morte Darthur*, éd. cit., Book XVII, Capitulum XXII, p. 724.

⁸¹ *Loc. cit.*

⁸² *Loc. cit.*

⁸³ *La Queste del Saint Graal*, éd. cit., 30, p. 278.

véritable « promotion de la personne humaine s'ébauche [...], à travers la littérature et les personnages de fiction, à travers le questionnement philosophique, la méditation théologique, l'itinéraire mystique ou le droit canon »⁸⁴. Si les romanciers des XIII^e-XV^e siècles dépeignent Dieu en homme, la théorie des faces peut servir, comme ici, à retracer les traits interpersonnels de cette humanité.

Au fond de son vase, derrière son samit blanc, le Dieu du Graal attend le regard : essentiellement, il a une *face* à voiler et à faire valoir, comme tout humain de roman, fort de son suspens, riche de son être – prêt à advenir⁸⁵.

Bibliographie:

Bogdanow, Fanni, « The Importance of the Bologna and Imola Fragments for the Reconstruction of the Post-Vulgate Version of the *Roman du Graal* », *Bulletin of the John Rylands Library*, 80, 1998, p. 33-64.

Bogdanow, Fanni, *The Romance of the Grail : A Study of the Structure and Genesis of a Thirteenth-century Arthurian Prose Romance*, Manchester, Manchester University Press, 1966.

Bonnefoy, Yves, *Le Graal sans la légende*, Paris, Galilée, 2013.

Bracops, Martine, *Introduction à la pragmatique. Les théories fondatrices*, Bruxelles, De Boeck et Larquier, 2006.

Brown, Penelope, Levinson, Stephen, *Politeness. Some Universals in Language Usage*, Cambridge, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press, 1987.

Colish, Marcia L., *Studies in Scholasticism*, Aldershot, Ashgate, 2006.

Dybel, Katarzyna, *Être heureux au Moyen Âge: d'après le roman arthurien en prose du XIII^e siècle*, Louvain / Paris / Dudley, MA, Peeters, 2004.

Field, Peter J. C., « Malory and the Grail : The Importance of Detail », *The Grail, the Quest and the World of Arthur. Arthurian Studies LXXII*, éd. Lacy, Norris J., Woodbridge, Suffolk, D.S. Brewer, p. 141-155.

Goffman, Erving, *Les Rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974 [1967].

Izbicki, Thomas M., *The Eucharist in Medieval Canon Law*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, « Théorie des faces et analyse conversationnelle », *Le parler frais d'Erving Goffman*, dir. Castel, Robert, Cosnier, Jacques et Joseph, Isaac, Paris, Minuit, 1989, p. 155-179.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Les Actes de langage dans le discours*, Paris, Nathan, 2001.

La Queste del Saint Graal, éd. **Pauphilet, Albert**, Paris, Edouard Champion, 1923.

⁸⁴ Marie-Étiennette Bély et Jean-René Valette, « Avant propos », *Personne, personnage et transcendance aux XII^e et XIII^e siècles*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1999.

⁸⁵ Pour Jean-René Valette, le Graal « constitue avant tout un objet épiphanique qui, en réponse [au] désir, permet à l'invisible d'advenir dans le visible selon des modalités distinctes, propres à l'œil de chair, à l'œil du cœur, à l'œil de Dieu [...] », *La Pensée du graal : fiction littéraire et théologie, XII^e-XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 560.

- Le Roman de Tristan en prose**, dir. Ménard, Philippe, vol. IX, éd. Harf-Lancner, Laurence, Genève, Droz, 1997.
- Macy, Gary**, *Treasures from the Storeroom : Medieval Religion and the Eucharist*, Collegeville, Liturgical Press, 1999.
- Malory, Thomas**, *Le Morte Darthur*, éd. ancienne par Caxton, William, rééditée par Sommer, H. Oskar, London, Nutt, 1889-1891, livre publié en ligne sur le site <http://quod.lib.umich.edu/c/me/MaloryWks2/1:15.7?rgn=div2;view=fulltext>.
- Mansfield, Mary C.**, *The Humiliation of Sinners : Public Penance in Thirteenth-century France*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2005 [1^{ère} éd. 1995].
- Mikuž, Jure**, *Le Sang et le lait dans l'imaginaire médiéval*, Opera Instituti Artis Historiae, Založba ZRC, 2013.
- Moeschler Jacques, Reboul, Anne**, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil, 1994.
- Morris, Charles ; Guérette, Victor ; Latraverse, François et Paillet, Jean-Pierre**, « Fondements de la théorie des signes », *Langages. Problèmes et méthodes de la sémiologie*, 35, 1974, p. 15-21.
- Normand, Claudine, Trollez, M.-F.**, « Du Pragmatisme à la pragmatique : Charles Morris », *Langages. Le Sujet entre langue et parole(s)*, 77, 1985, p. 75-83.
- Personne, personnage et transcendance aux XII^e et XIII^e siècles*, dir. Bély, Marie-Étiennette, Valette, Jean-René, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1999.
- Radulescu, Raluca L.**, *Romance and its Contexts in Fifteenth Century England. Politics, Piety and Penitence*, Cambridge, D. S. Brewer, 2013.
- Ranft, Patricia**, *How the Doctrine of Incarnation Shaped Western Culture*, Lanham, MD, Lexington, 2013.
- Rosenthal, Joel T.**, *Old Age in Late Medieval England*, Philadelphia, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 1996.
- Schmitt, Jean-Claude**, *Le Corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001.
- Schwartz, Caitlyn**, « Blood, Faith an Saracens in the Book of Sir Tristram », *Blood, Sex, Malory: Essays on the Morte Darthur*, éd. Clark, David et McClune, Kate, Cambridge, D.S. Brewer Ltd, 2011, p. 121-136.
- Séguy, Mireille**, *Les Romans du Graal ou le signe imaginé*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- Valette, Jean-René**, *La Pensée du graal : fiction littéraire et théologie, XIIe-XIIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2008.
- Van Coolput-Storms, Colette-Anne**, *Aventures quérant et le sens du monde : aspects de la réception productive des premiers romans du Graal cycliques dans le Tristan en prose*, Louvain, Leuven University Press, 1986.

REMARQUES SUR LA POLYCHROMIE D'ARCHITECTURE DANS LA FRANCE SEPTENTRIONALE DES XII^e ET XIII^e SIÈCLES

Arnaud Timbert*

Notes on polychrome architecture in the northern France of the twelfth and thirteenth centuries

Abstract: *The objective of this article is to highlight the polychromy of medieval architecture in several aspects. It deals with the archaeological aspect: observation of the coatings. Aesthetic appearance: reception of light. And spiritual performance of interior and exterior colors.*

Les théologiens et les encyclopédistes du XII^e siècle¹, comme le laissent apprécier Hugues de Saint-Victor (fin XI^e – 1141) (*Eruditio didascalica*), ou encore Robert Grosseteste (1170/75-1253) (*De colore*), en annonçant la notion d'ambiance lumineuse formulée par saint Bonaventure (1217-1274)², ont très tôt établi une distinction esthétique entre la lumière entière de la vitre blanche, émanation sans contours et sans nuance, et les vibrations coruscantes de celle filtrée par les vitraux³. Aussi maîtres d'œuvre et commanditaires ont-ils travaillé sur la qualité de la production comme sur celle de la diffusion du flux lumineux et de l'éclaircissement en engageant une réflexion, aujourd'hui bien connue, sur la dimension et le positionnement des baies⁴. Ils ont également travaillé sur la réception du flux lumineux dans la

* Professeur des Universités, Université de Picardie-Jule Verne, Amiens, France, e-mail adresse : arnaud.timbert@u-picardie.fr

¹ S. Fayet, « Le regard scientifique sur les couleurs à travers quelques encyclopédistes latins du XII^e siècle », *Bibliothèque de l'école des chartes*, t. 150, 1992, p. 51-70.

² N. Reveyron, « Lumière », *Dictionnaire d'Histoire de l'art du Moyen Age*, Paris, R. Laffont, 2009, p. 554-556.

³ *Quid luce pulchrius quae colorem in se non habeat, omnium tamen colores rerum ipsa quodammodo illuminando clorat* ? H. de Saint-Victor, *Eruditio didascalica*, XII, PL CLXXVI, col. 820. Référencé par : F. Dell'Acqua, *Illuminando collarat, la vetrata tra l'eta tardo imperiale e l'alto medioevo : le fonti, l'archeologie*, Spoleto, 2003, p. 15.

⁴ Sur la fenêtre : CL. Lautier, *La fenêtre dans l'architecture religieuse en Ile-de-France au XIII^e siècle, de Saint-Leu-de'Esserent à Beauvais*, thèse doct., dir. A. Prache, Univ. Paris IV-Sorbonne, 2 vol., 1995. Sur le positionnement des baies : N. Reveyron, « Esthétique et symbolique de la lumière dans l'aménagement du sanctuaire au Moyen Age », *Le sanctuaire et*

perspective d'accroître, en des lieux choisis, l'intensité de la lumière reçue, de la diffuser et, en l'incrétant de couleurs, de l'imprégner de variations chromatiques. Renforcer la performance de la luminosité par le pouvoir réfléchissant des parements par enduction de chaux blanche – *dealbatio* – et choisir la coloration de la luminance par inclusion de couleurs sous forme de pigments ou de matériaux précieux est, en effet, une constante de l'art médiéval depuis les premiers temps de l'Eglise⁵.

Pendant, la réception de la lumière par les enduits et les revêtements polychromes a toujours été peu considérée dans la définition de la luminance gothique au profit du seul vitrail⁶. Il en résulte des propos étonnés sur les émotions lumineuses de Suger à la vision de la couronne de lumière qui ceint le sanctuaire de Saint-Denis⁷. J. Gage, notamment, a souligné combien cet effet produit sur l'abbé contraste avec la relative pénombre qui règne dans les chapelles, l'invitant ainsi à supposer l'emploi initial de verrières blanches⁸. Dans sa réflexion J. Gage n'introduit pas les revêtements receveurs et producteurs de lumière et, par conséquent, les exclut des éléments participatifs de l'éblouissement sugerien.

La seule confrontation entre une représentation des espaces chartrains dans l'état antérieur à 2008, avec ceux restaurés en 2011-13, permet de comprendre combien la polychromie d'architecture multiplie l'intensité de la lumière reçue⁹.

ses aménagements, Actes du 15^e colloque international de Motovun, 5-8 juin 2008, *Hortus Artium Medievalium*, 15, Zagreb, 2009, p. 173-189.

⁵ E.-E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, t. VII, 1863, art. : « Peinture », p. 56-110. M. Aubert, « Les enduits dans les constructions au Moyen Age », *Bulletin monumental*, 1957, p. 111-117. M.-C. Hubert, « Décors et enduits dans les monuments du Moyen Age : le témoignage des textes », *Architecture et décors peints*, Actes des *Entretiens du Patrimoine*, Amiens 2009, colloque de la Direction du Patrimoine, n°9, Paris, 1990, p. 58-60. B. Palazzo-Bertholon, « Archéologie et archéométrie des mortiers et enduits médiévaux. Etude critique de la bibliographie », *Archéologie médiévale*, t. XXIX, 2000, p. 191-216. N. Reveyron, *op. cit.*, 2009, p. 173-189. Du même : « L'architecture comme illumination », *Parole et lumière autour de l'an Mil*, dir. J. Heuclin, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2011, p. 105-107. A. Hartmann-Virnich, « *Distinctis enim lapidum decenter, ordinibus, nunc albos nunc nigros vicissim operi conuenienter inseruit*: réflexions sur la couleur de la pierre dans l'art monumental roman selon les sources écrites et archéologiques », *La couleur dans les arts précieux à l'époque romane*, 16^e colloque international d'art roman d'Issoire, Issoire, 20 – 22 octobre 2006, *Revue d'Auvergne*, 597-598, 2010-2011, p.117-151.

⁶ M. P. Lillich, « The band - window : a theory of origin and developments », *Gesta*, IX, 1970, p. 26 sq.

⁷ F. Gasparri, *Suger, Ecrit sur la consécration de Saint-Denis*, Paris, Les Belles-Lettres, 1996, p. 26 : « [...] *tota clarissimarum vitrearum luce mirabili et continua interiorem perlustrante pulcritudinem eniteret.* »

⁸ J. Gage, *Couleur et Culture. Usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction*, Londres, 1993, trad. Paris, 2008, p. 70.

⁹ A. Timbert, « Rutilances et transparences : les revêtements extérieurs », *Chartres, construire et restaurer la cathédrale (XI^e-XXI^es.)*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll.

La lumière gothique, tout autant que celle des périodes précédentes, ne peut donc se passer, dans son appréciation, d'une étude minutieuse des revêtements.

Les grands temps de la polychromie architecturale et chromatismes régionaux

A la faveur des travaux réalisés sur les enduits ou peintures en faux appareils par J. Michler et H. P. Authenrieth¹⁰ ainsi que, plus récemment, par A. Vuillemard et G. Victoir¹¹, il est aujourd'hui possible de tracer les grands temps chromatiques de ces revêtements dans la France du Nord¹².

« Architecture & Urbanisme », 2014, p. 373-382. Voir également, en terme de luminance, les conséquences de la mise au jour des décors peints de Saint-Sernin de Toulouse durant les années 1970 (Y. Boiret, « Les métamorphoses de la basilique Saint-Sernin », *Monumental*, 22, sept. 1998, p. 46.) et, bien que plus contestable, la mise en couleur de Paray-le-Monial : Fr. Didier, « Paray-le-Monial, redécouverte d'un chef-d'œuvre de l'architecture romane », *Monumental*, 2007-2, p. 58-61.

¹⁰ J. Michler, « Über die Farbfassung hochgotischer Sakralräume », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, t. 39, 1977, p. 29-64 ; id., « La cathédrale Notre-Dame de Chartres : reconstitution de la polychromie originale de l'intérieur », *Bulletin Monumental*, 147, 1989, p. 117-131 ; id., « Materialsichtigkeit, Monochromie, Grisaille in der Gotik um 1300 », *Denkmalkunde und Denkmalpflege, Wissen und Wirken, Festschrift für H. Magirus für 60. Geburtstag am 1. Februar 1994*, Dresde, 1995, p. 197-221. H. P. AUTHENRIETH, « Architettura dipinta », *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, II, Milan, 1991, p. 380-397 ; id., « Die Farbfassung in der Architektur des Mittelalters. Zum Stand der Forschung », *L'architettura medievale in Sicilia : la cattedrale di palermo*, Actes du congrès international, dir. A. M. Romani, A. Cadei, Palerme, 1991, Rome 1994, p. 205-240 ; id. « Structures ornamentales et ornements à motifs structuraux : les appareils peints jusqu'à l'époque romane », dir. J. Ottaway, *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Age*, Actes du colloque international de Saint-Lizier, 1995, Poitiers, 1997, p. 57-72.

¹¹ A. Vuillemard, *La polychromie de l'architecture gothique à travers l'exemple de l'Alsace. Structure et couleur : du faux appareil médiéval aux reconstitutions du XXI^e siècle*, thèse doct., Univ. Strasbourg-M. Bloch, dir. R. Recht, 2003 ; id. « La polychromie des cathédrales gothiques », *Vingt siècles en cathédrales*, cat. expo., Reims, Palais du Tau, 29 juin – 4 nov. 2001, Paris, Monum', éd. Patrimoine, 2001, p. 219-228 ; id., « La polychromie de l'architecture est-elle une œuvre d'art ? De sa redécouverte à sa restauration : l'importance de la couleur dans l'étude des édifices médiévaux », *Sobre el color en el acabado de la arquitectura histórica*, dir. C. Gómez Urdáñez, Zaragoza, Pensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p. 13-46. G. Victoir, « La polychromie et son commanditaire. Un essai de mise en couleur dans la tribune sud de la cathédrale de Noyon », A. Timbert (dir.), S. D. Daussy (coll.), *Mémoires de la Société historique et archéologique de Noyon*, vol. 39, 2011, p. 144-160 ; id. : « La polychromie et l'apport de son étude à la connaissance de l'architecture gothique », *Architecture et sculpture gothiques. Renouveau des méthodes et des regards*, Actes du colloque de Noyon, 19-20 juin 2009, S. D. Daussy et A. Timbert (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Art & Société », 2012, p. 119-133 ; id. « La polychromie de la cathédrale de Noyon et la datation des voûtes quadripartites de la nef », *Bulletin monumental*, 2005, p. 251-254 ; id. « Le goût de la pierre de taille en Picardie aux XI^e et XII^e siècles : pierre apparente et pierre feinte », *Sobre el color en el acabado de la*

En Picardie et dans le Bassin parisien, le XII^e siècle a particulièrement apprécié les enduits beiges à joints blancs tels qu'ils s'observent, notamment, dans les cathédrales de Noyon et de Laon, et, plus au sud, à la cathédrale de Chartres¹³.

A partir de la seconde moitié du XIII^e siècle et jusque dans la seconde moitié du XIV^e début du XV^e siècle, le faux appareil ocre à joints blancs prédomine invitant à la remise en couleur de certains monuments comme, notamment, la cathédrale de Chartres (v.1257)¹⁴ et celle de Noyon (v. 1310)¹⁵, l'abbatiale de Longpont¹⁶ ou encore l'infirmerie d'Ourscamp¹⁷. Durant la même période, entre le XIII^e et le XIV^e siècles, le jaune pâle à joint blanc, qui confère une tonalité moins rutilante, est employé dans des monuments comme les cathédrale d'Amiens, de Beauvais et de Meaux.

A ces revêtements qui caractérisent les grands monuments il faut ajouter, pour les édifices plus modestes, des enduits blancs à joints rouges simples ou double, comme ils s'observent à Rampillon, à Cambronne-lès-Clermont, ou encore Angicourt¹⁸. A la lumière de cette distinction chromatique qui différencie les monuments – paroissiales et prieurales – des cathédrales en accordant à l'un et à l'autre des identités lumineuses d'ordre hiérarchique, on comprend mieux pourquoi l'essai d'une polychromie blanche à joints rouges réalisés dans la cathédrale de Noyon au XIV^e s. ne connut aucune suite¹⁹.

Il y a donc des identités et des modes chromatiques – que la recherche devra préciser – variables selon les périodes d'une part et selon le statut du

arquitectura histórica, dir. C. Gómez Urdáñez, Zaragoza, Pensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p. 47-71.

¹² Des études similaires ont été réalisées dans d'autres pays, pour l'Espagne, lire notamment : A. Olmo Garcia, *Los revestimientos mudéjares o "a lo morisco" en el Aragón medieval*, Univ. Saragosse, dir. C. Gomez Urdanez, 2 vol., 2012.

¹³ Pour d'autres exemples : G. Victoir, *Les églises peintes des XII^e et XIII^e siècles dans les anciens diocèses de Noyon et Laon*, mém. master II, dir. A. Timbert, Univ. Lille 3, 2005, 2 vol.

¹⁴ M. Bouttier, « Les enduits et les décors peints », *Chartres, construire et restaurer la cathédrale (XI^e-XXI^e)*, dir. A. Timbert, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Architecture & Urbanisme », 2014, p. 259-286.

¹⁵ G. Victoir, *op. cit.*, 2011, p. 144-160.

¹⁶ Sur cette abbatiale et la polychromie d'autres édifices cisterciens : M. UNTERMANN, *Forma ordinis. Die mittelalterliche Baukunst der Zisterzienser*, Munich-Berlin, Deutscher Kunst verlag, 2001.

¹⁷ G. Victoir, « La polychromie de l'ancienne infirmerie d'Ourscamp », *Muurschilderkunst, Wandmalerei, Peinture Murale. In honour of Walter Schudel*, A. Bergmans et I. Hans-Collas, dir., Actes du colloque annuel de Gand 'Studiedagen Historisch Interieur', 8-9 mai 2008, à paraître.

¹⁸ Pour complément : G. Victoir, *Les églises peintes des XII^e et XIII^e siècles dans les anciens diocèses de Noyon et Laon*, mém. master, dir. A.-M. Legaré et A. Timbert, Univ. Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2005, vol. 1, p. 33-35.

¹⁹ G. Victoir, *op. cit.*, 2011, p. 144-160. Notons que la proposition de joints rouges par P. Callet pour sa restitution 3D de l'abbatiale de Royaumont - sous le conseil scientifique de Ph. Plagnieux – mériterait une sérieuse étude archéologique avant d'être validée.

monument, d'autre part. A cela peut s'ajouter des identités chromatiques régionales.

A la même époque, dans une région limitrophe de la Picardie, en Champagne, dans des monuments comme Essômes, Orbais, Brienne-la-Vieille²⁰ et Provins (Saint-Quiriace), s'observe une concentration de joints blancs soulignés de rouge répondant à une mode locale définissant une esthétique du mur et, au-delà, une identité chromatique propre à la Champagne des XIII^e et XIV^e siècles. En Alsace, le grès rose de monuments tels que la cathédrale de Strasbourg ou Colmar est recouvert d'un faux appareil rose à joints blancs²¹. Dans le même ordre, en Auvergne, dans des monuments comme la cathédrale de Clermont-Ferrand entre le XIII^e et le XV^e siècle²² ou, plus tard, au XV^e siècle, dans les églises de Saint-Marcellin de Chanteuges et de Blassac, le faux appareil, qui recouvre la pierre grise de trachy andésite, est de couleur grise à joints blancs. Dans le même ordre, à la cathédrale de Lausanne, c'est un faux-appareil gris à joints blancs qui a été choisi pour reproduire la couleur de la molasse locale²³, au même titre qu'à la collégiale Saint-Paul, à Liège, le calcaire bajocien jaune des tas-de-charge est revêtu d'une polychromie qui en reproduit le ton²⁴. Enfin, signalons que l'appareil beige à joints blancs mentionné plus haut pour les monuments Picards du début du XII^e siècle, est en harmonie de couleur avec le calcaire employé dans cette région. L'environnement, formé par les terres, les roches, les cours d'eau et la végétation contribue à fournir les principaux matériaux nécessaires à la réalisation des mortiers et des enduits. Il en résulte un chromatisme en harmonie avec la pierre employée²⁵, un déterminisme géologique de l'identité chromatique²⁶ qui, bien qu'il ne soit pas un obstacle aux choix de couleurs autres²⁷, reste prégnant.

²⁰ M. Lazarescu, « Enduits et décors extérieurs anciens. Etudes de cas dans l'Aube », *Monumental*, 2001, p. 219-222.

²¹ A. Vuillemand, *op. cit.*, 2013, p. 22.

²² Sur les piles nord du transept, dans les travées ouest de la nef et au niveau des triforiums.

²³ P. Kurmann, « Notre-Dame de Lausanne, cathédrale polychrome », *La cathédrale Notre-Dame de Lausanne. Monument européen, temple vaudois*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2012, p. 115-118.

²⁴ A. Wilmet, *Le décor sculpté des supports de l'architecture gothique en vallée mosane. Analyse des formes et des techniques pour une approche renouvelée du chantier médiéval*, thèse doc., Univ. Namur, dir. M. Piavaux, 2017, p. 118.

²⁵ Cette observation est également valable pour la brique feinte dans les monuments bâtis avec ce matériau, notamment en Allemagne, au Pays-Bas, en Pologne et en Italie. A. Vuillemand, *op. cit.*, 2013, p. 23-24.

²⁶ P. Callet, « Couleur et apparence visuelle. Le transparent et l'opaque », *Techniques de l'ingénieur, Sciences fondamentales*, Paris, éd. Techniques de l'ingénieur, 2004.

²⁷ A. Vuillemand, *op. cit.*, 2013, p. 26.

Identité chromatique des espaces

Si la répartition de la couleur et des teintes varie selon les périodes et les régions²⁸, elle est également plurielle dans un même espace, selon les lieux qui le compose, invitant ainsi, au-delà de la constitution d'une hiérarchie chromatique et d'une distinction des lieux, à une variété d'ambiances lumineuses²⁹.

L'espace un-multiple que nous offre l'architecture gothique dans ses réminiscences paléochrétienne et carolingienne est, pour des raisons liées à une nécessaire individualisation des lieux qui l'articulent, délimité par des marques, des marges et des frontières iconiques (mobilier, sculpture, vitrail, peinture figurée)³⁰ et aniconiques (modénature et décor sculpté)³¹. Si la peinture figurée magnifie communément l'abside, ou des espaces connexes comme les chapelles rayonnantes, le faux appareil, dans sa vocation couvrante, participe de la même manière à la distinction des lieux qui font l'espace³².

A la collégiale Saint-Quiriace de Provins (Seine-et-Marne), dans le haut vaisseau unifiant en un seul espace partie droite de chœur et sanctuaire, la polychromie originelle était composée, pour les parties droites, d'un faux appareil à double joint rouge sur fond beige clair tandis que dans le sanctuaire, si ce décor est présent à hauteur des grandes arcades et du niveau médian, il a été abandonné à hauteur des percements sommitaux au profit d'un faux appareil à joints rouges uniques³³. Il s'agit ici d'une méthode

²⁸ Cette observation, qui relève encore de l'hypothèse, reste à approfondir et à confirmer à la faveur d'études régionales.

²⁹ N. Reveyron, « Ambiances lumineuses et ambiances colorées dans l'architecture religieuse du Moyen Age occidental », *Manipular la luce in epoca premoderna. Aspetti architettonici, artistici e filosofici*, dir. D. Mondini et Vl. Ivanovici, Mendrisio, Mendrisio Academy Press, 2014, p. 99-121.

³⁰ J. Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008. Dans le présent volume : S. D. Daussy, « Luminaire et lumière. Entre *locus* et *iter* : le tref de Noyon ».

³¹ A. Timbert, « *Spatium et locus*. L'architecture gothique et sa syntaxe. Le cas du XII^e siècle », Actes du colloque international, *Espaces et Mondes au Moyen Age*, Bucarest, 17-18 octobre 2008, New Europe College, Bucarest, Presses Univ. Bucarest, 2009, p. 316-326. Pour complément, sur ces questions de l'espace : N. Reveyron, « Introduction », *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Age*, dir. A. Baud, Travaux de la maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2010, n°53, p. 11-20.

³² Sur ces questions de *spatium*, *locus* et *transitus* : *Construction de l'espace au Moyen Age : pratiques et représentations*, XXXVII Congrès de la SHMES, Mulhouse, 2-4 juin 2006, Paris, 2007.

³³ A. Vuilleumard, « Les polychromies architecturales de la collégiale Saint-Quiriace de Provins », *Bulletin monumental*, 164-3, 2006, p. 272. Dans la même perspective d'individualisation mais aussi de hiérarchisation spatiale, la chapelle axiale, en bénéficiant seule de représentations figurées, était sciemment mise en exergue. A. Timbert, « Les peintures murales de la chapelle axiale de la collégiale Saint-Quiriace de Provins et l'espace gothique », *Bulletin de la Société historique et archéologique de Provins et sa région*, n°161, 2007, p. 25-38.

classique de structuration chromatique et, par conséquent, de partition lumineuse qui, sans être étrangère à d'autres périodes et régions³⁴, caractérise les édifices de la période gothique³⁵. Dans la priorale de Saint-Leu-d'Esserent (Oise), la nef, recouverte d'un faux appareil beige clair à joints blancs proche de la première polychromie de la cathédrale de Noyon, se distinguait des quatre premières travées des bas-côtés nord recouvertes d'une polychromie aux coloris saisissants, destinée à marquer dans la priorale l'espace dévolu à la paroisse³⁶. La même remarque est envisageable pour le chevet de La Madeleine de Vézelay (Yonne). Aux chapelles rayonnantes revêtues d'un faux appareil clair à joints blancs et au déambulatoire doté, assez tardivement, de voûtains aux décors polychromes variés, répondait un haut vaisseau qui, en dehors des piles orientales de la croisée, était laissé à l'état minéral³⁷. À l'identique, dans le même espace oriental du chevet de l'abbatiale Saint-Germain d'Auxerre, la chapelle axiale et la travée centrale du déambulatoire sont les seuls à recevoir une décoration polychrome tandis que les autres zones du chœur sont badigeonnées d'une couche beige pâle³⁸. En Bourgogne encore, à l'abbatiale de Pontigny (Yonne), il semblerait qu'une partition chromatique différenciait, dès le Moyen Âge, l'espace occidental (nef) de l'espace oriental (chevet) par un jeu subtil de faux appareil aux dimensions et aux teintes variées³⁹. En Normandie, dans la nef de l'abbatiale de Jumièges (Seine-Maritime), V. Juhel envisage une division picturale du même ordre, imposée cette fois-ci par l'éventualité d'un jubé, marquant par ailleurs matériellement une césure⁴⁰. La même constatation de

³⁴ C. Davy, *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire*, Laval, Société d'Archéologie et d'Histoire de la Mayenne, suppl. n° 10, 1999, p. 24, p. 66-69.

³⁵ E. Palazzo, *Liturgie et société au Moyen Âge*, Paris, Aubier, 2000, chapitre VI : Liturgie et espace.

³⁶ D. Hanquiez, G. Victoir, « A la recherche d'un espace liturgique : les pièces déposées de la nef de l'église prieurale de Saint-Leu-d'Esserent et leur polychromie », *Les dépôts lapidaires de Picardie : l'architecture en objets*, Actes de la Journée d'études d'Amiens, 22 septembre 2006, dir. A. Timbert, Amiens, Cahmer, vol. 21, 2008, p. 83-120.

³⁷ A. Timbert, *Le chevet de la Madeleine de Vézelay et le premier gothique bourguignon*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Art & Société », 2009, p. 159-161.

³⁸ Ch. Sapin, dir., *Archéologie et architecture d'un site monastique. 10 ans de recherche à l'abbaye Saint-Germain d'Auxerre*, Paris, CTHS, 2000, p. 154-157. Voir également : A. Gajewski, « Saint-Germain d'Auxerre, une abbatiale rayonnante des années 1300 », *L'architecture gothique à Auxerre et dans sa région (XII^e-XIX^e siècles)*, Actes de la journée d'études, 7 mai 2008, Abbaye Saint-Germain d'Auxerre, dir. A. Timbert, *Bull. Soc. Fouilles archéo. Mon. histo. Yonne*, n°26-27, 2009-2010, 2012, p. 42-65.

³⁹ Paris, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Abbaye de Pontigny : 81/89/180/1 carton 41 : M. Quantin, *Eglise de Pontigny, Notice historique et archéologique*, Auxerre, 1^{er} mars 1842, f°4 v. A. Timbert, *Restaurer et bâtir. Viollet-le-Duc en Bourgogne*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Architecture & Urbanisme », 2013, p. 370-373.

⁴⁰ V. Juhel, « La peinture murale en Normandie aux derniers siècles du Moyen Âge », *Peintures murales médiévales, XII^e-XVI^e siècles. Regards comparés*, dir. D. Russo, E.U.D., Dijon, 2005, p. 196. Pour complément : V. Juhel, « Faux appareil et peinture décorative dans

polychromies particulières à l'espace antérieur et postérieur au jubé a été faite par A. Vuillemard à Marmoutier (Alsace)⁴¹.

Il ressort de ces exemples divers, tant pour leur origine géographique que leur diversité chronologique – néanmoins réduite aux XII^e et XIII^e siècles –, que l'espace gothique est structuré par de faux appareils utilisés en contrastes chromatique et formel distinguant ainsi, dans une architecture décloisonnée et multipolarisante, les lieux qui font l'espace. Cette réalité, propre à la culture visuelle médiévale, est également révélatrice d'une structure mentale⁴².

Les revêtements en faux appareils cependant, dans leur diversité chromatique choisie, ne se limitent pas à un rôle d'indentification ils suscitent parfois, « une efficace dramaturgie de la lumière architecturale »⁴³. Nicolas Reveyron a bien remarqué combien le XII^e siècle, à travers des exemples grandmontains ou d'autres, comme la cathédrale de Noyon, était attaché à la scénographie lumineuse faites de lumières diffuses et profuses destinées à préparer les âmes⁴⁴. Dans cette scénographie faite de jeux et de degré d'éclaircissement verticaux et horizontaux, la couleur joue un rôle fondamental. C'est la hiérarchisation des espaces que nous venons d'expliquer mais c'est aussi la graduation des espaces allant d'une demi-pénombre à la pleine lumière, par le fait de la couleur de revêtement, qui fait « fonctionner » l'église⁴⁵.

Ainsi, les études menées sur la polychromie de la cathédrale de Genève ont révélé un éclaircissement progressif des tons appliqués entre la nef et le chevet favorisant l'embrasement lumineux de ce dernier⁴⁶. Dans le même ordre, à la cathédrale de Beauvais, une savante répartition des tonalités allant en s'éclaircissant vers les parties hautes procède à la mise en valeur du sanctuaire. Au déambulatoire, où dominait un faux appareil ocre à joint blanc – encore discernable à l'intrados des arcatures du triforium – ainsi que des

la peinture murale en Normandie au Moyen Age », *Le décor mural des églises*, Actes du colloque de Châteauroux, 18-20 octobre 2001, *Art sacré, Cahiers de Rencontres avec le Patrimoine religieux*, n°18, 2003, p. 234-241.

⁴¹ A. Vuillemard, « Marmoutier, église Saint-Etienne. La polychromie gothique », *Congrès archéologique de France. Strasbourg et Basse-Alsace*, 2004, Paris, 2006, p. 59-60.

⁴² Si l'espace ecclésial est un-multiple, c'est aussi et avant tout parce qu'« Il y a plusieurs demeures dans la maison de mon père » comme il y a plusieurs couleurs pour les tribus du peuple d'Israël.

⁴³ N. Reveyron, *op. cit.*, 2009, p. 173-189.

⁴⁴ N. Reveyron, « Y-a-t-il une lumière gothique ? La réponse de la cathédrale de Noyon », *Architecture et sculpture gothiques. Renouveau des méthodes et des regards*, Actes du colloque de Noyon, 19-20 juin 2009, dir. S. D. Daussy et A. Timbert, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Art & Société », 2012, p. 109-119.

⁴⁵ N. Reveyron, « Lumière et architecture au Moyen Age : la transcendance incarnée », *Matérialité et immatérialité dans l'Église au Moyen Age*, Actes du colloque de Bucarest, 22-23 octobre 2010, dir. S. D. Daussy, C. Gîrbea et alii, Bucarest, Presses Universitaires de Bucarest, 2012, p. 317-335.

