

ANASTASIS
Research in Medieval Culture and Art

Cover image: *Heavenly Jerusalem*, a fresco painted by Grigore Popescu-Muscel at the church from Borzesti, 2008, Romania

Advisory Board:

Jean-Jacques Wunenburger, Prof. Emeritus, 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, Mexico
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
Ana Tais 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 "Dumitru 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**)

EBSCO

SCOPUS-ELSEVIER

Scientific Indexing Services (**SIS**)

Scientific Publishing & Information Online (**SCPIO**)

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 VI, No. 2/November 2019

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**, Assoc. Prof., “Al. I. Cuza” University of Iasi

Diana Gradu, Assoc. Prof., “Al. I. Cuza” University of Iasi

for English: **Paula-Andreea Onofrei**, Assoc. Prof., “Al. I. Cuza” University of Iasi

Luisa Țuculeanu, “George Enescu” National University of Arts, Iași

for Spanish: **Alina Țiței**, Assoc. Prof., “Al. I. Cuza” University of Iasi

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.

Table of Contents

MEDIEVAL ART AND CIVILIZATION**Tereza Sinigalia**

Entre Pierre I-er et Etienne le Grand / Between Pierre Ist and Stephen the Great.....9

Constantin Necula, Eugen Răchiteanu

De la spiritualité franciscaine à une iconographie qui a marqué l'art de Toscane aux XIII-e et XIV-e siècles / From a Franciscan Spirituality to an Iconography that Marked Tuscan Art between the 13th-14th Centuries31

Vlad Bedros

The Popes of Rome in Post-Byzantine Wall Paintings from Romania49

Jacques-Kees Noble-Kooijman

La Pire Aventure d'Yvain: Aventure, conjointure, manufacture dans Le Chevalier au Lion / The Worst Adventure of Yvain: Adventure, Conjointure , Manufacture in Le Chevalier au Lion67

Diana Gradu

Bras court ou bras fort ? Exploits, magies, victoires dans Le Livre de Caradoc / Short Arm or Strong Arm? Exploits, Magic, Victories in The Book of Caradoc.....85

Brîndușa Grigoriu

L'éclairage narratif de l'amour tristanien : feux épiques et hagiographiques / The Narrative Lighting of Tristan and Ysolt's Love: Epic and Hagiographic Fires92

Ivan Sablin

The Problem That Is not There: On the Old and New Interpretations of the Tent-Like Churches in Russian Architecture.....114

Saeid Sattarnejad, Samad Parvin

Manifestation of Islamic Decorative Arts in the Architecture of Gonbad-e-Kabood and Gonbad-e- Ghaffariyeh.....134

BOOK REVIEWS

Adrian Stoleriu

Testimonials about the Classicist Scholar, Patrologist, Writer and Professor Ion Popescu-Piscu

Maria Popescu Dragomir și Grigore Popescu Muscel (coordonatori) – *Mărturisiri despre savantul clasicist, patrologul, scriitorul și profesorul Ion Popescu-Piscu*, Editura Bizantină, București, 2019, 375 pages, 155

Alina Țiței

El Museo del Prado: 200 años de historia y arte / The Prado Museum: 200 Years of History and Art

Juan Eslava Galán, *La familia del Prado. Un paseo desenfadado y sorprendente por el museo de los Austrias y los Borbones / The Prado Family: A Carefree and Surprising Walk Through the Museum of the Habsburgs and the Bourbons*, Editorial Planeta, Barcelona, 2018, 448 págs 158

MEDIEVAL ART AND CIVILIZATION

Entre Pierre I^{er} et Etienne Le Grand

Tereza Sinigalia*

Between Pierre Ist and Stephen the Great

Abstract: *Archaeological investigations and the restoration in progress of mural paintings confirm that the founder of the existing St. Nicolas Church in Rădăuți was Peter the Ist Mușat. It was the first prince of Moldavia here. His image could be seen in the Votive painting in the nave offering the model of the church to Christ, by intercession of St. Nicolas. He is followed by Bogdan, Stephen's the Great last son, Stephen itself, his elder son Alexander and the princess Maria Voichita, Stephan's third wife. Stephen the Great was the donor of the mural ensemble around 1490. The iconographic program has some important peculiarities: The Passion of Christ is missing and the Military Saints, too; a great number of medallions with Bishops is painted all around the first register of painting and a large suite of Monks is to be found in the lower register. In the same register, on the eastern wall, an Imperial Deesis, with the Virgin carrying a royal crown, is completed by the figures of Saints Nicolas and John Chrysostomos. At the level of the vaults the most important compositions are the Glorifying of Christ and a Glorifying of the Virgin and an unusual for this space, an Ecumenical Council.*

Keywords: *Rădăuți, Peter the Ist, Stephen the Great, iconographic program*

Objet de plusieurs recherches, historiques, architectoniques, artistiques, l'Église Princière St. Nicolas de Rădăuți (départ. Suceava) (**Fig. 1**) a aussi bénéficiée de fouilles archéologiques entre 1974 et 1976, publiées, suite de circonstances, seulement en 2012, aussi que d'un programme de restauration des peintures murales intérieures, qui est en train de se dérouler.

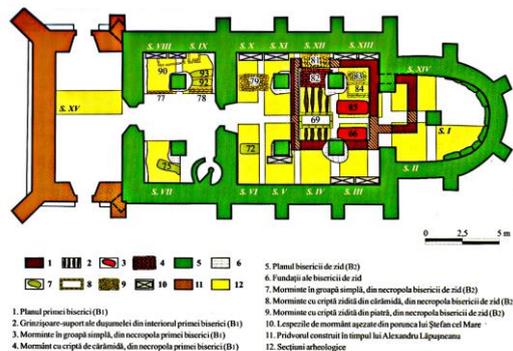
Les deux derniers types d'activités (se) sont entrecroisés par les résultats inattendus, qui concernent soit la datation de l'église soit l'identification du fondateur et du donateur des peintures.

* Professor, Director of The Research Center of Medieval Art "Vasile Drăguț"
"George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania, tereza.sinigalia@gmail.com



Fig. 1 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. *Tableau votif* (détail)

Les excavations ont mis au jour une situation surprenante. Dans le coin nord-est et partiellement dans la béma, on a trouvé les fondements d'une église en bois, de plan carré avec une abside toujours carrée. On connaissait l'existence de cette première église, au moins depuis 1909¹, mais personne ne savait où se trouvait-elle jusqu'aux fouilles mentionnés. A l'intérieur de cette église ont été enseveli son fondateur probable, le noble Costea, et les deux premiers princes régnants de Moldavie, Bogdan I^{er}, le fondateur de l'état indépendant, et son fils Lațcu² (Fig. 2).



Rădăuți. Biserica „Sfântul Nicolae”. Planurile celor două biserici (B1 și B2) și mormintele din interiorul lor

Fig. 2 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Plan des fouilles archéologiques; emplacement des tombeaux dans les deux églises

¹ Dimitrie Dan, *Cronica Episcopiei de Rădăuți*, ediția aII-a revăzută de Arhim, Iustin Dragomir și Vasile Demciuc, București, Editura Basilica, 2009, p. 14, notes 4, 5.

² Lia Bătrîna, Adrian Bătrîna, *Biserica "Sfântul Nicolae" din Rădăuți. Cercetări arheologice și interpretări istorice asupra începuturilor Țării Moldovei*, Piatra Neamț, 2012

Jusqu'à ce moment-là on a cru que l'église en pierre existante sur cet endroit, dédiée à St. Nicolas, était le premier édifice bâti ici, Bogdan I^{er} en étant son fondateur, duquel elle a reçu le nom de "Bogdana". En conséquence, on l'a datée en 1359³.

L'église est une basilique à trois nefs, avec une seule abside profonde, terminée en demi-cercle prolongé d'une voûte en berceau, pour l'autel, la nef étant précédé d'un narthex, toujours à trois nefs et d'un exonarthex ajouté en 1559⁴.

Soit que robuste, avec une horizontalité claire, pour l'église les constructeurs se sont inspirés du Gothique, possible de l'église franciscaine de Halici (en Galitsia)⁵, en utilisant d'arcs brisés pour la voûte en berceau de la nef central, ainsi que pour les bas-côtés qui y sont perpendiculaires, afin de créer une unité spatiale centrale de type orthodoxe. Toujours du Gothique vient les contreforts, qui entouraient l'église, dans les pointes les plus faibles du système intérieur de piliers et de voûtes.

A l'aide du système compliqué d'investigation de l'ADN, les archéologues ont pu identifier les princes régnants ensevelies dans la nef/le naos, leurs relations parentales et d'établir leur succession au trône de Moldavie entre 1375 et 1400.

Il s'agit de sept tombeaux pour les défunts ensevelis en cryptes de briques.

En 1479-1480, Etienne le Grand a commandé au maître Jan, probablement un polonais ou un tchèque, les pierres tombales pour les premiers princes régnants de la Moldavie: Bogdan I^{er}, Lațcu, Pierre I^{er}, Roman I^{er}, Etienne I^{er}, et pour un de fils de Roman voïvode, frère utérin d'Alexander le Bon, Bogdan, mort en 1407, à 16 ans, considéré le réel grand père d'Etienne le Grand, d'après l'inscription votive et d'investigations de l'ADN⁶ et d'un autre fils d'Alexandre le Bon, toujours Bogdan, mort à l'âge de 3 ans.

La face de pierres tombales porte une décoration d'une conception similaire : une double bordure du périmètre, la première avec des motifs végétaux, la seconde avec l'inscription commémorative comportant et le nom du défunt, et un champ sculpté en relief champlevé avec des palmettes liées de manière différente, en réalisant une composition individuelle pour chaque pièce (**Fig. 3**).

³ Dimitrie Dan, *op. cit.*, p. 12, note 16.

⁴ *Ibidem*, p. 15 – le texte de l'inscription dédicatoire, sur la paroi est de l'exonarthex.

⁵ Dimitrie Dan, *op. cit.*

⁶ Lia Bătrîna, Adrian Bătrîna, *op. cit.*, p. 183.



Fig. 3 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Pierre tombale commémorée par Etienne le Grand

Une seule pierre est dépourvue et de l'inscription commémorative et de décor. Elle est place aujourd'hui près du pilier sud-ouest de la nef et il y a presque sûr qu'elle a changé de place.

Les archéologues ont trouvé que l'emplacement des pierres tombales munies d'inscriptions ne correspond pas aux cryptes des défunts ici ensevelies. L'arrangement actuel de pierres parait aléatoire, mais lui date de l'époque d'Etienne le Grand, par ce le socle en brique de quelques-unes préserve les restes d'une peinture décorative contemporaine à la peinture murale de parois.

„C'est une chose inattendue que, après moins d'un siècle, quand les noms des voïvodes et des leurs parentes étaient bien connus conformément aux mentions de chroniques ("Letopisește"), ainsi que le fait que ils ont été inhumés dans cette nécropole, mais qu'on a oublié l'emplacement exacte de leur cryptes dans l'église.

Le premier prince régnant inhumé dans la nouvelle église en pierre était Pierre I^{er} (Petru I), surnommé dans la littérature historique comme "Mușatin", ou "le fils de Mușata"⁷. Son père était Costea Voïvode, de l'ancienne famille noble locale qui résidait à Rădăuți, le fondateur de l'église en bois, dans laquelle il fut inhumé.

La crypte de Pierre I^{er} a été adossée au mur nord de l'église dans le premier bas-côté septentrional, dans un endroit qui avait préservé les fondements de l'édifice en bois, démoli à son intention.

Parce que les archéologues ont observé que sa crypte avait une toiture plate, ils ont lancé l'hypothèse que du commencement il y existait une pierre tombale marquée, au moins, avec le nom du prince. C'est peut-être celle aujourd'hui anépigraphie dont nous avons parlé.

Mais Etienne le Grand, arrivé au trône de ses ancêtres en 1457, après la phase "guerrière" de la première moitié de son règne (commencé en 1487), a orienté son intérêt sur la bien connue action de bâtir ou de rebâtir d'églises près de courts princiers dans les villes ou sur les domaines. En même temps, il a commencé de commander leur décoration peinte, en invitant de peintres grecs (Pătrăuți) ou d'autres qui ont voyagé dans l'occident (Milișăuți)⁸ ou peut-être même roumains, formes sur les chantiers de pays orthodoxes avec une longue expérience dans la peinture religieuse monumentale (Voroneț, St. Elie – Suceava, St. Nicolas – Botoșani). S'il y a quelque similitude entre l'église St. Nicolas de Botoșani et la fondation du grand logothète Ioan Tăutu de son domaine de Bălinești, spécialement dans l'abside de l'autel, où on trouve, sur le *Tableau votif* de la nef, la signature du peintre Gavriil le Hiéro moine, considéré le maître roumain de l'ensemble mural, il sera difficile d'affirmer qu'il s'agit de la même personne sans une analyse approfondie de tous les éléments stylistiques et techniques de la peinture.

Un cas particulier se rattache, de ce point de vue, à la déjà discutée église St. Nicolas de Rădăuți.

A côté de l'aménagement de la nécropole princière, le pieux prince a commandé un vaste ensemble mural, qui se trouve maintenant en restauration.

Le sanctuaire, la nef et le narthex ont été repeints en 1880-1884 par le peintre roumain Epaminondas Bucevski, à la demande de la Métropole Orthodoxe de Cernauti, ville qui faisait partie de la Bucovine, région de la Moldavie entrée sous administration de l'Empire Autrichien en 1775⁹.

Ce peintre n'a pas respecté l'iconographie originare. Sur les voûtes de la nef centrale et de bas-côtés il a introduit un décor neutre, ça veut dire une multitude d'étoiles couleur or sur un fond bleu-foncé presque noir. Les

⁷ *Ibidem*

⁸ Eglise détruite pendant la Première Guerre Mondiale. Quelques peintures ont été photographiées en 1912 par le savant polonais Wladislaw Podlacha

⁹ Revenue à la Roumanie en 1918.

piliers ont reçu dans le champ une succession de compositions décoratives sur un fond rouge, ainsi qu'une bordure de losanges blancs sur un fond noir.

Les compositions du registre médian de l'abside (les deux *Communions des Apôtres*, *La Cène*, *Le Lavement des pieds*), et le *Christ dans la Patène*) et celles d'en bas de murs de la nef et du narthex ont été partiellement repeintes. Il s'agit des figures corps entier en pieds (*Les Moines*), de registre de médaillons avec de portraits de évêques et des figures de la clef de l'embrasure des fenêtres.

Une mention particulière mérite les deux grandes compositions placées vis-à-vis, sur la paroi est et respectivement ouest du bas-côté sud. Une grande *Deisis*, complétée de figures des deux *Saints Évêques* (Fig. 4), était, au début de la restauration, marquée, justement au centre, d'une zone incertaine, superposant la figure habituelle du *Christ Empereur et Grand Prêtre*.



Fig. 4 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté sud, paroi est: *Deisis impériale*

La restauration a mis en lumière la composition entière, avec un *Christ* majestueux, une *Vierge* couronnée et un *Saint Jean Baptiste* présenté comme un Prophète. Ce nucléé traditionnel, signifiant l'intercession de Marie et de Jean près de Jésus au Jugement Dernier, est complété avec deux *évêques* : *Saint Nicolas*, à gauche et *Saint Jean Chrysostome*, à droit.

Si la présence de St. Nicolas pourrait être explicable par sa qualité de patron de l'église, pour St. Jean Chrysostome il faudrait trouver de motifs sérieux afin de comprendre pourquoi il a été choisi de figurer dans ce contexte. Normalement, les deux sont peints dans l'hémicycle de l'abside de l'autel, comme dans une procession s'avançant vers la *Christ dans la patène*, *l'Agneau immolé* (*Agnets Bojii*), Jean dans sa qualité de Père de l'Eglise et

auteur de la *Liturgie* qui porte son nom, la plus fréquente célébrée dans l'Eglise Orthodoxe tout au long de l'année ecclésiastique.

Son apparition dans la *Deisis* est liée aux commentaires qu'il a faits sur les *Psaumes*¹⁰.