⁴⁶ R. Pancella, T.-A. Hermanès, V. Furlan, « Les polychromies de la cathédrale Saint-Pierre de Genève », *Chantiers*, t. 12, 1982, p. 5-11.

couleurs primaires pour les chapiteaux, succède, à hauteur du triforium du haut vaisseau un faux appareil jaune pâle à joints blancs qui laisse la place, sur les voûtes, à un faux appareil jaune ocre à joints noir flanqué de blanc⁴⁷. Les intrados reçoivent ainsi une lumière qu'ils rejettent chargé d'or. La même recherche est notable dans un édifice de dimensions similaire, comme la cathédrale d'Amiens. Aux piles des grandes arcades revêtues d'un faux appareil ocre à joints blancs succède dans les voûtes un faux appareil jaune à joints blancs. A Amiens, comme à Beauvais, il y a un effet dramaturgique dans l'embrasement chromatique des voûtes. Le phénomène renvoie à la vieille tradition des plafonds dorés et de leurs effets lumineux tels qu'ils ont été transmis par Prudence pour la Basilique Saint-Paul-hors-les-murs, par Sidoine Apollinaire pour la cathédrale de Lyon⁴⁸ ou encore par Venance Fortunat pour la cathédrale de Nantes⁴⁹. Plus tard, dans la cathédrale d'Auxerre, un monument cependant moins bien documenté pour les parties basses, le choix d'un faux appareil rose à joints blancs flanqués de noir pour l'intrados des voûtes procède de la même volonté de concentration mais également de réflectance de la lumière depuis les parties hautes sur les espaces inférieurs⁵⁰.

Revêtements extérieurs : faux appareils et inclusions

Les églises médiévales étaient communément revêtues d'une épaisse couche d'enduit ou de mortier, uniformisant l'aspect extérieur du monument tout en participant à la protection de ce dernier (notamment du gel) et à l'isolation de ses espaces de vie. Cette réalité matérielle dépasse toutefois le

⁴⁷ La stratigraphie de ces revêtements et leur chronologie restent encore à définir. Il semblerait toutefois que l'ensemble puisse dater d'une remise en couleur du monument durant les restaurations survenues après l'accident de 1284. J.-L. GUENOUN, « Découvertes sur les voûtes du chœur de la cathédrale de Beauvais », *Monumental*, 2012, p. 86-87.

⁴⁸ Sidoine Apollinaire, Ep. II, 10, éd. A. Loyen, Paris, 1970, v. 5-7. Pour une nouvelle édition : J.-Fr. Reynaud, Fr. Ruchard, « Le groupe épiscopal de Lyon IV^e-XV^e s. », *Lyon, primatiale des Gaules*, dir. Mrg. Ph. Barbarin, Strasbourg, 2011, p. 32.

⁴⁹ Venance Fortunat, *Poèmes*, tome I : Livres I-IV, texte établi et traduit par M. Reydellet, Paris, Les Belles Lettres, 1994, III, 7, vers 47-48, p. 97.

⁵⁰ Dans la dramaturgie chromatique des églises, on ne saurait cependant rappeler que toutes n'étaient pas peintes et que, par conséquent, la polychromie partielle participait aux contrastes. Ainsi, à l'abbatiale de Vézelay, dans un espace nef et sanctuaire fusionnel et fait de mensuration – largeur notamment – quasi identiques, l'emploi de matériaux laissé à l'état lithique a produit un effet de hiérarchisation et de graduation chromatique de la lumière passant d'une nef ocre à un sanctuaire blanc ceint d'un déambulatoire et de chapelles aux lumières chargés des tons ocres et crèmes du faux-appareil qui les revêt.

stade des méthodes inhérentes au bâti dès lors que cet enduit est orné d'un faux appareil ou, plus simplement, de couleurs⁵¹.

De nombreuses églises du XII^e siècle bourguignon étaient revêtues d'enduits et de couleurs extérieurs ; ainsi, par exemple, l'église de Cotte (Saône-et-Loire)⁵². Viollet-le-Duc indique quant à lui un revêtement polychrome de la façade de l'église de Saint-Père-sous-Vézelay⁵³. En Champagne, à l'église Saint-Genet de Proverville, un faux appareil ocre à joints blancs du XIII^e siècle orne les parois internes et externes du monument⁵⁴. A Clairvaux, sur le bâtiment des convers, le même décor était présent sur les murs extérieurs comme en témoignent plusieurs reliquats, notamment sur la grande porte du deuxième niveau⁵⁵.

Comme cela a déjà été souligné par J. Michler depuis 1984, une remarque identique est valable pour les grands monuments⁵⁶. Récemment, les travaux de restauration menés à la cathédrale de Chartres ont été l'occasion d'observer qu'elle avait été peinte à l'extérieur par deux fois durant le Moyen Age. Un premier décor en faux appareils beige à joints blancs prolongeait celui disposé concomitamment à l'intérieur. Une peinture ocre à joints blancs avec un revêtement blanc sur les décors sculptés et une ornementation dans les mêmes tons des arcs doubleaux avaient ensuite été apposée dans les années 1250⁵⁷. S'ajoutent à cela les traces de diverses polychromies récemment découvertes, sur la face extérieures des roses du bras nord du transept⁵⁸ et de la façade occidentale⁵⁹. De même, les restaurations de la façade occidentale de la cathédrale Notre-Dame de Paris ont dévoilé un décor polychrome à hauteur de la galerie des rois⁶⁰. Il faut par ailleurs mentionner

⁵¹ Voir notamment le cas des litres extérieures de l'église de Fontaine-Chalenday (Charente-Maritime). *La Sauvegarde de l'art français*, Cahier 23, 2011, p. 85-88.

⁵² C. Sapin, dir., *Les prémices de l'Art Roman en Bourgogne*, Auxerre, 1999, p. 127.

⁵³ E.-E. Viollet-le-Duc, *16^e Entretien*, Paris, 1863-1872, rééd. 2008, p. 317.

⁵⁴ M. Lazarescu, *op. cit.*, 2001, p. 222.

⁵⁵ *Ibidem*, 2001, p. 221. Brienne-la-Ville, église Saint-Pierre-ès-Liens, un enduit clair à faux appareil rose est présent à l'extérieur (XIII^e-XIV^e s). Chervey, église Saint-Victor, un revêtement rose à joints blancs du XVI^e s. orne l'intérieur et l'extérieur de l'édifice. M. Lazarescu, *op. cit.*, 2001, p. 216-223.

⁵⁶ J. Michler, *Die Elisabethkirche zu Marburg in ihrer ursprünglichen Farbigkeit*, Marbourg, 1984.

⁵⁷ P. Calvel, « Restaurer la cathédrale de Chartres du XIX^e au XXI^e siècle », *Chartres, construire et restaurer la cathédrale (XI^e-XXI^e s.)*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Architecture & Urbanisme », 2014, p. 97-128. M. Bouttier, *op. cit.*, 2014, p. 259-286.

⁵⁸ S. Damilly, Laboratoire de recherches des Monuments Historiques, 4-8-2000, Analyse n° 99, Rapport 143.

⁵⁹ P. Calvel, *op. cit.*, 2014, p. 97-128.

⁶⁰ I. Fonquernie, « Traces de la polychromie sur les portails et la galerie des Rois de Notre-Dame de Paris », *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, Actes du colloque d'Amiens, 12-14 octobre 2000, dir. D. Verret et D. Steyaert, Paris, Picard, 2002, p. 119-128.

le cas de la face extérieure des réseaux du cloître de la cathédrale de Noyon⁶¹, celui de la frise extérieure de la nef de la cathédrale d'Amiens tant au nord⁶² qu'au sud où des fragments de rouge et de vert ont été observés en 2016⁶³, des murs gouttereaux du massif de façade de Déols⁶⁴ et des faux appareils qui revêtaient les parois de la cathédrale de Strasbourg⁶⁵. L'évidence d'une polychromie extérieure des monuments gothiques de la France du Nord s'impose ainsi progressivement à la connaissance et nous invite à accepter cette réalité comme un poncif de l'art médiéval, par ailleurs admis pour l'architecture civile⁶⁶. Dans le même ordre, nos connaissances sur l'emploi des tuiles glaçurées⁶⁷ et sur les toitures de plomb à revêtement polychrome, à Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-en-Champagne et de Châteaudun en particulier⁶⁸, vont dans le sens d'une polychromie extérieure quasi « totale »⁶⁹.

L'effet produit par les revêtements extérieurs est naturellement distinct de celui recherché à l'intérieur. C'est ici plus certainement la brillance et la rutilance qui sont sollicitées. La réflectance des rayons du soleil sur ces revêtements de nature principalement géologique, éblouissait l'œil du fidèle. Il y a donc une nette volonté d'embrassement lumineux de l'édifice. A cet égard notons qu'il y a également un usage de matériaux brillants tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des monuments.

Comme l'ont montré divers travaux, l'emploi du verre et de métaux, l'argent et l'or notamment, ou de peintures métalliques dans les décors peints

⁶¹ S. Pawlak, M. Tricoit, A. Timbert, « Polychromie intérieure – polychromie extérieure : le cas du cloître », *La cathédrale Notre-Dame de Noyon : cinq années de recherches*, dir. A. Timbert, coll. S. D. Daussy, *Mémoires de la Société historique et archéologique de Noyon*, vol. 39, p. 203-211.

⁶² Amiens, Direction Régionale des Affaires Culturelles, *Rapport de chantier*, 29 octobre 2003.

⁶³ Je remercie E. Lefebvre pour cette information.

⁶⁴ R. Pecherat, P. Remérand, D. Dubant, *L'abbaye Notre-Dame de Déols (Indre)*, Tours, 2009, p. 165-167.

⁶⁵ Notons qu'un exemple tardif de revêtement ocre, pour lequel aucun joint blanc n'a été retrouvé, a été observé pour le XVI^e siècle à la faveur des échafaudages dressés en 2011 devant la fenêtre nord-est du bras sud du transept de la cathédrale de Beauvais.

⁶⁶ O. Deforge, « Faux appareils et polychromie dans les maisons médiévales de Provins », *Le décor peint dans la demeure au Moyen Âge*, Actes de la Journée d'études d'Angers, 15-16 novembre 2007, pub. en ligne. FR. Mazeran, « Villemagne-l'Argentière. Découverte d'une maison du XIII^e s. avec fenêtre géminée peinte dans l'îlot médiéval de la rue de l'Hôpital », *Bulletin monumental*, 168-4, p. 369-374.

⁶⁷ Sur ce sujet, voir les contributions dans *Monumental*, n° 15, 1996.

⁶⁸ A. Texier, J. Mayer, « La polychromie des plombs de couverture du XIII^e au XVI^e siècle », *L'homme et la matière. L'emploi du plomb et du fer dans l'architecture gothique*, Actes du colloque de Noyon, 16-17 nov. 2006, dir. A. Timbert, Paris, Picard, 2009, p. 207-214.

⁶⁹ Sur cette question, lire : S. D. DAUSSY, « *Quanto cultu auroque Templâ fulgurent*. Toitures et beauté de la vision comme expression des pouvoirs », *Hortus Artium Medievalium*, 21, 2015, p. 273-283.

induit de forts contrastes entre la matité des enduits et la brillance du matériau inclus. Le procédé est attesté dès le XI^e siècle et perdure jusqu'à la fin du Moyen Age. A la cathédrale de Nevers, les enduits et peintures murales ont été agrémentées de pièces de métal ou de verre⁷⁰. Pour les quadrilobes de la Sainte Chapelle, des verres colorés ont été employés en inclusion⁷¹. Dans les culs de four de Cluny III, de Berzé-la-Ville ou de Saint-Marcel-les-Sauzet, la figure centrale du Christ était entourée d'étoiles dorées, pièces rapportées de métal ou de verre⁷². Dans le même esprit, les joints beurrés du sanctuaire de la cathédrale de Tolède, au début du XVI^e siècle, furent rehaussés de feuilles d'or⁷³. C'est un matériau identique qui est employé, à l'extérieur, au XVI^e siècle, pour magnifier la flèche de la cathédrale d'Amiens tapissée de fleurs de lys, pour revêtir les tables de plomb de la chapelle axiale de la cathédrale de Rouen⁷⁴ ou les gouttières du bras sud du transept de la cathédrale de Beauvais. Peu avant, au XV^e siècle, l'évêque arménien Azendjan, s'extasia, lors de sa visite de Notre-Dame de Paris (entre 1489 et 1496) de l'éblouissement produit par le tympan du portail central de la façade occidentale⁷⁵, recouvert à la feuille d'or, tout comme la rose⁷⁶. Soulignons par ailleurs que les trilobes des arcatures recevant les rois de la galerie supérieure étaient également revêtus de feuilles d'or, produisant

⁷⁰ J. Rollier-Hanselmann, « D'Auxerre à Cluny, techniques de la peinture murale entre le VIII^e et le XII^e siècle en Bourgogne », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, janvier-mars 1997, p. 57-90.

⁷¹ J. Mairey, « Les médaillons peints de la Sainte-Chapelle, restaurations et techniques », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, vol. 1, 2001, p. 75-88.

⁷² N. Reveyron, « L'architecture comme illumination », *Parole et lumière autour de l'an Mil*, dir. J. Heuclin, Lille, 2011, p. 105-107. A. Hartmann-Virnich, « *Distinctis enim lapidum decenter, ordinibus, nunc albos nunc nigros vicissim operi conuenienter inseruit* : réflexions sur la couleur de la pierre dans l'art monumental roman selon les sources écrites et archéologiques », *La couleur dans les arts précieux à l'époque romane*, 16^e colloque international d'art roman d'Issoire, Issoire, 20 – 22 octobre 2006, *Revue d'Auvergne*, 597-598, 2010-2011, p.117-151.

⁷³ M. R. Zarco del Valle, *Documentos de la catedral de Toledo: colección formada en los años 1869-74 y donada al Centro en 1914*, 2 vols (Madrid, 1916), vol. 1, 140-41. Toledo Cathedral: Art and Belief in Medieval Castile (Dissertation, Courtauld Institute of Art), 2009.

⁷⁴ Y. Lescroart, « Les toitures et les flèches », *Rouen, Primatiale de Normandie*, Strasbourg, 2012, p. 320-322.

⁷⁵ « Relation d'un voyage fait en Europe et dans l'océan Atlantique, à la fin du XV^e siècle, sous le règne de Charles VIII, par Martyr, évêque d'Arzendjan dans la grande Arménie, écrite par lui-même en arménien et traduite en français par M. Saint-Martin », *Journal asiatique*, 9, 1826, p. 357-358. Plus tard F. de Guilhermy, dans sa description de Notre-Dame, note sur le tympan du Jugement dernier « des traces nombreuses de coloration et de dorure, surtout dans la partie supérieure du tympan ». F. de Guilhermy, E.-E. Viollet-le-Duc, *Description de Notre-Dame de Paris*, Paris, 1856, p. 48-49. Pour complément des exemples convoqués, ajoutons celui de la façade de la cathédrale de Wells aux rehauts de feuilles d'or et d'argent: C. Marino Malone, *Façade as Spectacle : Ritual and Ideology at Wells Cathedral*, Leiden-Boston, 2004, p. 86.

⁷⁶ E.-E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, t.VII, 1864, p. 109, art. : « Peinture ».

ainsi un halo autour des têtes de ces représentations⁷⁷. Dans la même perspective plastique de la lumière reflétée, donnant à l'église une rutilance de pierre précieuse, dans la seconde moitié du XIII^e siècle, la périphérie de l'oculus de la rose de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres était ornée de patte de verre⁷⁸.

Revêtement polychrome et transparence

Rappelons à ce stade de notre exposé que la couleur matérielle, qu'elle soit produite par les enduits, la feuille d'or ou des inclusions de matériaux polychromes, au Moyen Age, était considérée comme une lumière. S. Fayet a en effet mis en valeur qu'au XII^e siècle, douze mots destinés à désigner la couleur sont issus du registre lexical de la lumière, cette structuration du lexique manifestant ainsi la relation très forte qui rapporte la perception des couleurs à celle de la lumière dans le langage scientifique des encyclopédistes. Une couleur est définie et estimée autant, sinon plus, en fonction de son éclat et de sa luminosité qu'en fonction de sa nuance strictement chromatique⁷⁹. Au-delà des encyclopédistes plusieurs prélats, dont Suger et les abbés de Cluny, ont par ailleurs clairement formulé la conjonction lumière-couleur⁸⁰.

Il était dès lors licite d'étendre la couleur à l'ensemble de l'église, tant sur ces parois internes qu'externes. En agissant de la sorte les bâtisseurs enveloppaient le monument de lumière et, d'une certaine manière, engendraient immatérialité et effet de transparence⁸¹. Cette remarque nous invite à corriger notre appréciation de la place et du rôle des arcatures ou baies dites improprement « aveugles » qui ornent, par exemple, les flancs intérieurs des tours occidentales de Chartres ou le sanctuaire de la cathédrale de Noyon. L'élévation de ce dernier est à quatre niveaux : grandes arcades, tribunes, arcatures « aveugles » et fenêtres hautes. Nous savons aujourd'hui que les arcatures du troisième niveau étaient ornées de saints composant une

⁷⁷ P. Callet, *Simulation spectrale pour le patrimoine culturel*, traduction augmentée de la monographie éditée par le Colour Group of Great Britain, Paris, 2016, p. 20-30.

⁷⁸ La pâte de verre est également employée, à l'extérieur, sur le tympan de Saint-Trophime d'Arles. A. Hartmann-Virnich, « Les découvertes archéologiques », *Monumental*, 1995, p. 42-43. Du même : *Le portail de Saint-Trophime d'Arles*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 135. Une technique identique peut être mentionnée pour une « façade » intérieure, celle du jubé de Bourges : F. Joubert, *Le jubé de Bourges*, Paris, 1994.

⁷⁹ S. Fayet, « Le regard scientifique sur les couleurs à travers quelques encyclopédistes latins du XII^e s », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1992, t. 150, p. 51.

⁸⁰ M. Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2002, p. 39-42.

⁸¹ Sur la question de la transparence: Ch. Freigang, « La conception spatiale des chevets gothiques : points de vue liturgique », *La place du chœur. Architecture et liturgie*, Actes du colloque de l'EPHE, 10-11 déc. 2007, dir. S. Frommel, L. Lecomte, Paris, 2012, p. 72-73.

couronne céleste autour du sanctuaire⁸². Au même titre que les vitraux des tribunes et des fenêtres hautes⁸³, ces arcatures étaient ornées de couleurs : elles étaient sources de lumières autant qu'un vitrail tant par la nature lumineuse du matériau que par la représentation figurée. On comprend ainsi mieux pourquoi à Chartres, comme à Champcenest et à la Sainte-Chapelle aux XIII^e et XIV^e siècles⁸⁴, les baies du massif de façade, à l'intérieur, étaient ornées de figures identiques dans leur style et leur tonalité aux vitraux de la nef et du chevet⁸⁵. Moins tardivement, dans le bras sud du transept de Cluny, les baies sont revêtues d'un décor peint reproduisant les réseaux au plomb d'une verrière⁸⁶. A Sens, le même procédé, bien que moderne, peut être mentionné, à l'extérieur, sur la rose de la façade occidentale de la cathédrale Saint-Etienne où il reproduit une disposition ancienne. Ainsi, en revêtant les parois et les baies aveugles de couleurs, les bâtisseurs créaient la transparence.

Cet effet était appuyé par d'autres éléments – motifs ornementaux et formes architecturales – employés à l'identique à l'intérieur comme à l'extérieur. A la cathédrale de Chartres, les grandes arcades de la nef, comme les colonnes engagées des bas-côtés de cette dernière et du déambulatoire, se succèdent dans un rythme binaire engendré par l'emploi du tracé hémicirculaire et du tracé polygonal. La même alternance plastique se retrouve à l'extérieur, pour les colonnes recevant les volées inférieures des arcs-boutants dont les chapiteaux reproduisent par ailleurs le même décor que celui des colonnes internes. Les axiomes livrés par l'histoire de l'art, telle celui voulant que l'architecture gothique se définisse à l'ampleur et au nombre de ses baies, doit être ainsi pondéré. La réalité n'est pas aussi simple. Le seul fait d'avoir revêtu la cathédrale de Chartres sur sa superficie extérieure, de motifs, de formes architectoniques et, surtout, d'un faux appareil identique à ceux de l'intérieur, laisse entrevoir combien la couleur, lumière matérielle, participait à l'effet de transparence, favorisait « la confusion » visuelle entre la paroi et l'enveloppe, confondait l'avert et le revers et niait la réalité lithique de l'édifice sous le voile d'une luminance incarnée⁸⁷.

⁸² S. D. Daussy, « L'aménagement liturgique du chevet de la cathédrale de Noyon », *Viator*, n°42, 2011, p. 169-203.

⁸³ E. Staudinger Lane, « Images lost/texts found : the original glazing program at Notre-Dame of Noyon », *The Four Modes Seeing*, Londres, 2009, p. 133-148.

⁸⁴ M.-P. Subes, « Quelques parallèles entre deux arts monumentaux au XIII^e siècle : peinture murale et vitrail », *Pierre, lumière, couleur. Etudes d'histoire de l'art du Moyen Age en l'honneur d'A. Prache*, Paris, 1999, p. 151-164.

⁸⁵ M. Bouttier, *op. cit.*, 2014, p. 259-286.

⁸⁶ A. Baud, *Cluny. Un grand chantier médiéval au cœur de l'Europe*, Paris, 2003, p. 126.

⁸⁷ Viollet-le-Duc a eu l'intuition de la nécessité d'une harmonie entre la paroi et son enveloppe lorsqu'il écrit : « Un des charmes de la bonne architecture consiste dans un rapport intime entre la décoration intérieure et la décoration extérieure. Il faut que la décoration extérieure prépare le spectateur, lui fasse pressentir ce qu'il va trouver en entrant dans l'édifice. » E.-E.

Ainsi faut-il peut être repenser la hiérarchie fondamentale entre l'intérieur et l'extérieur de l'édifice ecclésial⁸⁸. Pierre de Roissy à la fin du XII^e siècle, puis Guillaume Durand de Mende, indiquent une nécessaire opposition entre l'intérieur et l'extérieur de l'édifice, opposition qui doit être magnifiée par le décor : « [...] l'église est ornée solennellement à l'intérieur et non à l'extérieur, ce qui indique au plan moral que toute sa gloire est à l'intérieur⁸⁹. » Cette distinction est certainement relative au mobilier plus qu'à l'ornement couvrant proprement dit comme il a été envisagé par le passé. La seule évidence d'un décor à la prégnance visuelle et à la valeur de recouvrement croissant entre le début du XII^e et la fin du XIII^e siècle invite tout du moins à cette interprétation. L'éventualité d'une dichotomie entre conception ornementale interne homogène et conception externe hétérogène peut être pondérée par l'unité conférée par les enduits et les revêtements polychromes dont la valeur esthétique est unifiante. D'une certaine manière, l'idée de transparence donnée par une mise en couleur totale du monument ecclésial, n'est pas éloignée des propos de Venance Fortunat sur la cathédrale de Nantes qu'il décrit comme réceptrice et productrice de lumière dans une finalité qui confond le dedans et le dehors⁹⁰. Cette idée n'est pas non plus éloignée de l'appréciation de Psellos, dans ses commentaires de Grégoire de Naziance, quand, se fondant sur la tradition grecque ancienne et celle des Pères de l'Eglise, il insiste sur le fait que l'extérieur humain fait transparaître l'intérieur : la vie qui anime l'apparence distinguant ainsi le visible et l'invisible en les associant dans une symbiose ayant forme de finalité⁹¹.

Viollet-le-Duc, *15^e Entretien*, 1863-1872, rééd. 2008, Paris, p. 275. D'ailleurs, signalons que dans cette perspective de négation de l'opacité architecturale, les matériaux jouaient également un rôle important. Ainsi, à la cathédrale de Senlis la distinction visible à l'intérieur, entre l'emplacement des fidèles et le chœur liturgique, étaient indiqués à l'extérieur, par une toiture en plomb sur le chevet et une toiture d'ardoise pour la nef. A ce sujet : A. Timbert, « Introduction : A travers un long Moyen Age », *Naissance, transformations et pérennité : l'architecture gothique à Auxerre et dans sa région du XII^e au XIX^e siècle*, Actes de la Journée d'Etudes d'Auxerre, 17 mai 2008, SFAY-IRHiS, dir. A. Timbert, Auxerre, SFAY, n°26-27, 2009-2010, 2012, p. 8-14.

⁸⁸ Sur cette question et les propos qui suivent : J. Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, 2008, p. 80-81.

⁸⁹ *Quod Ecclesia intus ornatur festive, non extra, moraliter innuit quod omnis gloria eius ab intus est. Manuale de mysteriis ecclesiae*, dans M.-T. d'Alverny, « Les Mystères de l'église d'après Pierre de Roissy », *Mélanges offerts à René Crozet*, dir. P. Galais et Y.-J. Riou, Poitiers, 1966, p. 1096-1097.

⁹⁰ « Ouverte au jour par de larges baies, l'église tout entière capte les rayons, et ce que l'on admire au dehors on l'a à l'intérieur. » Venance Fortunat, *Poèmes*, t. 1, Livres I-IV, trad. M. Reydellet, Paris, Les Belles Lettres, 1994, t. III, 7, vers 47-48.

⁹¹ M. Pop, « Le discours animé. Aspects de l'oraison funèbre et leurs échos valaques au début du XVI^e siècle », *Matérialités et immatérialité dans l'Eglise au Moyen Age*, Actes du colloque de Bucarest, 22-23 oct. 2010, dir. S. D. Daussy, C. Gîrbea et alii, Bucarest, Presses Universitaires de Bucarest, 2012, p. 293-306.

Faux appareil - appareil idéal : lapides vivi et pretiosi ?

Le faux appareil receveur et producteur de lumière est aussi un appareil idéal qui renvoie, dans la rigueur de son dessin et la rutilance produite tant par sa couleur que ces inclusions, à la perfection architecturée de la coruscante Jérusalem Céleste⁹². Chacune de ces pierres, bien tracée, nous permet de mieux apprécier ces « pierres vivantes » qui, comme l'on bien montré D. Iogna-Prat puis M. Lauwers⁹³ sont et font l'Église. Le passage progressif de la notion de pierres vivantes (*lapides vivi*) de la première Épître de Pierre (2, 4-5) à celle, plus lumineuse, de pierres vivantes et précieuses du psaume 147 (*Lapides pretiosi omnes muri tui et turre Jerusalem gemmis edificabuntur*) d'ailleurs récité à l'occasion des dédicaces d'église, renforce l'idée d'une conjonction de la pierre et du chrétien dans une luminance pleine de promesses.

L'assimilation des « pierres vivantes » aux « pierres précieuses » de la Jérusalem céleste favorisa vraisemblablement la mise en valeur des lieux de culte et, notamment, le développement du faux appareil devenu, dès lors, appareil idéal. Ce rapport apparaît à travers le constat d'un lien étroit entre le support et sa peau. Souvent, le faux appareil recouvre fidèlement l'appareil sous-jacent. Ainsi, à la cathédrale de Noyon comme à celle d'Amiens, les joints blancs du faux appareil beige sont disposés sur les joints de mortier de l'appareil lithique. Dans la salle du chapitre de la cathédrale de Tarragone, pour citer un exemple excentré, les joints blancs du faux appareil ocre recouvrent (aux XIV^e-XV^e siècles) les joints horizontaux et verticaux de l'appareil lithique et reproduisent des structures intégrées comme les arcs de décharges. La pierre visible et la pierre revêtue s'épousent ainsi en se superposant. Il n'y a pas négation de l'une par l'autre, le rapport chromatique l'indique, mais une mise en lumière de la matière. Il faut donc attribuer à la présentation peinte des pierres une valeur peut être supérieure à celle de la pierre taillée apparente.

On fera alors l'hypothèse que l'appareil idéal, parce qu'il reçoit et produit de la lumière éloigne de la stricte matérialité de la pierre et transpose le fidèle vers un registre plus spirituel, plus apte à faire écho à la valeur symbolique de l'édifice⁹⁴, plus propice à la notion de pierre précieuse (*lapis* et non *petra*) qui

⁹² Sur ce sujet, consulter la synthèse de : P. Kurmann, « La cathédrale gothique est-elle l'image de la Jérusalem Céleste ? », *Le monde des cathédrales*, dir. R. Recht, Paris, 2003, p. 41-56.

⁹³ M. Lauwers, « Des "pierres vivantes" ». Construction de l'église et construction sociale dans l'occident médiéval », *Matérialités et immatérialité dans l'Église au Moyen Age*, Actes du colloque de Bucarest, 22-23 oct. 2010, dir. S.-D. Daussy, C. Gîrbea et alii, Bucarest, Presses Universitaires de Bucarest, 2012, p. 359-378.

⁹⁴ J. Baschet, *op. cit.*, 2008, p. 80-81.

se confond à l'image du Christ, lui-même assimilé, dans le chapitre IV de l'Apocalypse, à des pierres précieuses colorées⁹⁵.

L'appareil idéal et orné d'inclusions, signe lumineux de la Jérusalem céleste, devient ainsi un outil majeur de médiation (*transitus*)⁹⁶ dans un monde profondément imprégné par la pensée ovidienne (*materiam superabat opus*)⁹⁷.

Bibliographie :

Fayet, S., « Le regard scientifique sur les couleurs à travers quelques encyclopédistes latins du XII^e siècle », *Bibliothèque de l'école des chartes*, t. 150, 1992, p. 51-70.

Reveyron, N. « Lumière », *Dictionnaire d'Histoire de l'art du Moyen Age*, Paris, R. Laffont, 2009, p. 554-556.

Dell'Acqua, F., *Illuminando collorat, la vetrata tra l'eta tardo imperiale e l'alto medioevo : le fonti, l'archeologie*, Spoleto, 2003.

Reveyron, N., « Esthétique et symbolique de la lumière dans l'aménagement du sanctuaire au Moyen Age », *Le sanctuaire et ses aménagements*, Actes du 15^e colloque international de Motovun, 5-8 juin 2008, *Hortus Artium Medievalium*, 15, Zagreb, 2009, p. 173-189.

Hubert, M.-C., « Décors et enduits dans les monuments du Moyen Age : le témoignage des textes », *Architecture et décors peints*, Actes des Entretiens du Patrimoine, Amiens 2009, colloque de la Direction du Patrimoine, n^o9, Paris, 1990, p. 58-60.

⁹⁵ J.-C. Bonne, « De l'ornement dans l'art médiéval (VII^e-XII^e siècle). Le modèle insulaire », *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Cahiers du Léopard d'Or, vol. 5, 1996, p. 212 : « Dans la vision grandiose du chapitre IV de l'Apocalypse, Jean couple la représentation symbolique du Christ sous l'aspect de l'Agneau égorgé avec une théophanie « ornementale » de la majesté divine sous les espèces d'une vision de pierres précieuses colorées : « A l'instant, je tombai en extase. Voici qu'un trône était dressé dans le ciel et sur le siège un siègeant. Celui qui siègeait était comme une vision de jaspe-vert ou de cornaline ; un arc-en-ciel autour du trône était comme une vision d'émeraude », v. 2-3. Et note 13 : « Dans cette quasi-minéralité divine, l'on trouverait une version chrétienne du Dieu-matière mais sous la double condition métaphorique d'un similibus visioni : celui qui siège n'est pas du jaspe-vert mais comme une vision qu'on aurait du jaspe vert. La minéralité précieuse désigne donc l'essence la plus haute de la divinité comme ce qu'il y a de plus éloigné de l'humanité. » Ce passage de l'Apocalypse comme celui qui rapporte la vision de la Jérusalem Céleste (Ap. XXI) fondent la pensée ornementale médiévale. »

⁹⁶ L'histoire montre que l'*imago* et l'objet qui la supporte, ou l'objet aniconique et plus précisément les matières précieuses des *ornamenta* cultuels ne furent pas perçues sur un mode strictement allégorique. Elles ont aussi été considérées comme « les vecteurs d'un avènement éclatant de l'au-delà dans un ici-bas qui est transfiguré, y compris sur un mode esthétique ». J.-C. Bonne, « Entre l'image et la matière, la chose du sacré en occident », *Les images dans les sociétés médiévales. Pour une histoire comparée*, Actes du colloque international de l'Institut Belge de Rome, de l'Ecole Française de Rome, et l'Université Libre de Bruxelles, Rome, Academia Belgica, 19-20 juin 1998, Bruxelles-Rome, 1999, p. 83.

⁹⁷ P. Kurmann, *op. cit.*, 2012, p. 118.

Palazzo-Bertholon, B., « Archéologie et archéométrie des mortiers et enduits médiévaux. Etude critique de la bibliographie », *Archéologie médiévale*, t. XXIX, 2000, p. 191-216. N. Reveyron, *op. cit.*, 2009, p. 173-189.

Palazzo-Bertholon, B., « L'architecture comme illumination », *Parole et lumière autour de l'an Mil*, dir. J. Heuclin, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2011, p. 105-107. A. Hartmann-Virnich, « *Distinctis enim lapidum decenter, ordinibus, nunc albos nunc nigros vicissim operi conuenienter inseruit* : réflexions sur la couleur de la pierre dans l'art monumental roman selon les sources écrites et archéologiques », *La couleur dans les arts précieux à l'époque romane*, 16^e colloque international d'art roman d'Issoire, Issoire, 20 – 22 octobre 2006, *Revue d'Auvergne*, 597-598, 2010-2011, p. 117-151.

Timbert, A., « Rutilances et transparences : les revêtements extérieurs », *Chartres, construire et restaurer la cathédrale (XI^e-XXI^e s.)*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Architecture & Urbanisme », 2014, p. 373-382.

Michler, J., « Über die Farbfassung hochgotischer Sakralräume », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, t. 39, 1977, p. 29-64 ; id., « La cathédrale Notre-Dame de Chartres : reconstitution de la polychromie originale de l'intérieur », *Bulletin Monumental*, 147, 1989, p. 117-131 ; id., « Materialsichtigkeit, Monochromie, Grisaille in der Gotik um 1300 », *Denkmalkunde und Denkmalpflege, Wissen und Wirken, Festschrift für H. Magirus für 60. Geburysyag am 1. Februar 1994*, Dresde, 1995, p. 197-221.

Authenrieth, H. P., « Architettura dipinta », *Enciclopedia d'ell'Arte Medievale*, II, Milan, 1991, p. 380-397 ; id., « Die Farbfassung in der Architektur des Mittelalters. Zum Satnd der Forschung », *L'architettura medievale in Sicilia : la cattedrale di palermo*, Actes du congrès international, dir. A. M. Romani, A. Cadei, Palerme, 1991, Rome 1994, p. 205-240 ; id. « Structures ornementales et ornements à motifs structuraux : les appareils peints jusqu'à l'époque romane », dir. J. Ottaway, *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Age*, Actes du colloque international de Saint-Lizier, 1995, Poitiers, 1997, p. 57-72.