Christ et la Vierge sont vêtus de costumes impériaux byzantins, rouges et or. Lui, figure majestueuse assise sur un trône ample, muni de cousins-rouleaux rouges, porte l'habit étroit complété pas d'un *loros* parsemé de perles, mais un omophorion, héritier orthodoxe de l'ancien *pallium* de l'Eglise première, conservé comme tel dans l'Eglise Latine, et un couvre-chef comme une coupole en guise de couronne or et rouge, rouge, avec de perles, de pierres et de pendeloques, attribué uniquement aux empereurs, et par extension, aux kral serbes et aux tsars bulgares.

La dénomination de ce type de scène – *Deisis impériale* – porte sur l'image du Christ, mais surtout sur celui de sa Mère, vue comme une impératrice, vêtue d'or et portant la *stemma* des souveraines de Byzance. Une robe et un manteau rouges avec d'amples manches, toute bordé de galons soulignés de perles, un voile blanc sur la tête, couvert à son tour d'une couronne à cinq rayons, soulignés d'une profusion de perles.

Le troisième personnage de la *Deisis* classique, St. Jean Baptiste, se présente comme un homme simple, mais d'une figure noble, dépourvu des accessoires vestimentaires qui font de lui une apparition presque sauvage de l'homme du désert.

Les figures sont d'une finesse remarquable, belles et expressives, mais sans exagérations. Les proportions de silhouettes sont correctes et d'une prestance vraiment impériale.

On a convenu qu'à l'origine de ce type de représentation est une référence au Psaume 44,10: "La Reine/ l'Impératrice se tient à Ta droite, enveloppée d'un vêtement doré, parée". Les Pères (Origène, Basil le Grand, Jean Chrysostome, Cyril d'Alexandrie) ont commenté ce verset en voyant dans la Reine parée et couronnée l'Eglise¹¹.

La typologie de cette *Deisis* est assez rare. Les premières images murales se trouvent dans la Macédoine historique. C'était une manière de transposer une idée politique du temps dans lequel le Kral Stefan Dušan (1333 – 1355) s'était intitulé lui-même "Empereur des serbes et de grecs", son état occupant une région immense entre le Danube et la Thessalie. Les deux ensembles dont on pourrait parler sont peints un peu plus tard : l'église du monastère Marko, près de Skopje, fondation du roi Marko et de son frère Vukašin, de 1376 – 1377 (**Fig. 5**), et l'église Hagios Athanasios tou Mouzaki, de la ville de Kastoria (**Fig 6**). Si la première est une fondation royale, tout en gardant la mémoire des meilleurs temps, la seconde est due aux frères

¹⁰ *Septuaginta*, Colegiul Noua Europă, Editions Polirom, București, Iași, 2006, vol. 4/1, p. 138, commentaire dans la note 44,10.

¹¹ *Ibidem*.

albanais Stoias et Théodoros Mouzakes et au hiéro moine Dionysos, de 1374 – 1375.



Fig. 5 Monastère Marko, Macédoine. *Deisis impériale*



Fig. 6 Kastoria, Grèce. Eglise Hagios Athanasios tou Mouzaki. *Deisis impériale*

La peinture de Rădăuți est très proche de ces deux *Deisis* macédoniennes, en dépit du fait qu'elle est faite un siècle plus tard. C'était possible de transporter un type iconographique dans un pays toujours orthodoxe mais à une distance temporelle appréciable ?

Je pense que l'explication est une conjoncturelle. Axinte Uricarul, un des ceux qui ont fait d'interpolations dans la *Chronique* de Grigore Ureche dans la *Chronique* de Grigore Ureche (XVIIe siècle), mentionne que "on trouve écrit dans une chronique

(letopiset) serbe du moine Azarie, que dans le temps du voïvode Alexandre a été consacré métropolitane Sa Sainteté Teoctist, par les mains de Nicodème du pays serbe, au temps du bon chrétien le knez Georges le despote¹².

Les commentateurs modernes ont établi que le fait a eu lieu à Peć, siège de la Métropole serbe jusqu'au 1459, quand il a été transféré à Ohrid (dans l'actuelle République Macédoine de Nord). La consécration a eu lieu entre 1449 et 1455¹³.

Sauf les implications religieuses pour la Moldavie ce sacre a eu aussi de conséquences culturelles et artistique, parce qu'il a ouvert les voies pour les peintres de la région d'être invités en Moldavie afin de travailler dans les nombreuses églises bâties par Etienne le Grand, car le pays connaissait une pénurie des muralistes autochtones. Les unes étaient grecs ou de langue grecque (comme à Pătrăuți, où on conserve d'inscriptions de la peinture dans cette langue¹⁴).

*

Sur la paroi opposée de la *Deisis*, on voit le *Tableau votif* (**Fig. 7**), qui, soit que noirci, couvert de poussière, avec de repeints grossières, a suscité depuis longtemps l'intérêt des chercheurs et a donné lieu aux controverses en ce qui concerne l'identification de personnages qui y sont figurés.



Fig. 7 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté sud, paroi ouest: *Tableau votif: Pierre I^{er}; Etienne la Grand et sa Famille*

Le nettoyage a facilité une bonne visualisation de la peinture, avec de lacunes dans la couche originale de couleur ou plus profondes, spécialement

¹² Grigore Ureche, *Letopiseșul Țării Moldovei*, Editions Minerva, București, 1987, p. 29.

¹³ Răzvan Theodorescu, "Implications balkaniques aux débuts de la Métropole de Moldavie. Une hypothèse", dans *Roumains et balkaniques dans la civilisation sud-est européenne*, București, Editura Enciclopedică, 1999, p. 241, 243.

¹⁴ Tereza Sinigalia, Chapitre dans *Arta românească din Antichitate până în contemporaneitate*, București, Edition de l'Académie Roumaine, 2018

sur les figures, érosions sur les vêtements, disparition d'inscriptions blanches qui indiquaient les noms des personnages.

Bien sûr que cette situation s'avère une provocation pour les restaurateurs, mais ce n'est pas mon métier d'intervenir dans la recherche de solutions et sur la décision à prendre, en sachant bien que aucun repeint est *à priori* rejeté comme inacceptable quand il s'agit de la préservation de l'authenticité de l'œuvre d'art.

A un premier égard, en connaissant les ensembles muraux de la Moldavie de XV^e et XVI^e siècle, la composition votive paraît s'encadrer dans leur suite, sans connaître pour le moment exactement sa place. Il s'agit de ce type iconographique quadripartite : Le Christ entouré d'Ange, le saint patron de l'église comme intercesseur près du Seigneur, le fondateur ou le donateur portant dans ses mains la maquette de l'église, symbole de l'offrande, et sa famille plus au moins nombreuse. Dans cette typologie s'inscrivent les *Tableaux votifs* de l'époque d'Etienne le Grand, de Pătrăuți (**Fig. 8a, 8b**), St. Elie Suceava, Voroneț, de Dorohoi, quelques années plus tard, de Probota, Humor et Moldovita, fondations de Pierre Rareș, et, à la fin, Sucevița de la famille Movilă. On y ajoute ceux des boyards : Tăutu de Bălinești (**Fig. 9**), Luca Arbore d'Arbore, Troțușan de Părhauți.



Fig. 8 a Pătrăuți. Eglise Exaltation de la Sainte Croix. *Tableau votif de la Famille d'Etienne le Grand*



Fig. 8 b Pătrăuți. Eglise Exaltation de la Sainte Croix. *Tableau votif de la Famille d'Etienne le Grand*



Fig. 9 Bălinești. Eglise St. Nicolas. *Tableau votif de la famille du grand logothète Ioan Tautu*

Pour le *Tableau* de Rădăuți je propose la structure suivante concernant les personnages laïques : le Voïvode Pierre I^{er}, fondateur de l'église en pressentant au Christ la maquette de l'église, Bogdan fils cadet fils d'Etienne le Grand, Etienne le Grand lui-même, son fils aîné, Alexandre, le premier héritier désigné au trône, une fille, petite, sans encore nettoyée par les restaurateurs, et la Princesse valaque Maria-Voichița, la troisième femme d'Etienne le Grand.

Dans un article sous presse, j'ai essayé de démontrer que le prince qui présentait au Christ la maquette de l'église est Pierre I^{er} (**Fig. 10**), le même que le fondateur de l'église en maçonnerie, et que l'initiative de peindre l'intérieur entier a appartenu à Etienne le Grand¹⁵. Tous les personnages laïques masculins sont vêtus en grand appareil, avec de capes brochées d'or, avec de manches généreusement larges, bordées de galons, tandis que les femmes portent un voile blanc, tandis que un col large, arrondi sur les épaules est parsemé de perles, de kaftans de brocart d'or sur un robe bleu avec de manches bouffantes rouges, brodée. Sur les têtes des tous brillent de couronnes d'or, avec de fleurons gothiques fins. Les repeints des figures couvrent et les grandes lacunes, remplis d'un enduit nouveau. Les noms de la famille princière se sont effacés.



Fig. 10 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté sud, paroi ouest: *Tableau votif* (detail):
Pierre I^{er}

Dans la mentalité de l'époque bien sur qu'il y a une liaison d'idées entre les deux compositions, la première serve comme motivation divine pour le pouvoir terrestre du voïvode, illustré dans la deuxième, car le prince du pays a été sacré, en avril 1457, par le métropolite Teoctist I^{er} mentionné plus

¹⁵ Tereza Sinigalia, "Cele două corpuri ale regelui", in vol. *Omagiu lui Răzvan Theodorescu la 80 de ani*, sous presse

haut. Mais aujourd'hui nous sommes loin des interprétations idéologisâtes des années '60 du siècle passé, quand la composante politique servait de motivation pour le commentaire iconologique des images¹⁶.

*

A la fin du nettoyage, les autres compositions de la nef offrent de surprises majeures, en ce qui concerne le programme iconographique. Il sorte des schémas habituels retrouvés dans les églises de Moldavie dans les décennies 9 et 10 du XV^e siècle jusqu'à la fin du sixième. Parce que l'église est dépourvue de tour-lanterne, toutes les voûtes étant en berceau, le *Pandokrator* soit était disparu, il occupant une des travées de la nef centrale, ou jamais il n'existait plus. De même il n'y a pas ni de Prophètes, ni d'Apôtres. De plus curieuse encore c'est le manque du *Cycle Christologique* et même du *Cycle de la Passion*. Toujours sont absents les *Saints Guerriers*, témoins de la foi.

La place de tous ces thèmes majeurs est prise soit d'épisodes secondaires de la *Vie du Christ*, soit de sujets qui glorifient le Sauveur et sa Mère ou met l'accent sur la Trinité et sur la pureté de la foi.

Ainsi, toutes les surfaces des voûtes des bas-côtés ont été peintes avec cette iconographie diversifiée, dont la pensée d'un rhéologue est difficile à déchiffrer. Le choix paraît aléatoire et en tout cas peu explicable en totalité.

Dans la travée sud-est est un *Glorification du Christ-Emmanuel* (**Fig. 11**), une forme du *Dimanche de Toussaints*, tandis que, vis-à-vis au nord c'est la *Glorification de la Vierge*, dans une variante proche de l'hymne *On se réjouit en Toi* (**Fig. 12**).



Fig. 11 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté sud. *Glorification du Christ-Emmanuel* (*Dimanche de Toussaints*)

¹⁶ Sorin Ulea, Chapitre "Arta în Moldova de la mijlocul secolului al XV-lea până la sfârșitul secolului al XVI-lea. La peinture", dans *Istoria artelor plastice în România*, coord. G. Oprescu, București, Editions Meridiane, vol. I, 1968, p. 354 – 355.



Fig. 12 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté nord. *Glorification De la Vierge* ("On se réjouît en Toi")

La lunette voisine à la *Glorification de la Vierge* est occupée par la *Trinité vétérotestamentaire* (*L'hospitalité d'Abraham* (**Fig. 13**)). La lunette de la travée centrale est consacrée à l'illustration de *l'Histoire de Lot* (**Fig. 14**) La présence d'un de *Conciles Œcuménique* ici (**Fig. 15**), aussi qu'un autre sur la paroi ouest (**Fig. 16**), ici est surprenante, parce que la place de les Sept Réunions de Peres et de grands théologiens délégués d'établir les Dogmes de l'Eglise dans le premier millénaire, est dans le narthex.



Fig. 13 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté nord. *Noces de Cana*



Fig. 14 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté nord, lunette de la travée est. *Trinité vétéro-testamentaire (L'hospitalité d'Abraham)*



Fig. 15 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté nord, lunette de la travée centrale. *L'Histoire de Sodome*



Fig. 16 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté nord, lunette de la travée ouest. *Concile Œcuménique*



Fig. 16 a Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté nord, lunette de la travée ouest.
Concile Œcuménique

Dans la clef de l'embrasure de la fenêtre de la travée centrale, un *Agneau mystique* porte l'étendard de Celui qui par sa résurrection a vaincu le péché et la mort (**Fig. 17**).



Fig. 17 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté nord, fenêtre: *L'Agneau mystique*

En ce qui concerne les travées sud, le premier vers l'est est occupée par les *Sept fils Macabées*, tués pour leur Dieu (**Fig. 18**). La moitié de la voute est a reçu le *Christ avec la femme samaritaine* (**Fig. 19**). Dans les clefs des embrasures des trois fenêtres, dans de médaillons entoures de fleurs Christ est représenté en trois hypostases : *Emmanuel* (**Fig. 20**), *L'Ancien des Jours* (**Fig. 21**) portant un *rotulus* avec l'inscription : *Celui qui m'a vu a vu le Père*, et *Christ Pandokrátor* _



Fig. 18 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté sud, lunete travée est, les *Sept fils Macabées*



Fig. 19 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté sud, *Christ avec la femme samaritaine*



Fig. 20 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté sud, fenêtre est: *Christ Emmanuel*



Fig. 21 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté sud, fenêtre centrale : *L'Ancien des Jours*

Deux observations portent sur les parois proprement dites de l'église. Un registre de médaillons contourne la nef sur les parois est, nord, ouest et sud. Dans chaque médaillon a été peint un *Evêque*, vêtu des ornements spécifiques à leur rang: phelonion polistavrion et omophore et pour un des *Papes*, probablement *Silvestre*, une mitra latine; ils bénissent à la manière orthodoxe et portent de livres dans la main gauche.

Même si la présence de *Evêques* est habituelle dans la nef, leur nombre est sensiblement accru et un possible essai de déchiffrer leurs noms fournira peut-être et l'explication pour la multitude et pour les critères de leur choix.

La dernière curiosité dans la peinture de la nef de l'Eglise St. Nicolas de Rădăuți est la présence d'un registre tout entier réservé seulement aux Moines. Pourquoi ça? Dans d'autres églises ils sont seulement 2 ou 3. Ici ils sont presque 30. Si le fondateur Pierre I^{er} a conçu l'église à l'instar d'une Métropole sollicitée au Patriarche de Constantinople elle n'était pas encore un monastère. Quand ce rang a été obtenu pour l'Eglise de Moldavie, en 1401, le siège de la Métropole a été établi dans la capitale Suceava. Seulement peut-être en 1417, quand le voïvode Alexandre le Bon a créé un Evêché à Rădăuți, l'église de Pierre I^{er} est devenue monacale et elle y restée jusqu'à l'occupation autrichienne, en 1785.

Quels sont les arguments qui viennent au soutien de l'hypothèse qu'Etienne le Grand est le donateur de l'ensemble mural.

Premièrement son intérêt pour cette fondation de ses ancêtres est prouvé par la commande faite au Mistr Jan, en 1479-1480, de sculpter les pierres tombales des premiers voïvodes de Moldavie inhumés dans cette nécropole. C'était un geste unique de piété pas seulement chrétienne, mais spécialement familiale, intéressé profondément de sa souche.

Deuxièmement, une autre action inattendue est le renouvellement de la donation faite de l'un de ses prédécesseurs, Alexandre le Bon, qui en 1427, a offert à l'Evêché de Rădăuți 50 villages avec leurs prêtres, situés dans les régions de Suceava et de Cernăuți. L'acte date de 1490 et est la preuve d'une magnanimité sans égal.