Vuilemard, A., *La polychromie de l'architecture gothique à travers l'exemple de l'Alsace. Structure et couleur : du faux appareil médiéval aux reconstitutions du XXI^e siècle*, thèse doct., Univ. Strasbourg-M. Bloch, dir. R. Recht, 2003 ; id. « La polychromie des cathédrales gothiques », *Vingt siècles en cathédrales*, cat. expo., Reims, Palais du Tau, 29 juin – 4 nov. 2001, Paris, Monum', éd. Patrimoine, 2001, p. 219-228 ; id., « La polychromie de l'architecture est-elle une œuvre d'art ? De sa redécouverte à sa restauration : l'importance de la couleur dans l'étude des édifices médiévaux », *Sobre el color en el acabado de la arquitectura histórica*, dir. C. Gómez Urdáñez, Zaragoza, Pensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p. 13-46.

Victoir, G., « La polychromie et son commanditaire. Un essai de mise en couleur dans la tribune sud de la cathédrale de Noyon », A. Timbert (dir.), S. D. Daussy (coll.), *Mémoires de la Société historique et archéologique de Noyon*, vol. 39, 2011, p. 144-160 ; id. : « La polychromie et l'apport de son étude à la connaissance de l'architecture gothique », *Architecture et sculpture gothiques. Renouveau des méthodes et des regards*, Actes du colloque de Noyon, 19-20 juin 2009, S. D. Daussy et A. Timbert (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Art & Société », 2012, p. 119-133 ; id. « La polychromie de la cathédrale de Noyon et la datation des voûtes quadripartites de la nef », *Bulletin monumental*, 2005, p. 251-254 ; id. « Le goût de la pierre de taille en Picardie aux XI^e et XII^e siècles : pierre apparente et pierre feinte », *Sobre el color en el acabado de la arquitectura histórica*,

dir. C. Gómez Urdáñez, Zaragoza, Pensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p. 47-71.

García, A. Olmo, *Los revestimientos mudéjares o "a lo morisco" en el Aragón medieval*, Univ. Saragosse, dir. C. Gomez Urdanez, 2 vol., 2012.

DAMNATIO MEMORIAE. A HISTORICAL AND MORAL REVENGE IN IMAGES

Irina-Andreea Stoleriu*
Adrian Stoleriu*

Abstract: The article suggestively called *Damnatio memoriae. Historical and moral revenge in images* is considering the analysis of a cultural, historical and artistic phenomenon practiced since ancient times in different cultures and civilizations, which literally consists in condemning the memory of certain remarkable personalities of the past, by deleting the names of the inscriptions, respectively by deteriorating, marking with distinctive signs (blackout, scribbling, etc.) or even completely destroying the images that represented them. As we will try to demonstrate, this kind of practice has a strong ethical connotation, offering, besides a series of genuine documents about historical events, a moralizing example based on a certain type of ideology specific to the space where they originated.

Our work proposes to exemplify such a case, originating from the 16th century in Moldavia, referring to the personality and visual representations of Prince Iliăș who appears in various artistic representations, such as the votive paintings of Humor, Baia, Moldovița and Probotă .

It is worth noting from the beginning that the act of condemning memory was most often done as a sign of an epoch-end (dictatorship) and the beginning of a new one in which the recollection of the tyrant (or of that particular personality) was destroyed, and the images that reminded of him were vandalized. As history shows, when such a phenomenon took place, hatred of the dictators of the periods of sad remembrance was reflected, most of the time, upon the works of art that they represented, or the documents that mentioned them, without taking into any account the importance, value, costs or efforts made to achieve them.

Keywords: *Damnatio memoriae, pitture infamanti, memento mori, Donor Portrait, Contemporary Art.*

Introduction

As a preamble of our research, we will turn our attention to a famous Latin expression, whose meanings are able to summarize in only two words the importance and purpose of the life we live in: *memento mori!* (*Remember that you will die!*). The motivation to resort to this theory and practice

*Ph.D, Lecturer, University of Arts “George Enescu” Iași, Romania, andreea.stoleriu@yahoo.com.

*Ph.D, Lecturer, University of Arts “George Enescu” Iași, Romania, adrianstoleriu@yahoo.com.

specific to medieval Christianity, in the present case, lies in the fact that it is shown to be representative, at least in the spiritual sense, of the space, time, mentality and way of living of the religious belief in Moldavia in the 15th-16th centuries, and perhaps even much later. In fact, this kind of thinking proved to be representative for the entire temporal area of the Middle Ages and Renaissance, becoming a real impetus for the preparation for "The Afterlife", for which many of the remarkable personalities of the past, like kings and pharaohs in Antiquity, had a special concern in the time of earthly life. In this respect, although some rulers were known for their wars, for the bloody deeds and for the life that was not necessarily in the spirit of the Christian faith, however, they thought about how to balance the good deeds done during life, which is why, at their initiative, churches were built and painted, or various precious gifts were made, such as embroidery, miniature manuscripts, or hardware parts. These donations, however, should not be confused with the redemption of sins by giving indulgences to forgive sins for material benefits granted to the church. The artistic representations of the donors were more symbolically linked to the memorial service of the dead, symbolizing and invoking the prayers of the descendants, so that the sins of the one depicted in the picture be forgiven. It was also in this spirit that the presence of donor portraits or *votive paintings*, which had the purpose of redemption and salvation of the represented persons, through the prayers of the priests, monks and faithful who attended the service and who could mention them in their prayers. At least in the space of the Christian world, the preoccupation of the Christian sovereigns for the place where they were to be buried was a special one, in full consensus with the meaning of the scriptures about the meaning of death, the ephemeral character of all things, and the vanity of the magnificence and hierarchies of this passing world: "*I remembered the prophet yelling, I am earth and ashes; and again I looked into the graves and saw empty bones, and said, "Who is the emperor or the soldier, the rich or the poor, the good or the sinner?"*" (Excerpt from the songs of the funeral service in the Orthodox-Christian cult).

In the 15th-16th centuries in Moldavia, such a mentality found direct correspondence in the spiritual experience of a profoundly religious nation, whose ontological concerns had a significant transcendental component related to the later experience of the afterlife. This explains why, in the case of certain prominent personalities of this space, which is of course a simple example, rulers such as Stephen the Great and his son Petru Rareș have paid special attention to this, building from the beginning of their reign, monuments to serve as a necropolis after their death (Putna Monastery and Probota Monastery). Given the high status of these personalities, we may be justified to believe that the size and importance of monuments built for the purpose of serving as a necropolis may be in direct dependence to the dignity and stateliness they have acquired during their lives, which seems to us

justified to a certain extent. Making a direct reference to the art of ancient Egypt, to emphasize by comparison a certain parallelism between two distinct formulas of conception of the notion of necropolis, let us recall here the sublime, gigantic character of the pyramid of the Pharaoh Kheops, who wanted from the beginning to be the expression of grandeur synonymous with the divinity of the Egyptian dignitary, both during and after his life. Returning to the autochthonous space, however, regarding the Moldavian necropole, we believe that the mentality was in fact a different one, in full accord with the respect for the cult of the dead, and with the belief that through the prayers of the descendants, the sins of the donors or those who have built these monuments could be easier overlooked. Also, in many of the medieval church buildings, taking on a much earlier model that probably originates at the dawn of Christianity, the tombs were dug along the access paths in the church or near their walls, where the passers-by or the faithful come to worship would have trampled with the soles of the tombs of the deceased buried there. This practice, we believe, is primarily of pious significance, the trampling of the grave standing this time not as an act of vandalism or condemnation of memory, but as genuine humility, as a self-imposed punishment for the sins committed in the space of this fleeting world, for their forgiveness in eternity. This was also supported by the belief that the worst punishment experienced in this ephemeral world can not be even compared to the smallest infernal suffering. Under these circumstances, it is easy to understand why it was preferable such an act of humbleness, supported for centuries and by the prayers of the descendants, which would have been elevated as long as the necropolis monument remained. In a certain way, we believe that this hope was also related to another creed that has been circulating since Antiquity, probably, that a person lives or exists, even after one's death, as long as one's name is not yet forgotten, being read, pronounced or remembered by future generations.

***Damnatio memoriae* - origins, practices and symbolic and historical meanings**

Turning now to the central theme of our research, we must remember that the process of *Damnatio memoriae* symbolizes, as the denomination describes, a condemnation of memory, the person being subjected to the moral punishment of irretrievable forgetting and staining of his social, historical or political image. As we mentioned from the beginning, this kind of dishonor was practiced in various civilizations, the Romans being among those who sanctioned the traitors in this way, by "erasing" the name of a personality from history, as if this one would even not have existed¹.

Condemnation of memory could refer to historical documents or visual representations, which were often doubled by inscriptions.

¹<http://encyclopedia.thefreedictionary.com/damnatio+memoriae>

The idea of preserving the memory of an illustrious person played a particularly important role in Antiquity, due to the belief that a dead person had life after death by perpetuating memory, being remembered by works of art testifying after one's death². The ancient authors associated the term *memoriae* with different sounds, such as *damnare*, *condannare*, *accusare*, *abolere* or *eradere*, which used to refer to the destruction of a person's reputation and postum memory³.

In ancient cultures and civilizations (Akkadian, Egyptian or Roman), the process of damaging memory has seen a variety of typologies, including the destruction of the works of a particular person, the deletion of the name, and even the prohibition of attending funerals⁴. At that time, *damnatio memoriae* has become a kind of post-mortem sanction for condemned individuals, and is also considered a drastic political warning for offsprings⁵.

This condemnation of memory found in polytheist Antiquity was continued, to a certain extent, during the Christian Middle Ages, and the Renaissance, perpetuating up to contemporary times in donor portraits or portraits of dictators. The deterioration or destruction of effigies portrayed by personalities from the Middle Ages and the Renaissance was a practice similar to that of Antiquity, recalling various types of *damnatio memoriae* and *pittura infamanti*. *Pittura infamanti* were artistic representations usually commissioned by authorities, having a didactic and political role. Their public exposure was meant to serve as an instrument of justice to dishonor the criminals and to scare those who wanted to commit bad things⁶. These moralizing paintings were considered a highly effective punishment and humiliation method, the artists who painted such scenes were sometimes as humiliated as the characters represented by the obligation to create these images⁷.

The defamatory paintings were present in the Florentine Renaissance, with important personalities commanding artists to portray the hanged criminals, usually with their feet upward, voiced by their suffering. The description of a hanged man was considered a supreme insult, and if the

²Eric R. Varner, *Mutilation and Transformation: Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*, Brill, Leiden-Boston, 2004, p. 2.

³*Ibidem*.

⁴Charles W. Hedrick Jr., *History and Silence: Purge and Peheilitation of Memory in Late Antiquity*, University of Texas Press, Austin, 2000, p. XII.

⁵Eric R. Varner, *Mutilation...*, p.2.

⁶Helene Wieruszowski, *Politics and Culture in Medieval Spain and Italy*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1971, p.486. https://books.google.ro/books?id=0fq1fPD-itIC&pg=PT995&dq=Pittura+infamanti&hl=ro&sa=X&ved=0ahUKEwic_ealr6zXAhWBzqQKHRwnD_0Q6AEINTAB#v=onepage&q=Pittura%20infamanti&f=false

⁷George R. Bent, *Public Painting and Visual Culture in Early Republican Florence*, Cambridge University Press, New York, 2016, p.108.

figure was represented head down, it could be considered a double insult⁸. Such a painting was ordered by Lorenzo de Medici to punish the traitors who had killed Giuliano de Medici, the Pazzi family being held responsible for this incident, left in the history of Florence under the name of the Pazzi Conspiracy.

In the painting of Moldova, a unique portrait representation, in which the idea of *damnatio memoriae* is found, is the *votive painting* from Probotă, where the figure of the heir to the throne, Iliăș, was blackened and his name was deleted. This process of "shading" the memory of Iliăș (born in 1531 as the son of Petru Rareș) was the result of his actions, leaving the throne of Moldavia and changing his faith from that inherited and defended by his ancestors - Christianity - to the faith of the enemies of the country he was leading, that of Islam⁹. A similar representation can be found at Humor Monastery and the church from Baia, where Iliăș's face is, at this time, at the age of childhood, with no visible traces of blackout, but as a sign of damnation of memory, his name is irretrievably erased from the place where he it should have appeared. A particular case of the representations of this character is, however, that of the Moldovița votive painting (1532), where it is also rendered as a child but without obvious traces of artificial alteration besides the specific mark of the passage of time, the image of the one fallen into apostasy, appearing in this unaltered way. From our point of view, it is interesting to find out the reasons why not all of the images depicting Iliăș fell prey to this moral condemnation by renegading the image. A possible explanation of this could be given by a typical Christian mentality, synonymous with compassion towards those at the age of innocence in full agreement with the Savior's words: "Let the children come to Me and do not stop them, for some that these are the kingdom of God "(Mark 10,14). This argument is also supported by the possible dating of the painting of the Moldavian votive painting in 1537, when Iliăș was only six years old, a long time before his apostasy.

On this practice of destroying the image and the inscriptions that could have kept the respectable memory of Iliăș, referred to the only manuscript written in Bistrița, "Diptych" , from which his name was also deleted¹⁰.

⁸Helene E. Roberts (Editor), *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, vol 1&2, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago-London, 1998, https://books.google.ro/books?id=0fq1fPD-itIC&pg=PT995&dq=Pitture+infamanti&hl=ro&sa=X&ved=0ahUKEwic_eaIr6zXAhWBzqQKHRwnD_0Q6AEINTAB#v=onepage&q=Pitture%20infamanti&f=false

⁹Tereza Sinigalia, *Mănăstirea Probotă*, Editura Academiei Române, București, 2007, p. 16.

¹⁰Emil Turdeanu, *Oameni și cărți de altădată*, ediție îngrijită de Ștefan S. Gorovei și Maria Magdalena Székely, Editura Enciclopedică, București, 1997, pp. 281-282.



Fig.1



Fig.2



Fig.3



Fig.4

This particular case draws our attention on an already traditional iconographic situation, linked to the pictorial representation of the

Ecumenical Councils, in which regular characters, such as Arie of Alexandria or Macedonie, appeared regularly for the purpose of ultimately damaging the memory, have become known in the history of Christianity through the heresies they have launched, and which bear their names to this day - Arianism and Macedonianism, but on which we will not insist on this study.

A particular observation about the difference between *damnatio memoriae* and *pittura infamanti* shows that it is linked, at least in certain situations, to the function that the illustrious person occupies in society. In the case of the first practice, the damnation of memory (*damnatio memoriae*) and the deletion of the name was, in general, a remarkable personality of history, referring even to emperors, kings, princes or other ranks. In the second practice, in the case of defamatory paintings (*pittura infamanti*), they could be either ordinary people or people coming from wealthy families. These works were ordered by the authorities to serve as a negative example for the other inhabitants of the city, being made after the death of the individual, who was portrayed at the time of the violent killing. In both cases (*damnatio memoriae* and *pittura infamanti*), the resulting works of art were intended to publicly dishonor the memory of the person.

In *damnatio memoriae*, the works were made during the individual's life, perhaps even ordered by him, being damaged, altered or even destroyed later as a sign of condemnation by deleting the person's image from collective memory both scriptically and imagistically. Some acts of violence on the images - destruction, mutilation or even decapitation - suggested a symbolic transfer of power¹¹ and of the aggressive act to the person in the work.

***Damnatio memoriae* and its recurrence in contemporary times**

As it can already be easily deduced, the condemnation of memory was present under different methods or appearances, in distinct periods and cultures, an eloquent example being that provided by political dictators of all times. In this respect, the ancient practice of damaging memory by destroying images was perpetuated successively century after century to the times which are the closest to our period and even to the present day when some of the most controversial personalities of history, such as Lenin, Stalin, Mao Zedong, Hitler, or Saddam Hussein fell prey to this process. Their images immortalized in gigantic paintings or sculptures were dismantled, destroyed, and even violently attacked by ordinary people, who through this symbolic act attempted to repress their suffering caused by the oppressive actions of these dictators.

¹¹Allie Terry-Fritsch, *Execution by Image: Visual Spectacularism and Iconoclasm in Late Medieval and Early Modern Europe*, in *Death, Torture and the Broken Body in European Art, 1300-1650*, edited by John R. Decker and Mitzi Kirkland-Ives, Ashgate Publishing Limited, 2015, p. 198.

As we bring to discussion a subject whose manifestation finds equivalence in visual arts as well as in everyday life, we believe that this act of moral punishment has an extremely fragile boundary, as it can pass with extraordinary speed from the space of suggestive, symbolic, artistic or strictly cultural actions, in general, to the one of deliberate revenge, charged with violence and vandalism. In both cases, it is a symbolic revenge act, which often takes the signs of physical expressiveness, synonymous with the destruction and annihilation of the personality whose image is subjected to this "surgical" process of ethical redemption without considering in any way the artistic or material value of the works in question.



Fig. 5



Fig.6



Fig.7

In contemporary art, we can also find numerous examples of such revanchist attitudes, but this time we will focus our attention only on some of them, that is the creations of the Italian artist Maurizio Cattelan. In one of his works, the artist creates a contradictory context that brings together a set of discrepant elements meant to draw the viewer's attention on the central idea behind the creation of his own work. Made of wax and resin, the famous work, suggestively named *Him* (2001), hits the image originally viewed from the back of a boy dressed in a specific costume, which seems to be a school uniform from the '35s of the last century with carefully sewn hair and standing boots, which reveals in the second phase the disturbing image of the portrayed character: Adolf Hitler. Looking at the sky, kneeling, and hands clasped together as if for prayer, such an image of the Nazi dictator can't be easily accepted by the viewer. It raises controversy, it seems hard to believe, it is difficult to digest. He became, due to the horrors committed during his dictatorship, a true embodiment of universal evil, such an appearance of Adolf Hitler as a penitent appears to the public as a utopia of a fact that historical reality has never known. But, is not this an example of *damnatio memoriae* of our time? Is not this a genuine moral process supported by artistic means by the artist in the name of the victims of Nazism? The answers, we believe, appear on their own, and Maurizio Cattelan himself states the following in the explanation of his creation: "Hitler is everywhere," the artist continues, "haunting the spectra of history; and yet he is unmentionable, irreproducible, wrapped in a blanket of silence. I'm not trying to offend anyone. I do not want to raise a new conflict or create some publicity; I would just like that image to become a territory for negotiation or a test for our psychoses."¹²

A similar situation is also found in the works of the Romanian artist Adrian Ghenie, which in a similar way looks at the idea of *damnatio memoriae* through an act of moral revenge assumed on artistic grounds against the atrocities of the political dictatorships of the past, in turn bringing to the primordial plan personalities such as Hitler, Stalin or the Ceausescu spouses that he transforms, disfigures and last but not least, ironies them¹³. The painting in which the portraits of the Ceaușescus appear is a dramatic one, the human side of the dictator being suggested by the simplicity, impotence and tragedy with which he receives the sentence to death. The image is doubled by a certain amount of ridicule, which the artist speculates, transfiguring the elements of historical reality, by replacing certain details specific to the frame and the moment itself. Ghenie, for example, joins

¹² <http://www.christies.com/features/Maurizio-Cattelan-on-the-nature-of-evil-7306-3.aspx>

¹³ I.A. Stoleriu; A. Stoleriu, *Tradition and Universality in Romanian Modern and Contemporary Portraiture*, in *Logos Universality Mentaly Education Novelty, Section :Philosophy and Humanistic Sciences*, 2016, vol. IV, Issue 1, June, p. 90.

sensations and contradictory feelings, the tension of the moment of the sentence being ridiculed by replacing the coat actually worn by Elena Ceaușescu with a luxurious fur coat, in full contrast to the austerity of the atmosphere that dominates the room in which the trial is carried out, and also the poor lifestyle of the majority of the Romanian population in 1989.

Along with this process that tends to humanize (or dehumanize?) the condemned personalities of history, Adrian Ghenie conceals certain details inside the room and the faces of the characters, creating the idea of censorship that we can observe also in the case of inadequate images presented in the written press or generally in audiovisual media (Television, Internet etc). As in the previous examples, we consider this careful mechanism of blurring the portraits as a true act of *damnatio memoriae*, helping or imposing in this way on future generations the installation of forgetting faces, facts and historical realities as a palliative tool.

Conclusion

If, in ancient times, the *donor portrait* aimed the salvation and making of the personality visually represented in a work of art become eternal, *damnatio memoriae* works followed the opposite of this idea by condemning and destroying the images in which the personalities subjected to the society's public awkwardness were represented. On the basis of the few examples presented in the pages of this study, we could see how the representations of certain characters that were part of works such as the *portrait of the donor* (the votive painting) went into a completely different register, meant this time to defame their personality.

What really seems remarkable to us is the way in which the typology of these images is changed, the shift from a register of respect and commemoration to one of historical and moral condemnation being motivated, at the same time, by a fundamental change of mentality of the viewer, respectively of mental-collective perception of the represented subject. Such images become documentary milestones of events, reflecting different beliefs and ideologies about the rise and fall of certain historical characters.

Finally, drawing clear conclusions on the topic discussed in this study is a difficult task as it is a continuing phenomenon whose current tendency is to raise a series of questions that future generations should find an answer to. So, which practice is more brutal, the total erasure or destruction of an image for the purpose of definitively forgetting the memory and annihilating by oblivion a historical character, or intentional artistic degradation, with a moralizing punitive role, giving posterity a negative example, sanctioned from a historical, moral and visual point of view through artistic means?

List of illustrations:

Fig. 1 Votive painting, Probota Monastery, Probota, Romania, photo by Tereza Sinigalia

Fig. 2 Votive painting, Humor Monastery, Humor, Romania, photo by Tereza Sinigalia

Fig. 3 Votive painting, Dormition of the Mother of God Church, Baia, Romania, photo by Tereza Sinigalia

Fig. 4 Votive painting, Moldovița Monastery, Vatra Moldoviței, Romania, photo by Tereza Sinigalia

Fig. 5 The Statue of Saddam Hussein, Firdos Square, Baghdad

Source: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/SaddamStatue.jpg>

Fig. 6 Picture with Stalin and Nikolay Yezhov

Source:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Voroshilov,_Molotov,_Stalin,_with_Nikolai_Yezhov.jpg

Fig. 7 Retouched photo, from with Nikolay Yezhov was deleted as a sign of *damnatio memoriae*

Source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Commissar_Vanishes_2.jpg

All permission granted

Bibliography:

Bent, George R., *Public Painting and Visual Culture in Early Republican Florence*, Cambridge University Press, New York, 2016.

Hedrick Jr., Charles W., *History and Silence: Purge and Rehabilitation of Memory in Late Antiquity*, University of Texas Press, Austin, 2000.

Kleiner, Fred S., *A History of Roman Art*, Second Edition, Cengage Learning, Boston, 2016.

Sinigalia, Tereza. *Mănăstirea Probota*, Editura Academiei Române, București, 2007

Terry-Fritsch, Allie. *Execution by Image: Visual Spectacularism and Iconoclasm in Late Medieval and Early Modern Europe*, in *Death, Torture and the Broken Body in European Art, 1300-1650*, edited by John R. Decker and Mitzi Kirkland-Ives, Ashgate Publishing Limited, 2015.

Turdeanu, Emil. *Oameni și cărți de altădată*, ediție îngrijită de Ștefan S. Gorovei și Székely, Maria Magdalena, Editura Enciclopedică, București, 1997.

Varner, Eric R., *Mutilation and Transformation: Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*, Brill, Leiden-Boston, 2004.

Wieruszowski, Helene. *Politics and Culture in Medieval Spain and Italy*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1971.

Logos Universality Mentaly Education Novelty, Section :Philosophy and Humanistic Sciences, 2016, vol. IV, Issue 1, June.

<http://encyclopedia.thefreedictionary.com/damnatio+memoriae>

<http://www.christies.com/features/Maurizio-Cattelan-on-the-nature-of-evil-7306-3.aspx>

https://books.google.ro/books?id=0fq1fPD-itlC&pg=PT995&dq=Pitture+infamanti&hl=ro&sa=X&ved=0ahUKEwic_eaIr6zXAhWBzqQKHRwnD_0Q6AEINTAB#v=onepage&q=Pitture%20infamanti&f=false

UN CYCLE HAGIOGRAPHIQUE PEU ETUDIÉ DE LA PEINTURE EXTERIEURE MOLDAVE: *LA VIE DE SAINT PACOME LE GRAND*

Constantin I. Ciobanu *

Abstract: The present study focuses on a less studied hagiographic cycle of Moldavian exterior painting: *The Life of St. Pachomius the Great*. This cycle is rare in Christian painting and it should not be confused with the frequent images of St. Pachomius alone or of the Apparition of the Angel to St. Pachomius. Thus, in the sixteenth century in Moldavia, the cycle of the life of St. Pachomius was preserved only in the exterior paintings of the monasteries of Humor and Sucevița. Research has shown that the last scene in the life of St. Pachomius of Sucevița was inspired by a similar scene painted about half a century earlier in 1547 on the northern wall of St. George's Church in the Monastery of Voroneț. It is true that in Voroneț this scene illustrates (incorrectly) a sequence of the life of Saint Anthony, whose hagiography, as evidenced by literary sources, does not include the odd episode with the *lifting of the oak leaf*.

Mots-clés: Antoine le Grand, monastère de Humor, Pacôme le Grand, églises peintes du nord de la Moldavie, monastère de Sucevița, monastère de Voroneț.

Cette recherche porte sur un cycle hagiographique peu étudié de la peinture extérieure moldave: *La vie de saint Pacôme le Grand*. Elle a été motivée par un regret et une perplexité. Le regret fut exprimé par le célèbre byzantiniste français André Grabar dans son étude *Deux images tirées de la Vie de saint Pacôme*¹. Il concernait l'impossibilité de lire l'inscription slave de la dernière scène préservée du cycle de la vie de saint Pacôme de la peinture extérieure de Sucevița. La perplexité est en revanche le premier sentiment qui a saisi l'auteur de cet article lorsque – grâce aux moyens optiques modernes, inaccessibles au savant français dans les années '60 et '70 du siècle dernier – on a finalement réussi à lire l'inscription en question. On a alors constaté que, bien que l'épisode soit effectivement inspiré par l'hagiographie pacômienne (il s'agit de la levée par les démons d'une légère

* Dr Constantin I. Ciobanu est professeur agrégé et chef du Département d'art médiéval de l'Institut d'Histoire de l'Art «G. Oprescu» de l'Académie Roumaine; il s'est spécialisé dans les domaines de recherche de la peinture médiévale, de l'iconographie orthodoxe, de l'épigraphie slave et de la paléographie.

¹ Grabar, André. *Deux images tirées de la Vie de Saint Pacôme*. – Revue d'égyptologie, XXIV, Mélanges Michel Malinine. Paris, 1972, 74 – 79.

feuille de chêne au moyen de leviers et de poulies afin d'inciter le saint à rire), le nom du personnage en question est Antoine et non pas Pacôme, comme supposé. Les recherches ultérieures ont montré que la dernière scène de la vie de saint Pacôme de Sucevița est inspirée par une scène similaire, peinte environ un demi-siècle plus tôt, en 1547, sur le mur nord de l'église Saint-Georges du monastère de Voroneț. Il est vrai qu'à Voroneț, cette scène illustre (d'une manière incorrecte!) une séquence de la vie de saint Antoine, dont l'hagiographie, comme en témoignent les sources littéraires, n'inclut pas le drôle d'épisode « avec l'élévation de la feuille de chêne ». Cette confusion/fusion dans l'illustration des hagiographies d'Antoine et de Pacôme nous a incité à examiner en parallèle les cycles des *vies* de ces deux grands champions du monachisme égyptien.

En préambule, nous avertissons le lecteur que cette étude vise exclusivement les cycles peints de la vie de saint Pacôme. Ces cycles sont rares dans la peinture chrétienne et ils ne doivent pas être confondus avec les images fréquemment rencontrées de saint Pacôme solitaire ou de l'apparition de l'ange à saint Pacôme. Ainsi, au XVI^e siècle en Moldavie, le cycle de la vie de saint Pacôme n'est conservé que dans les peintures des monastères de Humor (1535) (**Fig.1**) et de Sucevița (1596) (**Fig.2**). Dans la peinture bulgare, nous n'avons qu'une seule icône tardive, à partir de 1824, de Kristiou Zakhariiev², avec quatre scènes de la vie du saint réparties dans les quatre coins du champ central de l'icône.



Fig. 1. L'église de la Dormition de la Vierge du monastère de Humor. Le cycle de la vie de Saint-Pacôme.

²*Bojkov*, Atanas. Българската Икона [B'lgarskata Ikona], Sofia, 1984, 299, il. 205.



Fig. 2. L'église de la Résurrection du Seigneur du monastère de Sucevița. Le cycle de la vie de Saint-Pacôme.

L'hagiographie de saint Pacôme, fondateur du monachisme cénobitique, appartient à l'immense corpus de la littérature pacômienne, dans diverses versions manuscrites (plus tard imprimées) en plusieurs langues : en grec, en copte, en latin, en syriaque, en arabe, en slavon etc.³

Dans l'église de la Dormition de la Vierge du monastère de Humor (1535), le cycle de la vie de saint Pacôme est situé dans la partie orientale de la façade nord (Fig. 1). Il occupe les registres supérieurs du mur situé entre les absides nord et est du bâtiment. Ce cycle, dont seulement quatre scènes ont été conservées, deux d'entre elles étant sérieusement endommagées, est flanqué à l'est et à l'ouest par l'immense image de l'Église triomphante, connue également sous le nom de Prière de tous les saints. Au registre supérieur, les images préservées du cycle sont celles de Saint Pacôme devant saint Palamon (sans texte explicatif slavon) et L'ange apparaissant sous les traits d'un moine à saint Pacôme (image pratiquement perdue). Au second registre du cycle, l'image de gauche nous montre la scène de l'Envoi du portier pour accueillir la sœur de saint Pacôme (Fig. 3). Le texte explicatif slavon donne « Voici venir la sœur de Pacôme » et confirme cette identification. L'image de droite du même registre nous montre saint Pacôme devant un groupe de religieuses. L'inscription explicative slavonne de cette scène a été complètement détruite. Mais la comparaison avec des scènes analogues et mieux conservées du monastère de Sucevița indique qu'il s'agit ici de La transmission aux religieuses de l'ordre de la vie monastique ou bien de La nomination de la sœur de Pacôme comme abbesse du couvent des religieuses.

³Voir l'Annexe.



Fig. 3. L'église de la Dormition de la Vierge du monastère de Humor. L'envoi du portier pour accueillir la sœur d'après la chair de Saint-Pacôme.

Au monastère de Sucevița (1596), *La vie de Pacôme* commence au deuxième registre de la façade nord par l'image du *Baptême du saint*. Ce registre comprend huit autres scènes illustrant des épisodes de l'hagiographie pacômienne: *L'ange apparaissant dans un rêve à saint Pacôme*, *saint Pacôme venant chez saint Palamon*, *L'ange apparaissant sous les traits d'un moine à saint Pacôme*, *Saint Pacôme envoie le portier pour saluer sa sœur*, *L'envoi du vieux prêtre Pierre pour visiter la sœur de saint Pacôme*, *Saint Pacôme envoie le même vieux prêtre Pierre chargé de prendre soin du couvent nouvellement créé par la sœur du saint*, une image d'un *paysage montagneux* (sans inscription et partiellement cachée par le toit du porche ouvert de l'église), *Les monastères fondés par saint Pacôme*. La conservation des fresques est assez bonne et la lecture des inscriptions slavonnes de ce registre ne pose pas de difficultés.

Le second registre consacré à la vie du saint (le troisième de la façade) commence avec la scène de l'*Inclinaison de l'oratoire* (Fig. 4). Nous voyons saint Pacôme en prière et un groupe de moines qui tentent d'incliner le clocher d'une église à l'aide de plusieurs cordes. La *Vie* du saint nous dit que le bienheureux Pacôme bâtit un oratoire dans son monastère ; il lui fit des portiques, il éleva des colonnes avec des briques, il l'ordonna avec soin. Ce

travail lui parut à son goût parce qu'il le trouvait d'une grande beauté (?). En méditant, il comprit par la suite que c'était par l'opération du démon qu'il avait admiré la beauté du bâtiment ; il prit donc une corde, l'attacha aux colonnes qui s'inclinèrent et tombèrent avec toute la construction. Il dit alors aux frères: « Voyez à ne pas vous préoccuper d'orner les œuvres de vos mains ; ayez plutôt pour souci que la grâce de Dieu et son don se trouvent dans l'ouvrage de chacun de vous, de crainte qu'au moment où l'esprit s'abaisse à chercher des louanges pour son travail, il ne devienne la proie du démon ! »⁴.

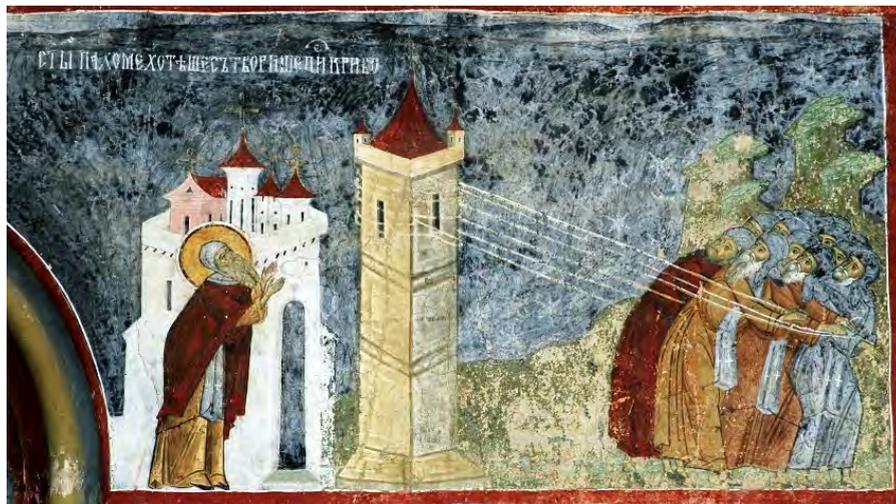


Fig. 4. L'église de la Résurrection du Seigneur du monastère de Sucevița.
L'Inclinaison de l'oratoire.

Au même registre, la scène suivante montre un paysage montagneux avec saint Pacôme en prière. Le texte de l'inscription slavonne « La prière de saint Pacôme » confirme cette interprétation de l'image. Comme le paysage est peu détaillé et comme le texte de *La viede Pacôme* abonde en épisodes où sont mentionnées les prières, il est difficile de déterminer avec précision à quel passage du texte correspond l'image.

Dans la troisième et dernière scène de ce registre, saint Pacôme est présenté deux fois (Fig.5). Tout d'abord nous voyons le saint à droite d'un monastère, entouré par plusieurs groupes de moines, certains debout, d'autres à genoux et en prière. Dans la même scène, sur la surface de la fresque qui est au-dessus du toit du petit porche latéral de l'église, on voit un groupe d'anges accompagnant le jeune Christ qui se dirige vers saint Pacôme. Ce dernier, représenté pour la deuxième fois, porte le nom « Pacôme » inscrit au-dessus

⁴*Viețile sfințilorpe luna mai*. Ed. Mănăstirea Sihăstria, 2012, 324.

de sa tête. Il est clair qu'il s'agit ici du passage suivant du récit hagiographique de la *vie* du saint: « Alors que le dévot pria, deux anges se tenaient devant lui; et parmi eux était un jeune homme d'une beauté indicible, brillant comme la lumière du soleil et ayant sur sa tête une couronne d'épines. Et les anges, soulevant Pacôme de la terre, lui dirent: *Puisque vous avez demandé la miséricorde du Seigneur, la voici : Dieu de Gloire, Jésus-Christ, Fils unique du Père, qui a été envoyé dans ce monde et a été crucifié pour vous, et qui porte cette couronne d'épines sur sa tête!* »⁵.

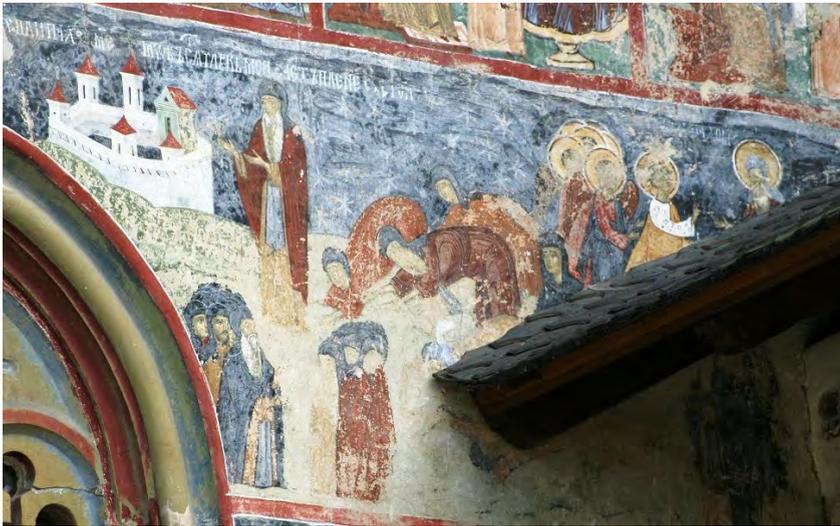


Fig. 5. L'église de la Résurrection du Seigneur du monastère de Sucevița. La double représentation de Saint-Pacôme.

Le dernier registre (le quatrième de la façade nord et le troisième présentant des scènes de la vie du saint) est le plus difficile à interpréter et soulève bien des questions. Dans ce registre se produit une intrusion étrange et difficile à comprendre de scènes tirées de la vie de saint Antoine dans les images de la vie de saint Pacôme et vice versa. Cette insertion est visible à partir de la première scène du registre où l'inscription et l'image montrent à la fois (et sans aucun doute) qu'il s'agit de l'épisode bien connu de la découverte par saint Antoine du vieil ermite Paul de Thèbes (dans sa grotte du désert) et du repas apporté par un oiseau aux deux saints (**Fig.6**).

⁵ Ibidem, 340-341.



Fig. 6. L'église de la Résurrection du Seigneur du monastère de Sucevița. La découverte par Saint-Antoine du vieux ermite Paul de Thèbes et le repas apporté aux deux saints par un oiseau.

La scène suivante montre le même saint se dirigeant vers les montagnes. Devant le saint se trouve un hideux démon ailé qui gesticule frénétiquement (Fig.7). L'inscription slave nous fait savoir que le nom du démon est « Tagara ». Dans l'histoire des débuts de l'église moldave, on connaît un imposteur grec dont le nom était Tagara et qui se présentait comme patriarche de Constantinople⁶. Mais il est peu probable que les concepteurs du programme iconographique ou les peintres de Sucevița aient entendu parler de lui. Selon une autre hypothèse, le nom Tagara est une forme corrompue du nom de l'archaïque divinité protobulgare Tangara⁷.

⁶ Popovici, Euseviu. *Istoria bisericească universală și statistica bisericească: De la împlinirea Schismei între biserica de Apus și biserica de Răsărit până în prezent (1054-1910)*. Ed. a 2-a, București, 1927, 64.

⁷ Пиев, Alexandr. Тангра и болгары. Духовное пространство древних и средневековых болгар [Tangra i bolgary. Duhovnoye prostranstvo drevnih i srednevekovyh bolgar], – In «Тенгрианство и эпическое наследие народов Евразии: истоки и современность» [Tengriianstvo i epicheskoye nasledye narodov

Dans les écrits chrétiens, les cas sont fréquents où les anciens dieux païens sont identifiés avec des démons. La disparition de la consonne nasale « n » dans le nom propre Tangara est probablement due au fait que, dans le grec byzantin, le groupe consonantique « ng » est écrit par une lettre gamma doublée⁸. Dans un mot comme « Tangara », prononcé de façon similaire en grec et en slave, la formule « ΤΑΓ(Γ)ΑΡΑ », avec la deuxième lettre « Γ » superposée est envisageable, cette lettre pouvant disparaître par la suite.

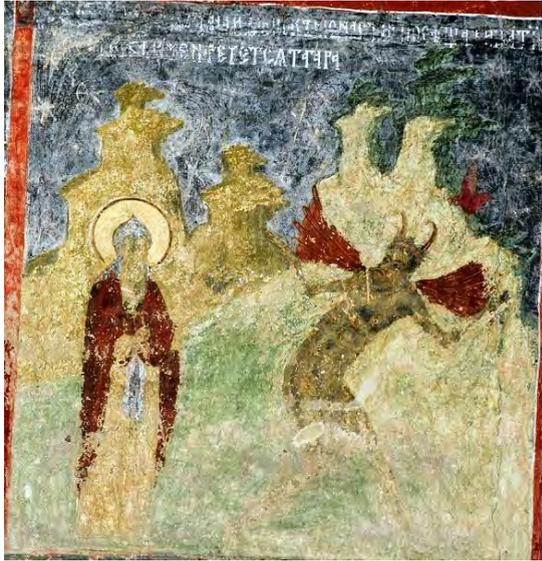


Fig. 7. L'église de la Résurrection du Seigneur du monastère de Sucevița. La tentation du saint par le démon *Tagara*.

La troisième et dernière scène du registre illustre l'épisode où les démons, à l'aide de quelques cordes et de poulies, soulèvent une légère feuille de chêne dans le but de faire rire le saint (**Fig.8**). Le récit hagiographique de la *vie* du saint décrit cet épisode de la manière suivante: « Or le diable voyant qu'il ne l'auoit peü attraper, ny faire entrer en melancholie, pensa qu'il l'attraperoit du côté de la joye, puis qu'il s'estoit ry de la première embuscade. Il s'en va doncques attacher grande quantité de grosses cordes à une feuille d'arbre, et se mirent plusieurs démons à ces cordes, comme pour tirer avec une grande violence; crians et suans, comme s'ils eussent eu grande peine. Le bon saint levant les yeux, et voyant cette

Evrazii: istoki i sovremennost', 2013, Ulan-Bator, Mongolia
/http://tengrifund.ru/tangra-i-bolgari.html

⁸Par exemple: le mot « ange » prononcé comme « Anguélos » est orthographié « ΑΓΓΕΛΟΣ » (en grec – « ἄγγελος » et en slave « АГГЕЛЪ »).

folie, se representa Nôtre Seigneur crucifié en l'arbre de la Croix: eux voyans que le saint s'appliquoit au fruit de l'arbre ; et non à la feuille, s'en allerent tous confus et honteux. Il y a temps de rire, et temps de ne pas rire : comme aussi temps de parler et de se taire, comme nous monstra ce glorieux saint en ces tentations... »⁹. On a pu constater que, bien que l'épisode soit effectivement tiré de l'hagiographie pacômienne, le nom du saint dans l'image est Andonie (Antoine) et non Pacôme, comme on l'avait précédemment supposé (Fig.9). De plus, l'inscription explicative slavonne a démenti l'une des principales idées de l'article d'André Grabar¹⁰ (basée sur une interprétation insolite du texte slavon de l'hagiographie du saint), idée selon laquelle à Sucevița en avait volontairement inversé le protagoniste qui devait être incité à rire, tandis que l'un des démons remplace Pacôme. Les recherches ultérieures ont montré que la dernière scène de *La vie de saint Pacôme* de Sucevița est inspirée par une scène similaire, peinte environ un demi-siècle plus tôt, en 1547, sur le mur nord de l'église Saint-Georges du monastère de Voroneț (Fig.10). Il est vrai qu'à Voroneț cette scène illustre (d'une manière incorrecte) une séquence de la vie de saint Antoine, dont le dossier hagiographique, comme en témoignent les sources littéraires, ne comprend pas l'épisode comique de la levée de la feuille de chêne.



Fig. 8. L'église de la Résurrection du Seigneur du monastère de Sucevița. La levée de la feuille de chêne.

⁹De Sales, François. *Les œuvres du bienheureux François de Sales, évêque et prince de Genève*. Paris, 1652, col. 1851.

¹⁰Grabar, André. Deux images tirées de la Vie de Saint Pacôme. – *Revue d'égyptologie*, XXIV, Mélanges Michel Malinine. Paris, 1972, 77.



Fig. 9. L'église Saint-Georges du monastère de Voroneţ et l'église de la Résurrection du Seigneur du monastère de Suceviţa. Les inscriptions slavonnes avec le nom de Saint-Antoine dans les scènes « La levée de la feuille de chêne ».

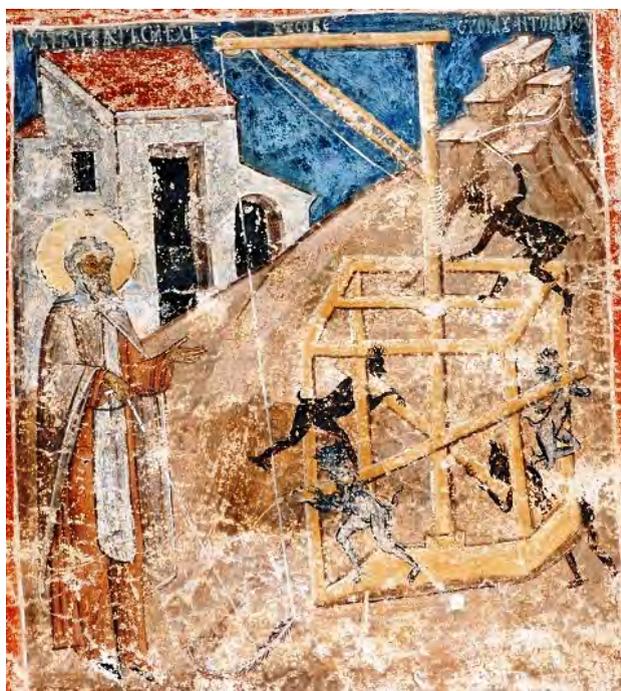


Fig. 10. L'église Saint-Georges du monastère de Voroneţ. La levée de la feuille de chêne.

Conclusions:

1. Le cycle de saint Pacôme, peint sur les façades des églises de la Dormition de la Vierge de Humor et de la Résurrection du Seigneur de Sucevița, illustre des épisodes inspirés dans leur ensemble par les textes hagiographiques slavons de la vie du saint et, en particulier, par celui du *Grand Menaion* avec les *vies* des saints pour le mois de *mai*.

2. Les inscriptions explicatives slavonnes des illustrations du cycle de la vie de saint Pacôme de Sucevița ne répètent pas littéralement les textes hagiographiques slavons. Ces inscriptions sont des titres ou des commentaires pour des images concrètes du cycle de la vie et des miracles de saint Pacôme; elles ne sont en aucun cas des fragments narratifs extraits littéralement de l'hagiographie du saint.

3. L'intégration dans l'hagiographie pacômienne illustrée des scènes de la vie de saint Antoine a lieu seulement dans la quatrième rangée d'images de la décoration de la façade nord de Sucevița. Si, comme dans l'exemple erroné des fresques de Voroneț, les concepteurs et les peintres de Sucevița ont associé la levée de la feuille de chêne à l'hagiographie de saint Antoine, et non à l'histoire pacômienne, il en résulte que la moitié ouest de la façade nord de l'église contient (sous le cycle des illustrations du livre de la *Genèse*) non pas un, mais deux cycles hagiographiques: celui de saint Pacôme – dans les deuxième et troisième rangées d'images – et celui de saint Antoine – dans la quatrième rangée. De tels cas sont présents dans la peinture des façades des églises moldaves du XVI^e siècle: ainsi à Voroneț, sur le mur nord, sous trois registres de la vie de saint Antoine, nous avons une rangée entière d'images, composée de six scènes, qui dépeint le cycle de la vie de saint Gerasimos du Jourdain et du lion guéri par ce saint.

Annexe :

Les sources sur la vie de saint Pacôme sont les suivantes (dans l'ordre approximatif de leur connaissance en Occident) :

- la *Vita sancti Pachomii abbatis Tabennensis*, texte latin dû au moine Denys le Petit (début du VI^e siècle), qui est la traduction latine d'une Vie grecque antérieure (*Patrologie latine* de Migne, t. 73, col. 229-272) ;
- une Vie grecque attribuée traditionnellement (mais faussement) à Syméon le Métaphraste (la *Vie métaphrastique*), traduite en latin par Gentien Hervet sous le titre *Vita sancti Patris nostri Pachomii*, traduction publiée notamment par Lorenz Sauer (Laurentius Surius, *De probatissanctorum vitis*, Cologne, 1617, t. III, p. 195 sqq.) ; cette

Vie métaphrastique est en fait composée d'une *Vie* de Pacôme lui-même suivie d'épisodes de la vie de ses disciples. La comparaison avec le texte de Denys le Petit montre qu'elle se fonde sur le même modèle, mais en l'amplifiant considérablement ;

- une *Vie de saint Pacôme* en grec publiée par les Bollandistes dans les *Acta Sanctorum* (Paris, 1866, t. III, p. 22-43, trad. lat. p. 295-333), compilation de manuscrits dont le principal est celui de Florence (Plut. XI, Cod. IX) du XI^e siècle. Cette *Vie* est dérivée de la *Vie métaphrastique* ;
- une collection de récits séparés publiée par les Bollandistes sous le titre *Paralipomena de SS. Pacomio et Theodoro* (loc. cit., p. 44-53, trad. lat. p. 333-345), suite de récits analogue à l'*Histoire lausiaque*, avec les mêmes titres et la même disposition des matières, probablement extraite de la *Vie* suivante ou de son prototype ;
- une *Vie du bienheureux Pacôme* en grec conservée dans un manuscrit de Paris du X^e siècle (Paris. gr. 881 ; éditée par François Nau, *Patrologia Orientalis*, t. IV, fasc. 5, n^o 19, Brepols, Turhout, 1981) ;
- une *Vie de Pacôme* se trouvant dans un manuscrit palimpseste provenant du Mont Athos, où elle a été transcrite au XIV^e siècle sur un texte sous-jacent du VIII^e siècle, manuscrit démembré et incomplet dont certains feuillets se trouvent à Paris (suppl. gr. 480), d'autres à Chartres (ms. n^o 1754) ;
- les extraits d'une *Vie de Pacôme* cités par Nicon de la Montagne Noire (XI^e siècle). Il s'agit apparemment de la *Vie* précédente ;
- une *Vie syriaque* très ancienne, présente dans des recueils du VII^e siècle (notons le *Paradisus Patrum* réalisé par le moine nestorien Enan Jésus du couvent de Beth 'Abhé pour le catholicos Mar Guiwarguis Ier [661-680]), traduction d'un original grec plus ancien (éditions : Paul Bedjan, *Acta martyrum et sanctorum*, t. V, Paris, 1895, p. 122-176 et 701-704 ; E. A. T. Wallis Budge, *The Book of Paradise of Palladius*, 2 vol. Londres, 1904 ; trad. française dans le vol. de la *Patrologia Orientalis* citée plus haut) ;
- plusieurs *versions coptes* (éditées par Émile Amélineau dans les *Annales du Musée Guimet*, t. XVII, Paris, 1889, p. 1-334, et dans les *Mémoires de la Mission archéologique française au Caire*, t. IV, Paris, p. 521-608). Ce sont des traductions du grec ;
- une *version arabe* publiée et traduite par Émile Amélineau (*Annales du Musée Guimet*, ibid., p. 337-712), compilation récente ;

- il faut y ajouter les récits de l'*Histoire lausiaque*, de Palladios (§ 32), en principe le plus ancien document, mais en fait cette compilation de récits a été très tôt complétée sans qu'on puisse distinguer ce qui vient de Palladios lui-même. En fait, l'ensemble de ces documents semble être le produit de compilations successives de trois sources remontant au IV^e siècle : 1. une *Vie de Pacôme* (en grec) ; 2. une *Vie de Théodore* (son disciple le plus célèbre) ; 3. un recueil d'*Ascetica* (c'est-à-dire d'épisodes tirés de la vie des ascètes).

Dans la littérature slavonne, les textes dédiés à saint Pacôme sont entrés dès l'époque pré-mongole. Ainsi, la collection de manuscrits *Ouspensk* (au tournant du XIII^e siècle) comprend un texte intitulé « La vie de notre père Pacôme, qui était au début de l'image des moines ». Comme l'a démontré le philologue-médiéviste russe Oleg V. Tvorogov¹¹, ce texte ne concerne pas directement les différentes variantes de la vie de saint Pacôme, car il s'agit d'une traduction des chapitres 32-34 de l'*Histoire lausiaque* de Pallade, chapitres qui parlent non seulement de saint Pacôme et des monastères fondés par celui-ci, mais aussi au sujet des couvents de nonnes et des événements qui y ont eu lieu, ainsi qu'au sujet de la vie de l'ascète Pitiroum (en traduction slave : Pitirim).

Quant au récit hagiographique proprement dit du saint, il faut noter que, dans l'histoire de la littérature slavonne on connaissait plusieurs versions (intégrales ou fragmentaires) de *La vie saint Pacôme*. La plus ancienne semble être la traduction slave du texte latin, attribuée à Denys le Petit (*Vita Sancti Pachomii Abbatis Tabennensis*). Les traductions slavonnes de la *Vie de saint Pacôme* incluse dans le *Grand Ménaion* pour le mois de mai ont été compilées à partir de multiples sources. Cette hagiographie slavonne a été faite sur la base de plusieurs fragments des règlements monastiques pacômiens (traduits en latin par saint Jérôme), du chapitre sur *Pacôme et les tabénissiottes* de l'*Histoire lausiaque* de Pallade et du texte grec de *la vie* du saint – texte attribué, à tort, à Siméon le Métaphraste.

La version roumaine de la *Vie de saint Pacôme* est une traduction fidèle de ce récit hagiographique slavon, compilé à partir de plusieurs sources grecques et latines. Pour cette raison, dans la version slavonne et ensuite dans ses traductions roumaines on trouve à la fois l'épisode avec *la levée de la feuille de chêne* ainsi que l'épisode de *l'inclinaison de l'édifice*; or, en grec, en latin

¹¹Tvorogov ; Oleg V., Древнерусские четьи сборники XII—XIV вв. [Drevnerusskietchetyisborniki 12-14 vekov]. – Trudy Otdela Drevne-Russkoi Literatury, T. 44. Leningrad, 1990. 217.

ou en copte, ces deux épisodes ne sont jamais réunis dans la même version du texte de *la vie* du saint.

Liste des figures:

Fig. 1. L'église de la Dormition de la Vierge du monastère de Humor. Le cycle de *la vie* de Saint-Pacôme.

Fig. 2. L'église de la Résurrection du Seigneur du monastère de Sucevița. Le cycle de *la vie* de Saint-Pacôme.

Fig. 3. L'église de la Dormition de la Vierge du monastère de Humor. L'envoi du portier pour accueillir la sœur d'après la chair de Saint-Pacôme.

Fig. 4. L'église de la Résurrection du Seigneur du monastère de Sucevița. L'Inclinaison de l'oratoire.

Fig. 5. L'église de la Résurrection du Seigneur du monastère de Sucevița. La double représentation de Saint-Pacôme.

Fig. 6. L'église de la Résurrection du Seigneur du monastère de Sucevița. La découverte par Saint-Antoine du vieux ermite Paul de Thèbes et le repas apporté aux deux saints par un oiseau.

Fig. 7. L'église de la Résurrection du Seigneur du monastère de Sucevița. La tentation du saint par le démon *Tagara*.

Fig. 8. L'église de la Résurrection du Seigneur du monastère de Sucevița. La levée de la feuille de chêne.

Fig. 9. L'église Saint-Georges du monastère de Voroneț et l'église de la Résurrection du Seigneur du monastère de Sucevița. Les inscriptions slavonnes avec le nom de Saint-Antoine dans les scènes « La levée de la feuille de chêne ».

Fig. 10. L'église Saint-Georges du monastère de Voroneț. La levée de la feuille de chêne.

All permission granted

Bibliographie :

Acta Sanctorum, Paris, 1866, T. III, p. 22-43, trad. lat. 295-345.

Annales du Musée Guimet, T. XVII, Paris, 1889, 1-334; 337-712.

Corpus athénien de saint Pacôme édité par le P. François Halkin avec une traduction française par le P. André-Jean Festugière, Cramer, Genève, 1982.

Mémoires de la Mission archéologique française au Caire, T. IV, Paris, 521-608.

Moines d'Orient, IV/2. La première vie grecque de saint Pachome. Introduction critique et traduction par André-Jean Festugière. Paris, Les éditions du Cerf, 1965, 156-157.

Patrologiae Cursus Completus. Series Latina, T. 73, col. 229-272.

Patrologia Orientalis, T. IV, fasc. 5, n° 19, ed. Brepols, Turhout, 1981.

Sancti Pachomii Vitae Graecae. Ed. François Halkin. Bruxelles, Société des Bollandistes, 1932.

Sancti Pachomii Vitae Sahidicescriptae. Ed. L. Th. Lefort. Louvain, Imprimerie orientaliste L. Durbecq, 1933 – CSCO, Scriptorum Coptici, 9-10.

Vies coptes de saint Pacôme et de ses premiers successeurs. Traduction française par Louis Théophile Lefort, Louvain, Publications Universitaires, 1943, pp. XIII-XCI;

- Amélineau, Émile.** *Histoire de Saint Pacôme et de ses communautés*, Paris, Ernest Leroux éd., 1889, – *Annales du Musée Guimet*, XVII, pp. XXV-XXVI & LXVIII.
- Bedjan, Paul.** *Acta martyrum et sanctorum*, T. V, Paris, 1895, 122-176; 701-704.
- Bojkov, Atanas.** *Българската Икона [B'lgarskata Ikona]*, Sofia, 1984.
- Bousset, Wilhelm.** *Aprophthegmata : Studien zur Geschichte des ältesten Mönchtums* de Wilhelm Bousset. Tübingen, 1923, 224-231; 253-258.
- Chitty, Derwas J.** *Pachomian Sources Reconsidered*, – *Journal of Ecclesiastical History*. Nr. 5, 1954, 38-77.
- Grabar, André.** *Deux images tirées de la Vie de Saint Pacôme*. – *Revue d'égyptologie*, XXIV, Mélanges Michel Malinine. Paris, 1972, 74 – 79.
- Halkin, Francis.** *Le Corpus Athénien de Saint Pacôme*. Avec une traduction française par A.-J. Festugière. Genève, Patrick Cramer éditeur, 1982 (Cahiers d'Orientalisme II).
- Ladeuze, Paulin.** *Étude sur le cénobitisme pacômien pendant le IV^e siècle et la première moitié du V^e*, Paris, 1898.
- Popovici, Euseviu.** *Istoria bisericească universală și statistica bisericească: De la împlinirea Schismei între biserica de Apus și biserica de Răsărit până în prezent (1054-1910)*. Ed. a 2-a, București, 1927, 64.
- de Sales, François.** *Les œuvres du bien-heureux François de Sales, évêque et prince de Genève*. Paris, 1652, col. 1851.
- Surius, Laurentius.** *De probatis sanctorum vitis*, Cologne, 1617, T. III, 195 sqq..
- Tvorogov, Oleg.** *Древнерусские четьи сборники XII—XIV вв. [Drevnerusskie tcheti sborniki 12-14 vekov]*. – *Troudy Otdela Drevne-Russkoi Literatury*. T. 44. Leningrad, 1990, 217.
- Veilleux, Armand.** *La liturgie dans le cénobitisme pacômien au quatrième siècle*. Romae, I.B.C. Libreria Herder, 1968 /*Studia Anselmiana*, Nr. 57, 16-158.
Viețile sfinților pe luna mai. Ed. Mănăstirea Sihăstria, 2012.
- Wallis Budge, E. A. T.** *The Book of Paradise of Palladius*, 2 vol. Londres, 1904.

**MEDIEVAL CULTURE IN
CONTEMPORARY RESEARCH**

GAUVAIN SOLEIL NOYÉ

J. K. Noble-Kooijman*

Abstract* : The stature of the character of Gauvain in the novels of Chrétien de Troyes aroused number of studies which conclude in a degradation of the image of the hero the status of which seemed inviolable. It is not that with the Cart that a collection parallel to that of Lancelot, hero of the novel, is committed by Gauvain who fails straightaway in the Bridge under the water where he is close to the drowning and makes sorry figure. The appeal to a functional analysis of the structure of the novel leads to identify Gauvain as the false hero of the wonderful tales which had analyzed Propp. This analysis heuristics clarifies the intuitions of the previous critics which saw in Gauvain an anti-hero. The "sun of the chivalry" flooded in the water of the Bridge "Évage" made so by the tale of the Cart the origin wanted by Christian of this Gauvain's downgrading among the heroes as he makes act. The Cart is the novel-key of the evolution of the sense to be given to the chivalrous exploit as well as to worldly courtesy in the continuity of the work of the novelist champenois. Sense of Lancelot's adventures in the Cart is the proDrôme of the spiritual orientations of Perceval which relegate in the background the "ground" chivalries which illustrated Gauvain.

Key-words : Arthurian Roman - The Knight of the Cart-Gauvain false hero - Courtoisie -Fin'amors - Quête spiritual

Le titre de cette communication peut paraître paradoxal quand on se souvient des qualifications de Gauvain dans les vers 2402 sqq. du roman du *Chevalier au Lion* :

*« Cil qui des chevaliers fu sire
et qui sor toz fu reclamez
doit bien estre solauz clamez.
Por mon seignor Gauvain le di
Que de lui est tot autresi
Chevalerie enluminée. »*

* Professeur Émérite, Universités du Grand Est, France.

* Article édité par Diana Gradu, Maître de conférences à l'Université Alexandru Ioan Cuza de Iasi.

Chevalier hors de pair, le neveu d'Arthur n'a pas d'égal. Il mérite d'être présenté comme le « soleil » de la chevalerie de son temps. C'est pourquoi l'épisode du Pont sous l'eau dans lequel il suffoque et se débat comme un noyé pouvait interpeller. Car le propre des personnages reparaisants dans les romans arthuriens et spécialement ceux de Chrétien de Troyes est la constance de leur stature. Or d'Yvain à *Lancelot* puis dans le *Perceval* le personnage perd de son lustre et connaît l'échec voire le ridicule. On s'est donc interrogé dans la critique sur ce gauchissement des traits et des actions de Gauvain en tentant de préciser quand et pourquoi il se produisait.

Dès 1953, William Nitze¹ montrait que le personnage, compte tenu de son rôle de héros dominant auprès d'Arthur, son oncle, ne pouvait être le protagoniste d'un poème indépendant. Sa prouesse, sa courtoisie, son aura solaire semblent lui conférer une stabilité dans la continuité des romans qui détourne de percevoir les failles qui apparaissent dans son comportement. La critique a pourtant été intriguée et comme Gauvain n'apparaît dans un premier rôle que dans la partie « Gauvain » du *Conte du Graal*, elle a précisé les aspects du personnage (que Jacques Ribard² qualifiait de paradoxal dans sa contribution au colloque arthurien de 1984 à Wegimont) dans la continuité des romans de Chrétien. La réunion des contributions dans un recueil de 2006 par Keith Busby et Raymond H. Thompson en fait le point³.

Douglas Kelly a noté dès 1970⁴ la fracture dans la personnalité de Gauvain : « [it is] not that Gauvain and his values are evil or wrong but they possess obvious limitations when compared with what the values of a Lancelot and an Yvain permit these two Knights to achieve. »

Keith Busby pouvait conclure en 1988⁵ qu'au terme de la tradition romanesque qui s'est inspirée de Chrétien “the figure of Gauvain had undergone a complete degradation” ceci vers 1230. Il résume d'une phrase le processus : “Chretien had established Gauvain as the first and greatest of the Knights of the Round Table and the same Chretien shows in *Perceval* the limitations of the courtly and knightly codes represented by him⁶.” C'est ce que J. Ribard appelait le paradoxe de Gauvain: « finie la trompeuse sécurité

¹ W.A.Nitze « *The Character of Gauvain in the Romance of Chretien de Troyes* » in *Modern Philology* Vol. 50, 1953, P.219-225. Repris dans “Gawein, a Casebook” pp. 103-115. cf note 3

² Jacques Ribard « *Un personnage paradoxal : le Gauvain du Conte du Graal* » in « *Lancelot, Gauvain, Yvain* » colloque arthurien de Wegimont, Paris, Nizet, 1984 pp. 5-18

³ Raymond H. Thompson and Keith Busby : *Gawein, a Casebook*, New York and London, Routledge 2006. Réédition après une introduction fine des articles sur le personnage de Gauvain tel qu'il apparaît dans la littérature médiévale de Wace et Chrétien à *Sir Gawein and the Green Knight*.

⁴ Douglas Kelly « *Gauvain and Fin'amors in the Poems of Chretien de Troyes* » in *Studies in Philology*, 67-4, 1970 pp. 453-460 (repris dans le Casebook ci-dessus pp. 117-123)

⁵ K. Busby : “*Diverging Traditions of Gauvain*” in *The Legacy of Chretien de Troyes*, ed. Par N. Lacy, D. Kelly and K. Busby, Amsterdam, Rodopi, 1988, pp.93-110. Sa réflexion initiale a paru dans son *Gauvain in old French Literature*, Amsterdam, Rodopi, 1980

⁶ *In op.cit.* ci-dessus p. 95

qui nous permettait de mesurer à ce personnage prétendument immobile tous ces chevaliers en devenir, les Yvain, les Lancelot, les Perceval. C'est désormais la mesure elle-même qui perd sa fixité. D'où l'embarras de la critique [...] et sa fuite devant ce Gauvain paradoxal [...]. Qui est-il ce nouveau Gauvain, ce Gauvain inattendu, et de quel sens profond Chrétien a-t-il voulu le charger ?⁷» C'est précisément la réponse à ces questions que notre analyse entend proposer.

D. Kelly dans son étude avait souligné trois étapes dans cette dégradation du personnage : dans l'*Yvain* en premier lieu il est cause de la séparation de Laudine et d'Yvain qu'il entraîne dans les aventures des tournois, ce qui cause la colère de Laudine et la quasi répudiation d'Yvain. Dans *la Charrette* ensuite il échoue dans sa quête de la Reine et subit la semi-noyade pathétique du Pont sous l'eau avant d'être secouru. Dans le *Perceval* enfin il est la victime d'une mystérieuse méprise qui le déclare coupable et d'une haine conséquente que le lecteur cependant juge immotivée. Nous reviendrons sur ces épisodes mais notons que pour le premier mentionné Yvain est responsable de sa peine puisqu'il a oublié (?) le terme fixé par Laudine. Il nous semble que sa folie conséquente ne fait que confirmer la culpabilité qu'il éprouve, Gauvain demeurant par ailleurs égal à lui-même. Il s'agit donc de comprendre comment s'altère le statut de chevalier exemplaire et de preux courtois de Gauvain pour que *la Vengeance Raguidel*⁸, et *Sir Gawain and the Green Knight* précédés dans cette voie par *Le Chevalier à L'Épée* puissent au terme de ses apparitions le présenter comme un anti-héros comme l'a écrit à ce constat D. Kelly : « Gawain is the opposite of a courtly Knight and it is significant that precisely this Hero was chosen for such a role. He is a failure all along the line in other words an anti-hero.⁹ »

Il est curieux de constater ce même jugement de décadence de la stature de Gauvain dans un récent travail doctoral de l'Université de Padoue où l'auteur Elisa Poggi¹⁰ s'appuie sur l'analyse des motifs narratifs à l'instar

7. Si le personnage demeure encore énigmatique on comprend que le récent colloque sur « *Le personnage de Gauvain dans la littérature européenne* » organisé en mars 2014 à l'Université de Paris Est, dir. Alamichel (cf bibliographie) n'ait pu aborder au fond le sujet ici traité. On lira p.32 le jugement de D. Gradu qui confirme le statut de séducteur virevoltant de Gauvain et sa décadence dès *Le Chevalier à l'épée*.

⁸ Voir Giovenal Carine : « *Quand se déplacer signifie se détruire : le personnage de Gauvain de Chrétien de Troyes à Raoul de Houdenc* » in *Colloque Mobilité et Littérature au moyen âge*, dir. Clamote Carreto, Lisbonne 2011, pp177-190. L'attribution à Houdenc de *la Vengeance Raguidel* reste discutée mais le constat par l'auteur de la décadence de Gauvain est patent.

⁹ cf article cit. note 4 p. 139

¹⁰ Elisa Poggi : *The Knight on the Treshold, thematic and anthropological Study of the english Gawain Romances*, University of Padova, 2013.

Plus substantielle, la thèse de Beate Schmolke-Hasselmann soutenue à Tübingen en 1980 : *Der arturische Versroman von Chretien bis Froissart*, Niemeyer, Tübingen, souligne l'importance de Gauvain dans la réception ultérieure de Chrétien chez ses successeurs en créant une

de C. Machann¹¹ à propos des structures des romans anglais de Gawain. On sait qu'A. Guerreau-Jalabert¹² avait avec sagesse renoncé à la méthode des motifs pour une taxinomie des romans arthuriens français en vers et rappelé la limite de l'indexation de Stith-Thompson¹³ pour les textes folkloriques. Il ne faut pas pour autant renoncer à une recherche des structures profondes dans l'analyse des romans arthuriens et de leurs personnages, la matière de Bretagne n'ayant pas encore livré toutes ses filiations dans les romans en vers. Le colloque du CUERMA en 2007¹⁴ apporte au sujet des personnages dans la littérature médiévale une contribution déterminante. Sur Gauvain Carlos Clamote Carrero après avoir cité Ribard précise que sa stature (ou son statut) est celle d'un « emblème des valeurs chevaleresques, image suprême de la stabilité et de l'intégrité qui se trouve à partir de l'*Yvain* et surtout de la *Charrette* écarté de ce type, de ce statut, pour parvenir dans le *Perceval-Gauvain* à une dégradation complète. » p. 99-122 *passim*.