Un troisième argument, soit que conjectural, vient de la part de la peinture murale même. On connaît plusieurs portraits d'Etienne le Grand peints de son vivant. Le premier est celui du Tetraévangile commandé pour l'ancien monastère de Humor (1473), le deuxième est conservé dans l'église de l'ancien monastère St. Elie de Suceava (avant juillet 1496, année de la mort d'Alexandre le fils aîné du prince), deux autres sont peints à Pătrăuți et à Voroneț (après 1496). Un œuvre singulière est un portrait votif sculpté en marbre, posé sur le mur de l'*arsana*¹⁷ du monastère de Vatopedi, au Mont Athos, en 1496.

¹⁷ construction au bord de la mer, destinée à protéger les embarcations

Dans toutes ces images votives on peut reconnaître la figure identique d'Etienne le Grand. Le modèle utilisé par les artistes a été presque sur le portrait de l'Évangéliste, pris sur le vif.

Dans ce contexte, le portrait de l'église St. Nicolas de Rădăuți, en dépit de manques irrécupérables et de repeints, est semblable aux autres et vient de compléter une authentique galerie d'images d'un seul personnage historique d'une stature presque mythique pendant de siècles.

Liste d'illustrations:

- Fig. 1** Rădăuți. Eglise St. Nicolas. *Tableau votif* (détail)
Fig. 2 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Plan des fouilles archéologiques; emplacement des tombeaux dans les deux églises
Fig. 3 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Pierre tombale commémorée par Etienne le Grand
Fig. 4 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté sud, paroi est: *Deisis impériale*
Fig. 5 Monastère Marko, Macédoine. *Deisis impériale*
Fig. 6 Kastoria, Grèce. Eglise Hagios Athanasios tou Mouzaki. *Deisis impériale*
Fig. 7 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté sud, paroi ouest: *Tableau votif: Pierre I^{er}; Etienne la Grand et sa Famille*
Fig. 8 a, b Pătrăuți. Eglise Exaltation de la Sainte Croix. *Tableau votif de la Famille d'Etienne le Grand*
Fig. 9 Bălinești. Eglise St. Nicolas. *Tableau votif de la famille du grand logothète Ioan Tautu*
Fig. 10 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté sud, paroi ouest: *Tableau votif (détail): Pierre I^{er}*
Fig. 11 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté sud. *Glorification du Christ-Emmanuel (Dimanche de Toussaints)*
Fig. 12 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté nord. *Glorification De la Vierge ("On se réjouit en Toi")*
Fig. 13 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté nord. *Noces de Cana*
Fig. 14 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté nord, lunette de la travée est. *Trinité vétéro-testamentaire (L'hospitalité d'Abraham)*
Fig. 15 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté nord, lunette de la travée centrale. *L'Histoire de Sodome*
Fig. 16 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté nord, lunette de la travée ouest. *Concile Ecuménique*
Fig. 17 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté nord, fenêtre: *L'Agneau mystique*
Fig. 18 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté sud, lunette travée est, les *Sept fils Macabées*
Fig. 19 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté sud, *Christ avec la femme samaritaine*
Fig. 20 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté sud, fenêtre est: *Christ Emmanuel*
Fig. 21 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Bas-côté sud, fenêtre centrale: *L'Ancien des Jours*

Bibliographic:

Bătrîna, Lia, Bătrîna, Adrian, *Biserica "Sfântul Nicolae" din Rădăuți. Cercetări arheologice și interpretări istorice asupra începuturilor Țării Moldovei*, Piatra Neamț, 2012.

Dan, Dimitrie, *Cronica Episcopiei de Rădăuți*, ediția aII-a revăzută de Arhim, Iustin Dragomir și Vasile Demciuc, București, Editura Basilica, 2009.

Grigore Ureche, *Letopisețul Țării Moldovei*, Editions Minerva, București, 1987.

Septuaginta, Colegiul Noua Europă, Editions Polirom, București, Iași, 2006, vol. 4/1.

Sinigalia, Tereza, "Cele două corpuri ale regelui", in vol. *Omagiu lui Răzvan Theodorescu la 80 de ani*, sous presse.

Sinigalia, Tereza, Chapitre dans *Arta românească din Antichitate până în contemporaneitate*, București, Edition de l'Académie Roumaine, 2018.

Theodorescu, Răzvan, "Implications balkaniques aux débuts de la Métropole de Moldavie. Une hypothèse", dans *Roumains et balkaniques dans la civilisation sud-est européenne*, București, Editura Enciclopedică, 1999.

Ulea, Sorin, Chapitre "Arta în Moldova de la mijlocul secolului al XV-lea până la sfârșitul secolului al XVI-lea. La peinture", dans *Istoria artelor plastice în România*, coord. G. Oprescu, București, Editions Meridiane, vol. I, 1968.

De la spiritualité franciscaine à une iconographie qui a marqué l'art de Toscane aux XIII-e et XIV-e siècles

Constantin Necula et Eugen Răchiteanu *

*From a Franciscan Spirituality to an Iconography that Marked Tuscan Art
between the 13th-14th Centuries*

Abstract: *The icon of Saint Francis of Assisi has become almost initiatory in the iconography of Tuscany, an area belonging to the chasm of the great culture of the Middle Ages. It is enough to say Florence, Siena, Cortona, Pisa or San Miniato to enter the bright labyrinth of acknowledgement of the Franciscan icon which has universal value.*

Being a breviary including masters and places embellished by the Franciscan icon, the present study aims, through a historical and an aesthetic perspective, to restore both Saint Francis' personality and his entire mystical and ascetic influence on the field of medieval iconography, which sprung from his real presence, during his spiritual layovers that became landmarks of a truly remarkable heritage. It is a joint work of two Christian authors, namely a Catholic and an Orthodox, who work to identify communication paths in the anthropology of the icon and in spiritual aesthetics.

Keywords: *iconology, iconography, aesthetic theology, the ascetic dynamics of the image, the mystical construction of communication*

* Joint volumes of the two authors: *Basilica Santa Croce – punte între Orient și Occident. Crucea de Lumină a Artei Sacre (Dialog estetic și catehetic) (Basilica of the Holy Cross – a Bridge between East and West. The Cross of Light of the Sacred Art – Aesthetic and Catechetical Dialogue)*, Città di Vita edition, Florence, 2018, 157 p. and *Chipul Slavei Celei Negrăite. Scurte cateheze estetice (The Image of the Awesome Glory. Short Aesthetic Catecheses)*, Città di Vita Publishing House, Florence, 2018, 262 p.

Constantin NECULA is an Orthodox priest, being also an Associate Professor at the Faculty of Theology “St. Andrei Țaguna”, holder of a PhD in Theology, member of the scientific committee and editorial manager of the rubric „Tra Oriente e Occidente” of „Città di Vita” Journal (Bimestrial of religion and science of the Basilica of Holy Cross in Florence), Florence.

Eugen RĂCHITEANU is a Catholic priest, a Franciscan friar from OFM, manager of the Library of the Basilica of the “Holy Cross”, of Città di Vita Journal and Publishing House, holder of a PhD in Art (Florence) and Philosophy (Iași), also a member of the academic teaching staff of the Franciscan Theological Institute in Roman and professor of the Theological Faculty of Central Italy in Florence.

The study is an excerpt from the updated research of Franciscan iconography and iconology conducted under the auspices of both the „Città di Vita” Journal in Florence and the Franciscan Convent of the Basilica of the Holy Cross in Florence.

L'iconographie du XIIIe siècle, en particulier la franciscaine, a été marquée d'une philosophie exceptionnelle, élaborée par Bonaventure, dans laquelle est observée la découverte de la *beauté* en rapport avec l'Amour divin, ce qui renvoie à l'expérimentation de la *Beauté divine*. La découverte de la Beauté divine élève l'homme vers l'Absolu, le rendant conscient de son appartenance au sacré. La contemplation de la beauté est le chemin qui mène au sacré par l'expérience de l'Amour divin exprimé par la vérité illustrée¹.

De tout ce qui a été affirmé plus haut, une question évidente émerge : *qu'est-ce qu'on comprend par l'iconographie franciscaine ?* D'abord, il s'agit d'une branche de l'étude de l'art qui s'occupe de l'identification, de la description et de l'interprétation du contenu des images ayant un caractère (spécifique) franciscain. Le mot *iconographie* provient du mot grec : *εἰκών* – image et *γράφειν* – écrire.

De la perspective de l'esthétique philosophique, l'iconographie franciscaine signifie une description particulière d'un sujet par référence aux éléments du contenu, c'est-à-dire le nombre de figures utilisées, leur emplacement et leurs gestes. L'esthétique s'occupe de façon directe de l'art, et le terme d'*art*, à son tour, est utilisé dans plusieurs domaines académiques, autres que l'étude proprement dite de l'art, par exemple, la sémiotique et les études des médias. Parfois, il y a une distinction entre *l'iconologie* et *l'iconographie*, par le désir de surprendre ce phénomène dans toute sa complexité. Ainsi, dans les lignes suivantes, nous présenterons en détail ce que signifient *l'iconologie* et *l'iconographie* pour la culture franciscaine.

Comme il est affirmé dans les études de spécialité, dans la culture franciscaine, *l'iconologie* est un moyen d'interprétation basé plus sur la synthèse que sur l'analyse. Et, comme l'identification juste de la thématique est la condition principale de l'analyse iconographique, de même l'analyse des images, des événements et des allégories est la condition de base pour leur interprétation iconologique – excepté les cas d'oeuvres d'art où la thématique conventionnelle entière et secondaire est éliminée, réalisant un passage direct de la thématique au contenu, comme dans les oeuvres à la spécificité paysagiste, la nature statique, sans rappeler l'art *non figuratif*.

D'autre part, l'iconographie franciscaine s'occupe de la description et de la classification des images qui composent le sujet de l'oeuvre d'art sacré ; elle s'occupe aussi de ce qui est représenté dans une peinture ou une sculpture avant d'analyser la façon dont l'artiste a réalisé le sujet. Conformément à la pensée franciscaine, le premier pas fait référence au développement du sujet, et ensuite seulement il suit l'analyse du langage artistique, en fonction de l'époque et de la culture, en fonction de la personnalité de l'artiste. Par la description et l'identification de l'image,

¹ Cf. E. Cuttini, *Ars in Dizionario Bonaventuriano*, Coord. Ernesto Caroli, Éd. Franciscane, Padova, 2008, p. 204.

réalisées par la reconnaissance des symboles traditionnels ou redondants, la compréhension du sens ou du contenu de l'oeuvre va être possible.

Revenant à l'expression *iconologie*, nous pouvons affirmer qu'elle se propose d'approfondir l'étude du contenu ou de la signification culturelle de l'oeuvre, mettant en relation l'iconographie avec la personnalité de l'artiste et, en particulier, avec les principes philosophiques et religieux de l'époque pendant laquelle l'oeuvre a été réalisée. Ainsi, *l'iconologie* se distingue de *l'iconographie* par le fait que la première s'occupe de la description des thématiques présentées dans l'oeuvre d'art, tandis que la deuxième a pour but de les interpréter.

Par exemple, lors d'une étude récente, Erwin Panofsky affirme que *l'iconologie* est la branche de l'histoire qui s'occupe du sujet ou de la signification des oeuvres d'art en comparaison avec celles qui représentent leur valeur formelle. Il peut être affirmé que cette recherche – *l'iconographie et l'iconologie* – est nécessaire pour l'historien et le critique d'art, pour deux raisons : d'abord, l'historien lui offre une méthodologie d'investigation de l'image et de compréhension du sens et son contenu, en distinguant la nature sémantique et sémiotique. Une deuxième raison propose une modification importante dans le domaine de l'interprétation d'une catégorie spéciale d'oeuvres artistiques, proposant une rupture entre la forme et le contenu.

Cela fait que les distinctions préliminaires sur lesquelles se fonde la différence conceptuelle et méthodologique entre *l'iconographie* et *l'iconologie* sont de nature sémantique et sémiotique. Le sens et le signe, ainsi que le symbole, représentent les niveaux auxquels se réalise la distinction entre ces deux branches de la recherche de l'objectif d'art. Trois niveaux de thématique ou du sens d'une image artistique peuvent être identifiés. Le premier est la thématique originale, qui contient les formes élémentaires, le deuxième est la thématique conventionnelle, qui implique les thématiques cognoscibles, permettant ainsi une analyse iconographique, et le troisième est le contenu intrinsèque saisi dans les oeuvres d'art, établissant ainsi l'attitude définitive d'une nation, d'une période, d'une classe, d'une conviction religieuse ou philosophique, ces niveaux étant interprétés et cadrés dans une oeuvre.

L'iconographie et l'iconologie utilisent l'image comme source historique pour rebâtir le passé². L'iconographie a la capacité de reconnaître dans l'image la figure de la Sainte Vierge Marie et de l'Enfant Jésus, tandis que l'iconologie s'occupe de la compréhension, des nouveaux comportements mentaux et émotifs, conséquence d'une situation différente dans l'histoire de la culture et des idées³. Par exemple, en Occident, quand on

² Cf. Art. *Arta*, Pr. John Anthony McGuckin, *Dicționar de Teologie Patristică*, Ed. Doxologia, Iași, 2014, pp. 42-45.

³ Cf. Andre Grabar, *Iconoclasmul Bizantin. Dosarul Arheologic*, Ed. Meridiane, 1991, pp. 19-21, 356-480.

représentait la Nativité du Seigneur en style byzantin, la Mère du Seigneur était représentée assise, tandis que les deux sages-femmes lavent le nouveau-né ; on a voulu mettre en évidence le caractère historico-narratif de l'épisode. Après la fin du XIV^e siècle, en revanche, l'Enfant a été représenté placé dans le foin au centre de la scène, entre Marie et Joseph agenouillés ; ils ont voulu souligner l'idée d'adoration : le personnage principal n'est plus Marie, mais l'Enfant divin. Marie et Joseph sont les intermédiaires entre les chrétiens et le Sauveur ; ce sont eux qui les invitent à s'identifier au moment de l'adoration pieuse. Le petit berceau, qui parfois remplace le foin, fait allusion à la passion rédemptrice et au sacrifice divin et se propose de réveiller chez l'observateur la reconnaissance et l'émotion ; le berceau illustre – avec la même clarté que celle d'un texte écrit – un nouveau type de religiosité sentimentale et exubérante, sensible à la vie humaine du Christ plus qu'à la composante divine du Juge terrible, répandue dans les ordres mendiants, en particulier celui des franciscains. En conséquence, pour les études iconologiques, il est important de prendre en considération les images qui appartiennent à une tradition ou à un corps avec des caractéristiques unitaires dans lesquelles les variations minimales ont une certaine importance. L'avantage que l'image peut obtenir après ce type de recherche, quel que soit son niveau artistique, nous incite à nous arrêter devant des oeuvres modestes et des oeuvres négligées qui, bien que l'expression d'une catégorie sociale plus large, ont été exclues du canon des travaux artistiques caractéristiques de la classe dominante. Cela rend possible la récupération d'importantes sources, longtemps ignorées. Quelquefois, les images nous permettent l'exploration des témoignages dont l'importance n'était pas révélée, comme l'a prouvé le cas de saint François. La censure qui a concerné les biographies écrites du Saint n'ont pas eu les mêmes effets dans les travaux figuratifs. Il aurait été impossible de détruire les panneaux prodigieux, devenant l'objet d'une intense dévotion. Grâce à ces circonstances, il a été possible de découvrir un autre François, par une interprétation différente de celle traditionnelle, d'un sujet essentiel comme celui des stigmates.

Tout ce que nous avons exposé auparavant explique l'apparition relativement récente des disciplines iconographiques et iconologiques, qui ne peuvent pas être datées, au moins dans le cas de la science systématique, antérieurement aux travaux d'Aby Warburg (1866-1929), dédiés en grande partie à l'influence et à la persistance de la tradition classique dans l'art et dans la culture occidentaux.