La critique situe la composition d'*Yvain (le Chevalier au Lion)* en l'année probable de 1177 et celle de *Lancelot (Le chevalier de la Charrette)* en cette même période, une controverse sur ces dates subsistant et interdisant de situer plus nettement l'antériorité de tel de ces deux romans sur l'autre. L'étude précise de la chronologie des deux romans¹⁵ pour ma convaincre de l'antériorité d'*Yvain* pour l'essentiel et c'est le personnage de Gauvain qui sert en ce point de pierre de touche. Voyons pour le présent quelle figure il fait dans la *Charrette*, roman contemporain d'*Yvain*. Dans l'ouverture du roman Gauvain exhorte le Roi son oncle à engager une quête de la Reine pourtant conduite et protégée par Keu après un défi contraignant de Meleagant au Roi Arthur. Facilement vainqueur de Keu il entraîne vers Gorre, le royaume de son Père où sont les prisonniers de Logres, la Reine et

typologie de ces romans en vers (Jusqu'au *Meliador*) qui repose sur la place de Gauvain, absent comme héros, participant aux quêtes d'un ou de plusieurs autres ou agissant en héros seul. Toutefois, le chapitre 1.4 consacré au seul Gauvain ne modifie pas la perception classique du personnage. On pourrait regretter que l'auteur, engagée dans d'autres voies, n'ait pas repris son analyse séduisante des rapports entre ces romans en vers et les cours auxquelles ils étaient destinés. K. Busby dans un avant-propos à l'édition anglaise de l'ouvrage en 1998 dit comment il se place dans la tradition critique des romans arthuriens, spécialement anglais.

¹¹ Clinton Machann : "A structural Study of the english Gawain Romances" in *Neophilologus*, 66, 1982 pp. 629-637

¹² Anita Guerreau-Jalabert : « *Romans de Chrétien de Troyes et contes folkloriques. Rapprochements et observations de méthode.* » in *Romania*, 104, 1993 pp. 1-48

¹³ Stith Thompson : *Motif Index of Folk Literature*, Bloomington Indianapolis 6 volumes 1955-1958, qui a développé le travail taxinomique d'Anti AArne avec lequel il a collaboré. La critique des motifs par Propp (voir note 20) ne nous est connue que depuis 1958

¹⁴ *Façonner son personnage au moyen âge*, colloque du CUERMA Dirigé par Chantal Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, 2007

¹⁵ Jacobus Kooijman : « *Temps réel et temps romanesque. Le problème de la chronologie relative d'Yvain et de Lancelot de Chrétien de Troyes.* » in *Le Moyen Âge*, tome 83, 1977.

son protecteur piteux. Gauvain lance donc une quête qui le place en vedette. L'arrivée impromptue et clairement merveilleuse de Lancelot, qui n'est pas identifié comme tel et que Gauvain ne semble pas reconnaître alors que ce chevalier mal en point et harassé reconnaît bien lui le neveu d'Arthur, change l'ordonnance de ce lancement de l'aventure. Le vers 208 fait dire in petto à la Reine sur le chemin de son exil : « Ha! rois (rois n'existe que dans le ms.794 et devrait être plutôt « Amis » comme dans le ms Chantilly)) se vos ce seüssiez » ce qui résonne comme un appel auquel répond l'arrivée de Lancelot dans le récit. Nous avons donc deux quêteurs et leurs quêtes parallèles les conduisent à choisir chacun une voie d'accès à Gorre. On sait que Gauvain (j'y reviendrai) choisit la voie du Pont evage, pont sous l'eau, tandis que Lancelot passe par le Pont de l'épée, réputé le plus périlleux. L'épreuve de Lancelot est un succès du héros et la Reine s'en trouvera délivrée. Quant à Gauvain nous le retrouvons au Pont sous l'eau dans les vers 5106 sqq. du roman :

*« et tantost qu'il viennent au pont
ont mon seignor Gauvain veü
del pont trabuché et cheü
en l'eve qui estoit parfonde.
Une ore essort et autre afonde,
Or le voient et or le perdent ;
Il vient la et si l'aerdent
A rains, a perches et a cros. »*

Le contraste est très fort entre les deux héros et la stature de Gauvain « soleil noyé » est si soudainement amoindrie qu'on est conduit à s'interroger sur les causes de cette évolution de la figure d'un personnage que toute la tradition littéraire avait placé au pinacle de la Chevalerie. C'est là et seulement là que commence la dégradation du personnage et mon objet est d'interroger les sources, la chronologie et les détails de cette aventure pour en déceler la signification au sein de l'œuvre de Chrétien. Comment donc, d'*Erec* à *Perceval*, rendre compte d'une évolution sensible du personnage qui paraissait constant et pourquoi dans ce roman précis de la *Charrette* Chrétien donne-t-il cette vision, nouvelle pour ses lecteurs, d'un tel héros ? Cette communication s'y attache sur les pas de D. Kelly et elle tente de cerner le moment critique de cette évolution. Le travail de Bernhard Anton Schmitz¹⁶ qui traite de l' « *Emanzipation des ewig Verspäteten* (Gauvain) » regrette dès son introduction que: « in der germanistischen Mediävistik erstaunlicherweise bis heute nie ernsthaft eine funktionale Beschreibung der Gauvainfigur unternommen worden sei. » C'est précisément cette méthode

¹⁶ Bernhard Anton Schmitz: *Gauvain, Gawein, Walewein. Die Emanzipation des ewig Verspäteten*, Tübingen, Niemeyer 2008.

fonctionnelle qui a paru porteuse de sens pour l'analyse de la *Charrette*¹⁷ et ses conclusions conduisent à l'interprétation présente de la stature de Gauvain.

Dès le premier grand roman qu'il compose, *Erec et Enide*, qui est daté avec de bons arguments de 1170, Chrétien de Troyes met en scène la cour d'Arthur et la chevalerie arthurienne comme une référence réaliste des aventures qu'il relate à ses auditeurs des cours féodales de son temps principalement à la cour de Champagne. Il dispose ainsi un théâtre où les personnages récurrents servent sa narration. Avec le souci d'une « belle conjoncture » dont sont incapables les jongleurs et conteurs itinérants, les contes d'aventure et d'amour que la tradition (orale le plus sûrement) lui livre nourrissent ses romans en vers. Il peut donner alors à des héros fictifs une existence réaliste aux yeux des grands féodaux et de leur entourage que pouvaient commencer à lasser les récits épiques de la génération précédente. Il est significatif de lire au terme de la première partie d'*Erec* une liste des chevaliers qui siègent autour de la Table Ronde d'Arthur. C'est là une sorte de préparation des aventures qui feront agir tel de ces personnages ainsi typés. Gauvain en est le plus illustre qui fait fonction de modèle

*« Devant tous les boens chevaliers
doit estre Gauvains li premiers,
li seconz Erec, li filz Lac,
et li tierz Lancelot del Lac »* v. 1671 sqq.

La liste des chevaliers est longue mais Chrétien ne retient pour ses contes que les quelques héros qu'il fait agir de roman en roman avec constance à la cour d'Arthur et de Guenièvre et qui forment une petite société de chevaliers dont la figure s'affirme lorsqu'ils deviennent sujets principaux. Ainsi de Cligès, Yvain, Lancelot, Perceval après Erec. Nous n'avons pas, et le fait a été remarqué par Nitze, de « roman de Gauvain » et pourtant sa présence constante et sa participation aux aventures et aux tournois dessinent un personnage dont les traits saillants sont la prouesse et la courtoisie. En bref un parfait chevalier qu'on qualifie de Sire ou Messire comme neveu du Roi : Arthur le dit dans *Erec* au v. 2232 :

*« Gauvain son tres chier neveu
a celui ne se prenoit nus »
ce que confirme Cligès au v.4869
« C'est Gauvain
qui n'est a cheval n'a pié vain*

¹⁷ Jacobus Kooijman : « *Du conte au roman : recherches sur la structure du Chevalier de la Charrette de Chrétien de Troyes.* » in *Romanic Review*, t. 69, 1979, p. 275

c'est cil a cui nus ne se prent. »

Chevalier sans pair Gauvain est donc le parangon et l'idéal de cette chevalerie romanesque et, toujours choisi comme champion par les dames en détresse il illustre bien cette société « d'armes et d'amour » que la seconde féodalité du XII siècle chante et conte, sûre de ses institutions et de ses principes. Mais nous n'avons pas d'aventure ni de quête mettant en scène Gauvain avant la *Charrette* comme si la stature de ce héros le figeait dans une fonction de « commandeur ». Il est le héros incontesté qui fait le galant auprès de Lunette dans Yvain dans un débat de la lune et du soleil au vers 2402-2409 :

*« Cil qui des chevaliers fu sire
et qui sor toz fu reclamez
doit bien estre solauz clamez.
Por mon seignor Gauvain le di,
Que de lui est tot autresi
Chevalerie anluminee,
Come solauz la matinee
Oevre ses rais et clarté rant »*

et on le voit rappeler à Yvain la nécessité de la prouesse dans la solidarité chevaleresque. On notera ici à nouveau qu'Yvain porte seul la responsabilité de son oubli d'une promesse faite à son épouse de lui revenir au terme fixé et Kelly incrimine à tort Gauvain dans cet épisode.

L'analyse de la stature de Gauvain suppose un retour sur l'*Yvain* et la date de sa composition. Une révision des travaux sur ce point¹⁸ montre que les allusions de ce roman à l'intrigue de la *Charrette* sont porteuses de sens en ce qui concerne la perception de la stature de Gauvain et de son rôle fonctionnel autant qu'elles servent à préciser la date de composition des deux romans : la première intervient aux vers 3692-3703 quand Yvain découvre Lunete prisonnière et accusée de trahison. Elle dit n'avoir trouvé personne pour être son champion contre trois chevaliers, suscitant ainsi l'étonnement d'Yvain :

*« Et messire Gauvain, chaeles,
li frans, li dolz, ou ert il donques ?
A s'aïe ne failli onques
dameiselle desconseillee.
cil me feïst joiant et liee,
se je a cort trové l'eüsse ;*

¹⁸ Cf note 15

*ja requerre ne li seüsse
riens nule qui me fust veheee ;
mes la reïne en a menee*

*uns chevaliers, ce me dit an,
dont li rois fist que fors del san,
quant après li l'en envoia ; »*

Bel éloge (encore fidèle à la tradition du personnage) de Gauvain et déploration de son absence. Le roi fit folie dit Yvain de l'envoyer secourir la Reine mais ce choix confirme la réputation de son neveu, chevalier sans égal.

La seconde allusion à l'intrigue de la *Charrette* se lit aux vers 3906-3914 dans l'épisode du géant Harpin agresseur du beau-frère de Gauvain. À Yvain qui s'étonne que le Sire du lieu n'ait pas trouvé d'aide à la cour d'Arthur il donne ce commentaire :

*« Et lors li descuevre et desnoe
li riches hom, que il eüst
boene aïe, se il seüst
ou trouver mon seignor Gauvain.
« Cil ne l'anpreïst pas en vain
que ma fame est sa suer germanne ;
mes la fame le roi en mainne
uns chevaliers d'estrange terre
qui a la cort l'ala requerre. »*

Le détail de l'argument du début de la *Charrette* nous est donné plus au long dans la suite de ce passage où l'on voyait par ailleurs la famille de Gauvain s'enrichir d'une soeur (comme on l'avait découvert oncle de Cligès dans le vers 2578 de ce roman cher à Chretien). Son renom cependant n'en est que plus brillant et toujours conforme à son type établi, confirmé par un départ en quête pour la première fois.

La troisième allusion est bien différente. Aux vers 4734-4739 d'*Yvain* lors du débat judiciaire entre les sœurs de la Noire Épine, si l'aînée qui a déshérité sa cadette a déjà acquis que Gauvain serait son champion la cadette cherche qui la défendra et c'est le conteur qui donne une précision qui suppose que le contenu du *Lancelot* est connu presque complètement des auditeurs :

*« s'avoit tierz jor que la reïne
ert de la prison revenue
ou Meleaganz l'a tenue
et trestuit li autre prison,
et Lanceloz par traïson
estoit remés dedans la tor. »*

C'est probablement au v. 6149 de la *Charrette* que Godefroy de Lagny a pris le relais de Chrétien à sa demande pour achever le roman, soit quand Lancelot est emmuré dans la tour par trahison de Meleagant. Quand on analyse les chronologies parallèles des deux romans on parvient à une conclusion exposée dans l'article cité en note : *Yvain* a été composé en premier lieu et vraisemblablement lu en cour comme il était de coutume et les allusions à la *Charrette* (les deux premières) apparaîtraient ainsi comme des « réclames » pour ce roman qui succède donc au *Chevalier au Lion*. Lors de la dernière allusion au *Lancelot* il est patent en revanche que les auditeurs sont supposés connaître toute l'histoire au moins jusqu'à l'emprisonnement du héros par Meleagant. Il fallait donc imaginer une succession rapprochée de ces compositions : l'*Yvain* a pu être d'abord composé (en 1177 vraisemblablement) et lu presque entièrement (jusqu'au v. 4696 sans doute, vers qui marque une rupture dans le récit), la *Charrette* aurait alors été conçu sur la commande de la Comtesse et lu en cour dans ses quelque 6000 premiers vers (jusqu'au v. 6149 ?), l'auteur reprenant la lecture de la fin d'*Yvain* avec en particulier le duel judiciaire entre Yvain et Gauvain (qui n'est pas reconnu par Yvain qu'il n'identifie pas non plus, pensant avoir comme adversaire le Chevalier au Lion). On se souvient que les sœurs de la Noire-Épine sont en contestation d'héritage, l'aînée dépouillant sa cadette, d'où le duel des champions. Chrétien n'a pas rédigé lui-même la fin de la *Charrette*, même s'il l'avait conçue et après 1181 (mort d'Henri le Liberal le 16 mars) il se placera à une date que nous ignorons sous la protection de Philippe d'Alsace duquel il dit avoir reçu commande du *Perceval*. Il faut donc supputer, outre la composition en partie croisée des deux romans, une dernière performance de l'auteur lors de la présentation de la fin de l'*Yvain* et un abandon à Godefroy de Lagny son confrère de la présentation de la fin de la *Charrette*. Notre analyse du roman ne conduit pas à reprendre l'ancien débat sur la prétendue réticence de Chrétien à illustrer la thèse adultère de la *Charrette* qui nous semble démentie et par la structure de son argument et par la vérité physique et psychologique des relations de Lancelot et Guenièvre. La vraie innovation de la *Charrette* est dans la rupture de continuité du statut de Gauvain.

Dans la dernière allusion à la *Charrette* le contenu semble donc bien connu des auditeurs à la différence des deux premières allusions. Elle intervient au cœur de l'épisode des sœurs de la Noire-Épine. Dans le combat judiciaire Yvain est le champion de la cadette que « sa seror a fors botée de sa terre et deseritée » selon les paroles d'Arthur aux vers 6378-79 lorsqu'il résout le conflit en faisant avouer à l'aînée son injustice. Gauvain quant à lui avait été choisi comme champion par l'aînée désireuse de s'assurer la victoire. Le combat des champions, qui ne se reconnaissent donc pas, est égal et il faudra que le Roi tranche par sa justice souveraine pour départager les

sœurs. Notons que pour Gauvain cet échec relatif au combat (par égalité entre les champions) ne se produit que rarement (une fois dans *Cligès* au tournoi d'Oxford où Cligès a vaincu Lancelot à la seconde joute, Perceval le Gallois à la troisième et fait jeu égal avec Gauvain à la dernière). À la Noire-Épine on assiste à l'assaut de générosité entre les héros qui tous deux veulent s'avouer vaincus par courtoisie envers l'autre. Mais pour nous lecteurs et peut-être déjà pour les auditeurs du temps prévaut le sentiment que Gauvain avait accepté une mauvaise cause perdant ainsi de sa superbe.

C'est dans la *Charrette* que pour la première fois Gauvain part en quête. Après l'enlèvement de Guenièvre mal protégée par Keu il décide le Roi à partir et prend avec lui deux écuyers sur deux destriers de remonte. Sa quête le porte en tête et elle se poursuivra alors que Lancelot qu'il n'a pas reconnu apparaît harassé et lui demande un cheval. Piquant alors pour le suivre et quittant semble-t-il la compagnie d'Arthur et ses deux écuyers il le retrouve démonté derrière une charrette. L'épisode de la charrette est célèbre et il a été maintes fois commenté : son importance est confirmée par le titre que Chrétien donne à son roman comme par le fait que le héros, mystérieusement apparu devant Gauvain et la troupe d'Arthur semble avoir engagé sa quête avant même que le Roi (conseillé par Gauvain) n'ait décidé de la sienne. Son nom est ignoré mais on note qu'il connaît Gauvain (v. 278). Depuis Wendelin Foerster et Gaston Paris on s'est penché sur les motifs qui sont développés dans son roman par le romancier et leur correspondance avec d'éventuelles sources proches ou lointaines. De cette charrette il faut bien dire qu'on ne sait rien de plus que ce qu'en dit Chrétien aux v. 321-22 :

« *De ce servoit charrete lores
Dont li pilori servent ores* »

Mais on admire l'utilisation subtile qu'il fera de l'hésitation de Lancelot à y monter. La première demoiselle qui accueille nos deux quêteurs, l'un en charrette, l'autre à cheval, insiste sur la honte dont s'est couvert Lancelot en acceptant de monter en charrette. On note que Gauvain en le suivant après lui avoir donné un de ses deux chevaux semble comme dit ci-dessus avoir quitté la compagnie d'Arthur et ses écuyers, donc son second cheval de remonte. Il ne pouvait plus l'offrir en conséquence à Lancelot, démonté et défait. Pour lui toutefois l'invitation du charretier à rejoindre Lancelot sur la charrette n'appelle que refus. Si la critique a souvent cherché dans les traditions du temps des charrettes (peut-être infamantes comme dit Chrétien ou plus souvent charrettes des défunts) sans réel succès, elle n'a pas dans cet épisode noté l'essentiel à mes yeux, accordant foi aux commentaires convaincus de Chrétien sur l'infamie des charrettes. C'est en fait le charretier qui importe ¹⁹,

¹⁹ Voir Jacobus Kooijman : « *Le motif de la charrette dans le Lancelot de Chrétien de Troyes.* » in *Romanische Forschungen*, T.87, 1975, p. 342

« li nains cuiverz de pute orine » (v. 354) personnage commun dans les contes merveilleux et auxiliaire des héros auxquels il propose des épreuves ambiguës, gages de récompense ultérieure. Lancelot hésite à monter certes, sa raison combattant son cœur, mais il monte, sans examen, de même que chez la demoiselle qui accueille nos deux quêteurs au soir il transgressera l'interdit du lit merveilleux et évitera la lance de feu. Sa récompense, annoncée d'emblée par le nain, c'est la vue du cortège de la reine emmenée en captivité. C'est d'ailleurs, le matin du lendemain, après la nuit et l'épreuve de la lance magique que Lancelot aperçoit, ravi, le cortège de la Reine et qu'il est retenu par Gauvain d'une chute dans son ravissement. On notera que si l'hôtesse continue de honnir Lancelot pour avoir été charreté, elle lui donne cheval et lance tandis que le nain et sa charrette semblent avoir disparu. Nos deux héros rencontrent très vite une seconde demoiselle (demoiselle du carrefour) tout aussi féérique apparemment que la première qui contre une promesse de service leur indique le nom du ravisseur de la Reine et la voie à suivre pour la retrouver. Le sens de l'épreuve et les voies d'accès clairement indiqués, le choix des héros est discriminant : Gauvain ne s'engage qu'avec restriction « selon son pouvoir » à servir la demoiselle tandis que Lancelot lui accorde sans examen tout ce qu'elle voudra. Informé des voies périlleuses qui donnent accès à Gorre Lancelot laisse Gauvain choisir. C'est le Pont sous l'eau, voie la moins périlleuse que choisit Gauvain, ce qui manque de grandeur, tandis que Lancelot sans commentaire se mettra à la voie vers le Pont de l'épée. À tous égards le lancement de cette quête de la reine distribue clairement les rôles. L'idée d'une quête parallèle par des chemins qui se séparent est une trouvaille séduisante, sauf à rappeler que ces structures sont classiques dans les contes merveilleux analysés par Propp²⁰ et que Chrétien a pu heureusement interpréter la structure d'un éventuel récit de conte merveilleux en y insérant les personnages de son choix et le « sens » qu'il avait mission d'illustrer. La perception du personnage de Gauvain devient plus pénétrante si les intentions de Chrétien se révèlent. « *Façonner son personnage au moyen âge* » c'était là le titre du colloque de 2007 au CUERMA d'Aix. Et l'analyse de Bernhard Anton Schmitz en 2008 dans son « *Gauvain, Gawein, Walewein* » en 2008 va dans ce sens en cherchant la fonction constante qu'assume Gauvain depuis Chrétien de Troyes jusqu'au terme des romans allemands qui s'inspirent de son oeuvre. Il ne voit pourtant pas en Gauvain un adversaire du héros mais un personnage chargé d'une fonction parallèle et tardive, ce qui ne le définit pas suffisamment.

²⁰ Vladimir Propp : *Morphologie du conte suivi de Les transformations des contes merveilleux*, édition française, Seuil, Paris, 1970. Il est implicite dans nos analyses que la méthode fonctionnelle facilite les recherches de sources éventuelles sans que soit sous-estimés la part d'invention du romancier et les contextes qui nourrissent ses romans. Nous adhérons à l'esprit de la critique de Propp par Max Lüthi : *Das europäische Volksmärchen*, Francke, UTB 2005.

C'est ici le lieu de parler de la recherche de sources éventuelles pour les romans de Chrétien. Alexandre Micha dès 1950 (Sur les sources du *Roman de la Charrette* in *Romania* Tome LXXI) a pu faire état de la culture de Chrétien pour rapprocher certains motifs de textes antérieurs, classiques ou contemporains, tout en rendant à l'auteur ses mérites originaux. Mais s'il conclut avec raison que « rien ne prouve que Chrétien ait élaboré son sujet en partant d'un conte oral » il sait que, hagiographiques ou issus de la tradition bretonne, Chrétien a mis à profit les contes ou parties de contes qu'il connaissait ou avait reçus ou entendus de la bouche des jongleurs. Cela ne diminue pas l'importance de la commande initiale que la Comtesse a pu faire, orientant dans la *Charrette* les aventures vers les manifestations de l'amour courtois. De la « matière » c'est-à-dire de l'argument, nous ne pouvons supputer que la sécheresse telle qu'elle apparaît dans les « jugements d'amour » rapportés par le Chapelain de la Comtesse dans son *De Amore*. Mais la critique ne trouve pas trace des contes, gallois, bretons ou irlandais, qui auraient été des sources directes. Il est sûr que l'art subtil de Chrétien lui permettait de les interpréter, de les fondre dans cette « conjointure » dont il se réclame avec raison. Mais a-t-on conduit l'analyse des romans de Chrétien d'une façon qui permette de discerner les linéaments d'un récit ou d'un conte originel ? Sans doute la critique répugnait-elle à une analyse régressive et hypothétique préférant disposer d'abord de sources favorables à la déduction progressive.

Quand on s'interroge sur le motif de la charrette on s'avise des difficultés de la critique pour identifier des sources lorsqu'elle se limite aux motifs, voire aux brèves aventures apparemment adventices. B.A.Schmitz l'a bien senti qui écrit : « dass der Strukturalismus die Begriffe Figur und Funktion zusammen dachte ist seit Vladimir Propps Märchenanalyse von 1928 [...] fest in der Forschung etabliert. » Identifier dans la *Charrette* les fonctions que les divers acteurs assument dans l'esprit de l'analyse structurale de Vladimir Propp permet de supputer l'existence d'une source possible parmi les contes. Ce sont en effet des contes que Chrétien amplifie dans ses romans et il est possible (dans le cas de la *Charrette* cela me semble assuré) que ses sources initiales (les « livres » dont il parle dans ses prologues ou la « matière » qu'on lui transmet) appartiennent au trésor des contes. La *Charrette* offre au terme d'une analyse structurale (voir article cité note 17) le schéma d'un conte merveilleux à deux séquences, passant par les motifs du combat contre l'agresseur et de la tâche difficile et le détail de la structure du roman offre la confirmation de ces péripéties complexes mais attendues. Le développement de cette analyse ne permet pas de conclure à une source identifiée mais il conduit à un schéma convaincant. Cette présente réflexion sur la figure de Gauvain tient compte de la fonction qu'il assume dans le schéma du conte. Il y occupe en effet le rôle du faux héros, qui suit le même cheminement que le héros mais ne se soumet pas aux mêmes épreuves, sauf à

y échouer. Il revendique par prétention mensongère le bénéfice des succès du héros, se tient prêt à revêtir ses effets sans cesser pour autant de l'encenser. Si cette intuition est juste on devait constater une altération sensible de la figure de Gauvain dans le roman dont le symptôme d'alerte m'a paru être son échec au pont sous l'eau (pont evage). La structure probable du conte apportait à Chrétien une syntaxe de son roman de la *Charrette* mais l'essentiel dans le choix des personnages et l'arrangement des épisodes et des contenus relevait du romancier. Il est donc responsable du choix de Gauvain comme héros parallèle, faux héros dans le conte merveilleux et il faut bien constater que la détérioration d'image de l'illustre Gauvain commence avec la *Charrette*, roman postérieur à l'*Yvain*, et doit être jugée issue de la volonté de Chrétien. C'est bien Chrétien qui en donnant à Gauvain le statut fonctionnel du Faux héros inaugure bien avant *La Mort Artu* la dévalorisation du monde arthurien, et partant de la féodalité glorieuse du XIIe siècle que l'extension des domaines centraux et de leurs administrations faisait évoluer.

On peut trouver la confirmation de cette intuition en observant le sort que la tradition romanesque réserve à nos deux héros : pour le seul Chrétien de Troyes nous n'avons qu'un roman après cette date de 1177-1178 qui vit la composition d'*Yvain* puis de *Lancelot*. C'est le *Conte du Graal*. Lancelot n'y paraît pas mais Gauvain y occupe une place significative et ses aventures sont narrées comme pour un conte indépendant de celui qui concerne Perceval le Gallois. Il est possible que le caractère inachevé du roman explique une conjonction moins parfaite mais telle quelle la partie Gauvain du *Conte du Graal* renseigne sur le personnage : s'il est toujours une référence chevaleresque et courtoise jamais il n'atteint à l'héroïsme quasi mystique de Perceval. Il reçoit comme les autres chevaliers la mission de quêter la lance qui saigne mais ses aventures restent mondaines et au vrai peu glorieuses. Ainsi de la Pucelle aux petites manches, une enfant qui le prie en saisissant sa jambe et dont il accepte d'être le champion malgré son obligation de combat judiciaire à Escavalon. Le ton de dérision de toute cette aventure au tournoi de Tintagel déconsidère Gauvain par contraste. Il en va de même dans cette scène de comédie sociale qu'est l'émeute des bourgeois à Escavalon, contre laquelle il se défend à l'aide d'un échiquier comme écu. Nous sommes déjà dans le ton des baroques du XVII^e siècle et la chevalerie qu'illustre alors Gauvain paraît annoncer Cervantès. La figure qu'il fait désormais se retrouve dans la littérature du XIII^e siècle qui ne le présente plus sous les traits d'un héros exemplaire, sa courtoisie mondaine le disqualifiant en une période (inaugurée par le *Perceval*) de chevalerie chrétienne. C'est le lieu de rappeler que la *Charrette* amorçait nettement cette orientation mystique des aventures contées par Chrétien. La dalle du cénotaphe que soulève le héros et dont l'inscription annonce le prochain succès de Lancelot est comme une préfiguration des mystères du *Conte du Graal* et inspire les épisodes homologues des romans du Graal. Quant à Gauvain la fin du *Conte du Graal*

le montre prisonnier du château des Reines, sorte de sanctuaire-prison merveilleux, royaume de mort où sa mère et son aïeule l'accueillent vraisemblablement sans retour.

Le contraste est fort, non seulement avec le jeune Perceval, futur héros du Graal, et avec Lancelot qui devient comme on sait le héros dominant du *Lancelot-Graal*. Est-ce à dire comme on l'a jugé que l'orientation résolument christianisée des romans de Lancelot en prose, amplifications claires des deux romans fondateurs de Chrétien, la *Charrette* et le *Graal*, avait relégué Gauvain, héros sans destin, ayant franchi la borne de Galvoie, dans les limbes du château des Reines pour lui préférer la postérité de Lancelot, sauveur pressenti ? C'est ce que l'on constate au moins et qui dans l'apocalyptique *Mort Artu* se trouve confirmé.

Au terme de cette réflexion rappelons que Chrétien de Troyes a composé ses cinq grands romans entre 1165 et 1185 probablement. En cette fin du XII^e siècle, au service d'un grand feudataire, les contes qu'il compose sont autant d'échos de la morale sociale du temps. L'image de la chevalerie que donnent ses personnages arthuriens est non seulement vraisemblable elle est aussi moralement construite. Il n'est donc pas indifférent de noter les évolutions de ses héros au fil des romans. Si Arthur y reste en retrait Gauvain apparaît comme un parangon de prudhomme et le fait que dans la *Charrette* il paraisse pour la première fois dévalué est significatif. Comme la vraisemblable structure narrative du roman est celle d'un conte merveilleux et que dans cette architecture Gauvain joue le rôle du faux héros il était légitime de se demander s'il y avait là un simple effet de rencontre, ce qui ne cadre guère avec le soin de conjointure de notre auteur, ou si l'intention de Chrétien était bien d'amoindrir la gloire sociale de Gauvain au bénéfice de Lancelot, héros véritable, libérateur des prisonniers de Gorre (comme l'annonce l'épisode du cimetière futur) et aimé de Guenièvre qu'il conquiert dans la joie d'une nuit courtoise. L'analyse de la structure du roman fait de lui le « jeune roi » qui épouse la reine par référence au schéma des contes merveilleux de cette espèce, sans considération de l'adaptation de Chrétien qui a dans l'esprit et la commande de Marie de Champagne pour faire de lui un fin'amant devot et le souvenir toujours présent du Tristan auquel Erec comme Cligès opposaient leurs conduites d'amants-époux. Ajoutons que tant le *Lancelot Propre* que le cycle en prose tout entier confirment les comportements ici décelés des personnages de Gauvain et de Lancelot. D.Poirion dans une introduction à la *Charrette* estimait que le bon chevalier Gauvain assume la fonction héroïque de la quête de la Reine et que Lancelot est introduit de manière impromptue dans la narration pour satisfaire le vœu de la Comtesse soit camper un amant courtois que Gauvain, neveu du Roi, n'aurait pu incarner : « Le recours à un certain Lancelot, personnage d'une autre légende, celle de la Fée du Lac, comme héros de cette quête est la conséquence du sens proposé à Chrétien par la comtesse : l'histoire d'amour

impliquait l'intervention d'un autre personnage que Gauvain, dont la courtoisie apparemment exemplaire ne s'alliait pas aux qualités voulues pour un adepte de la fine amor. » in *Ch. De Troyes, Œuvres complètes*, Gallimard Paris 1994 p.1236. Il est vrai que Gauvain est plutôt un séducteur virevoltant comme le qualifiait J. Frappier qu'un *fin'amant* car il n'a jamais nulle dame d'amour comme le remarque finement D. Gradu (*cf. Bibliographie*). Avec *Le Chevalier de la Charrette* l'oeuvre de Chrétien de Troyes prend donc un tour nouveau. Lancelot en est le protagoniste mais Gauvain y joue le rôle inhabituel, assez inattendu, du faux héros des contes merveilleux. Les personnages récurrents, conçus comme des repères intangibles, connaissent donc une évolution, révélant des intentions nouvelles de l'auteur. Le « sen » apparent du roman illustration de la *fin'amor* et de l'amant courtois masque un sens caché que révèle la quête manquée de Gauvain. Jusqu'alors la prouesse, les devoirs du chevalier féal, le mariage, l'amour courtois enfin étaient parfaitement insérés dans un tableau romanesque de la cour féodale d'Arthur, emblématique de toutes les cours du XIIème siècle qui y contemplaient leur image avantageuse. Voici que cette image semble s'estomper dans la *Charrette avec* le naufrage symbolique de Gauvain et que le roman courtois s'ouvre à une quête nouvelle, spirituelle et mystique, dont l'épisode de Lancelot au cimetière mythique des héros de la chevalerie est l'ouverture. Après *le Chevalier de la Charrette, le Conte del Graal*, lui aussi inachevé, confirme cette quête d'un sens nouveau pour la féodalité chevaleresque.

Bibliographie :

Les citations des textes de Chrétien de Troyes sont extraites des éditions des Classiques Français du Moyen Age (CFMA) Champion, Paris, textes édités d'après le ms.BN f.794.

<i>EREC et ENIDE</i> ed. Mario Roques	CFMA N°80	1953
<i>CLIGES</i> ed. Alexandre Micha	CFMA N°84	1957
<i>LE CHEVALIER au LION</i> ed. M.Roques	CFMA N°89	1960
<i>LE CHEVALIER de la CHARRETTE</i> ed.M. Roques	CFMA N°86	1958
<i>LE CONTE du GRAAL</i> ed. Felix Lecoy, 2vol.	CFMA N° 100	1975

Ces romans sont désignés dans le texte de l'article par *Erec, Cliges, Yvain, Lancelot* ou *Charrette, Perceval*, en caractères italiques comme il est de coutume pour les titres et noms de revues et d'œuvres.

Alamichel, Marie-Françoise, *Le personnage de Gauvain dans la littérature médiévale européenne*, Colloque international octobre 2014, dir. Alamichel Marie-Françoise, Université de Paris-Est, Presses du Centre d'études médiévales de Picardie, 2015.

Busby, Keith, *Gauvain in old French Literature*, Amsterdam, Rodopi,1980.

Busby, Keith, *Diverging Traditions of Gauvain in The Legacy of Chrétien de Troyes* by Lacy Noris, Kelly Douglas and Busby Keith, Amsterdam, Rodopi,1988, 93-110.

Clamote-Carreto, Carlos, *Rainouart au pays des fées* in *Façonner son personnage au Moyen Âge*, Colloque du CUERMA (Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix dir. Connochie-Bourgne Chantal, Seneffiance, 53, Aix-en-Provence, 2006, 99.

Giovenal, Carine, *Quand se déplacer signifie se détruire : Le personnage de Gauvain de Chrétien de Troyes à Raoul de Houdenc*, in *Mobilité et Littérature au Moyen Âge*, colloque 2009 dir. par Clamote-Carreto Carlos, Université Aberta, Lisbonne, 2011, 177-190.

Gradu, Diana, *Séduction, amour, innocence : les comportements amoureux de Gauvain, Lancelot, Perceval dans trois romans des XIIème et XIIIème siècles*, in *Colloque sur le personnage de Gauvain UPE 2014*, Actes p.31.

Guerreau-Jalabert, Anita, *Romans de Chrétien de Troyes et contes folkloriques. Rapprochements et observations de méthode*, Romania, 104, 1993, 1-48.

Kelly, Douglas, *Gauvain and Fin'Amors in the Poems of Chrétien de Troyes*, *Studies in Philology*, 67-4, 1970, 453-460.

Kooijman, Jacobus, *Le motif de la charrette dans le Lancelot de Chrétien de Troyes*, *Romanische Forschungen*, 87, 1975, 342-349.

Kooijman, Jacobus, *Temps réel et temps romanesque. Le problème de la chronologie relative d'« Yvain » et de « Lancelot » de Chrétien de Troyes*, *Le Moyen Âge*, 83, 1977, 225-237.

Kooijman, Jacobus, *Du conte au roman : recherches sur la structure du «Chevalier de la Charrette» de Chrétien de Troyes*, *Romanic Review*, 69, 1979, 275-295.

Lüthi, Max, *Das europäische Volksmärchen*, Francke, UTB, 2005.

Machann, Clinton, *A structural Study of the english Gawain Romances*, *Neophilologus*, 66, 1982, 629-637.

Micha, Alexandre, *La tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, Paris, Droz, 1939.

Micha, Alexandre, *Sur les sources du roman de «la Charrette »*, *Romania*, 71, 1950, 345-358.

Micha, Alexandre, *Le pays inconnu dans l'œuvre de Chrétien de Troyes*, in *Studi in onore di Italo Siciliano*, 2, Florence, Leo Olschki, 1966, 785-792.

Nitze, William Albert, *The Character of Gauvain in the Romances of Chrétien de Troyes*, *Modern Philology*, 50, 1953, 219-225.

Poggi, Elisa, *The Knight on the Treshold, thematic and anthropological Study of the English Gawain Romances*, University of Padova, 2013.

Poirion, Daniel, *Chrétien de Troyes Œuvres complètes*, éditées par Poirion Daniel, dir. et al., Gallimard, NRF, La Pléiade 408, Paris, 1994.

Propp, Vladimir, *Morphology of the Folktale*, Austin, U.T.P. 1968.

Schmolke-Hasselmann, Beate, *Der arturische Versroman von Chretien bis Froissart*, Niemeyer, Tübingen, 1980.

Schmitz, Bernhard Anton, *Gauvain, Gawein, Walewein. Die Emanzipation des ewig Verspaeteten*, Tübingen, Niemeyer, 2008.

Thompson, Stith, *Motif Index of Folkliterature*, 6 volumes, Bloomington, Indianapolis, 1955-1958.

Thompson, Raymond et **Busby**, Keith, *Gawein, a Casebook*, New York and London, Routledge, 2006.

Walter, Philippe, *Gauvain le Chevalier solaire*, Paris, Imago, 2013.

LATE MEDIEVAL DECORATIVE ARTS IN A BOURGEOIS MILIEU. ORNAMENTED STOVE TILES WITH ITALIAN GARLANDS FROM CLUJ-NAPOCA*

Ilka Boér**

Abstract: The article deals with a group of late medieval decorative stove tiles discovered in Cluj-Napoca. A considerable part of the revealed materials at the site at the Unitarian Episcopal House bears a rich Renaissance floral ornament, an Italian garland, which surrounds a rosette of varied forms. These ornamental fragments were categorized into six different types, and dated to the second half – the end of the 16th century. Related to the material, the alike motives on stove tiles are discussed from Transylvania and Hungary with some examples from western Europe too.

Keywords: late medieval stove tiles, renaissance ornaments, Italian garland, rosette

During the researches that accompanied the rehabilitation works of the Unitarian Episcopal House of Cluj-Napoca (Boulevard 21 December 1989, number 14.), a considerable amount of stove tiles was discovered in the fillings of the vaults of the house, dating from various periods ranging from the 15th to the 19th century. The findings, mostly of good quality, belong to many types, considering the Renaissance ornament, there are three major types, one representing a scene from *The Book of Judith*: the moment when Judith puts Holofernes's head in a sack, another is a rich floral ornamental type (the topic of this discussion), and the third one is an intriguing ornamental crest tile.

In the medieval context, the house is situated inside the city walls, once on the Street of the Hungarians, today the 1989 December 21 Boulevard, and the building is one of the few dwelling houses of the city of Cluj, which preserved its medieval parts in relative great proportions. Written sources mention the existence of the street starting 1370. In the 15th century, basically there were two different houses, which were united around 1500 by constructing a vaulted gateway between the two building, above which they formed rooms for living. Unfortunately, we know the owners of the house just started it in 1590, when the sources mention different artisans. The house was transformed more significantly during the 18th century, when the Wesselényi family owned it, then again at the end of the 19th century¹.

* This research was carried out with the support of the Babeş-Bolyai University by awarding their grant of performance (*Bursă de performanță*).

** Art historian, independent researcher, e-mail: boerilka@gmail.com

As it was mentioned before, the tiles were found in the fillings of the vaults, a secondary context, and therefore it is not possible for us to perform a stratigraphic analysis of any sort. Thus, when it comes to their dating, we can only set out from the stages of construction, assuming that with every major transformation, the stoves in the house were replaced as well. Since the tiles were discovered in a secondary context and the material exhibits surprising variety in terms of types, we cannot know for certain whether all the findings come from the old stoves of the house, or not. However, it is fairly evident that a portion of the tiles at the very least must have belonged to them, even if we cannot reconstruct much of what these stoves could have possibly looked like.

The fragments discussed in what follows were discovered in rooms E03 and E04 of the Episcopal House. Within the category of stove tiles decorated with Italian garlands and rosettes, six clearly distinguishable types can be identified. Subtypes and variants also exist (since there are, of course, minor discrepancies even between the features of fragments which otherwise typologically belong together); however, none of the six types can be described as having subtypes and variants which differ from each other vastly enough to necessitate the introduction of additional, separate types. In a number of cases, the small size of the fragment made proper classification impossible. These examples shall be listed under their respective types without further specification. The dimensions of each fragment will appear in the following order: length, width, height.²

Before the types themselves would be enumerated, it is important to note that it is unclear whether all stove tiles from the Episcopal House classified here as belonging to the distinct category of tiles adorned with Italian garlands and rosettes had a rosette surrounded by an Italian garland on its central medallion, or not. Still, since among the fragments discovered in the episcopal house there are no tiles with a similar design, but a different central element (such as a profile, for instance, an element which frequently appears on stove tiles and especially stove tiles dated to this period coming from German regions and which – albeit in a highly stylized form – can also be found on Transylvanian tiles), and as far as their form and the set of motifs on them are concerned, these fragments are highly similar, this approach seems to be justified.

Type I consists of green, and yellowish-green, largely rectangular stove tile fragments, made of a mid-quality paste with brownish grey and red (oxidant and redundant), unevenly burnt interfaces. On the verso of the

¹ Kovács, Zsolt–Lupescu Radu, *Cluj-Napoca, B-dul 21 decembrie 1989 nr. 14. Studiu de istoria artei și raport asupra cercetărilor de parament*, Cluj-Napoca, 2015. (Manuscript.) 11–12.

² The dimensions of the tiles can only be established if at least one of its sides survived integrally or if it is possible to reconstruct its length.

pieces, traces of the smoothing and the pressing textile's print are both observable. The outer border is of simple design, but it is paired with an additional frame composed of small oblong elements. The centre is dominated by a double Italian garland with a rosette composed of eleven petals, all in high relief. The inner and the outer garland are similar to each other, both of them being composed of a series of acanthus leaves joined together in a lace-like manner, and small, fine pearls. In the case of the inner garland, the pearls are present at the base of each leaf, while in the case of the outer garland, they come in clusters dividing the garland into sections at even intervals. Between the two garlands there is a string of palmettes and lance-shaped leaves. The latter appear in the corners of the pieces as well with some added palmette-style ornaments. In total 12 fragments belong to type I, 7 of which cannot be fitted into any of the subcategories discussed below. Also, it is not possible to determine the tile's original size, as no tile with at least one side still intact was discovered. (Plate 1/1-6; Plate 5/1).

Subtype I.a. is almost identical to type I, as far as its form and the technique of its production are concerned. The difference amounts to a string of pearls that accompany the leaves in the corners. Two such fragments were identified; they belonged to two different tiles (Plate 2/2-3).

Subtype I.b. is almost identical to type I, as far as its form and the technique of its production are concerned, the difference from I.a. can be seen next to the frame – it is so close to the garland, that no extra decoration between the two could be placed. Two such fragments were identified; they belonged to two different tiles (Plate 2/1, 4).

The closest analogies for the group described above come from Cluj-Napoca. An almost identical, green glazed piece (21 x 21 cm)³ with a twelve petal central rosette has been found by János Herepei during the excavations carried out before the construction works of the Apáczai Csere János Theoretical Lyceum began – the drawing depicting the fragment was published by Kós Károly (the younger)⁴. It is important to mention that Herepei assumes there was a connection between the site and a pottery workshop. In the three clay pits, approximately 30 different types of stove tiles were discovered (according to Herepei these were cast-off pieces produced by the workshop). Based on the inscription 1631 one of the tiles from the upper layer bears, Herepei managed to establish a *terminus ante quem* for the creation of the pits⁵. Unfortunately, he presents only a few fragments in detail, therefore we have no information regarding the lower

³Kós, Károly (Jr.), "Népi kandallók és kályhacsempék az erdélyi magyarság körében", in the edition by Kós, Károly (Jr.), *Eszköz, munka, néphagyomány*, Kriterion Press, Bukarest, 1972, 188.

⁴ Ibid., 183 (picture no. 189.).

⁵ Herepei, János, "A kolozsvári ref. leánygimnázium és papilak alapozásakor előkerült neolitikori és XVI–XVII. századbéli leletek", in "Erdélyi Irodalmi Szemle", vol. IV/2, 1927, 217–218.

layers, the point when the filling up of the pit commenced, or regarding the context of the rosette tiles. Type I from The Unitarian Episcopal house can also be related to type 13 from the 134 Magyar Street (21th December 1989 Boulevard) material presented by Elek Benkő, which is an unglazed tile (22,4–23,6 x 19,2–20 cm)⁶ decorated with an eleven petal rosette. To identify the main difference between the two types, one has to take a look at their respective frames: the Magyar Street frame has stars on it instead of type I's oblongs⁷. From the material found at the excavations at Victor Deleu Street („Sala de box”), Daniela Marcu Istrate presents fragments with an identical, starry-framed design⁸. A likewise identical fragment was discovered during the excavations at Ep. Ioan Bob (/Prahovei) Street⁹. All these examples are dated to the 16th century, even though Benkő narrows this down to the end of the 16th century in the case of the aforementioned type 13¹⁰. The more we look at the mature Renaissance ornaments of the tiles, the more reasonable this estimation will sound. We may, nonetheless, add that due to their unclear context, the tiles found by Herepei might even have been produced later, sometime around the beginning of the 17th century. As the analogies of the tiles, most parts nearly identical with the pieces discussed here were found without an exception in Cluj-Napoca, it is highly probable that they are products of a local workshop.

Type II. consists of green, engobed, largely rectangular stove tile fragments, made of a mid-quality paste with grey and red (oxidant and redundant), unevenly burnt interfaces. On the verso of the pieces, traces of the pressing textile's print are observable; occasionally, this side may be partly glazed as well. The outer border is narrow and simple. The indented centre is dominated by a rosette composed of twelve petals and surrounded by a rich Italian garland, divided into even sections by double rings and pearls in groups of three. The rosette is very distinctive with its alternating fine, flat and cambered petals (technically in high relief). In the corners of the piece, there are two grape leaves flanking a stylized flower resembling a tulip, joined together by a ring of pearls. Next to the garland's ring elements, there are two lance-shaped leaves turning to each other. Type II embraces 21 fragments; out of these, we can partially reassemble two tiles, which enables us to reconstruct the size of the original pieces (approx. 23,5–26,5 x 23,5–26,5 x 4,5–4,7 cm). The variation of size may be indicative of one of the reconstructed pieces being a copy of a stove tile not dissimilar in size with the other (Plate 3/1-6; Plate 4; Plate 5/3).

⁶ Benkő, Elek, *Kolozsvár magyar külvárosa a középkorban. A Kolozsvárba olvadt Szentpéter falu emlékei*, Transylvanian Museum Society, Cluj-Napoca, 2004, 60, 109–110.

⁷ Ibid. 191 (22).

⁸ Marcu Istrate, Daniela, *Cahle din Transilvania și din Banat de la începuturi până la 1700*, Editura Accent, Cluj-Napoca, 2004, 192 (8), Pl. 24/8.

⁹ Ibid.

¹⁰ Benkő, *op. cit.*, 60.

Subtype II.a. is almost identical with type II, as far as its form and the technique of its production are concerned. The difference can be seen in the framing of the pieces, which is doubled by a row of rectangular elements in relief and by a row of small pearls. Two fragments like this were identified (Plate 5/2).

The closest analogy of these fragments comes from Vințu de Jos. The eight petals of the Vințu rosette are fashioned in the same manner, with alternating convex and concave petals. In addition to the number of petals, the trefoil groups of oak leaves used as corner decorations also constitute a difference between the two designs. The fragments were dated to the 16th century. Adrian Andrei Rusu draws our attention to the fact that, despite the type itself being popular in the 15–17th centuries, the decoration of this particular example is unique¹¹. In fact, type 55 and its variations from Vințu de Jos seem to be closer analogies as far as their ornamentation is concerned¹². Apart from these, the form of type II pieces also has further, relatively close parallels. A part of these is, however, more like type V (discussed below) in terms of design with all the petals of their rosettes in high relief, and bearing more stylized floral elements. Daniela Marcu Istrate also presents other fragments resembling those from Cluj-Napoca¹³, an unglazed piece from Lopadea Nouă¹⁴ and one from Făgăraș¹⁵. The latter, however, is slightly less of a close analogy than the others with its split petals and different framing. The piece from Lopadea has tendrilly, interlacing vegetal ornaments all over the edges. The garland here is a more stylized one compared to those on other tiles. Marcu Istrate dated the piece to the second half of the 16th century¹⁶. Another fragment from Aiud has a similar corner decoration, bearing a trifurcated vine, with a stylized tulip in the middle: a design which is almost identical with that of the pieces discussed here¹⁷. A somewhat less stylized version of the same arrangement (stylistically situated between the design of our type II and that of our type IV) appears on a polychrome glazed fragment from Cluj-Napoca where an unfolded grape leaf replaces the tulip¹⁸.

Type III. consists of yellowish green, engobed stove tile fragments, made of mid-quality paste with yellowish-red (oxidant), evenly burnt interfaces. The tile's surface shows intense abrasion. On the verso of the

¹¹ Rusu, Adrian Andrei, *Gotic și renaștere la Vințu de Jos*, Editura Muzeului Sătmărean, Cluj-Napoca and Satu Mare, 1998, 51 (105).

¹² Marcu Istrate, *Cahle...*, 285 (55, 55A, 55B), Pl. 154/55, 55A, 55B.

¹³ *Ibid.*, 198 (39, 40), Pl. 21/D/2; Pl. 34/39, 34/40.

¹⁴ *Ibid.* 241, Pl. 93/B/1.; Marcu Istrate, Daniela – Scrobotă, Paul, "Cahle medievale din Transilvania în colecția muzeului din Aiud", in "Patrimonium Apulense", 148, 156.

¹⁵ Marcu Istrate, *Cahle...*, Pl. 54/15.

¹⁶ Marcu Istrate – Scrobotă, 148.

¹⁷ Marcu Istrate, *Cahle...*, 176 (3), Pl. 2/B3.

¹⁸ *Ibid.*, 198 (39), Pl. 34/39.

pieces traces of the pressing textile's fine print are observable. The corner's floral decorative elements have a peculiar, barbed outline. The central motif is reminiscent of that on the type IV tile. The garland surrounding the rosette is relatively flat, and it is comprised of lance-shaped leaves joined together in groups of three. The rosette itself is lost. Only one fragment was identified (5,2 x 5,2 cm). (Plate 5/4).

Due to the fragment's small size and the fact that the rosette is not extant, no analogies could be identified. Based on the surviving details, it is apparently related to and probably a lower quality variant of type IV. It was most likely made in the second half of the 16th century.

Type IV. consists of polychrome (green, white, blue, and brown) glazed, engobed, of a largely rectangular stove tile's fragments, made of a mid-quality paste with an even yellowish-brown burnt interface. The indented centre is framed by a rich Italian garland divided into even sections by clusters of berries. The centre itself is occupied by a rosette with twelve (?) cambered petals. The corners of the tile are decorated with trefoil vegetal ornaments made up of grape leaves and vines. No further element of the frame could be identified. The petals exhibit an alternating colour scheme with blue, white and brown as the three colours used, the garland and the background are green, while the tendrils of the corner element are white, two grape leaves are brown and the third in the middle is blue. Three fragments were identified, which probably come from the very same tile (Plate 6/1).

It is quite possible that a 16th century tile from the collection of the National Museum of Transylvanian History presented by Daniela Marcu Istrate¹⁹ is identical with the piece described above, since the two seem to be highly similar in terms of form and technical details. Due to its high quality, Marcu Istrate believes that the tile in question may have been imported²⁰. Another unglazed piece presented by Elek Benkő and dated to the second half of the 16th century²¹, while not unlike them, is not identical with any of the aforementioned two tiles. These fragments are findings of quite some significance, as there are relatively few Transylvanian polychrome glazed stove tiles known from this period. Judging by the analogies presented above, the Cluj-Napoca type IV fragments of the episcopal house should be dated to the second half or the end of the 16th century.

Type V. consists of a green glazed, engobed stove tile fragment, made of mid-quality paste with red (oxidant), evenly burnt interfaces. On the verso of the piece, faint traces of textile print are observable. The outer border is narrow and simple. In the corner there is a trifurcated tendril, with two of the branches unfolding into grape leaves (?), and the third one in the middle into a heavily stylized, wide, flower-like crown. The central rosette (if

¹⁹ Marcu Istrate, *Cahle...*, 108, 198 (40.), Pl. 34/40.

²⁰ *Ibid*, 108.

²¹ Benkő, *op. cit.* 60, 111–112.

there was one) is missing; nevertheless, the manner in which the framing is fashioned implies that the fragment probably belonged to a rosette tile. Only one fragment was identified (11,4 x 12 cm). (Plate 6/2).

The floral corner ornament is not dissimilar with its counterparts on type IV fragments and their analogies, the two categories, however, are difficult to compare due to the fact that the thick glaze of the polychrome tile (type IV) makes the outlines of its decorations a little blurry. That being said, it can be safely asserted that the motifs on type V appear in a more stylized form, and consequently there is the possibility that the tile piece in question is a fragment made as late as around the beginning of the 17th century.

Type VI. consists of a single yellowish-green glazed, engobed stove tile fragment, made of a mid-quality paste with greyish, unevenly burnt interfaces. On the verso of the piece, the fine traces of the pressing textile's print are observable. This side appears to also be partly glazed. Inside the fine outer border, we find a second, additional frame composed of small oblong elements and complemented by a narrow, semicircular roll moulding. A group of four small pearls flanked on each side by a combination of oblong leaf ornaments and further pearls fills up the remaining space between this inner frame and the garland. The rosette itself is not extant, but judging by the profile of the fragment, we may surmise that it resembled the rosettes on type II or type V tiles. As far as the garland is concerned, its design parallels that of garlands on type II fragments, whereas the oblong rectangles of the frame are akin to those that constitute similar frames on certain variants of type I. Only one fragment (5,5 x 5,6 cm) belongs to this type. (Plate 6/3). All available information suggests that it can be dated to the second half of the 16th century.

On stove tiles with rosettes in general

Stove tiles adorned with rosettes are known to have already existed ever since the second half of the 15th century; research carried out by Tamás Judit indicates that the first Hungarian examples were probably modeled after stove tiles coming from the Upper-Rhineland region, and Buda's "workshop of knightly stoves" producing them helped popularize the type in Hungary²². It is important to note, that in fact, these 15th century pieces are quite different from the tiles discovered in Cluj-Napoca. These rectangular tiles, nevertheless, also have in their corners the trefoil leaf ornaments connected by the stem to the simple, medallion-style central frame containing the element after which the type was named, the rosette with five petals in two rows. Numberless examples from the period between 1450 and 1470 attest

²² Tamási, Judit, *Verwandte typen im schweizerischen und Ungarischen kachelfundmaterial in der zweiten hälfte des 15. jahrhunderts. Vergleichsuntersuchungen zu den Werkstattbeziehungen Zwischen dem Oberrheinischen Raum und Ungar*, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Budapest, 1995, 171.

the fact that several workshops made such tiles; one of the centers of their production was Zürich, whereas Bratislava appears to be the easternmost point with workshops of this sort. The tiles originating from the "workshop of knightly stoves" added to the basic design a new feature, a frame consisting of leaves²³. Tamási, again, also remarks the fact that the eastern regions had another contemporaneous rosette-based type as well, characterized by having what she calls a rosette with many petals; nonetheless, she assumes that this type as well as any design with five petals can be traced back to the "knightly stoves" workshop's products²⁴.

Relevant Hungarian examples include tiles from Buda and the Diósgyőr Castle. These belong to one of two major subtypes of tiles with rosettes. The so called *Csalogány Street* (of Buda) type rosettes and tiles on which they feature are not too much alike the Cluj-Napoca fragments. Their general features, however, are worth mentioning in short. These Buda tiles are the products of the period between 1526 and 1541 and their usage was widespread across Hungarian (border) castles (e.g. Fil'akovo, Esztergom, Szolnok, Eger)²⁵. In a later study of his, Holl Imre dates the appearance of the first Csalogány Street rosette tiles to before 1521, hypothesizing that they could have been produced up until the middle of the 16th century, admitting that the insufficient amount of pertinent data does not allow the researcher to make a more precise estimate. Regardless of that, the Fil'akovo examples attest that the type itself later became the model for lower quality tiles as well²⁶. The Diósgyőr tiles have stylized inward-facing flowers with three petals and trefoil leaf ornaments on their corners and a garland in relief divided by the transverse sections of a "ribbon wrapped around it", surrounding the rosette with its six petals²⁷.

The other type of rosette tiles, that of those adorned with an Italian garland, has more relevance to this paper. This variant is present in the material from Diosgyőr Castle (which as a castle of the queen was regularly frequented by the court²⁸). Nearly the entire surface of these tiles (the design of which is reminiscent of the rosette ornaments from the second half of the 15th century discussed above) is covered with a five petal rosette surrounded by a garland corded in its turn by pearly ribbons, the loose ends of which bedeck the corners of the tile. According to Voit and Holl, these tiles were produced by the craftsmen that settled around the castle²⁹. More recent

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ Holl, Imre – Voit, Pál, *Old Hungarian Stove Tiles*, Corvina Press, Budapest, 1963, 52–53.

²⁶ Holl, Imre, "Renaissance-Öfen. Mittelalterliche Ofenkacheln in Ungarn V", in "Acta Archaeologica", vol. 45/1–4, 1993, 255–257.

²⁷ Boldizsár, Péter – Kocsis, Edit – Sabján, Tibor, *A diósgyőri vár 16–17. századi kályhacsempéi*, Hermann Ottó Museum, Miskolc, 2010, 41–42.

²⁸ Holl – Voit, *op. cit.*, 50–51.

²⁹ Ibid., 50–51, table no. 36.

research suggests that the type came to exist around the middle of the 16th century, these works however tend not to treat the motif itself in detail, since the other type of tile with which these rosette tiles were combined to build stoves was the tile with the *man-eating giant*³⁰. The semicircular closure of the latter's architectonic frame and the area thereby enclosed is technically identical with half of a rosette tile, apart from the fact that the petals here have a concave surface.

Daniela Marcu Istrate opines that stove tiles with five petal rosettes placed inside medallions appeared in Transylvania in the second half of the 15th century; she does not, however, elaborate on how exactly she came to this conclusion, and in most part, she considers the examples she illustrates the type with 16th century pieces³¹. She deems rosettes with six petals a distinctive Transylvanian feature, highlighting, nevertheless, that rosettes with five petals are also known from Transylvania³². She exemplifies all these by way of making mention of several fragments. One of these is an outstandingly elegant six petal piece from Făgăraș that she dates to the 16th century, and which according to her is quite probably the copy of a tile from the royal court in Buda, the geometric frame of which (absent from Buda analogies) she views as some kind of filler the craftsman creating the tile resorted to include in the design because of the fact that Buda tiles were of more moderate dimensions.³³ She also presents another 16th century fragment from the collection of the Székely National Museum³⁴, which she describes as similar with the aforementioned Făgăraș tile. The framing and the outer row of petals are indeed not unlike their corresponding elements on the Făgăraș tile, but it is to be noted, that this does not hold true to the inner row of the rosette's petals as well. She also associates a number of 16th century pieces from Alba Iulia³⁵ and Aiud³⁶ with this typological group, noting that in the case of the Aiud tiles the framing is not present. The Cristuru Secuiesc fragments from the end of the 15th century and/or the beginning of the 16th with their six petal rosettes and rich ornamentation of the corners likewise seem to belong here³⁷, as does a 16th century piece from Mihăileni that resembles the Făgăraș tile despite the absence of the geometric framing³⁸.

³⁰ Boldizsár – Kocsis – Sabján, *op. cit.*, 43–46.

³¹ Marcu Istrate, *Cahle...*, 107.

³² Marcu Istrate, Daniela, *A gyulafehérvári római katolikus székesegyház és püspöki palota régészeti kutatása (2000–2002)*, Teleki László Foundation, Budapest, 2008, 171 and footnote no. 419; 419 (table no. 115./2.).

³³ Marcu Istrate, *Cahle...*, 107, 224 (120), Pl. 69/120.

³⁴ *Ibid.*, 107, 267 (5), Pl. 195/5.

³⁵ *Ibid.*, 107, 177 (3, 4), Pl. 5/3, 5/4.

³⁶ *Ibid.*, 107, 175 (2), Pl. 1/2.

³⁷ Benkő, Elek – Székely, Attila, *Középkori udvarház és nemesség a Székelyföldön*, Nap Kiadó, Budapest, 2008, 241–242.

³⁸ Kémenes, Mónika, *Kályhacsempék Csík-, Gyergyó és Kászonszékből. 14–18. század*, Entz Géza Foundation, Kolozsvár, 2005, 115 (10), table no. 27./2.

According to Marcu Istrate, the central motif remained popular for almost a century³⁹. Further 15th and 16th century examples include material from Cristuru Secuiesc⁴⁰ (with pieces exhibiting a partially different framing⁴¹) and the identical fragments from Bodogaia⁴² and Cechești⁴³. A somewhat less similar design can be observed on a second fragment from Mihăileni, where the double rosette is surrounded by a stylized Italian garland interspersed with minuscule five petal rosettes⁴⁴.

Type I., its variants and analogies seem to belong to this strand. Since based on what we know about their analogies (as enumerated in the previous chapter) and their style we dated these tiles to the end of the 16th century, it appears likely, that they constitute a late variant of the tiles discussed above, albeit a heavily modified one. This does not, of course, imply a direct connection between the two groups of fragments: the basic motif was apparently fairly popular in Transylvania. What these tiles share is the doubling of the rosette and the added emphasis on the originally subtle line in the middle of the petal, owing to which the resulting rosettes practically have eleven to twelve petals each. Other than that, the Cluj-Napoca design is markedly different from that of their supposed models: the corner ornaments and distinctive garlands clearly differentiate them from their antecedents. A crest tile from Brno presented by Tamási Judit as a piece that may perhaps have been produced in a Buda workshop has a rosette and garland on it which, in a way, represent an intermediary form⁴⁵.

Formally, the fragments classified as belonging to types II and IV are discrete from those treated above. Whilst stove tiles adorned with rosettes enjoy an unchanging popularity in Transylvania all throughout the 16th century, Marcu Istrate is on the opinion that these later pieces do not share their basic concept with their 15th century prototypes⁴⁶. The Diósgyőr example where the rosette with five petals appears in its traditional form and only the framing is altered seems to contradict this. The possibility that we have to do here with the indirect influence of the so called *Csalogány Street* rosette tiles (which is a widespread type of the period in question, especially in Hungary where it is way more common than in Transylvania) cannot be excluded either. Rosettes of this sort do not tend to feature with such prominence, as main motifs on their own on tiles; generally, rather, they are but minor decorative details. Marcu Istrate otherwise sees a connection between the latter and wood-based decorative art: she assumes that such

³⁹ Marcu Istrate, *Cahle...*, 107.

⁴⁰ *Ibid.*, 107, 208 (11).

⁴¹ Benkő – Székely, *op. cit.*, 269.

⁴² *Ibid.* 108, 181 (3), Pl. 11/B.

⁴³ *Ibid.* 108, 186 (14).

⁴⁴ Kémenes, *op. cit.*, table no. 27. /1..

⁴⁵ Tamási, *op. cit.*, table no. 38.

⁴⁶ Marcu Istrate, *Cahle...*, 107.

rosettes may have been modeled after some of the various types of carved ornaments⁴⁷.

If we examine the elements on the tiles separately, we shall find western, mostly German parallelisms for each. It is to be noted, that by means of enumerating some of these we do not intend in any way to imply that there is some direct link that would connect these eastern and western groups of pieces. Rather, the aim here would be to highlight the fact that the basic design that can be observed in the case of the Cluj-Napoca tiles was conspicuously widespread and popular throughout the Europe of the 16th century. Thereby, it is unnecessary to present here all available materials which are in one way or another similar with the fragments this paper discusses: a few examples serving as illustration should and do suffice. The vegetal ornaments of the corners can be found on several tiles with central medallions and bearing profiles dated to the middle of the 16th century. Examples include pieces from the collection of Vienna's Österreichischer Museum für Angewandte Kunst (the tiles in question were made in Salzburg or Nuremberg)⁴⁸, and that of Hamburg's Museum für Kunst und Gewerbe.⁴⁹ Slightly cambered rosettes with eight petals framed by Italian garlands can be found on tiles in Wittenberg⁵⁰. On tiles discovered in the castle of Jelenec, Slovakia we find rosettes with alternating wide, cambered and narrow, flat petals⁵¹. 16th century tiles with twelve petal rosettes are also known from the Estonian port town of Haapsalu⁵². Poland's Pozań likewise has formally somewhat more dissimilar 16th century tiles with flat rosettes on them; these, however, have a much larger number of petals than any tile from the episcopal house does⁵³.

Stove tiles with a centrally positioned rosette appear for the first time in the second half of the 15th century, and in the 16th century they already manifest considerable variation. The earliest known variant is the so called

⁴⁷ Ibid., 108–109.

⁴⁸ Franz, Rosemarie, *Der Kachelofen. Entstehung und kunstgeschichtliche Entwicklung vom Mittelalter bis Ausgang des Klassizismus*, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz, 1969, figures no. 180, 181, 182. and 183.

⁴⁹ Ibid., 184. and figure no. 185.

⁵⁰ Kluttig-Altman, Ralf, "Archäologische Funde von Grundstücken der Familie Cranach in Wittenberg", in the edition by Lück, Heiner et al., *Das ernestinische Wittenberg: Spuren Cranachs in Schloss und Stadt*, Band 3., Michael Imhof Verlag, Wittenberg-Forschungen, 2015.

⁵¹ Bielič, Mário – Elgyütt, Jozef, "Archeologický výskum hradu gýmeš v rokoch 2013–2014, in "Archaeologia historica", vol. 40/ 2, 2015, 608 (3).

⁵² Russow, Erki – Pärn, Anton, "Majalugu ehk millest kõnelevad Osutitorni müürihoone jäänused", in "Läänemaa Muuseumi Toimetised", vol. XVI, 2013, 117 (14.4), 129.

⁵³ Antowska-Gorączniak, Olga – Poklewska-Koziół, Magdalena, "Późnośredniowieczne i nowożytnie kafle z badań archeologicznych prowadzonych w rejonie ul. Posadzego na Ostrowie Tumskim w Poznaniu w latach 2010-2011", in "Wielkopolskie Sprawozdania Archeologiczne", vol. XVI, 2015, 178. (1, 2, 3).

Upper-Rhineland type, popularized in Hungary by the products of Buda workshops. This type is present in 16th century Transylvania as well. The other main variant, the Csalogány Street type seems not to have existed before the beginning of the 16th century. Such tiles are rarely found in Transylvania. Judging by the age of their analogies, the Cluj-Napoca tiles are likely the products of the second half or the end of the 16th century, perhaps the beginning of the 17th in a number of cases, there are, however, no close analogies for any of the fragments from the 17th century that we know of.

Summary

The types of stove tiles with rosettes and Italian garlands from the Unitarian episcopal house of Cluj-Napoca can be described as both variants of a single type and separate variants. Type I. contrasts somewhat more clearly with the rest of the types, and this is the exact type the fragments of which have the largest number of nearly identical analogies. Since all these tiles highly similar with the type I. fragments come from Cluj-Napoca, they (i.e. type I. tiles *and* their analogies) are most feasibly local products. The other five types, with the exception of tile IV with its multi-coloured glaze have no known identical parallels. As far as the aforementioned parallel of type IV. is concerned, while it is in fact also a Cluj-Napoca tile, its outstanding quality might indicate that it has been imported from abroad. Type II. with the rosette's alternating petals would be a stylistically unique piece if it was not for an eight petal rosette from Vințu de Jos; therefore, it may be assumed that type II. has been locally produced as well. Due to their being mere fragments of small size, it is difficult to establish a connection between better preserved stove tiles and the pieces classified as belonging to types III., V. and VI. Their design was apparently closely akin to that of type II. and type IV. tiles; nevertheless, since their rosettes are not extant, little more can be stated in their regard for certain.