L'esthétique philosophique⁴ permet de comparer l'iconographie franciscaine à une fenêtre ouverte vers le monde invisible. Contemplant l'oeuvre d'art, l'homme élève sa pensée vers le sacré, vers le monde sensible,

⁴ Pour la première fois exprimé systématiquement par Alfred Weber, *Histoire de la Philosophie Européenne*, Paris, 1872, pp. 379- 69 (*Age de la critique ou philosophie de l'intelligence*).

vers la beauté, et en même temps, celle-ci aide au cheminement de l'homme vers le transcendant ; c'est une provocation, comme une vision du monde tangible, excluant d'une certaine façon la satisfaction de la curiosité, s'orientant plutôt vers la communication qui permet la représentation⁵.

Comme il a été dit auparavant, il n'existe pas une définition officielle de l'iconographie franciscaine, mais la tradition et les huit cents ans d'expérience ont établi sa forme. Par exemple, cette typologie iconographique est représentée sur un mur, sur du bois ou sur une toile qui, à son tour, est traitée avec une première couche de couleur, un mélange de poudre d'albâtre ou de chaux et de la graisse de poisson. Ainsi, l'oeuvre d'art représente les mondes végétal, minéral et animal, embellis par la main de l'homme pour glorifier le Créateur.

Conformément aux visions philosophiques et théologiques franciscaines, l'iconographie ne peut être comprise qu'à la lumière des enseignements des Saintes Écritures. Le philosophe et théologien important, Bonaventure, soutient que Dieu, dans son grand amour envers l'homme, a envoyé son Fils, Jésus Christ qui, en s'incarnant et en devenant un homme semblable à nous, a voulu sanctifier la matière. L'iconographie concilie la dualité entre la matière créée et l'esprit⁶. De nombreux siècles avant Bonaventure, le théologien Jean Chrysostome écrivait, en voulant éviter l'idolâtrie par la vénération des icônes : « Je ne me prosterne pas devant la matière, mais devant le Créateur de la matière, devant Celui qui est devenu matière pour moi, qui a désiré habiter dans la matière et par elle, nous a apporté le salut⁷ ». Pour pouvoir pénétrer dans l'esprit de l'iconographie franciscaine, on considère opportun de mettre en évidence le rapport que François d'Assise entretenait avec la nature, avec l'art, et aussi avec la beauté créée. Les chroniqueurs de l'époque nous disent qu'il aimait l'art et qu'il était sensible à la beauté. Tommaso da Celano souligne avec clarté, dans la première biographie de saint François, les aspects suivants : en sortant dans la journée, il admirait avec beaucoup d'attention la nature environnante⁸.

On dit de François qu'il est né sous une bonne étoile (Arbre de la Connaissance), élevé dans la vérité, pris comme une belle fleur pour le bien de l'humanité. Le saint était connu en tant qu'amateur d'art, ayant un tempérament artistique et manifestant une sensibilité envers l'aspect fascinant des différentes formes⁹.

⁵ Cf. P. Mancinelli, *Lo stupore del bello. Lineamenti di una filosofia estetica*, Ed. Polistampa, Firenze, 2008, p. 11.

⁶ Cf. E. Cuttini, *Art* dans *Dizionario bonaventuriano* (DB), préservé par Ernesto Caroli, Edizioni Francescane, Padova, 2008, p. 205.

⁷ AA.VV., *Icone*. Ed. Mondadori, Milano.

⁸ Cf. Bonaventura, *Leggenda Maggiore* IX, 1 (1162) dans *Fonti Francescane* (FF), préservé par Ernesto Caroli, Ed. Francescane, Padova, 2004, p. 663.

⁹ Cf. E. Cuttini, *op. cit.*, p. 205.

L'iconographie franciscaine est, tout d'abord, l'expression de la vérité, un principe d'élévation et de sentiment moral pour le développement des sens supérieurs, un vecteur fort de transmission du message évangélique, une belle forme d'expression du culte.

Le génie de saint François, inspiré par l'Esprit Saint, l'a conduit vers la contemplation de Dieu par l'intercession de l'art sacré, par l'expression directe qui l'a rapproché du sacré. Partant de cette attitude, la vérité exprimée par la beauté artistique et historique pénètre entièrement l'hagiographie¹⁰ franciscaine.

Grâce à l'admiration que saint François vouait à la beauté artistique, il a suscité chez les peintres des XIII^e et XIV^e siècles, par exemple Cimabue et Giotto, le désir de réaliser des oeuvres d'une très grande qualité et, en même temps, d'une simplicité rarement rencontrée. François d'Assise a été celui qui a suscité chez les artistes et les écrivains le désir de lutter contre le courant antichrétien, créé par les humanistes et alimenté par les écrivains et par quelques philosophes encyclopédistes.

Il y a eu un moment où les écrivains, avec les humanistes, ont attaqué le franciscanisme et l'art promu par les franciscains, étant ensuite les premiers qui ont voulu réparer cette erreur. Plus encore, quelques humanistes contemporains se sont scandalisés du fait que le franciscanisme ait supporté l'art sacré.

J'ai rappelé que la vérité exprimée par la beauté artistique et historique pénètre toute l'hagiographie franciscaine. Dans l'iconographie hagiographique typiquement franciscaine, François d'Assise a été le personnage le plus représenté de façon plastique, après les apôtres Pierre, Jean et Paul. La raison de ce phénomène se trouve dans sa vaste popularité et dans la formation de nombreux centres (ateliers) de création dédiée au Saint. Même si quelques fondateurs d'ordres de vie religieuse ont vécu bien avant saint François d'Assise, il est le seul adopté par les artistes pour la forme unique de sa vie, jamais rencontrée jusque-là, une vie totalement évangélique. En même temps il a été préféré parce qu'il aimait sincèrement la nature et la beauté.

La popularité de François dépasse les limites de notoriété des saints contemporains (saint Dominique, le fondateur de l'Ordre Dominicain, ou saint Antoine de Padoue)¹¹. Il est à préciser qu'il n'a pas été seulement le

¹⁰ L'hagiographie (ou l'hagiologie) est une branche de la théologie qui s'occupe de l'étude de la vie des saints. Dans un sens plus large, le terme fait référence aussi aux biographies excessivement embellies. Les hagiographies chrétiennes décrivent en particulier la vie et les « prodiges » des hommes canonisés par l'Église Romano-Catholique, Anglicane et Orthodoxe. Mais d'autres religions, par exemple le bouddhisme et l'islam, ont des textes hagiographiques qui décrivent des personnages qui occupent une place spéciale dans la religion en question.

¹¹ Une synthèse, Maria Giuseppina Muzzarelli, *Pescatori di uomini. Predicatori e piazze alla fine del Medioevo*, Societa Editrice il Mulino, 2005, 315 pg. Aussi cf. Aviad Klainberg,

sujet de représentations plastiques, mais aussi de discussions philosophiques et littéraires. En outre, il a été le sujet fascinant du monde qui n'appartient pas à l'Église catholique. Les personnalités du temps l'ont considéré comme *l'homme auquel tu peux t'adresser* : l'homme de la contemplation, de l'admiration, de la beauté et du bien.

La figure de François la plus proche de la réalité, représentée par un auteur anonyme, se trouve au couvent Greccion (Italie) et s'appelle *François en larmes*, datée de 1230. Il semble qu'il l'ait réalisée à la demande de la pieuse Jacopa de Settesoli, mentionnée dans les écrits franciscains¹².

Nous allons attirer l'attention sur un seul exemple, celui où François est représenté en peinture dans la situation du souffrant. Il s'agit d'une maladie des yeux acquise en Égypte, en 1219-1220, ou, si on tient compte des informations de la biographie laissée par Bonaventure, causée par les larmes. Quelques années plus tard, en 1225, François est exposé à une nouvelle intervention chirurgicale aux yeux avec un instrument brûlant. À cette occasion, François va s'exprimer ainsi : « Mon frère le feu, ...sois doux avec moi dans ces moments, parce que je t'ai aimé et je vais t'aimer toujours...¹³ ». Dans la peinture, le personnage est représenté dans l'hypostase du souffrant, en mouvement, fatigué, faisant de petits pas, s'essuyant l'oeil gauche avec un mouchoir.

Les chercheurs de l'Ordre Franciscain qui s'occupent de l'esthétique philosophique proposent les interprétations suivantes, au moment où ils traitent la thématique de l'iconographie : Le Verbe, se faisant visible, est devenu *icône*, ainsi l'importance des images dans la tradition liturgique et dévotionnelle franciscaine doit être comprise à travers cette perspective. *Le message transmis par l'art sacré exprimé par ceux que nous avons vus avec nos yeux* (Jn 1, 2-3) – spontanément et presque nécessairement – a donné naissance à une forme expressive visible, à laquelle *la tradition et les enseignements chrétiens* ont attribué une profondeur philosophique et théologique particulière.

D'après la conception philosophique et la théologie franciscaines, *l'image* peut atteindre la réalité intime de la personne : la tradition la plus authentique nous apprend que le langage de la beauté, placé au service du sacré, est capable de toucher le coeur de la personne, l'ouvrant à Celui que nous osons représenter en images : Jésus Christ¹⁴, la Vierge Mère de Dieu ou les saints.

Faisant référence à l'iconographie franciscaine, nous pouvons affirmer que l'image (...) devient la forme la plus forte que les dogmes et le message

Istoriile Sfinților și rolul lor în formarea Occidentului, Ed. Ideea Europeană, 2010, pp. 253-274.

¹² Cf. *Fonti Francescani*, nr. 253.

¹³ *Ibidem*, nr. 752.

¹⁴ Cf. Ioan Paul PP. II, *Lettera Apostolica Duodecimum saeculum* nr. 12, dans l'*Enchiridion Vaticanum* 10/2390.

transmis assument¹⁵. L'iconographie hagiographique¹⁶ représente le premier exemple de réalisation, conformément à la réalité, de la figure, en rendant les aspects somatiques effectifs de saint François, comme le désiraient les frères de ce temps-là.

La critique d'art décrit avec beaucoup de détails les aspects somatiques de saint François représentés par Cimabue, mettant par contre en lumière la figure réelle du Saint et mettant de côté les fausses hypothèses. Il est certain que quelques peintures de la basilique d'Assise, parmi lesquelles l'oeuvre de Cimabue, ont été réalisées sur les directives attentives du frère Elia, le premier supérieur de l'Ordre après saint François. Les images qui ont suivi Cimabue ont voulu représenter François comme un homme religieux : un homme de Dieu, un homme évangélique.

Dans ce qui suit, nous allons orienter notre attention vers la représentation plastique des thématiques franciscaines, mais aussi des lieux où ont été réalisées des oeuvres d'art similaires, des oeuvres dans lesquelles la tradition se croise avec l'histoire de l'art. Les plus impressionnantes représentations datent des XIIIe et XIVe siècles, oeuvres qui se proposent d'être réalité et symbolisme dans la vie humaine, spirituelle et sociale de l'Ordre Franciscain.

Pour tenter d'avoir accès au véritable esprit de l'iconographie franciscaine, nous devons parcourir le chemin que nous propose la contribution philosophique et théologique sur l'homme qui se trouve en relation avec la beauté de saint Bonaventure. Conformément à cette conception, l'homme doit pénétrer de façon réelle dans l'univers sacré et dans celui de la beauté créée par l'oeuvre d'art¹⁷.

Au XIIIe siècle, le franciscanisme a donné vie à quelques oeuvres d'art plastique impressionnantes, mais aussi à des monuments architectoniques d'une importance particulière, par exemple la Basilique « Santa Croce » de Florence¹⁸ et les églises avec la fête patronale de saint François de Cortonne, Arezzo, Pistoia, Pise, Sanmineato, Sienne, avec la peinture didactique typique, qui représente – sans aucun doute – l'apogée dans l'art des XIIIe et XIVe siècles (Le Maître Saint-François, Giotto et L'École/Le Courant du Giotto).

¹⁵ Cf. *Encyclique sur la signification théologique de l'icone*, 14.9.1987, nr. 15, dans *La Documentation catholique* 85 (1988), p. 153.

¹⁶ L'iconographie dédiée à saint François, le fondateur de l'Ordre Franciscain, peinture du maître Cimabue dans la Basilique inférieure d'Assise- pour toute l'iconografie de la Basilique, vision de Cimabue, Elvio Lunghi, *La Basilica di San Francesco di Assisi*, Ed. Scala, Firenze, 2013, pp. 28-44.

¹⁷ Cf. E. Cuttini, *op. cit.*, p. 204

¹⁸ Une analyse œcuménique de l'art de la Basilique „Santa Croce” de Florence, Pr. Constantin Necula și Pr. Eugen Răchiteanu. *Basilica Santa Croce – puncte între Orient și Occident. Crucea de Lumină a Artei Sacre (Dialog estetic și catehetic)*, Edizioni Città di Vita, Firenze, 2018, 157 p.

Pour avoir une vision plus complète sur l'art franciscain et, en particulier, sur l'iconographie franciscaine de Toscane, on propose de suivre chronologiquement son évolution. Nous allons commencer notre parcours avec l'art de la Basilique « Santa Croce » de Florence.

Pour comprendre l'esprit dans lequel les oeuvres d'art ont été réalisées, il est important de rappeler comment a pris naissance ce lieu de spiritualité, de culture et d'art. Les sources franciscaines soulignent le fait que les premiers disciples de saint François sont arrivés à Florence pendant l'hiver 1209¹⁹ et qu'ils n'ont pas été reçus les bras ouverts, car suspectés d'être mendiants et voleurs. Les frères missionnaires arrivés à Florence ne se sont pas découragés face aux difficultés de ce temps. Après avoir passé les nuits sous un portique en dehors de la Porte Mugnone, les frères étaient vus le matin dans la cathédrale, en prière, saisis d'une grande dévotion. Comme ils refusaient l'argent et se déclaraient pauvres, très vite ils ont été traités avec estime et affection²⁰.

Les documents du temps attestent le fait que, aux alentours, sur une petite île de l'Arno, une chapelle dédiée à la Sainte Croix a été donnée aux disciples de saint François, dont ils ont pris le nom du couvent²¹, ainsi que de l'église de nos jours.

Avec l'arrivée du cardinal Ugolino à Florence, en 1211, puisque les dominicains avaient obtenu Santa Maria Novella, l'oratoire Santa Croce a été offert aux franciscains. La date du 14 septembre 1228 est liée à un document important : il s'agit d'un communiqué officiel dans lequel le Pape Grégoire IX déclare qu'il prend sous la protection directe de Rome la basilique florentine « Santa Croce ».

Dans ce sens, le Pape invite les franciscains à être engagés au service du Seigneur²².

Si cet espace sacré (donné aux disciples de saint François par les chefs de la ville de Florence en 1228) était de petites dimensions, ses traces découvertes pendant les travaux de restauration sont la preuve qu'elle a été bâtie par les franciscains avant cette date-là, leur présence étant datée antérieurement à 1221²³.

La construction de l'église actuelle a commencé le 3 mai 1294, l'architecte Arnolfo di Cambio jetant les bases du mur du nord de la nef au milieu des ruines de l'ancienne église. Les turbulences internes et externes qui affectaient Florence dans cette période ont retardé la construction de l'église, qui a été finalisée seulement dans la deuxième partie du XIVe siècle,

¹⁹ Cf. F. Moisé, *Santa Croce di Firenze illustrazione storico-artistica*, Firenze, 1845, p. 21.

²⁰ Cf. A. Piras, *La Toscana di Boccaccio: Itinerari culturali nel paesaggio toscano attraverso il decameron*, Ed. Ledizioni, Milano, 1992, p. 122.

²¹ Cf. F. Moisé, *op. cit.*, p. 32.

²² Cf. *Ibidem*, p. 331.

²³ Cf. E. Micheletti, *Santa Croce*, Ed. Becocci, Firenze, 1998, p. 6.

et la consécration a eu lieu le 7 janvier 1443 par le cardinal Bessarione, en présence du Pape Eugène IV et de plusieurs cardinaux.

La Basilique « Santa Croce » est considérée comme la plus fascinante de Florence, elle était non seulement un trésor artistique avec des fresques de Giotto, mais aussi le lieu où sont enterrées les 270 figures les plus importantes de la ville, parmi lesquelles il y a Galileo Galilée, Michelangelo, Machiavelli. En plus, la Basilique « Santa Croce » est l'une des plus vieilles basiliques franciscaines et, en ce qui concerne sa grandeur, une des plus imposantes. À côté de l'église se trouve un complexe conventuel formé de deux édifices : une chapelle connue sous le nom de Chapelle de Pazzi et la salle à manger qui, maintenant, sert de musée et qui accueille des oeuvres importantes qui proviennent de la basilique et du couvent.

Tout l'art, mais en particulier l'iconographie de cette église, est de très haute qualité : les croix peintes par Cimabue, l'école de Giotto ou du Maestro de Filigine, les fresques qui ont été exécutées avec la contribution de Giotto, Masso di Banco, Taddeo Gaddi, Giovanni da Milano et Agnolo Gaddi, les vitraux du XIVe siècle, mais aussi le projet de la Renaissance de Michelozzo et Brunelleschi, les sculptures du XVe siècle, les tombeaux et les autels, les oeuvres de quelques grands artistes florentins ainsi que Donatello, Antonio et Bernardo Rossellino, Desiderio da Settignano et Benedetto da Maiano²⁴.

Même si plus tard, dans la deuxième moitié du XIVe siècle, la Basilique « Santa Croce » a été impliquée dans un programme architectural et iconographique « inspiré par la Contre-Réforme²⁵ », ce qui a impliqué les constructions de très grands autels, décorés avec des peintures des plus importants artistes de Toscane de ce temps-là, elle est restée un exemple vivant et, en même temps, mature pour ce qui concerne l'iconographie franciscaine de Toscane. Tout au long des siècles, cette basilique et le couvent adjacent ont été les témoins de l'évolution de la vie artistique et spirituelle de la communauté franciscaine.

Un autre lieu où l'iconographie franciscaine s'est développée a été la ville de Sienne²⁶, plus précisément dans l'église « San Francesco ». Les documents du temps fournissent les détails suivants sur ce lieu : saint François, le fondateur de l'Ordre Franciscain, a visité Sienne trois fois : en 1212, 1216 et 1226²⁷.

Le passage de François d'Assise dans les provinces d'Italie a été riche en actions, à travers la construction des églises et monastères, et en miracles. En 1212, il décide de visiter Sienne après avoir eu une inspiration divine.

²⁴ Cf. E. Micheletti, *op. cit.*, p. 6.

²⁵ E. Crispino, *Chiese di Firenze*, Ed. Giunti, Firenze, 1999, p. 38.

²⁶ Sur l'histoire du Sienne, Giuliano Catoni, *Breve Storia di Siena*, Pacini editore, 2018, 109 pg.

²⁷ Cf. B. P. Pettinajo, F. S. Ferri, *Vita del Beato Pietro Pettinajo Sanese del terz'ordine di San Francesco*, Stamperia della Comunità ed Arcivescovile, Siena, 1802, p. 76.

Une fois arrivé, il a été reçu avec beaucoup d'enthousiasme et son discours à Piazza del Campo a réchauffé les âmes de ceux qui étaient présents, de sorte que saint François a été porté « sans toucher le sol » jusqu'à la cathédrale.

La visite de l'année 1216 a été marquée par le séjour de saint François au couvent appelé « dell'Alberino », où, en 1212, il s'était établi avec ses frères. La dernière visite a eu lieu au cours de la dernière année de vie du Saint (1226), et elle a été motivée par une consultation pour ses yeux.

L'église « San Francesco » remplace les premières résidences des franciscains du couvent « Alberino » de San Pietro Ovale (1236) et la nouvelle église édifiée entre 1247 et 1255. Au-dessus de cette église, pendant de longs intervalles de temps, a été bâtie l'église actuelle, la pierre de fondation ayant été placée le 12 mars 1326, d'après les projets des maîtres Agostino di Giovanni et Agnolo di Ventura²⁸.

La finalisation des travaux de surélévation et reconstruction du clocher a été confiée à Francesco di Giorgio et aux disciples Antonio Lombardo et Giovanni Bolognese. En 1475, elle est terminée en totalité²⁹.

Concernant les oeuvres à l'intérieur de cette église, nous n'avons pas de documents ou d'autres informations, parce que deux incendies, celui du 24 août 1655 et celui du 8 décembre 1715, ont détruit presque en totalité les archives du couvent, et surtout, le riche patrimoine artistique³⁰. Cependant, l'église « San Francesco » de Sienne reste un des très beaux édifices qui, grâce aux artistes de ce temps, ont enrichi considérablement le patrimoine iconographique franciscain de Toscane. Les restaurations ont été effectuées d'après les critères artistiques propres au style baroque, en vogue à cette époque-là.

Une autre église qui contribue au développement de l'iconographie franciscaine de Toscane est celle de Pistoia. Les Chroniques spécifient que « après le rassemblement des franciscains au chapitre de l'année 1289³¹ », un ordre de transformation de tous les anciens oratoires en églises *grandes et somptueuses* a été émis. En 1294, les frères franciscains ont commencé les travaux d'extension de l'église actuelle, la même année que les frères de Florence, nommée *San Francesco in Santa Maria Maddalena*³².

²⁸ Cf. P. Torriti, *Tutta Siena contrada per contrada : nuova guida illustrata storico-artistica della città e dintorni*, Bonechi-Edizioni "Il Turismo", Firenze 1988, p. 378.

²⁹ L'Église « San Francesco » est vraiment célèbre. Elle a été le siège d'un des bureaux généraux de l'Ordre. Elle a accueilli saint Bernardin de Sienne, saint Jean de Capistrano, le Bienheureux Guido de Selvena, le martyr de fr. Pietro dell'Oca, le Bienheureux Cristoforo de Milandroni, les martyres Bartolomé et Jean de Martinozzi, Giovanni Ristori de Sienne et beaucoup d'autres. En 1460 elle a aussi accueilli le Pape Pie II, et au XVIe siècle le Fr. Felice Perreti, devenu plus tard le Pape Sixte V.

³⁰ Cf. B. P. Pettinajo, F. S. Ferri, *op. cit.*, p. 125.

³¹ F. Tolomei, *Guida di Pistoia per gli amanti delle belle arti con notizie degli architetti, scultori e pittori pistoiesi*, Eredi Bracali Stamp. Pistoia, 1821, p. 130.

³² Cf. *Ibidem*.

Le projet iconographique a été finalisé en 1340, mais la façade en travertin vert de Prato a été finalisée seulement en 1707. De nombreux artistes ont contribué à l'accomplissement de l'iconographie, les plus remarquables étant Puccio Capanna et Antonio Vite.

L'église a été construite en conformité au modèle franciscain, c'est-à-dire gothique toscan, avec une seule nef couverte de poutres et un transept articulé dans les chapelles. La simplicité décorative et stylistique aide à reconnaître le langage gothique. À l'intérieur, les murs de la nef présentent encore les traces des décorations de fresques peintes pendant le XIVe siècle.

Le plan iconographique franciscain qui existe dans cette église se voit au-delà du grand arc de triomphe, sur lequel s'ouvre la chapelle principale, décorée de fresques, y compris des séquences de la vie de saint François d'Assise (1343). Par exemple, dans la chapelle Bracciolini, des fresques représentant la vie de la Vierge Marie, réalisées jusqu'à la fin du XIVe siècle³³ ; dans la chapelle Pazzaglia, les fresques avec des séquences de la vie de saint Antoine et Ludovico di Giovanni, réalisées par l'artiste Bartolomeo Cristiani ; dans la chapelle Gatteschi, des séquences de la vie de Saint Donnino di Bonaccorso, réalisées par Cino da Pistoia. Toutes prouvent la complexité et la maturité des artistes, qui apportent une vision claire et spirituelle à l'iconographie toscane, mais en particulier à la représentation franciscaine. Entre 1386 et la fin du siècle, ont été décorées la salle capitulaire (les fresques d'Antonio Vite) et la sacristie³⁴.

En observant avec attention les fresques de la chapelle de Pistoia dédiées à saint François, les fresques découvertes en 1920, on a le sentiment que les fragments les mieux conservés ont une qualité excellente de la période primaire de l'Ordre Franciscain. Le programme iconographique de la chapelle, où se remarquent les scènes de la vie de saint François, est très semblable au cycle avec la même thématique de la basilique supérieure d'Assise. Les scènes sur le saint d'Assise sont mises en évidence par leur monumentalité. Les scènes sont représentées directement sur les murs latéraux, étant partagées en trois registres et suivant un étalement du gauche à droite, de haut en bas, comme il suit : *Le rêve de saint François* ; *Le don du manteau au petit pauvre* ; *Le dialogue entre François et le crucifix de l'église « San Damiano »* ; *Le renoncement au bien* (oeuvre facilement dégradée) ; *Le rêve du pape Innocent III* ; *L'Acception de la Règle* ; *Le serment devant les oiseaux* ; *La chasse des diables d'Arezzo* (oeuvre légèrement dégradée) ; *L'épreuve du feu* ; probablement un *Miracle du Saint* (oeuvre perdue) ; *Les stigmates du Saint et La mort de François*³⁵ (oeuvre perdue).

³³ Cf. AA.VV., *Regesto delle Chiese italiane*, Vol. 1, Di Baio Editore, Milano, 1996, p. 28.

³⁴ Cf. P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. I. Il trecento*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 1951, p. 657.

³⁵ Cf. H. Thode, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, trad. Rosella Zeni, a cura di Luciano Bellosi, Ed. Donzolini, Roma, 1993, pp. 96-97.

Une autre ville où l'iconographie franciscaine s'est développée, c'est Pescia. Ce type d'art est lié directement à saint François, le fondateur de l'Ordre Franciscain, qui dans ses voyages, s'est arrêté dans plusieurs villes où il a fondé des églises et des couvents, et les documents de l'époque attestent qu'il *prêchait la paix et le bien*. Avant de continuer son chemin vers Pise, il s'arrête pour trois jours à Pescia, invité bienvenu du riche et pieux commerçant Veneziano degli Orlandi, qui lui donne un petit oratoire et une maison pour fonder un couvent pour ses frères. L'église était située dans la partie nord de la ville, dans un lieu appelé « Giocatoio », où François d'Assise laisse deux frères pour s'en occuper. Le petit oratoire est agrandi par le commerçant Veneziano lui-même au moment où le pape Grégoire IX l'élève au rang des saints.

Des familles importantes de Pescia, comme Obizi, Mainardi et Della Torre, s'impliquent dans l'implantation d'un projet iconographique, et surtout dans la réalisation d'un des plus importants monuments artistiques de la ville. La construction de la grande église (1248-1298), commencée dans le lieu où « ses pieds sont restés », a intégré l'ancien oratoire dans sa structure. Le plan architectural de la nouvelle église est celui des églises franciscaines des XIIIe et XIVe siècles³⁶ ; en forme de croix, comme celles de Toscane, en général.

Nous allons énumérer quelques oeuvres d'art qui demeurent des témoignages du développement de l'iconographie franciscaine de Toscane. Nous rappelons, tout d'abord, l'icône en bois peinte par Bonaventura Berlinghieri da Lucca, signée par l'auteur et datée de 1235³⁷. L'icône, commandée probablement par Veneziano Orlandi, montre saint François en six épisodes distincts de sa vie. Deux autres oeuvres sont dignes d'être mentionnées : le triptyque, peinture sur bois par Angelo Puccinelli, du XIVe siècle, et une fresque intitulée *La Crucifixion*, réalisée au XIVe siècle. Le projet iconographique s'est développé aussi après le XIVe siècle³⁸.

Arezzo est une des plus prestigieuses villes qui ont donné à l'art des personnages de plus en plus éclatants. Il est connu que dans le centre de la Ville d'Arezzo, est située la basilique « San Francesco », riche en oeuvres

³⁶ Cf. H. Thode, *op. cit.*, p. 261.

³⁷ Cf. V. M. Schmidt, *Tavole dipinte. Tipologie, destinazioni e funzioni (secoli XII-XIV)* dans *L'arte medievale nel contesto: 300-1300: funzioni, iconografia, tecniche*, Coord. Paolo Piva, Ed. Jaca Book, Milano, 2006, p. 215.

³⁸ Des oeuvres réalisées après le XVIe siècle : peinture sur la toile qui montre le martyr de saint Dorothee, oeuvre appartenant à Jacopo Ligozzi (1547-1626) ; fresques de la moitié du XVe siècle par Lorenzo di Bicci qui reproduisent des épisodes de la vie de la sainte Vierge Marie ; La descente de la Croix, par Alessandro Allori ; Le miracle de l'âne, par Martinelli ; San Carlo Borromeo, par Rodomonte di Pasquino Pieri di Vellano, le disciple de Berrettini, nommé aussi « il Cortona » ; la crucifixion des dix mille, de 1577, commissionnée par les frères Francesco et Antonio Buonvicini ; Immacolata, statue en bois de l'école de Pise, en 1500 ; la chapelle Orlandi-Cardini de 1451 attribuée à Buggiano mais qui appartient plutôt à Brunelleschi, identique à la chapelle de la Ste. Trinité peinte par Masaccio en 1427 à Santa Maria Novella à Florence ; le crucifix en bois du XVe siècle.

d'art, parmi lesquelles le cycle pictural de Pietro della Francesca l'a rendue célèbre dans le monde entier.

Dans les archives de la cathédrale arétine, il y a un parchemin du XIV^e siècle qui contient le projet de l'église et du couvent franciscain élaboré par le frère Giovanni de Pistoia, à qui la tradition attribue le rôle de directeur des travaux de construction ; le plan peut également nous donner une idée sur l'image du couvent par le passé.

L'histoire franciscaine à Arezzo commence en 1211 avec la visite de saint François qui a chassé les diables d'une ville et qui a réconcilié les esprits des habitants³⁹. Beaucoup de jeunes l'ont suivi, parmi eux le Bienheureux Benedetto Sinigardi⁴⁰, qui a été une importante personnalité pendant le premier siècle de l'Ordre. Saint François a laissé quelques frères à Arezzo pour continuer l'oeuvre commencée par lui-même.

En 1232, les frères se sont déplacés plus près de la ville, à Poggio del Sole, et en 1290, à l'intérieur des murs de la ville. Pourtant, il existe un document du pape Grégoire IX^e da Angagni, du 26 octobre 1232, dans lequel on impose à un certain Stefano de ne plus prétendre au retour des objets qui avaient été donnés aux frères, « par nécessité ». Les documents attestent que dans la région *Poggio des Sole*, actuellement dans les environs de la ville, devait s'élever une grande église avec un couvent adjacent, et en 1248, elle n'était probablement pas achevée, étant donné qu'Innocent IV offrait l'indulgence à ceux qui allaient faire des dons pour la construction de l'église. En 1290, les frères franciscains se sont établis à l'intérieur de la ville et les arétins ont nommé ce couvent « San Francesco de Fora » (de l'extérieur) pour le distinguer du nouveau qui était situé au centre de la ville.

Le 2 mai 1318, Jean XXII a donné son accord en ce qui concerne la destruction de l'église « San Francesco de Fora » parce qu'elle était occupée alors par une secte. Les pierres ont été achetées par l'évêque Guido Tarlati di Pietramala pour les utiliser à la construction du nouveau mur des environs de la ville, l'actuelle Porta San Lorentino.

Les frères franciscains ont emporté les reliques du Bienheureux Benedetto Sinigardi (1312), le grand Crucifix de Margheritone d'Arezzo et l'autel dédié à la Mère de Dieu sur le trône, qui est maintenant la pièce la plus belle du Musée Médiéval d'Arezzo⁴¹.

³⁹ Cf. I. Moretti, C. Nenci, G. Pinto, *La Toscana di Arnolfo : storia, arte, architettura, urbanistica, paesaggi*, Ed. Leo S. Olschki, Firenze, 2003, p. 53.