In the second half of the 15th century as well as in the 16th century, stove tiles adorned with rosettes became highly popular all throughout Europe. Variants of a type ultimately originating from the Upper-Rhineland bearing rosettes with five petals in two rows appear to have reached Transylvania through Hungary. Typologically, rosette tiles produced in Transylvania during the course of the 16th century belong to one of two or three classes. One of these is the aforementioned continuation of the Rhineland German tradition; another is probably closer to the rosette tile variant known as the Csalogány Street type, but not necessarily related to it in a, so to say, genealogical sense: the basic motif these tiles exhibit was fairly widespread in this particular period. As far as the third group is concerned, its extent is slightly more difficult to define. It is an intermediary category of

some sort between the other two, and it is probably best exemplified by the tiles with rosettes and Italian garlands from Diósgyőr Castle, since this is the earliest specimen arguably belonging to this group and it may also have been the (or at least a partial) prototype for tiles such as much of the Cluj-Napoca material discussed here. It is important, nonetheless, to note that this third group can very well be described as containing tiles and types of tiles from outside Transylvania and Hungary (which is to say, Diósgyőr, Cluj-Napoca and other Transylvanian sites mentioned before), as such tiles were produced in most of Europe (primarily during the second half of the 16th century).

Subsequently, a more comprehensive analysis of, so to say, the history of vegetal ornamentation and decorative frames that researchers tend to take little interest in would be needed to determine when and where certain shapes, styles and ornaments came to be used for the first time, and how did these spread from region to region. This could help date types and pieces such as those that have been treated here with greater precision (most analogies of the Cluj-Napoca fragments as listed here are simply dated to the 16th century).

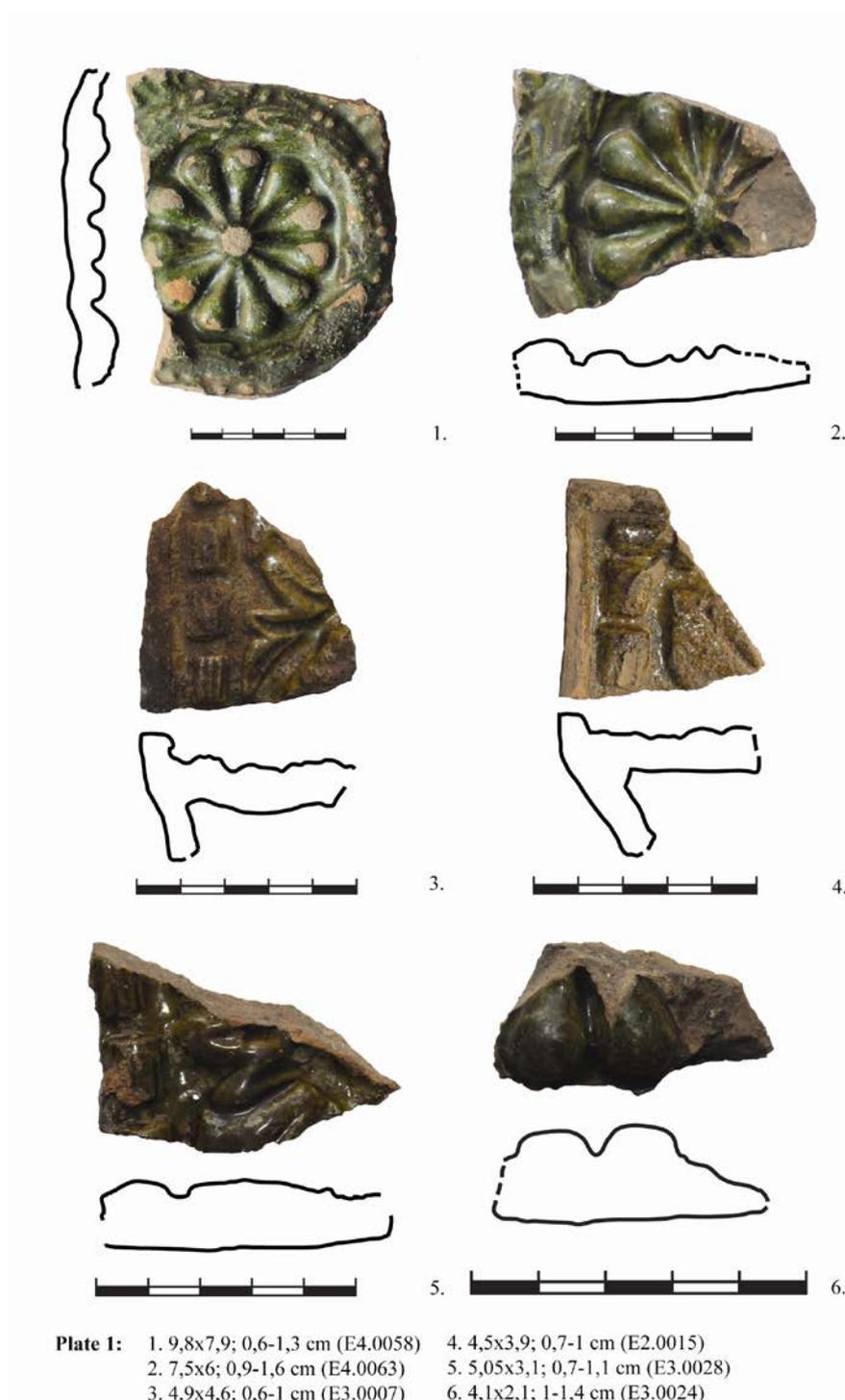




Plate 2: 1. 9,9x8,85; 0,8-1,3 cm (E3.0004)
3. 12,5x6,85; 0,5-1,19 cm (E3.0003)
4. 4,95x4,5x5,49; 0,7-1,5 cm (E3.008)

*Late medieval decorative arts in a bourgeois milieu.
Ornamented stove tiles with italian garlands from Cluj-Napoca*

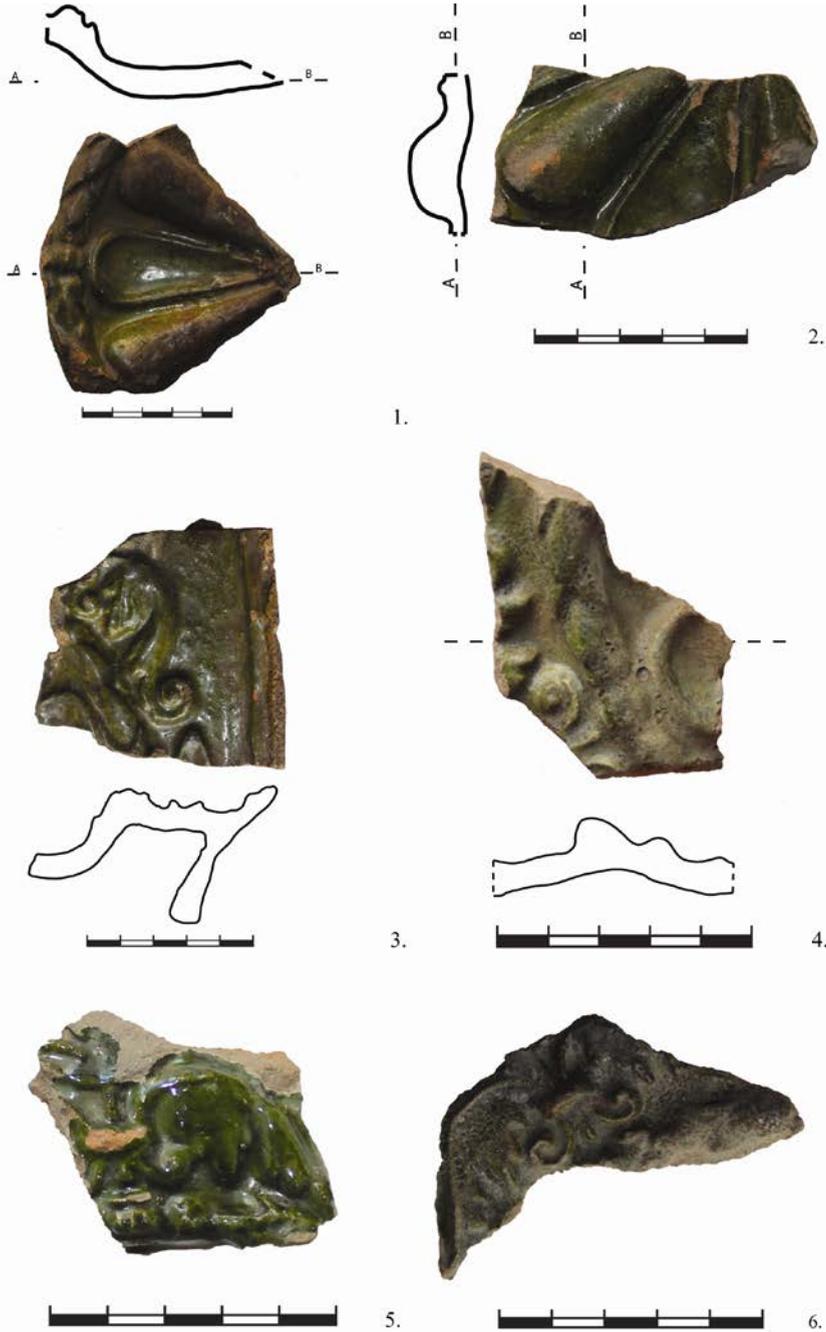


Plate 3: 1. 8,5x8,35; 0,45-1,5 cm (E3.0005) 4. 6,65x4,6; 0,5-1,1 cm (E4.0037)
2. 7,2x3,35; 0,45-1,2 cm (E3.0006) 5. 4,7x5,3 cm
3. 6,7x6,6x4,7; 0,5-1,15 cm (E3.0026) 6. 6,65x3,4; 0,8-1 cm (E3.0027)

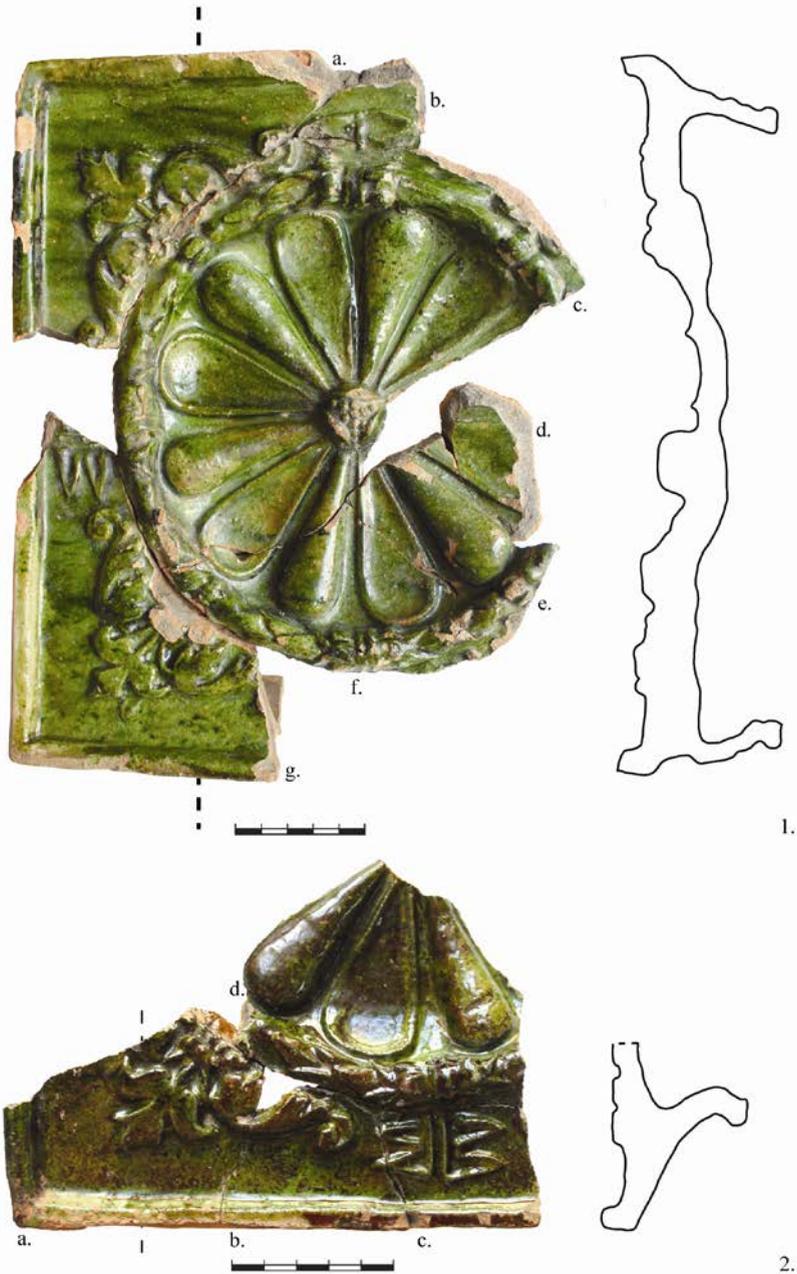


Plate 4: 1. a-g: 9,95x11,3x5,3 (E4.0044); 3,05x4,2 (E4.0047); 17,3x10,7 (E4.0046); 5,6x3,15 (E4.0049); 4,1x7,35(E4.0048); 1,3x5,8(E4.0050)12,5x9,6x5,6;(E4.0043). 0,4-1,8 cm
2. a-d: 7,4x6,35x4,5 (E4.0040); 8,9x7,6 (E4.00441); 5,5x4,3 (E4.0039); 4,35x3,8 (E4.0038); 0,45x1,8 cm

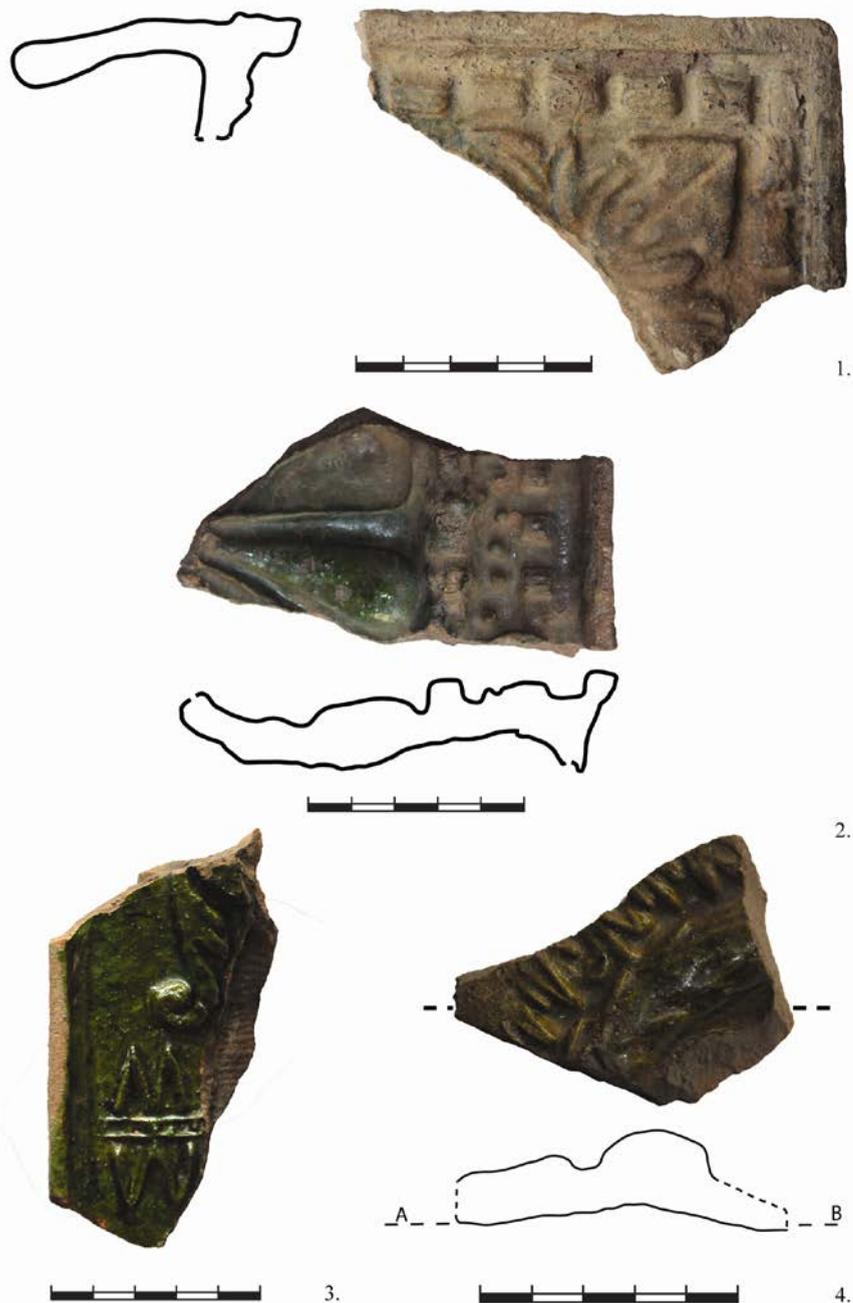


Plate 5: 1. 9,1x7x5,35; 0,5-1,25 cm (E4.0065)
2. 5,4x9,6; 0,7-1,1 cm (E4.0036)
3. 8,9x5,15; 1-1,1 cm (E4.0045)
4. 5,2x5,2; 0,8-1,4 cm (E3.0009)

References:

- Antowska-Gorączniak, Olga and Poklewska-Koziell, Magdalena,** *Późnośredniowieczne i nowożytne kafle z badań archeologicznych prowadzonych w rejonie ul. Posadzego na Ostrowie Tuńskim w Poznaniu w latach 2010-2011*, in "Wielkopolskie Sprawozdania Archeologiczne", vol. XVI, 2015, 161–199.
- Benkő, Elek,** *Kolozsvár magyar külvárosa a középkorban. A Kolozsvárba olvadt Szentpéter falu emlékei*, Transylvanian Museum Society, Cluj-Napoca, 2004.
- Benkő, Elek and Székely, Attila,** *Középkori udvarház és nemesség a Székelyföldön*, Nap Kiadó, Budapest, 2008.
- Bielich, Mária and Elgyütt, Jozef,** *Archeologický výskum hradu gýmeš v rokoch 2013–2014*, in "Archaeologia historica", vol. 40/2, 2015, 597–611.
- Boldizsár, Péter and Kocsis, Edit and Sabján, Tibor,** *A diósgyőri vár 16–17. századi kályhacsempéi*, Hermann Ottó Museum, Miskolc, 2010.
- Franz, Rosemarie,** *Der Kachelofen. Entstehung und kunstgeschichtliche Entwicklung vom Mittelalter bis Ausgang des Klassizismus*, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz, 1969.
- Herepei, János,** *A kolozsvári ref. leánygimnázium és papilak alapozásakor előkerült neolitikori és XVI–XVII. századbeli leletek*, in "Erdélyi Irodalmi Szemle", vol. IV/2, 1927, 212–223.
- Holl, Imre and Voit, Pál,** *Old Hungarian Stove Tiles*, Corvina Press, Budapest, 1963.
- Holl, Imre,** *Renaissance-Öfen. Mittelalterliche Ofenkacheln in Ungarn V*, in "Acta Archaeologica", vol. 45/1–4, 1993, 247–299.
- Kémenes, Mónika,** *Kályhacsempék Csík-, Gyergyó és Kászonszékéből. 14–18. század*, Entz Géza Foundation, Cluj-Napoca, 2005.
- Kluttig-Altman, Ralf,** *Archäologische Funde von Grundstücken der Familie Cranach in Wittenberg*, in the edition by Lück, Heiner et al., *Das ernestinische Wittenberg: Spuren Cranachs in Schloss und Stadt*, Band 3., Michael Imhof Verlag, Wittenberg-Forschungen, 2015, 363–400.
- Kós, Károly (Jr.),** *Népi kandallók és kályhacsempék az erdélyi magyarság körében*, in the edition by Kós, Károly (Jr.), *Eszköz, munka, néphagyomány*, Kriterion Press, Bukarest, 1972, 134–190.
- Kovács, Zsolt and Lupescu, Radu,** *Cluj-Napoca, B-dul 21 decembrie 1989 nr. 14. Studiu de istoria artei și raport asupra cercetărilor de parament*, Cluj-Napoca, 2015. (Manuscript.)
- Marcu Istrate, Daniela and Scrobotă, Paul,** *Cahle medievale din Transilvania în colecția muzeului din Aiud*, in "Patrimonium Apulense", 3/2003, 143–159.
- Marcu Istrate, Daniela,** *Cahle din Transilvania și din Banat de la începuturi până la 1700*, Editura Accent, Cluj-Napoca, 2004.
- Marcu Istrate, Daniela,** *A gyulafehérvári római katolikus székesegyház és püspöki palota régészeti kutatása (2000–2002)*, Teleki László Foundation, Budapest, 2008.
- Rusu, Adrian Andrei,** *Gotic și renaștere la Vințu de Jos*, Editura Muzeului Sătmărean, Cluj-Napoca and Satu Mare, 1998.
- Russow, Erki and Pärn, Anton,** *Majalugu ehk millest kõneleavad Osutitorni müürihoone jäänused*, in "Läänemaa Muuseumi Toimetised", vol. XVI, 2013, 88–130.
- Tamási, Judit,** *Verwandte Typen im schweizerischen und ungarischen Kachelfundmaterial in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Vergleichsuntersuchungen zu den Werkstattbeziehungen zwischen dem Oberrheinischen Raum und Ungarn*, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Budapest, 1995.

UNIVERSAL AND PECULIAR IN OLD HAGIOGRAPHICAL IMAGES OF ST.NICHOLAS. THE HAGIOGRAPHICAL ICON FROM URISIU DE JOS - A CASE STUDY

Raluca Marilena Dumitrescu*

Abstract: The article treats some issues related to the beginning of hagiographical icons and mural paintings as a short pass in review, especially the representations of Saint Nicholas as a very popular character, their common or different features, and their development, depending on their inspiration source. Thus for having a background in what concerns an informed reference and a comparison basis for a case study, the icon of Saint Nicholas from Urisiu de Jos, Mureș County. There are taken into consideration the stylistic particularities, the compositional and symbolic features in a closed relation with the inspiration sources and the message that these representations convey, resulting in a new perspective upon the provenience, the way they were made and spiritual effects. The knowledge is accompanied by examples, and some images to relate to.

For the case study, there is made a characterization of the biographic scenes of the saint, with a closed reference to the general or peculiar features that were studied before. In this way, the frame of its research begun broader, and as a consequence, a more defined portrayal upon the sources of the influences and artistic moves that marked the epoch in which the icon was designed.

Keywords: *Icon, Mural Painting, St. Nicholas*

The aim of this article is to identify, for a short fragment – that of beginning representations that concern the hagiographical cycles of Saint Nicholas, the features that unite and divide their evolution depending on inspiration sources, aiming to achieve an advised approach upon a case study, the icon with the same theme, from Urisiu de Jos, Mureș County. Thus, the stylistic compositional and symbolic particularities will be shown in a new light, that of a whole picture in what concerns the provenience, the way they were made and the implications at the spiritual level, the inspiration sources and the message that these representations convey.

* PhD Student Professor, PhD. dr. Architect, National University of Arts, “George Enescu” Iași, România, e-mail: dumiralu1@yahoo.com.

Saint Nicholas has a very special and extended popularity in the Orthodox world, being frequently represented in works of art, in liturgical writings, or even as a real person, that has remained nowadays in relation with the offering of gifts on Christmas Eve. We can look upon his extraordinary popularity, in connection with its beginning, that probably appeared in the vicinity of Sinai and Cyprus, as cosmopolitan, cultural, artistic, but especially religious centers¹. Related to the spreading of his cult, we have found² that “*the Latin had great piety for St. Nicholas and there is no other saint that is to be honored by all nations, like this saint. Especially the Russians and Romanians are honoring him more than all the saints that lived from the apostolic times.*”

The iconographical representations that have in the middle the half or the whole figure of a saint, surrounded by its life scenes, belong to the group of “*hagiographical*” icons, the ones named “*vita*” or “*historiate*”. The subjects of these scenes are inspired from hymnography, from Biblical episodes, or from the saints’ lives, sinaxary, but mostly illuminated manuscripts. It looks like fresco paintings are no longer supposed to be the possible immediate inspiration source (as long as they rarely include so many scenes as in icons), as the illuminated manuscripts did, in the displaying and composition of hagiographical episodes.³ This iconographic type spread out quickly first in the Mediterranean basin, and then to all the Orthodox nations: yet, in the 13th century we find variants in the South and the North of Italy, Cyprus, Sinai and Russia. A comparison of the icon of Saint Nicholas from Bari with an earlier one from Sinai Mountain, will lead to the identification of numerous similitudes⁴. This can be put on the account of the important cultural and artistic exchanges between the West and the East in this period, but also on the account of the emulation appeared after the pilgrimage or gifts to the churches and monasteries (a.n.).

To have a whole picture upon the feature, development and circulation of this prototype, we will offer some relevant and documented writings of the same author: “the influence exerted by the hagiographical icons was felt mostly in the Post-Byzantine period, when they became very popular⁵. The most encountered features of this iconographic type are the following: the icons are frequently of big size, ranging from seventy centimeters to two meters high; the scenes (generally around twelve and twenty) are developed

¹Nancy Patterson Sevcenco, *The Vita Icon and the Painter as Hagiographer*, *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 53 / 1999, p. 149 -165, p. 39-40, n.75*we render the numbers of the pages in manuscript, as we didn’t access the original version.

²Gherasim Timuş, *Dicţionar Aghiografic Cuprind nd Pe Scurt Vieţile Sfinţilor*, Ed.Pelerinul, 1998, p.615

³Nancy Patterson Sevcenco, *The Vita Icon...*, p.4

⁴Nancy Patterson Sevcenco, *The Vita Icon ...* p.4-5, n.10

⁵*Ibidem*, p.2.

alongside the four sides of the image of the saint; the episodes of the life of any other saint vary less from icon to icon; generally, they are keeping a chronologic presentation of events”⁶. Relating to the function of these icons, one can say that “almost none of the old icons of this type has no dedication and none was found in the initial position, as so our information upon a special liturgical function of them is far from being sure.”⁷

The prototype of the hagiographical icon was taken both by the Western art, and the Slavic world. “A 13th century icon of Saint Elias in Pskov, to the west of Novgorod, is the first of the hagiographic icons of Slavic origin”⁸. The hagiographic icons “as true chronicle history” reached a maximum blooming at the beginning of the 16th century, when the icons consecrated to the great founders of Russian monarchism appeared – Saint Serghie de Radonej, Kiril Belozerskj, or to the lives of metropolitan Peter and Alexie, the founders of the Moscovite church, the long iconographic cycles becoming “visual chronicles” of the foundation of the monasteries, of the faced problems, of the wonders happened.⁹

The life scenes, or “*vita*” that surround a central portray, can be associated with *periphoreia*, the precious golden and silver decorated margins, that were added to the icons in the Komnenian period. In these kind of works, the central panel is depicted as a separate unit from the margins, in most cases these being added as a gift to an older panel¹⁰. The margins decorate the portrayal, the inherent possibility of such a dialogue growing strongly in the same epoch¹¹. Searching for the origins of this prototype, Nancy Patterson Sevcenco supposed¹² that these margins were seen as “wings” of some triptych which had their source in the ivory triptych, being part of a bigger image surrounded by smaller ones on sides¹³ or metal icons, or the gilded silver icons found as shown up from the 11th century, which also had marginal scenes¹⁴. In what concerns the place that the large size hagiographic icons were destined, there are suppositions¹⁵ that they did not seem to belong to the iconostasis, or have a precise liturgical function.

⁶Ibidem, p.2.

⁷Ibidem, p.4.

⁸Ibidem, p.14.

⁹ibidem, p.17.

¹⁰Ibidem, p. 24.

¹¹ Ibidem, p.24, n.43, after Annemarie Weyl Carr, *The Presentation of an Icon on Sinai*, (1993–94): 239–48.

¹²Nancy Patterson Sevcenco, *Vita Icons and „Decorated”Icons of the Komnenian Period*, in *Four Icons in the Menil Collection*, Ed. B. Davezac, Houston, 1992, p. 57.

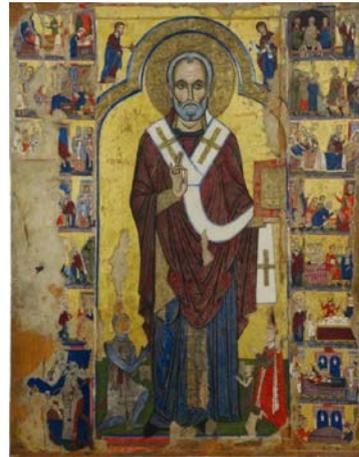
¹³Ibidem, after A. Goldschmidt and Wetzmann, *Die byzantinische Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts*, vol.2, Berlin, 1934.

¹⁴N. P. Sevcenco, *Vita Icons...*, p. 61-62.

¹⁵N.P. Sevcenco, *The Vita Icon...*, p.31.

Beginning with the 16th century, there are numerous representations of Saint Nicholas, in connection to the iconographic evolution of the cycles of saints' lives, which decorated numerous churches. According with the title of "generalist saint"¹⁶ that Henry Maguire gave to Saint Nicholas, it is explained a tendency in the iconography of its life, namely of simplifying the details that personalize the scene, because in this way more categories of onlookers can identify with the ones saved/healed by Saint Nicholas. Maguire observed the same tendency in inscriptions also: for example, instead of the inscription "the three generals in prison", the given name is "the three man in prison"¹⁷.

To have some analytical and comparative point of view, we will further consider some reference representations for the beginning of hagiographical iconography. For example, since according to the chosen theme, we intend to give a special importance to the scenes of consecration (as deacon, priest and bishop), the oldest representations of the consecration scene of Saint Nicholas can be found in two famous hagiographical icons of the saint, e.g. the one in St. Catherine Monastery in Sinai Mountain from the 13th century¹⁸ and the one from the second half of the 13th century from Kakopetria.



¹⁶ Henry Maguire, *Icons of Their Bodies: Saints and Their Images in Byzantium*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1996, p. 169-186 and *Idem, Rhetoric, Nature and Magic in Byzantine Art*, Aldershot-Brookfield, Ashgate Variorum, 1998, p. 98-99, quoted by Ioana Măgureanu, *Ciclul hagiografic al Sf. Nicolae în pictura moldovenească a secolelor XV-XVI*, în *BCSS*, 2003, 9, p. 155.

¹⁷Ioana Măgureanu, *op. cit.*, p. 155.

¹⁸Viktor Lazarev, *Istoria picturii bizantine*, Ed. Meridiane, București, 1980, vol. 2, p.188-189, dated this icon on the basis of the tradition of art in the Komnenian period.

Fig. 1. The icon in the St. Catherine Church Sinai Fig. 2. The icon from “St. Nicholas of the roof” Church, Kakopetria

On the inscription correspondent to the consecration scene in the icon of Sinai, it can be seen¹⁹ that “though the inscription identifies the scene as the one of the consecration as priest of Saint Nicholas <<*O agios-cheirotomenos hierias*>>, he is dressed in deacon vestment”. This can be related with the fact that there is the possibility that in the 12th century, the ceremony of consecration as a priest was represented, in which the candidate was dressed as a deacon, and later, in the 13th century, the end of the ceremony was represented, when the candidate was dressed by the bishop with epitachelion and phelonion²⁰.

About two meters high, the icon of Kakopetria is the biggest Byzantine hagiographic representation²¹ and it is remarked by the peculiarity of the combined Greek Byzantine elements, as the insertion of the two Latin donors²². It belonged to a former building with a double roof from the 11th century, named also “Saint Nicholas of the roof”²³. This important icon can be put in direct connection with the 12th century fresco in the same building, at the natural scale, which seems to serve as a pattern, and through this local image of the saint, adorned with a *vita*, the kneeling donors hoped to get close to Saint Nicholas and to obtain the salvation²⁴, a fact that is met also in the votive mural paintings. Also here appear consecration scenes, where one can see the consecration as a priest scene, in which the painter chose to represent three assisting bishops instead of one – maybe not knowing the Byzantine Canon Laws²⁵, or maybe because he wanted to give a bigger narrative and official ampleness.



Fig. 3. The mural painting representing Saint Nicholas from the “TesSteges” (of the roof) Church, Kakopetria

¹⁹Maria Ionesco-Huncea, The consecration to the priesthood iconography, in *Ars Transilvaniae*, VIII-IX/1998-1999, p.3
The life of Saint Nicolas in Byzantine Art, in *Centro Studi Bizantini*, Bari, Torino, 1983 p. 76, n.1.

²⁰Maria Ionesco-Huncea, op.cit., p. 311.

²¹Nancy Patterson Sevcenco, *The Vita Icon...*, p.28.

²²ibidem, p.31, n.48 and p. 34.

²³ibidem, p.31, n.49.

²⁴ibidem, *The Vita Icon...*, p.31.

²⁵Maria Ionesco-Huncea, op. cit., p.321.

For the 14th century, we remark this time as significant the fresco paintings in the churches of Saint Nicholas of the Orphans in Thessaloniki, Greece, and the Ascension at Decani (Serbia). In the salvation of three men from the execution scene in Thessaloniki, as Ioana Măgureanu notes²⁶, beginning with the 13th century, we have the most frequent arrangement (of the characters, a.n.), the one in line, with the back at the executioner, as the sword should cut all the heads at once". The author notes some other aspects, as the composition, which can be inspired from the one of the sacrifice of Isaac from the Old Testament, in which the Saviour's position is a superior one, Saint Nicholas being above the executioner, alike the angel that stopped the knife of Isaac. The victims are shown with their eyes tied and the hands tied in the front, though the texts mention that the hands were tied at the back, this thing being an influence of the representations in the Sinaxary²⁷. In the case of Russian icons, the position of the saint is in the back of the executioner²⁸.



Fig. 4. A detail of the scene where Saint Nicholas saved the three men from execution Thessaloniki, Saint Nicholas of the Orphans Church

The scenes from Decani show the consecration ceremony of the saint, as a priest and bishop. Both are unfold in a space having in central position the altar table and a Ciborium on four pillars, elements specific to Byzantine architecture. The participants in the second plan are making specific gestures of talking. Among them, a priest stretches a hand on the shoulder of the candidate, a gesture that is kept in Orthodox iconography that can be interpreted as a presentation gesture.²⁹

²⁶Ioana Măgureanu , op.cit., p. 155.

²⁷Ibidem, p.155-156.

²⁸Ibidem, p.156.