⁴⁰ Cf. B. Mazzara, *Leggendario francescano in cui conforme i giorni de' mesi si rapportano le Vite e Morti de' Santi, Beati e altri Huomini venerabili e illustri*, Venezia, 1689, p. 663.

⁴¹ Probablement du même artiste, partagé en plusieurs panneaux au XVIII^e siècle pour l'introduire dans un autre autel.

Piero della Francesca est le plus connu parmi les artistes qui ont travaillé dans cette église, mais il n'est pas le seul⁴². Sont représentées aussi des œuvres appartenant à Spinelli et à son fils Parri, à Loretino d'Andrea, le disciple de Piero della Francesca, à Marcillat et à d'autres auteurs du XIVe siècle⁴³. En peu de temps, le Couvent « San Francesco » devient le centre culturel et religieux de la ville. La mairie confie aux frères franciscains la préservation des documents les plus précieux sur les droits communaux et parfois la trésorerie.

Pas très loin de la ville d'Arezzo, se trouve la ville de Cortone⁴⁴ où s'est développée une iconographie franciscaine d'une importance particulière. Il existe, dans cette ville, une église et un couvent dédié à saint François. Par la décision de décembre 1244, « la municipalité de Cortone a accepté la demande du frère Elia d'obtenir un terrain pour bâtir une église et un couvent⁴⁵ ». Ceux-ci sont conçus et construits par le frère Elia, le vicaire et le premier successeur de François d'Assise, de 1245 à 1253.

L'église construite en style gothique franciscain comprend trois chapelles dans l'abside, modèle utilisé dans toutes les églises franciscaines de Toscane, sans le clocher. Il est à préciser que le plan architectural n'est pas réalisé en forme de croix en raison de glissements de terrain.

Les œuvres d'art comme les fresques des XIIIe et XIVe siècles (attribuées à Buffalmacco) ou les décorations des bustes des apôtres de l'intérieur de l'arc de triomphe (XIVe siècle) sont des témoignages de l'implication des frères franciscains dans le développement de l'iconographie toscane⁴⁶.

Nous prenons en compte les trois grandes villes qui ont contribué à la maturité de l'iconographie franciscaine : Pise⁴⁷, San Mineato et San Sepolcro.

À Pise, se trouvait une église bâtie en l'honneur de saint François. À l'intérieur du complexe conventuel, il existe une salle capitulaire significative appelée la salle Saint-Bonaventure parce que « en 1264, le jour des Rameaux a été célébré le Chapitre général, où était présent Bonaventura da Bagnoregio, Ministre général⁴⁸ ». D'après les documents de l'époque, nous savons que la

⁴² E. Răchiteanu, *Arte. Bellezza che incorona il mondo*, Giornale L'Etruria, Cortona, 2009, p. 5.

⁴³ Cf. A. Fosco, *Arte e artisti nelle chiese francescane secondo Vasari*, Casa Editrice Franciscana, Assisi, 1926, pp. 13-14.

⁴⁴ Pour Cortone, Guido Materazzi, *Cortona e il suo territorio „tra i mito e la storia”*. *Alla luce delle ultime scoperte archeologiche*, Ed. Calosi-Cortona, 2008, 113 pg. Aussi aspects d'histoire locale Isabella Bietolini Migliorini, *Cortona nella storia di Vie, Vicoli, Piazze e Piazzette*, F&C edizioni, 2014, 155 pg.

⁴⁵ E. Răchiteanu, *Arte. Bellezza che incorona il mondo*, Giornale L'Etruria, Cortona, 2009, p. 5.

⁴⁶ Cf. A. Fosco, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁷ Pour Pise, Ottavio Banti, *Breve Historia de Pisa*, Pacini editore, Traduccion de Pau Montserrat Martinez y Cristina Peiro Alfonso, 2006, 92 pg.

⁴⁸ G. F. Fontana, *Storia degli Ordini Monastici, Religiosi e Militari*, Lucca, 1739, p. 195.

salle a été embellie avec des fresques du peintre Niccolo di Pietro Gerini en 1392⁴⁹. L'église est en forme de croix avec une seule nef et un petit transept avec 6 chapelles et des absides, la grande chapelle, le choeur et le grand autel.

Dans la chapelle centrale, les fresques ont été réalisées par Taddeo Gaddi⁵⁰, disciple de Giotto. La majorité des vitraux sont originaux, datés du XIVe siècle.

À l'intérieur de la même église se trouve une chapelle importante, dédiée à saint François. La chapelle est décorée « de peinture en bois représentant la vie de François d'Assise, réalisée par le maître Bonaventura Berlinghieri da Lucca⁵¹ » vers la moitié du XIIIe siècle. Est intéressante aussi la sacristie avec ses fresques dans le style de l'École de Giotto, réalisées au XIVe siècle.

San Miniato est la dernière ville que nous avons visitée où s'est développée l'iconographie franciscaine, plus précisément dans l'église dédiée à saint François. Les « sanminiatiens » ont donné aux frères franciscains un ancien oratoire dédié à San Miniato et une petite maison.

Après 1228, saint François a été déclaré le « co-patron » de la ville. En 1276, l'ancien oratoire a été démoli pour pouvoir construire une église plus grande, en style gothique, avec un espace intérieur unique, en forme de croix et des chapelles avec absides⁵². Ici aussi, les peintres de l'école de Giotto ont réalisé des peintures qui mettent en évidence des scènes de la vie de saint François, mais aussi d'autres scènes avec un caractère biblique.

Après cette longue liste de noms où l'art s'est développé, nous pouvons dire que la représentation iconographique porte partout, avec elle, le témoignage de Dieu qui s'est fait homme, pour que l'homme contemple Dieu, pour qu'il devienne ensuite une créature participant à l'éternité. C'est pourquoi l'art iconographique est, sans doute, un véritable véhicule de communication et de transmission de la vérité et de la beauté par son encadrement dans l'esprit franciscain et dans le contexte historique. L'Ordre Franciscain a développé ce côté important, en lui attribuant une signification philosophique et théologique particulière⁵³. La thématique iconographique qui fait référence à l'esprit franciscain primordial est importante, elle constitue le prototype de ce segment, partant de l'iconographie dédiée à saint François d'Assise et aux saints franciscains. En étudiant tous ces thèmes⁵⁴,

⁴⁹ Cf. A. Zampieri, *Pisa nei secoli : la storia, l'arte, le tradizioni*, Vol. 2, Ed. ETS, Pisa, 2003, p. 141.

⁵⁰ Cf. A. Fosco, *op. cit.*, p. 417.

⁵¹ Cf. H. Thode, *op. cit.*, p. 215.

⁵² L. Selmi, *Luoghi dello spirit*, Ed. Touring club, Milano, 2004, p. 108.

⁵³ Cf. Pietro Maranesi, *L'eredità di Frate Francesco. Lettura storico-critica del Testamento*, Edizioni Porziuncola, 2009, 366 pg.

⁵⁴ Précis de théologie ascétique et mystique, Leon Veuthey, OFMConv, *Itinerario Franceseano dell'Anima. Commento Teologico-Ascetico-Mistico*, introduzione du Lanfranco Serrini, Miscelanea Franceseana, Roma, 2000, 180 pg.

nous aurons la conviction que l'homme lui-même, en contemplant l'art, devient icône de Dieu. Ces dimensions se sont manifestées tout au long de l'histoire, dans l'Église, à travers le culte des icônes et les gestes pieux⁵⁵.

La philosophie franciscaine, par Bonaventura de Bagnoregio et Ubertino da Cassale, rappelle les oeuvres patristiques qui résument le mieux possible la pensée de l'argument de Jean Damascène : « L'Art de l'Église doit parler le langage de l'Incarnation et représenter, à travers la matière, Celui qui a été digne de l'habiter et d'accomplir notre salut à travers elle »⁵⁶. L'esthétique attire notre attention qu'ici il n'est pas seulement question de l'image comme *Biblia pauperum*, des images didactiques qui remplacent le texte écrit dans des circonstances particulières, mais aussi d'une transmission d'un message concret et vrai.

Bibliographie:

Banti, Ottavio, *Breve Historia de Pisa*, Pacini editore, Traducțion de Pau Montserrat Martinez y Cristina Peiro Alfonso, 2006.

Basilica Santa Croce – punte între Orient și Occident. Crucea de Lumină a Artei Sacre (Dialog estetic și catehetic) (Basilica of the Holy Cross – a Bridge between East and West. The Cross of Light of the Sacred Art – Aesthetic and Catechetical Dialogue), Città di Vita edition, Florence, 2018.

Bonaventura, *Leggenda Maggiore IX*, 1 (1162) dans *Fonti Francescani (FF)*, préservé par Ernesto Caroli, Ed. Francescane, Padova, 2004.

Catoni, Giuliano, *Breve Storia di Siena*, Pacini editore, 2018.

Chipul Slavei Celei Negrăite. Scurte cateheze estetice (The Image of the Awesome Glory. Short Aesthetic Catecheses), Città di Vita Publishing House, Florence, 2018.

Crispino, E., *Chiese di Firenze*, Ed. Giunti, Firenze, 1999.

Cuttini, E., *Art* dans *Dizionario bonaventuriano (DB)*, préservé par Ernesto Caroli, Edizioni Francescane, Padova, 2008.

Encyclique sur la signification théologique de l'icône, 14.9.1987, nr. 15, dans *La Documentation catholique* 85 (1988), p. 153.

Fontana, G. F., *Storia degli Ordini Monastici, Religiosi e Militari*, Lucca, 1739.

Fosco, A., *Arte e artisti nelle chiese francescane secondo Vasari*, Casa Editrice Francescana, Assisi, 1926.

Grabar, Andre, *Iconoclasmul Bizantin. Dosarul Arheologic*, Ed. Meridiane, 1991.

Ioan Damaschin, *Discurs asupra imaginilor*, 1,16, chez B. Kotter (soigné), *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, III, Berlin-New York, 1975, pp. 73-75.

Ioan Paul PP. II, *Lettera Apostolica Duodecimum saeculum* nr. 12, dans *l'Enchiridion Vaticanum* 10/2390.

Klainberg, Aviad, *Istoriile Sfinților și rolul lor în formarea Occidentului*, Ed. Ideea Europeană, 2010.

Lunghi, Elvio, *La Basilica di San Francesco di Assisi*, Ed. Scala, Firenze, 2013.

Mancinelli, P., *Lo stupore del bello. Lineamenti di una filosofia estetica*, Ed. Polistampa, Firenze, 2008.

⁵⁵ Cf. E. Cuttini, *op. cit.*, p. 204.

⁵⁶ Cf. Ioan Damaschin, *Discurs asupra imaginilor*, 1,16, chez B. Kotter (soigné), *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, III, Berlin-New York, 1975, pp. 73-75.

- Maranesi, Pietro**, *L'eredità di Frate Francesco. Lettura storico-critica del Testamento*, Edizioni Porziuncola, 2009.
- Materazzi, Guido**, *Cortona e il suo territorio „tra il mito e la storia”. Alla luce delle ultime scoperte archeologiche*, Ed. Calosi-Cortona, 2008
- Mazzara, B.**, *Leggendario francescano in cui conforme i giorni de' mesi si rapportano le Vite e Morti de' Santi, Beati e altri Huomini venerabili e illustri*, Venezia, 1689.
- McGuckin, John Anthony**, *Arta*, dans *Dicționar de Teologie Patristică*, Ed. Doxologia, Iași, 2014.
- Micheletti, E.**, *Santa Croce*, Ed. Becocci, Firenze, 1998.
- Migliorini, Isabella Bietolini**, *Cortona nella storia di Vie, Vicoli, Piazze e Piazzette*, F&C edizioni, 2014.
- Moisé, F.**, *Santa Croce di Firenze illustrazione storico-artistica*, Firenze, 1845.
- Moretti, I., Nenci, C., Pinto, G.**, *La Toscana di Arnolfo : storia, arte, architettura, urbanistica, paesaggi*, Ed. Leo S. Olschki, Firenze, 2003.
- Muzzarelli, Maria Giuseppina**, *Pescatori di uomini. Predicatori e piazze alla fine del Medioevo*, Societa Editrice il Mulino, 2005.
- Necula, Constantin, Răchiteanu, Eugen**, *Basilica Santa Croce – punte între Orient și Occident. Crucea de Lumină a Artei Sacre (Dialog estetic și catehetic)*, Edizioni Città di Vita, Firenze, 2018.
- Pettinajo, B. P., Ferri, F. S.**, *Vita del Beato Pietro Pettinajo Sanese del terz'ordine di San Francesco*, Stamperia della Comunità ed Arcivescovile, Siena, 1802.
- Piras, A.**, *La Toscana di Boccaccio: Itinerari culturali nel paesaggio toscano attraverso il decameron*, Ed. Ledizioni, Milano, 1992.
- Răchiteanu, E.**, *Arte. Bellezza che incorona il mondo*, Giornale L'Etruria, Cortona, 2009.
- Schmidt, V. M.**, *Tavole dipinte. Tipologie, destinazioni e funzioni (secoli XII-XIV)* dans *L'arte medievale nel contesto: 300-1300: funzioni, iconografia, tecniche*, Coord. Paolo Piva, Ed. Jaca Book, Milano, 2006.
- Selmi, L.**, *Luoghi dello spirit*, Ed. Touring club, Milano, 2004.
- Thode, H.**, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, trad. Rosella Zeni, a cura di Luciano Bellosi, Ed. Donzolini, Roma, 1993.
- Toesca, P.**, *Storia dell'arte italiana. I. Il trecento*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 1951.
- Tolomei, F.**, *Guida di Pistoia per gli amanti delle belle arti con notizie degli architetti, scultori e pittori pistoiesi*, Eredi Bracali Stamp. Pistoia, 1821.
- Torriti, P.**, *Tutta Siena contrada per contrada : nuova guida illustrata storico-artistica della città e dintorni*, Bonechi-Edizioni "Il Turismo", Firenze, 1988.
- Veuthey, Leon**, OFMConv, *Itinerario Francescano dell'Anima. Commento Teologico-Ascetico-Mistico*, introduzione du Lanfranco Serrini, Miscelenea Franciscana, Roma, 2000.
- Weber, Alfred**, *Histoire de la Philosophie Europeenne*, Paris, 1872.
- Zampieri, A.**, *Pisa nei secoli : la storia, l'arte, le tradizioni*, Vol. 2, Ed. ETS, Pisa, 2003.

The Popes of Rome in Post-Byzantine Wall Paintings from Romania

Vlad Bedros*

Abstract: *This study aims to bring forth two iconographic contexts which relate to the issue of the primacy of Rome. The first one dwells upon the evidence taken from Byzantium and the Balkans, while the second follows this line of investigation into the Romanian Post-Byzantine heritage. The cult of Saint Peter was strong enough in Byzantium as to prevent any refutation of his primacy, even during the harshest quarrels with Rome. This could explain the presence of Roman Popes (most frequently of St. Sylvester) in the procession of saintly bishops depicted in Moldavian apses at the end of the 15th c. and in the 16th c., but equally in Wallachian iconographic programs from the 16th and 17th c. This phenomenon might hint at a claim to the plenitude of the apostolic tradition for the local Church, but also at a polemical anti-Latin discourse, which makes use of papal iconic portraits in contexts with strong ecclesiastic imprint.*

Keywords: *Rădăuți Middle Byzantine iconography, Late Byzantine iconography, Post-Byzantine iconography, Popes of Rome, apsidal programs, polemical imagery*

This study¹ aims to bring forth two iconographic contexts which relate to the issue of the primacy of Rome. The first one dwells upon evidence taken from Byzantium and the Balkans, while the second follows this line of investigation into the Romanian Post-Byzantine heritage. I shall aim at arguing that the primacy of Peter among the Apostles and of his heirs on the See of Rome within the Christian *oikumene* were ideas never abandoned by Eastern Christianity, receiving a visual expression in the selection of saintly bishops depicted in the apse and elsewhere within the iconographic programs of the Late and Post-Byzantine pictorial traditions of both Moldavia and Wallachia.

The first argument is prompted by the peculiar redaction of the Communion of the Apostles, in the apse of the basilica of Holy Wisdom in Ohrid (c. 1050), in which Peter is depicted in an emphasized *proskynesis*

* Associate Professor PhD., National University of Arts, Bucharest, “G. Oprescu” Institute of Art History, v.bedros@unarte.org

¹ This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Research and Innovation, CCCDI-UEFISCDI, project number PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0326/49 PCCDI, within PNCDI III.

which puts him in sharp contrast with the other stately participants; he bends much lower than Saint Paul, who opens the opposite procession of Apostles. Commenting on this idiosyncrasy, Branislav Cvetković argued that such a firm separation of Peter from the other disciples, reinforced by the detail of his bare outstretching hands, represents a watchful choice made by the donor of the frescoes². Being an adamant polemist against the Latins, the archbishop Leo would have intentionally abandoned all deference towards the founder of the Roman church, and such a mind-set was echoed by the depiction of Peter in a posture of *inclinatio plena*; moreover, Christ gives his benediction to the group of Apostles led by Paul. Cvetković considered that the Communion of Apostles ordered by Leo, with its subtle asymmetries, was conceived as a visual rebuke aimed at those who declared themselves *vicarii Petri* and, by the same token, at those under their spiritual authority³.

Such assertion proves difficult to embrace, for two reasons. First, the cult of Saint Peter preserved its intensity in Byzantium, even throughout the most fervent polemics with the Latins. As Vera von Falkenhausen has proved, an alleged scorning of Peter as founder of the archbishopric of Rome was one of the pretexts invoked by the leaders of the Fourth Crusade in their effort of legitimizing the holy war against the Greeks, but there is a total lack of other documents which would substantiate such accuse⁴. On the contrary, there were several churches dedicated to Saint Peter within the New Rome, and chapels under his patronage existed in the Imperial Palace and in Hagia Sophia⁵. Should one mention a specific feature of the Byzantine cult of the prince of the Apostles, one would point at his permanent association with Saint Paul; this goes as far as to generate in the hagiographic material dedicated to other homonymous saints the existence of parallels established with homologue saints named Paul. The single controversial aspect related to Peter is the fact that he was married (the Gospel clearly speaks of his mother in law), but, surprisingly, this argument was never brought forth by the Byzantines during the dispute concerning the celibacy of the secular clergy⁶. The cult of Peter in Byzantium is validated not only by literary evidence; his chains were venerated in Constantinople as early as the 9th century, when his miraculous escape from prison received a day of commemoration (on the 16th

² Branislav Cvetković, “Intentional asymmetry in Byzantine imagery: The Communion of the Apostles in St. Sophia of Ohrid and later instances”, in *Byzantion*, t. 76 (2006), pp. 74–96 (esp. 75–84).

³ *Ibidem*, pp. 80–84.

⁴ Vera von Falkenhausen, “San Pietro nella religiosità bizantina”, in *Bisanzio, Roma e l’Italia nel’Alto Medioevo: Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo 34, 3–9 aprile 1986*, II, Presso la sede del Centro, Spoleto, 1988, pp. 627–674.

⁵ Raymond Janin, *La géographie ecclésiastique de l’Empire Byzantin*, Première partie: *Le siège de Constantinople et le Patriarcat Œcuménique*, III, *Les églises et les monastères*, 2nd ed., Institut français d’études byzantines, Paris, 1969, pp. 397–402.

⁶ Vera von Falkenhausen, “San Pietro nella religiosità bizantina”, pp. 628–638.

of February), while at the same time a canon for the holy chains was composed by Joseph the Hymnographer. Another relic associated with Peter, venerated in his chapel from the Imperial palace, was the knife he used for cutting off Malchus's earlobe⁷. The cult of Peter was intense enough as to prompt many Byzantine pilgrims to visit Rome; but the target of their devotion was not only the tomb of Peter, but also the tomb of Paul, and the two Apostles were so closely connected in the Byzantine devotion that, in several pilgrim books, their tombs were described as located on the same premises⁸. The cult of Saint Peter was however strong enough in Byzantium as to prevent any refutation of his primacy; even during the harshest quarrels with Rome, the Byzantines merely argued that the primacy of Rome was given not by Peter as a founder of the Holy See, but by its status of imperial capital city (a status lost once the New Rome was elected by Constantine)⁹.

Coming back to the church in Ohrid, another aspect that questions an alleged intention of disdaining the Papacy is represented by the selection of bishops represented in its southern pastophorion: six popes of Rome, namely Vigilius, Clemens, Leo, Gregory and Sylvester¹⁰. It is true that the apse is reserved for the saintly bishops of the New Rome, but seeing this as a sign of inferiority assigned to the See of Rome would be inaccurate, as the eastern chapels are not spaces of secondary relevance, being assimilated to the sanctuary and constantly interpreted by the mystagogical texts in close relationship with the apse¹¹.

This aspect opens the second line of inquiry, which I shall follow into the Romanian Post-Byzantine heritage. First, I would like to stress upon the presence of Roman Popes in the procession of saintly bishops depicted in Moldavian apses at the end of the 15th century and in the 16th century¹². Among them, the most popular seems to be St. Sylvester, who is represented alongside the Three Hierarchs (John Chrysostom, Basil the Great and Gregory the Theologian) in the central section of the procession at Pătrăuți (**Fig. 1**) and Popăuți (**Fig. 2**). Sylvester appears again at Dobrovăț, but in a different context, as he is followed by two other Roman popes, Gregory the Great and Martin (**Fig. 3**); they occupy the third, fourth and fifth positions to the south, while opposite to them, on the fifth and sixth positions, are

⁷ *Ibidem*, pp. 638–641.

⁸ *Ibidem*, pp. 641–646.

⁹ *Ibidem*, pp. 651–658.

¹⁰ See, more recently, Branislav Todić, “Représentations de Papes Romains dans l'église Sainte-Sophie d'Ohrid. Contribution à l'idéologie de l'archevêché d'Ohrid”, in *Del'tion tēs Christianikēs Archaologikēs Hetaireias*, ser. 4, t. 29 (2008), pp. 105–118, with a survey of the academic literature on this topic.

¹¹ B. Todić, “Représentations de Papes Romains”, pp. 116–117.

¹² I commented upon these peculiar iconographic choices in a previous study, “Selectia sfinților ierarhi în absidele moldovenești (secolele XV–XVI)”, in *POLYCHRONION. Profesorului Nicolae-Șerban Tanașoca la 70 de ani*, Publishing House of the Romanian Academy, Bucharest, 2012, pp. 65–75.

depicted archbishops of Constantinople, Metrophanes and Nicephorus. One should be mindful that, in the same monument, the narthex depicts allegorically the main spiritual centres of the Eastern monasticism through their spiritual fathers (Saint Sabbas for Jerusalem, Athanasius for Athos, and John Climacus for Sinai)¹³, hinting at a similar concern for claiming a filiation with the most revered spiritual centres of the Orthodoxy. The insertion of St. Sylvester in Moldavian programs might be paralleled with Serbian examples; the illustration of Roman popes (most frequently Sylvester, but sometimes also Leo and Martin) represents a peculiar feature of the Serbian medieval wall paintings. In Sopoćani¹⁴, Leo is depicted towards the northern end of the procession, followed by local saints (Sabbas II and Arsenius), while at Lesnovo¹⁵, he accompanies Sylvester at the southern extremity. On the one hand, Sylvester stands alone at Karan¹⁶, Prokuplje¹⁷ and Manasja¹⁸, but one must highlight that he never takes a leading position, as in Pătrăuți and Popăuți. Martin, on the other hand, appears in the northern pastophorion at Matejč¹⁹.



Fig. 1 Pătrăuți. Apse, Sts. John Chrysostom, Sylvester, Athanasius, and Spyridon

¹³ André Grabar, “Un cycle des *capitales* chrétiennes dans l’art moldave du XVI^e siècle”, in *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, t. 21 (1972), pp. 125–130.

¹⁴ Nikolaj Okunev, “Les peintures murales à l’église de Sopoćani”, in *Byzantinoslavica*, t. 1 (1929), p. 120 *sqq.* Gabriel Millet and Anatole Frolov, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, II, de Boccard, Paris, 1957, pl. 1 (3–4), 2–3, 4 (4), 98 (1), Vojislav J. Đurić, *Sopoćani*, Prosveta, Belgrade, 1963, pp. 54, 112, ill. I–II, B. Todić, “L’Apôtre André et les Archevêques Serbes sur les fresques de Sopoćani”, in *Byzantion*, t. 72 (2002), pp. 465–474, ill. 2–3.

¹⁵ Smiljka Gabelić, *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo*, Stubovi kulture, Belgrade, 1998, pp. 69, 273, pl. 18–23.

¹⁶ Milan Kašanin, “Bela crkva Karanska”, in *Starinar*, ser. 3, t. 4 (1926–1927), pp. 187 *sqq.*, pl. 11, 39, 40.

¹⁷ Dušan Tasić, “Les peintures de l’église médiévale de Prokuplje”, in *Zbornik za Likovne Umetnosti Matice Srpski*, t. 3 (1967), pp. 129 *sqq.*, pl. 2–3.

¹⁸ B. Todić, *Manastir Resava*, Agencija “Draganić”, Belgrade, 1995, pp. 57–61, 149, 153, pl. 32, 56–59, 61, 101, 107.

¹⁹ Elizabeta Dimitrova, *Manastir Matejče*, Kalamus, Skopje, 2002, pp. 107 *sqq.*, 278, 285, 301, 315, pl. 18–21.



Fig. 2 Popăuți. Apse, Sts. Basil, Sylvester, and Cyril



Fig. 3 Dobrovăț Monastery. Apse, Sts. Sylvester, Gregory, and Martin

The presence of Roman Popes in the economy of apsidal programmes raises serious issues, in the light of an observation made by Christopher Walter who pointed out synthetically that these iconographies avoid all secondary or problematic aspects²⁰. For instance, the role played by the emperors in the salvific plan, alongside other themes related to the

²⁰ Christopher Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Variorum Publications, London, 1982, p. 221.

oikumene, is usually relegated to the narthex²¹. A similar situation is met with the themes connected with confessional controversies, though the most outstanding authors of mystagogical writings, Nicholas of Andida and Nicholas Cabasilas, were at the same time very active in the polemic against the Latins. Given this tendency of the Byzantine iconography, the Roman Popes were not a popular choice, a fact that singles out even more the case of the southern pastophorion from Ohrid. Walter quotes alongside this example the appearances of Sylvester in Saint Sofia from Kiev, Hosios Loukas, Daphni, Saint Nicholas Orphanos from Salonic, Bela Crkva, Staro Nagorično and Dečani²². In the last two monuments, he is accompanied by Leo. One must add to this corpus the iconography of the Northern pastophorion in the church of St. Nicholas from Curtea de Argeș (**Fig. 4**), where saint Sylvester is depicted alongside Peter of Alexandria, Spyridon of Trimythous, John the Almoner of Constantinople and a fourth unidentified bishop²³. From a statistic point of view, nonetheless, Walter was right to consider that the Popes of Rome did not represent a popular iconographic choice throughout the middle and late Byzantine periods²⁴.



Fig. 4 Curtea de Argeș, Sts. Sylvester and Peter of Alexandria

²¹ *Ibidem*, pp. 221–222.

²² *Ibidem*, pp. 222 and n. 307, commenting also the situation of Pope Leo (scarcely represented) and Martin, Agatho or Gregory Dialogus, almost absent from monumental programs.

²³ Daniel Barbu, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea [The Wall Painting from Țara Românească in the 14th century]*, “Meridiane” Publishing House, Bucharest, 1986, p. 53, iconographic inventory under numbers 62–66. The author does not speculate on this peculiar choice. On the scroll of Pope Sylvester: “Lord, our God, Whose dominion is incomparable and glory incomprehensible; Whose mercy is immeasurable, and love for mankind [ineffable]” (secret prayer of the first antiphon).

²⁴ See, more recently, Chara Konstantinidi, *Ho Melismos: hoi sylleitourgountes hierarches kai hoi aggelloi-diakonoι mprosta stēn Hagia Trapeza me ta timia dōra ē ton eucharistiako Christo*, Thessaloniki, Kentro Byzantinōn Ereunōn, 2008.

However, the Moldavian examples quoted earlier, as well as the situation in Curtea de Argeș, have nonetheless been extended during the 16th and 17th centuries in Wallachia through the practice of including a series of iconic portraits of Roman Popes at the base of the drum. Their placement between the iconography of the drum and the four evangelists from the pendentives brings forth a vigorous ecclesiological inference, pointing at the role played by the successors of Peter in the accomplishment of the divine providence. Thus, in the funerary parekklesion of Cozia²⁵, this row is composed by saints Sylvester, Vigilus (inscribed as ‘Vergilius’), Gregory, Celestine and Agatho (**Fig. 5**). The first two popes hold open books (that of Sylvester miraculously floating above his trunk, as the bishop blesses with both his hands). Its text is worn out, but one can still read the book held by the other pope: “And in one Lord Jesus Christ, the only-begotten Son of God.” The popes from Cozia, led by Sylvester and Vigilus, recite the Nicene Creed²⁶. One must notice that the popes’ headgears are tiaras or royal crowns, the latter choice reminding the Moldavian practice, as the instances from Dobrovăț, from Voroneț or from the ecumenical councils represented at Arbore show this peculiar royal feature. A similar iconography is displayed in the catholicon from Snagov monastery²⁷, doubled nonetheless by a most spectacular selection of Roman Popes for the prothesis chapel (**Fig. 6**), echoing the situation met earlier at St. Nicholas from Curtea de Argeș. At Snagov, the centre of the small apse is occupied by an altar table surmounted by the dove of the Holy Spirit encircled by an eight-rayed glory; this theophany is flanked by the officiating bishops: Anthimus of Nicomedia, Pope Leo, Pope Sylvester, Pope Agatho²⁸, Hierotheos, Dionysius Areopagitus, and Timotheos. The prayers inscribed on the scrolls held by

²⁵ Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea [The Wall Painting in Țara Românească in the 16th century]*, Meridiane Publishing House, Bucharest, 1978, pl. 9–11; Ioana Iancovescu, “Picturile de la bolnița mănăstirii Cozia” [The Paintings from the Hospital of Cozia monastery], in *Studii și Cercetări de Istoria Artei [Studies and Research in Art History]*, new ser., t. 2 (2012), pp. 161–214.

²⁶ I. Iancovescu, “Picturile” [“Paintings”], p. 164, 167 (iconographic inventory, under “Naos”, no. 5) and fig. 21 on p. 181.

²⁷ See more recently Atanasia Văetiși, “Ansamblul pictural al bisericii Mănăstirii Snagov” [“The Pictural Ensemble of the Church of Snagov Monastery”], in *Mănăstirea Snagov: istorie și artă [Snagov Monastery: History and Art]*, “Cuvântul vieții” Publishing House, Bucharest, 2011, p. 95. Conf. C. L. Dumitrescu, “Deux églises valaques décorées au XVI^e siècle: Snagov et Tismana” [Two Wallachian Churches Decorated during the 16th century: Snagov and Tismana], in *Revue Roumaine d’Histoire de l’Art*, t. 10 (1973), no. 1–2.

²⁸ All standing iconic portraits preserve, alongside the painted tituli, the sgraffiti incised by the painters; the portrait of Agatho has lost the painted inscription, but its sgraffito is still legible.

popes Sylvester and Agatho display the secret prayers for incensing²⁹ and for the completion of the prothesis rite³⁰.



Fig. 5 Cozia, funerary parekklesion. Pope Vegilius



Fig. 6 Snagov Monastery, prothesis chapel

²⁹ On the scroll of Pope Sylvester: “We offer You incense, O Christ our God, for a perfume of [spiritual] fragrance; receive it [upon Your heavenly Altar and send down upon us in return the grace of Your all-Holy Spirit]”.

³⁰ On the scroll of Pope Agatho: “O God, our God, who didst send forth the heavenly Bread, the food of the whole world, our Lord [and God Jesus] Christ”.