²⁹Maria Ionesco-Hunceag, op.cit., p.324, after Richard Frederick Littledale, Offices from the Service, Book of the Holy Eastern Church, Londra, 1863, p.34, 83; about



Fig. 5: St. Nicholas consecrated as priest Fig. 6. St. Nicholas consecrated as bishop

For the less elaborate style, marked by the simplification and reduction of the number of characters, specific to the Greek school, we took as example the icon of Saint Nicholas of Patmos from the 15th century, where in all the three scenes of consecration, the saint appear differently only through the vestment that he is wearing. We can also mention more complex scenes from an iconographic and hermeneutic point of view, namely the ones that correspond to the consecration as a priest and as a bishop in the chapel of Saint Nicholas of the church of the Holy Trinity at Sopocani (Serbia), the element that they have in common being a scroll held above the head or the neck of the candidate, by the bishop or the assistants³⁰.



Fig. 7. The consecration as a priest of Saint Nicholas. Detail

presentation see also I.D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, Ed. Meridiane, București, 1973, p. 163.

³⁰Maria Ionesco-Hunceag, *op.cit.*, p.326.



Fig. 8. The consecration as a bishop of Saint Nicholas. Detail

Here (at Sopocani), we assist at an issue with a precise symbolism, through the placing of the Holy Scripture above the candidate's neck, with the meaning (above the head in the text) that he understands this way that he receives the "crown of the Bible"; also, this fact means that the priest is subdued to an authority³¹. We can make in this case an analogy with the presence of the book in the hand of the officiating bishop above the head of the candidate³² in the consecration scenes of Saint Nicholas in the icon from Urisiu de Jos, which can have a double meaning: the one that we have already supposed, related to the reading of the holly texts in the course of the ceremony, and this last one, with the mentioned connotations. We find again this typology of the presence of the scroll above the candidate in the hagiographical scenes of some Russian icons of Saint Nicholas, such as the one of the 16th century of Rostov, or the one of the 15th century in Recklinghausen Icon Museum.

In what concerns some favorite scenes for the Russian icon painting³³, we mention the scene where the young Basilos (Vasile) is brought home after his liberation from slavery from the Arabs³⁴. We quote here just two of the numerous examples in this regard: the scene in the hagiographical icon of the 16th century of Saint Nicholas in Zaraysk (in present in the Hermitage State

³¹from the text after Photius, rendered by J. Lecuyer, *Les sens des rites d'ordination*, in *L'Orient Syrien*, V, fasc.4, 1960, p.471, quoted by Maria Ionesco-Hunceag, *op.cit.*, p. 328-329.

³² See also Dionisie Areopagitul, *Despre ierarhia bisericească*, cap.V, p. 92-94.

³³Ioana Măgureanu, *op. cit.*, p. 158-159.

³⁴ This is one of the few exceptions related to posthumous wonders representations in hagiographical icons of Saint Nicholas, as remarks N.P.Sevcenco, *The Vita icon...*, p. 4; 34.

Museum of St. Petersburg) and its homologous in a late Lippovan icon (possibly in the 18th century) from the collection of History department in County Museum in Târgu Mureș, that depicts life scenes of Saint Nicholas „Ciudotvoret” (Russ. wonderworker). Also in Zaraysk, we found on the background of the consecration scenes, an architecture with pointed roofs, as we will notice also in the case of the icon of 16th century from Urisiu de Jos, which we will analyze as a case study in the content of this article.

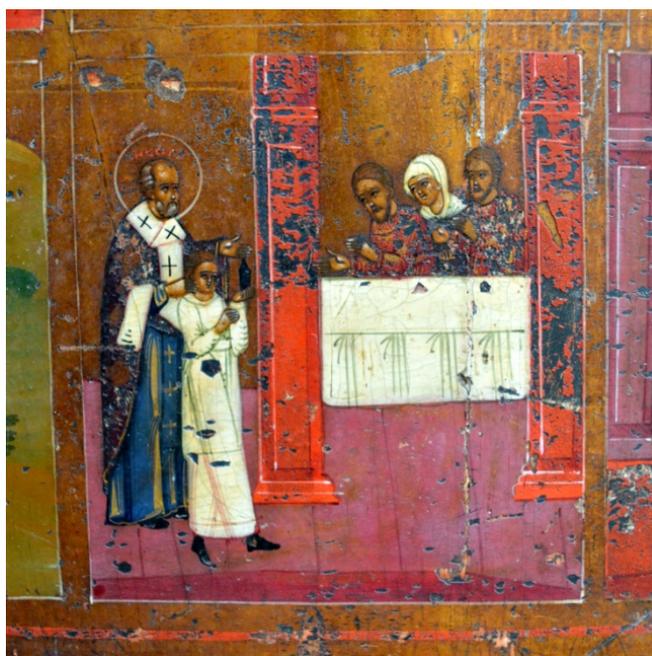


Fig. 9. The scene from the icon of Saint Nicholas in the collection of County Museum, Târgu Mureș

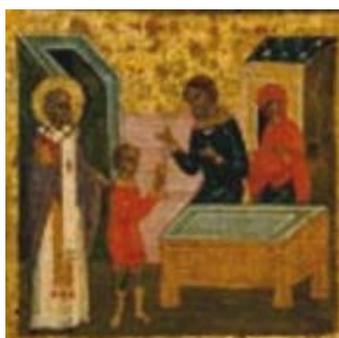


Fig. 10. The scene from the icon of Saint Nicholas from Zaraysk, in Hermitage State Museum of St. Petersburg

On the basis of the features identified in the examples, we are now coming back to the object of our case study, the icon of Saint Nicholas from Urisiu de Jos, concluding that the presence here of the Constantinopolitan Byzantine features, with innovative western elements, is in close relation to the profound signification in Christian Orthodox rites.

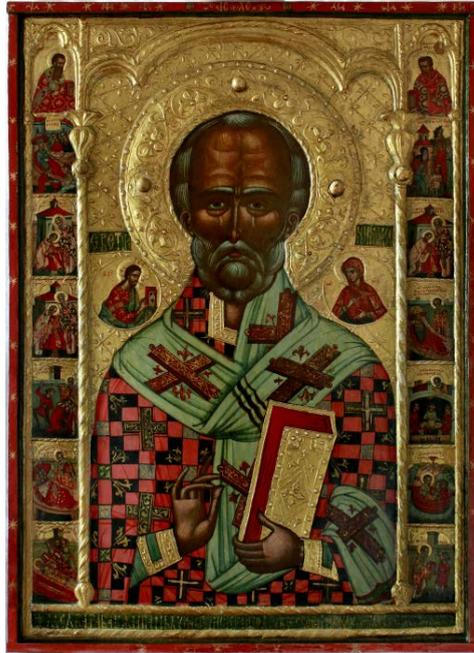


Fig. 11. The 16th century icon of Saint Nicholas with life scenes from Urisiu de Jos, Mureş County

With a generous size (L=85,5cm; w=4,3cm; H=119cm), the icon takes some of the hagiographical typology of the mentioned representations, which show that these were dedicated to the public and not for contemplation in an impious space. Worked in the Byzantine style, in tempera painting technique, the creation with features specific to the Moldavian school presents Renaissance and late Gothic influences. Fourteen scenes decorate the two sides, two of them, at the upper part, being representations of saint hierarchs Basil and John Chrysostom. The scenes that depict life scenes of the saint are disposed chronologically, in a sinuous way, starting from the upper left side and ending in the lower right corner. The central image of Saint Nicholas, represented half-figure, is flanked on the two sides by the semi-figures of Jesus and Mary in medallion. In two square-shaped figures, with the same disposal, above the medallions, there are inscriptions with Cyrillic letters, designating the name of the saint ("Svetii Nikolao").

Beginning with the first scene, the nativity one, we can notice the identified pattern³⁵ of Jesus's Nativity, adapted to this hagiographical cycle in a simplified manner.



Fig. 12, 13. Nativity and schooling instruction

Furthermore, keeping in mind the fact that the next four of the twelve scenes from the saint's life are dedicated to the period of his formation and spiritual evolution, we consider that a more careful analysis upon the iconographical issues and hermeneutical meaning of these scenes is justified. Beginning with the first stage of formation, the one of schooling instruction, the ascendant way of the saint's life is marking the stages of serving as a deacon, a priest and then a bishop.



Fig. 14, 15, 16. The consecration of Saint Nicholas as a deacon, priest and then bishop

³⁵Ioana Măgureanu , op. cit., p. 15.5

With almost the same composition and chromatic scheme, these last three mentioned scenes communicate an evolution only at the level of ideas and in a barren way, typically for the monumental features from the first period of Byzantine Middle Age painting, marked by the Greek school influences. On an architectural background suggesting an edifice of worship, in front of a square table on a single foot, such an altar table³⁶, in the left it appears the kneeling figure of Saint Nicholas (corresponding to the deacon and priest hypostasis)³⁷, or standing up, slightly bowed (in the priest hypostasis). Slight differences in the case of vestments or accessories show the rank of his investment: as vestments, the sticharion³⁸ and orarion³⁹ are present for the deacon, the sticharion, the phelonion⁴⁰ and the epitachelion for the priest, to these last three being added the omophorion decorated with crosses for the rank of bishop. As accessories, we notice the thurible, which is present in all the three consecration ceremony, and a book (possibly the Gospel), which is held in the saint's hand at the investment as priest and bishop. The portrayal also suffered some changes, marking different ages (as a young, unbeard deacon, then having beard in the priest hypostasis, and yet with an old man's facial features as a bishop). The officiating character of the ceremony in the right side, dressed like a hierarch, is holding an opened book in his hand in all the three scenes, detail that has the foundation of the ritual of posing the hand/hands on the candidate head, while reading some sacred texts in the consecration ceremony⁴¹, also making the blessing gesture (in the scene of consecration as a priest). In the Syrian ritual, the posing of the hands has a special meaning, the one of descending of the Holy Spirit upon the candidate⁴². In Byzantine iconography, this gesture is replaced or combined with the gesture of blessing, as an adaptation to the Roman speaking

³⁶Maria Ionesco-Huncea, op.cit., p. 331, refers to the evolution of altar table, from a simple square covered with a red cloth, to a Cyborium with a dome-like roof, or a Cyborium with pointed roof.

³⁷ According to Dionisie Areopagitul, op.cit., cap.V, p. 92-94, this posture signifies that the one that adopts it, dedicates his life to the serving of Christ.

³⁸Stihar - according to Vasile Drăguț, Dicționar enciclopedic de artă veche românească, Ed. Vremea, București, 2000, p.404, „liturgical vestment, with the appearance of a long tunic, with sleeves, that was carried by the orthodox clergy, regardless of the rank (...)” .

³⁹Orar – according to Vasile Drăguț, op.cit., p 314, „ a piece of liturgical garment for deacons, with a shape of a long stripe of embroidered fabric that was carried on the left shoulder, over the sticharion”.

⁴⁰Felon - according to Vasile Drăguț, op.cit., p. 200, „liturgical vestment (...), large cap, without sleeves, with a single opening for the head, that is carried in the time of the liturgy, above the othersacerdotal attire

⁴¹ According to Bible, New Testament, Facts, cap.6, v. 6; 6 and cap.13, v.3.

⁴²Heinrich Denzinger, Ritus Orientalium, t.II, Würzburg, 1863-64, p 96-98, quoted by Maria Ionescu – Huncea, op.cit., p. 316.

gesture⁴³. The placing of hands is related to four other rituals: benediction, healing of the sick, confirmation and reconciliation⁴⁴ (forgiveness of sins? a.n.).

We find again here what was identified as an iconographical pattern in the consecration scene of Saint John Chrysostom in the illuminated frontispiece of the work „*De sacerdotio*” in the 11th century, remained in the Byzantine iconography till the end of the empire, namely: ”the officiating bishop, taller than the candidate, is standing up on the right, dressed in a bishop garment with omophorion, in front of a square table, making the blessing gesture. The priest in the left bends toward him.“⁴⁵ In the hagiographical scene chosen as a case study, Saint Nicholas, as a priesthood candidate, is also making the blessing gesture, a fact that shows his partake at the sacerdotal grace. These details are in accordance with the description of Maria Ionesco-Hunceag:⁴⁶ “the three ceremonies (...) do not differ too much in details. One of the differences is represented by the vestments that the candidate is yet wearing: for the deacon the sticharion and orarion, for the priest the sticharion, phelonion and epitachelion. The bishop, in addition, has an omophorion (...)”. All the scenes are unfold under an arch that reminds of older rudiments, as baldaquin, or its far off forerunner, the Ciborium⁴⁷, elements that were kept and evolved from an iconographic point of view. The consecration as a priest rarely appears in Byzantine iconography, and when it does, it is found mainly in hagiographical cycles, the iconography being not only in relation with the saint’s life, but also with the consecration Liturgy, as prescribed in the Euchologion, or the Church Order⁴⁸. It looks like this pattern of the three consecration scenes of Saint Nicholas (beginning with the mentioned pattern of Saint John Chrysostom), could be a mould for further representations⁴⁹.

This analysis cannot be extended too much, we will consider only the aspects that overlap the mentioned influences, or that are highlighted given their out of order pattern. For example, in the scene of appearing in the dream

⁴³Christopher Walter, Church Appointments in Byzantine Iconography, in Eastern Church Review, 10, 1978, p. 123, quoted by Maria Ionesco – Hunceag, op.cit., p.318.

⁴⁴Luciano De Bruyne, L’imposition des mains dan l’art chrétien ancien, în Rivista di Archeologia Christiana, anno XX, nr. 1 și 4, Vatican, Roma, 1943, p.116, quoted by Maria Ionescu – Hunceag, op.cit. p.318.

⁴⁵Maria Ionesco - Hunceag, op.cit., p.308.

⁴⁶ibidem, p.306.

⁴⁷Slobodan Ćurčić, Late Byzantine Loca Sancta?, p. 255, quoted by Maria Magdalena Székely, Mănăstirea Putna-loc de memorie, in Ștefan cel Mare și Sfânt (1504-2004). Atlet al credinței creștine, Ed. Mănăstirii Putna, 2004, p. 59.

⁴⁸Maria Ionesco-Hunceag, op.cit., p.306, after Nancy Patterson Sevcenco, The life of Saint Nicolas ..., p. 80.

⁴⁹Ibidem, p. 323, after N. P. Sevcenco, The life of Saint Nicolas.... p.82.

of Emperor Constantine, Saint Nicholas is represented standing up, somewhere in the back of the rendering plan of the dream⁵⁰, the second plan suggesting his subtle presence.

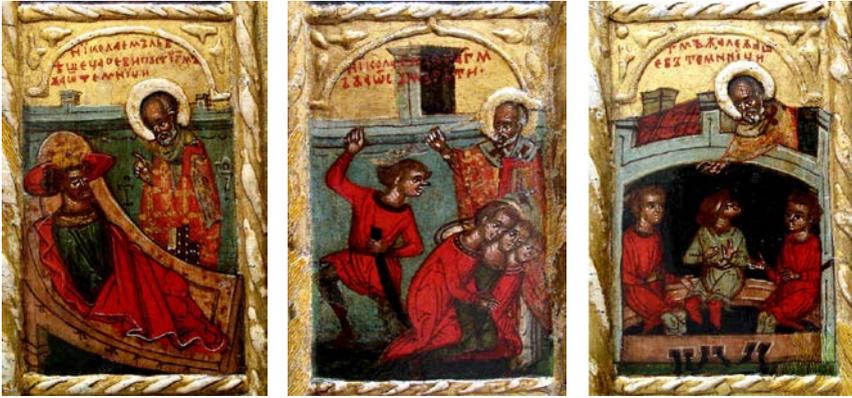


Fig. 17, 18, 19. The dream of the emperor Constantine; the salvation from execution of the three men; the apparition in the prison

In the salvation scene of the three characters from cutting their head-off, these are shown according to the already analyzed scheme, kneeling and with the back at the executioner⁵¹, with small variations in connection with the position of the tied hands⁵²: only the character in the foreground is shown with his hands tied in the front, while the others seem to have their hands tied at the back. This thing can also be connected with the tendency to simplify often met in Byzantine iconography, which resorts to the artifice of a complete representation of the figure in the foreground, while the other figures are subordinated through the superposition of him, looking to copy the movement through a similar position. A much more simplified scheme is present in the twin figures of the three destitute girls in the scene of helping them with money, their hands seeming hidden under the vestments and under the bed cover.

In connection with the salvation of the three generals in prison (the text describing them in the scene as “imperial soldiers”), the presence of the saint blessing (although not mentioned by the sources, but proved necessary at an illustrative level in the composition of the scene) is on a higher position, like in the borrowed scheme that was mentioned⁵³ in the sacrifice of Abraham. We also identify here the gesture of the hands, suggesting a dialogue between the three prisoners. “Saint Nicholas is present with no exception (in the representations of this scene, a.n.), in Moldavia, as well as in the Russian icons, to emphasize his role in the liberation of the three generals, even if no texts mention that he was actually seen by the three men⁵⁴.

⁵⁰ For this type of representation, see also Ioana Măgureanu, op.cit., p.158.

⁵¹ See note 26.

⁵² See note 27.

⁵³ See note 27 and 28.

⁵⁴Ioana Măgureanu , op. cit., p.157.



Fig. 20, 21. The salvation from prostitution of the three maids; the salvation from shipwreck

The salvation of the ship from ship wreck presents characteristic elements like the whirling sea, the swollen canvas of the ship by the wind that a demon stirs upon it and the presence of the saint next to the sailors.

The death scene keeps the simplifying scheme mentioned in connection with the representation of the parts of the body, with the difference that here, the saint's body is leaned on a catafalque and not in a coffin or a sarcophagus, as we can see in most representations.

The cycle ends atypically⁵⁵ with the healing of a possessed man, a frequent scene in the hagiographical index of Saint Nicholas, represented here in his quality of a thaumaturge. It is possible that this has to be an posthumous event, as one of rarely registered exceptions, given the fact that this follows the death scene, the positioning of this type being observed also in the case of the representation of posthumous wonders. Although we are in the 16th century, when the representation of the destroying of idols scenes have regressed⁵⁶, the presentation of this alternative of the fight with the demons and the exorcise action are natural and absolutely necessary, as the main feature of Saint Nicholas life. One thing to notice here, as in the other scenes where demons are present, is that these are represented with no exception as some marionettes, deformed, even caricaturized as we meet them often in homologous Russian, Greek, Italian or Cretan icons. A peculiar

⁵⁵ Usually, the last scene is the one of the death; on this, see also N.P.Sevenco, *The Vita icon...*, p. 3.

⁵⁶ N.P.Sevenco, quoted by Ioana Măgureanu, *op. cit.*, p.157.

issue that we notice in this icon, is the tendency to caricaturize some characters with a negative action or perverted to an inferior state, as it is the case of the executioner from the scene of salvation from cutting the head off, or as this possessed man, as a reflex of getting closed to the resemblance with the demons.



Fig. 22, 23. The death of Saint Nicholas; the healing of the possessed man

Through light of the things that we have analyzed, we can say that beyond the Moldavian school mark and the stylistic issues of Gothic and Renaissance ornamentations, at the level of the composition and the features of the scenes, one can identify Russian and Greek influences. If we keep in mind that the Moldavian painting school received doubtless influences of the Russian painting icons, this fact does not surprise us anymore, being an extra hint, confirmed even by the issues connected with the execution technique⁵⁷. Through the iconographic aspects, the icon enrolls in the general line of the genre, peculiarity representing the option of the icon-painting master, prior to the patterns that were available and the tendency and illustration intentions of the epoch.

Illustrations list:

Fig.1. The icon in the Saint Catherine Church, Sinai

Fig. 2. The icon from “Saint Nicholas of the roof” Church, Kakopetria

Fig.3. The mural painting representing Saint Nicholas from the “TesSteges” (of the roof) Church, Kakopetria

Fig. 4. A detail of the scene where Saint Nicholas is saving the three men from execution

⁵⁷Raluca Marilena Dumitrescu, Cornelia Bordașiu, Bogdan Ungurean, Restaurarea a trei icoane de secol XVI-XVII clasate în categoria tezaur, în Restitutio, Ed. Muzeului Național al Satului, Dimitrie Gusti, nr. 10/2016, vol.1 p. 169.

Tesalonic, Saint Nicholas of the Orphans church

Fig. 5. Saint Nicholas consecrated as a priest

Fig. 6: St. Nicholas consecrated as a bishop

Fig.7. The consecration as a priest of Saint Nicholas. Detail

Fig. 8. The consecration as a bishop of Saint Nicholas. Detail

Fig. 9. The scene from the icon of Saint Nicholas in the collection of County Museum, TârguMureș

Fig. 10. The scene from the icon of Saint Nicholas from Zaraysk, in Hermitage State Museum of St. Petersburg

Fig. 11. The 16th century icon of Saint Nicholas with life scenes from Urisiu de Jos, Mureș County

Fig. 12, 13. Nativity and schooling instruction

Fig. 14, 15, 16. The consecration of Saint Nicholas as a deacon, priest and then bishop

Fig. 17, 18, 19. The dream of the Emperor Constantine; the salvation from execution of the three men; the apparition in the prison

Fig. 20, 21. The salvation from prostitution of the three maids; the salvation from shipwreck

Fig. 22, 23. The death of Saint Nicholas; the healing of the possessed man

Bibliography:

Biblia, *Noul Testament cu Psalmii*, Ed, Institutului Biblic, și de misiune al B.O.R., București, 1991, pp.1-73

Timuș, Gherasim, *Dicționar Aghiografic Cuprindând Pe Scurt Viețile Sfinților*, Ed. Pelerinul, 1998, pp. 1-272

Măgureanu, Ioana, *Ciclul hagiografic al Sf. Nicolae în pictura moldovenească a secolelor XV-XVI*, BCSS, 2003, 9, pp. 155 -159

Ștefănescu, Ion D., *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, Ed. Meridiane, București, 1973, pp. 1-486

Ionesco-Hunceag, Maria, *The consecration to the priesthood in byzantine iconography*, *Ars Transilvaniae*, VIII-IX/1998-1999, pp. 305-332

Székely, Maria Magdalena, *Mănăstirea Putna-loc de memorie*, Ștefan cel Mare și Sfânt (1504-2004). *Atlet al credinței creștine*, Ed. Mănăstirii Putna, 2004, pp.1-514

Patterson Sevcenco, Nancy, *The Vita Icon and the Painter as Hagiographer*, *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 53 / 1999, pp. 149 -165

Patterson Sevcenco, Nancy, *Vita Icons and „Decorated” Icons of the Komnenian Period*, *Four Icons in the Menil Collection*, Ed. B. Davezac, Houston, 1992, pp.57-69

Dumitrescu, Raluca Marilena; Bordașiu, Cornelia; Ungurean, Bogdan, *Restaurarea a trei icoane de secol XVI-XVII clasate în categoria tezaur*, *Restitutio*, Ed. Muzeului Național al Satului, Dimitrie Gusti, nr. 10/2016, vol.1, pp.1-254

Drăguț, Vasile, *Dicționar enciclopedic de artă veche românească*, Ed. Vremea, București, 2000, pp. 1-463

Lazarev, Viktor, *Istoria picturii bizantine*, Ed. Meridiane, București, 1980, vol. 2, pp.1-311

BOOK REVIEWS

**Tuold et l'excellence
épique selon Jean-Marcel
Paquette /Tuold and
Epic Excellence from
Jean-Marcel Paquette's
Perspective**

Brîndușa Grigoriu

Jean-Marcel PAQUETTE, *La Chanson de Roland : Métamorphoses du texte. Essai d'analyse différentielle des sept versions*, Orléans, Paradigme, 2013, ISBN 978-2-86878-297-7, 126 pages.

La Chanson de Roland

Métamorphoses du texte



Essai d'analyse différentielle
des sept versions

Jean-Marcel Paquette

Avec Jean-Marcel Paquette, comparaison est raison : de la joute textuelle opposant les sept versions de la *Chanson de Roland*, c'est le chef-d'œuvre de Tuold qui sort victorieux après chacune des épreuves auxquelles vient se mesurer, mathématiquement – donc musicalement – l'excellence épique.

Soigneusement éclairé de deux volets introductifs, le lecteur est invité à parcourir, simultanément, huit chapitres d'analyse textuelle et huit tableaux synoptiques correspondant aux fragments du corpus sollicités.

Véritable *jugement Roland* du XXI^e siècle, le livre repose sur la méthode de l'analyse différentielle, et consiste à faire la « toilette épistémologique » (p. 10) de la problématique épique, afin de dégager, fidèle à l'« épistémè de l'origine », la part de création et de reconstruction de la tradition rolandienne, dans sa réalité codicologique et dans sa réception à travers les âges.

Qu'il repose sur la précellence ou simplement sur la primitivité, l'*epos* – au sens de potentiel narratif recelé par le langage au « commencement absolu d'une littérature » (p. 29) – présente l'atout inaliénable de ce rayonnement inaugural qui ne saurait être éclipsé par celui de la cyclisation à suivre. *Originarité* oblige : l'épopée – telle qu'elle est illustrée par le *Roland* d'Oxford – se définit, essentiellement, comme « le texte fondateur », correspondant à la « blessure première » (p. 16), mais aussi à l'« instant

originel de la constitution d'une conscience territoriale » (p. 17) au sein d'« une culture, d'une communauté culturelle se confondant le plus souvent avec une communauté linguistique » (p. 15).

Dans la compréhension de la geste, la notion d'historicité se verrait « supplantée par le surgissement de la fiction » dans l'établissement de la « mémoire collective » (p. 19), tandis que « l'aspiration à un ordre transhistorique » reposerait précisément sur la « puissance émotive de l'histoire » (p. 20). Ce rapport complexe entre vérité et invention relèverait d'une « hésitation entre l'histoire et la fiction », pour le dire avec Jean-Marcel Paquette et Paul Valéry (p. 20).

Pour enclencher la dynamique d'une épopée, trois niveaux de réalité diversement polarisés seraient indispensables : d'abord, le plus général, où deux principes ou forces irréductibles s'affrontent ; un autre, intermédiaire, où l'antagonisme est situé au cœur de l'un des deux camps idéologiques ; enfin, celui de l'intériorisation du conflit, où le héros, en s'opposant à son double / ami, déploie les états d'une crise de conscience qui le dépasse (p. 21-22). Toutes ces tensions trouveraient leur solution (relative) dans un « échec salvateur » qui viendrait rétablir l'ordre ébranlé par l'anéantissement de l'un des principes en opposition (p. 22). L'auteur explique ainsi la nécessité (narrative) d'intégrer la « violence intra-communautaire » (p. 22) dans l'optique réconfortante d'une hostilité inter-communautaire digne de « l'âge des héros » (sur ce stade anthropologique, tel qu'il est dégagé par H. Monro Chadwick, voir la note 25, p. 35).

Or, tout héros a besoin d'un faire-valoir, et l'auteur montre que « l'exaltation de l'individualité héroïque » se fait typiquement dans le cadre du « couple épique » (p. 22), inscrivant ainsi le tandem Roland-Olivier dans une série prestigieuse, inaugurée par Gilgamesh et Enkidou, Achille et Patrocle. Cette « cellule mère du *Roland*, comme de toute épopée » (p. 40) serait à opposer à celle de l'individu en soi, matrice par excellence du roman.

Minutieusement abordé dans le second chapitre, ce « problème de discontinuité » remporte moins l'adhésion que les propos finement théoriques du volet introductif. Lorsqu'il traite de la spécificité de la chanson de geste dans ses rapports avec le roman médiéval, l'auteur laisse de côté (délibérément ?) le rôle structurant du couple hétérosexuel ; en outre, il ne consacre pas de micro-analyse à la mort d'amour d'Aude, un narrème qui préfigure de manière dramatique le trépas démonstratif d'Yseut dans les *Romans de Tristan*. Quand il compare les deux genres, il passe sous silence les enjeux du duo au cœur des traditions romanesques contemporaines du manuscrit d'Oxford (il suffit d'évoquer les programmes narratifs de Béroul, Thomas, Chrétien de Troyes)... En outre, dire que le roman se nourrit de la vie intérieure de l'individu, plutôt que des défis de la dyade, semble difficile à soutenir, du moins quand on pense à toutes ces œuvres plus ou moins courtoises qui ouvrent un nouveau champ de possibles à la jeune littérature

française... Même *Thèbes* et *Troies*, dont la critique a souvent souligné le caractère épique, focalisent les couples Œdipe-Jocaste, respectivement Pâris-Hélène, tandis que le virgilien *Énéas* met en scène les premiers frissons d'amour d'un héros dont l'héroïsme est en train de se redéfinir. Il y a là, justement, un continuum thématique et structural à étudier sans parti pris, au gré des échos et des folios. Peut-être dans un prochain volet de cette recherche monumentale, couvrant vingt ans de travaux philologiques au service de Turolde...

Pour revenir au volet proprement analytique – et « différentiel » – du livre, il convient de faire observer d'entrée de jeu que les huit médaillons sur lesquels repose la comparaison des sept versions rendent tous un hommage sans ombrage au *Roland* d'Oxford.

Chaque segment narratif est rigoureusement analysé dans sa « mouvance » textuelle d'inspiration cordialement zumthorienne. Si le sous-titre du livre annonce un panorama des « métamorphoses » de la *Chanson*, nous assistons à une saisie systématique des « mutations » (p. 92) induites par le Temps, qui devient *la* dimension pertinente pour appréhender « la migration d'un récit de texte en texte, de version en version, jusqu'à la dissolution partielle ou complète des éléments d'origine » (p. 53). Il est inutile de se demander si ces mutations engendrent des « nains huchés sur des épaules de géants » qui seraient plus clairvoyants qu'eux : face au *Roland* d'Oxford, qui seul incarne le « moment d'équilibre d'une forme » (p. 61), les versions ultérieures apparaissent « délabrées » (p. 68), « anarchiques », « entropiques », mais aussi, parfois, progressivement « anémiques », phonologiquement « érodées » ou « sismiques » (p. 83-4), reflétant, par exemple, « l'étiollement de la fonction onirique » (p. 68), « l'inintelligence esthétique quant aux forces structurantes du récit de départ » (p. 76), voire une « catastrophe complète » ou une « aberration monstrueuse » (sic !) du point de vue psychologique (p. 79), en somme « un véritable processus de prolifération au terme duquel le message initial se perd dans le bruit » (p. 92).

Mais justement, pourquoi écouter ce « bruit » ?... Le lecteur de l'ouvrage érudit, provocant, effervescent de Jean-Marcel Paquette est en droit de se poser cette question. Et l'auteur d'y répondre, en comparatiste assumé (et volontairement partial) : « c'est au traitement [d'un] passage par les autres versions que nous verrons le mieux la qualité de la constitution de O[xford] » (p. 89, c'est nous qui soulignons).

Ainsi singularisé, le vénérable manuscrit surprendrait « le langage en quête de son paradis perdu » (p. 62), dévoilant la « cohérence d'art » (p. 77) et la « déchirure tragique » (p. 73) de l'épopée sur un mode éminemment lyrique et subtilement dosé. Pour l'auteur, la clé de voûte de la « symétrie nombrée » du manuscrit d'Oxford serait la poétique des laisses similaires (p. 84) et la « tendance de la composition à [...] contraindre le langage à se faire

musique par l'effet d'un processus de dé-sémantisation au profit d'une pure rythmicité de type musical » (p. 73). Thématiquement, poétiquement, cette « cohérence parfaite et lumineuse » reposerait sur une « structure très régulièrement et très progressivement algorithmique » (p. 104) où « la triade *honneur-famille-patrie* » fonde l'ethos héroïque de Roland (p. 89), où Dieu est invoqué sobrement, au besoin, sans « enfilade de titres divins » (p. 90), où Ganelon se tait opportunément, dès qu'il est « hors du jeu du langage » (p. 94), où Charlemagne sait devenir le « narrateur second » en se lamentant, fort à propos, au cœur du seul ensemble de cinq laisses similaires du texte, comme pour incarner cette « tragédie du langage » [...] qui s'efforce de s'opposer à la mort » (p. 102)... et, surtout, où l'on conserve rigoureusement « le goulot psychoaffectif que constitue [...] la relation problématique d'Olivier et de Roland » (p. 92), dont la polarisation reflète la « discordance interne entre deux états du moi » (p. 41).

Au fil des pages, le rayonnement du *Roland* d'Oxford s'enrichit de significances d'une haute pertinence architecturale et idéologique, si bien que l'argumentation de Jean-Marcel Paquette hante durablement l'esprit du lecteur, en le conduisant habilement vers une contemplation biaisée des échantillons de texte qui clôturent l'horizon. Au point que l'on en vient à se demander qui osera soutenir, en contexte rolandien, qu'un remaniement ou autre arrive, des fois, à dépasser la beauté du texte premier... Les rares concessions (cf. « Soyons bons », p. 79) faites aux versions ultérieures relèvent de l'éternel *ubi sunt* ?, comme dans cette sévère interrogation de la page 79 : « Mais où est passé l'art de Tuold lorsque l'on scrute de près le texte de V 4 ? ».

L'univers configuré par l'ouvrage *La Chanson de Roland : Métamorphoses du texte. Essai d'analyse différentielle des sept versions* de Jean-Marcel Paquette a la rigidité d'un dogme et la ferveur d'un culte : pour tous les récepteurs désireux d'embrasser un credo, une version, une vision, et de se dire que « la critique est une fois de plus en mesure d'applaudir Tuold pour sa très exclusive *excellence*. » (p. 92), la conclusion de l'auteur est pleinement satisfaisante : « la grande loi que l'on peut dégager de [ces] analyses [...] permet de supputer qu'une fois atteint avec *Oxford* l'équilibre si bref et rare de la forme, toutes les versions ultérieures ne peuvent offrir qu'un état plus précaire et délabré. » (p. 106). Pour les lecteurs qui font du « doute méthodique » un outil plus souple, le livre est le fruit d'une quête passionnément érudite, invitant à suivre, avec la même témérité (sinon démesure) épistémologique, une voie rolandienne où, même si « la raison du [premier] est toujours la meilleure » (pour paraphraser Jean de la Fontaine), on peut toujours apprécier le travail des héritiers d'une tradition textuelle. Souvent sagaces, toujours diligents et parfois ingénieux, ces continuateurs permettent à l'épopée de se réinventer, en suscitant, avec chaque variante, non seulement la « variance » (telle que la définit Bernard Cerquiglini dans

son ouvrage de 1989), mais aussi l'émerveillement devant un univers protéiforme qui promet, lui aussi, de se révéler riche en découvertes philologiques, esthétiques et – pourquoi pas ? – polémiques.

Si les « métamorphoses » d'une *Chanson* ne sont pas toujours du « bruit », il est légitime de penser que l'épopée de Roland continue, grâce à et au-delà de l'**excellent** manuscrit d'Oxford.