A renewed interest in the portrayal of Roman Popes is registered in the Wallachian wall paintings from the 17th century, beginning with the reign of Matei Basarab. Thus, at Topolnița³¹, Sylvester holds the second to last position in the southern half of the apsidal procession, while at Scăueni³² he appears alongside Gregory, and in Crețulești³³, he is figured alongside Cyril of Alexandria; one must also notice that in the row of medallions above the procession, in the corresponding position to Sylvester is represented Ambrose of Mediolanum. In the same interval, at Arnota, six popes (all labelled as *papareski*, a shortened version for the traditional epithet *papa rymski*, present in the wall paintings of the 16th century) occupy the arch between the apse and the dome³⁴: Pegasios³⁵ (?), Sylvester, Bucolus³⁶, Vigilius, Martin, and Agatho (**Fig. 7**). Exceptionally enough, in this monument, the Roman Popes are figured a second time in the narthex, on the transversal arch (**Fig. 8**), which displays the busts of Bucolus, Leo, Andrew³⁷, Celestine, Adrian, Martin, and Dionysius³⁸.



Fig 7 Arnota Monastery. Naos, Eastern arch

³¹ Cornelia Pillat, *Pictura murală în Țara Românească în epoca lui Matei Basarab* [*Mural Painting in Țara Românească during the time of Matei Basarab*], “Meridiane” Publishing House, Bucharest, 1980, p. 24, iconographic inventory under no. 32.

³² *Ibidem*, p. 32, iconographic inventory, under no. 5.

³³ *Ibidem*, p. 34, iconographic inventory, under no. 40.

³⁴ Conf. *ibidem*, p. 19, iconographic inventory, under nos. 19–22: Agatho, Vucu (sic), Eravest (sic), Pegasius.

³⁵ The inscription is disfigured by the clumsy restoration, so the lecture of Cornelia Pillat could be trusted. However, there is no pope listed with this name; Pegasius was one of the priests martyred in Isfahan by the Persian king Sapor II (alongside Acindynus, Aphthonius, Elpidephorus, and Anempodistus). An alternate reading could nonetheless indicate Pope Damasus.

³⁶ There is no pope listed under this name, St. Bucolus, disciple of Apostle John, was bishop of Smyrna.

³⁷ Despite the clear inscription, there is no evidence for a pope bearing this name, leaving aside the fictional “Jewish Pope”.

³⁸ Conf. Pillat, *Pictura murală* [*Wall Painting*], p. 19, iconographic inventory, under nos. 108–115: portraits of patriarchs.



Fig. 8 Arnota Monastery. Narthex, transversal arch

The most significant moment for this peculiar selection of saintly bishops is registered during the reign of Constantin Brâncoveanu; in the perimeter of Vâlcea district only³⁹, at this time, several monuments display the familiar row of medallions at the base of the drum, including a large number of Roman Popes (in the following lists, footnotes will indicate the plausible identifications for saints who were surely not titulars of this see). At Mamu⁴⁰, this selection includes saints Clemens, Martin, Julius, Juvenal⁴¹, Constantine, Simeon⁴², Euty chius⁴³, Leo, Gregory, Eleutherius, Theodotus⁴⁴,

³⁹ Corina Popa, Ioana Iancovescu, Vlad Bedros, Elisabeta Negrău, *Repertoriul picturii murale brâncovenești. I [The Repertory of Wall Painting having a Brâncovenesc style]*, Vâlcea Department, The Publishing House of the National University of Arts, Bucharest, 2008.

⁴⁰ *Repertoriul [The Repertory]*, p. 172, II.5.

⁴¹ Bishops with this name are listed for the dioceses of Jerusalem and Narni; Juvenal of Jerusalem was the first bishop to receive the patriarchal dignity, after the Council of Chalcedon.

⁴² The only pope with this name held the see of Alexandria.

⁴³ Patriarch of Constantinople.

⁴⁴ Bishop of Laodicea.

Meletius⁴⁵, Capiton⁴⁶, Parthenius⁴⁷, Hippolytus, Peter⁴⁸, Innocent, Boniface, and Sylvester. At Polovragi⁴⁹, the saints selected for this register are Clemens (**Fig. 9**), Sylvester, Eleutherius, Charalampos⁵⁰, Aicepsimus, Aeithalas⁵¹, Meletius⁵², Stephen, Agapetus, Eusebius, Martin, Euty chius⁵³, Dionysus, Nicander⁵⁴, and Joannicius⁵⁵. In the church of Surpatele Monastery⁵⁶, the saints depicted at the base of the drum are Jacob⁵⁷, Liberius, Apollonius⁵⁸, Agapetus, Stephen, Flavius⁵⁹, Sixtus, Gregory, Alexander, Boniface, Innocent, Celestine, Martin, Agapetus (**Fig. 10**), Agatho, Adrian, Stephen, Clemens, and Sylvester. The church from Fedeleşoiu⁶⁰ displays the following saints in this area: Gregory, Sylvester, John, Germanus, Proclus, Metrophanes⁶¹, Cyril⁶², Methodius⁶³, Sophronius⁶⁴, Athanasius⁶⁵, Nicephorus, Euty chius⁶⁶, John⁶⁷, Stephen, and Basil⁶⁸. In the catholicon of Govora⁶⁹ the papal selection (preserved inscriptions include the title ‘pope’) comprises Leo, Agapetus, Liberius, Clemens, Nicholas⁷⁰, Gregory, Boniface, Zosimus, Thomas⁷¹, Celestine, Adrian, and Agatho. At Ocnele Mari⁷², the medallions depict ‘popes’ (same epigraphic peculiarity as earlier at Govora) Sylvester, Gregory, Alexander, John⁷³, Peter, Adrian, Flavius⁷⁴, Jacob⁷⁵, and

⁴⁵ Bishop of Antioch.

⁴⁶ One of the seven priests martyred in Kherson.

⁴⁷ Bishop of Lampsacus.

⁴⁸ Perhaps St. Peter of Alexandria.

⁴⁹ *Repertoriul [The Repertory]*, pp. 242–243, II.6.

⁵⁰ Bishop of Magnesia.

⁵¹ Bishop in Persia.

⁵² See note 45.

⁵³ See n. 43.

⁵⁴ Bishop of Myra.

⁵⁵ The only bishop with this name could be presumably identified as Joanikije II, the first Patriarch of Serbia.

⁵⁶ *Repertoriul*, p. 303, II.6.

⁵⁷ Perhaps Jacob “the Lord’s Brother”, first bishop of Jerusalem.

⁵⁸ Bishop of Ephesus.

⁵⁹ Either Flavius of Nicomedia or Flavianus of Constantinople.

⁶⁰ *Repertoriul*, p. 327, II.5.

⁶¹ John, Germanus, Proclus, and Metrophanes belong to the list of the Constantinopolitan see.

⁶² Pope of Alexandria.

⁶³ Patriarch of Constantinople.

⁶⁴ Bishop of Jerusalem.

⁶⁵ Pope of Alexandria.

⁶⁶ Nicephorus and Euty chius belong to the list of the Constantinopolitan see.

⁶⁷ It is difficult to assess an identity for this doubled name.

⁶⁸ Basil the Great of Caesarea.

⁶⁹ *Repertoriul*, p. 358, II.6.

⁷⁰ The only pope with this name from the interval prior to the 1054 Schism is Nicholas I, main figure, however, in the Photian Schism.

⁷¹ It is impossible to assess an identity for this name.

⁷² *Repertoriul*, p. 392, II.5.

⁷³ See notes 61 and 67.

Germanus⁷⁶. Eventually, the church of Sărăcinești Monastery⁷⁷ includes in this iconographic register ‘popes’ Sylvester, Nicephorus, Paul, Methodius⁷⁸, Alexander, Leontius⁷⁹, Eutychius⁸⁰, Meletius⁸¹, Paul, Leo, Metrophanes, and Germanus⁸². The possible survival of this practice in post-Brâncovan ensembles could be proved by further examinations.



Fig. 9 Polovragi Monastery. Pope Clemens

⁷⁴ See note 59

⁷⁵ See note 57

⁷⁶ Patriarch of Constantinople.

⁷⁷ *Repertoriul [The Repertory]*, p. 414, II.6.

⁷⁸ Nicephorus, Paul and Methodius belong to the list of the Constantinopolitan see.

⁷⁹ Bishop of Caesarea.

⁸⁰ See note 43.

⁸¹ See note 45.

⁸² See notes 61 and 76.



Fig.10 Surpatele Monastery. Popes Martin and Agapetus

As one would expect, these programmes are informed by the tradition set by the ensemble of Hurezi; indeed, in the catholicon, the parallel between the Old and the New Rome is expressed by the mirroring of two rows of archbishops, depicted on the two halves of the circumference, at the base of the drum⁸³ (Constantinople and other major eastern centres of Patristic age: John Chrysostom, Basil the Great, Athanasius, Cyril⁸⁴, Germanus, Proclus, Methodius, Nicephorus, Metrophanus; Rome: Sylvester, Martin, Leo, Alexander, Agapetus, Liberius, Clemens, Adrian, Agatho, Celestine, Stephen, Hippolytus, Gregory; Constantinople again: Paul the Confessor, Eutychius, Gregory the Theologian). This program is reinstated in the hermitage of Saint Stephen⁸⁵ (Basil, Gregory, Martin, Therapon⁸⁶,

⁸³ *Repertoriul [The Repertory]*, p. 63, IV.8.

⁸⁴ Basil the Great held the See of Caesarea, while Athanasius and Cyril belong to the See of Alexandria.

⁸⁵ *Repertoriul*, p. 217, II.6.

⁸⁶ Bishop in Cyprus.

Clemens, Patricius⁸⁷, Sylvester, Nicephorus, and Athanasius⁸⁸), but not necessarily in the hermitage of the Holy Apostles⁸⁹, where the series of popes and patriarchs is displayed on the upper parts of the Northern and Southern walls (Sylvester, Nectarius⁹⁰, Modestus⁹¹, Athanasius, Cyril⁹², Nicephorus⁹³, Gregory and Spyridon Trimythous).

To sum up this issue, one must be mindful of two aspects implied in the popularity of the Roman Popes in the post-Byzantine iconography within the Romanian territory: on the one hand, the leading figure, as in Byzantium, seems to be Pope Sylvester, and on the other, there is also a narrative component for the devotion addressed to this saint, expressed by episodes from his life that become entangled with the hagiographic material concerning saint Constantine the Great. Two of these episodes are even illustrated in local iconographies, one in Moldavia and the other one in Wallachia. At Bălinești, the narthex includes a large cycle of the miracles worked by the Archangels, and, among them, the baptism of Constantine by St. Sylvester⁹⁴ (**Fig. 11**); this episode appears in the Late Byzantine redactions of the life of Constantine, which were received in Moldavia through the Slavonic version compiled by Patriarch Euthymius of Târnovo⁹⁵. The second instance is represented by the illustration of the dispute between St. Sylvester and Rabbi Zamvri in the cycle of Saint Constantine from the narthex of Hurezi Catholicon (**Fig. 12**). There is no evidence that this episode from the life of Sylvester was ever integrated into the life of Constantine⁹⁶.

⁸⁷ Bishop of Prusa.

⁸⁸ See note 84.

⁸⁹ *Repertoriul*, pp. 198–199, II.10.

⁹⁰ Patriarch of Constantinople.

⁹¹ Bishop of Jerusalem.

⁹² See note 84.

⁹³ See note 66.

⁹⁴ The cycle was first signalled by Sorin Ulea, “La peinture extérieure moldave: où, quand et comment est-elle apparue” [«Moldavian External Painting: where, when and how it appeared »], in *Revue Roumaine d’Histoire*, t. 23 (1984), no. 4, p. 286, note 12.

⁹⁵ Gheorghe Mihăilă, “Tradiția literară constantiniană de la Eusebiu al Cezareei la Nichifor Calist Xanthopoulos, Eftimie al Tîrnovei și domnii țărilor române” [«Literary tradition during the time of Constantin from Eusebiu of Caesarea to Nichifor Calist Xanthopoulos, Eftimie of Tîrnova and the rulers of Romanian countries», in *Cultură și literatură română veche în context european: studii și texte [Culture and Old Romanian Literature in the European Context: studies and texts]*, The Scientific and Encyclopedic Publishing House, Bucharest, 1979, pp. 217–380.

⁹⁶ Ioana Iancovescu, “Biserica Sf. Împărați: pictura” [“The Church of the Saint Emperors: Painting”], in *Repertoriul [The Repertory]*, pp. 50–51.



Fig.11 Bălinești. Narthex, Baptism of St. Constantine



Fig.12 Hurezi Monastery. Narthex, Dispute of St. Sylvester with Zamvri

These iconographic contexts invite to an evaluation of the parallelism between the two protagonists, the emperor and the pontiff, as model for the ideal balance between the secular and spiritual authorities. In my opinion, the popularity of Sylvester and, alongside him, of several or many other Roman Popes, might be seen as a visual expression of the fidelity manifested towards the Byzantine heritage of *symphoneia* but also as a claim to the plenitude of the apostolic tradition for the local church, which expressed its “pedigree” through this inclusion of archbishops from each of the prestigious sees of the Pentarchy – among which Rome never lost its leading role.

However, the appropriation of the Roman Popes as a crucial part of the selection of saintly bishops participating in the iconographic programs of Late and Post-Byzantine pictorial practice should be equally interpreted in the light of the fervent polemic against the “Latin Church”, entering therefore within the broader ‘polemical quotations’ recently conceptualized by Ágnes Kriza⁹⁷. As I showed, the local Post-Byzantine iconographies seldom display Popes of Rome commemorated in the Byzantine ritual as sources of legitimation within the Orthodox *oikoumene*. More strikingly, in the 17th century (when the title of ‘pope’ was arguably pointing first of all to the Roman pontiff rather than to the memory of the Alexandrian Popes), this epithet is sometimes bestowed upon saintly bishops who obviously belong to the other sees of the Pentarchy (the ‘New Rome’, Antioch, Jerusalem) or to crucial spiritual centres of Early Christianity. The most conspicuous turn in this iconography belongs to the 16th century, when the Popes are placed at the base of the drums to recite the Nicene Creed (thus hinting at the *Filioque* dispute) or take part in the rite of prothesis, as witnesses of the descend of the Holy Spirit upon the altar table (alluding henceforth both to the Liturgical dispute regarding the offertory, and equally to the theological polemic concerning the eucharistic transubstantiation).

Such practices echo indeed the ‘polemical quotations’ described by Kriza:

What we see here, however, is a visual counterpart to written religious polemic: this is visual polemic, a pictorial use of the rules of rhetoric. In order to challenge an idea, the polemicist, that is, the painter, quotes his opponent: he takes an iconographic element or motif from the representation he wants to challenge, in order to make the target of the polemic recognisable. [...] The Orthodox painters quoted the Western pictorial elements, but they also modified them and put them into a new, transformative context, thus juxtaposing their own position and counterclaim⁹⁸.

⁹⁷ Ágnes Kriza, “The Russian *Gnadenstuhl*”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. 79 (2016), pp. 79–130, esp. 122–128.

⁹⁸ *Ibidem*, pp. 122–123.

List of illustrations:

- Fig. 1** Pătrăuți. Apse, Sts. John Chrysostom, Sylvester, Athanasius, and Spyridon
Fig. 2 Popăuți. Apse, Sts. Basil, Sylvester, and Cyril
Fig. 3 Dobrovăț Monastery. Apse, Sts. Sylvester, Gregory, and Martin
Fig. 4 Curtea de Argeș, Sts. Sylvester and Peter of Alexandria
Fig. 5 Cozia, funerary parekklesion. Pope Vegilius
Fig. 6 Snagov Monastery, prothesis chapel
Fig. 7 Arnota Monastery. Naos, Eastern arch
Fig. 8 Arnota Monastery. Narthex, transversal arch
Fig. 9 Polovragi Monastery. Pope Clemens
Fig. 10 Surpatele Monastery. Popes Martin and Agapetus
Fig. 11 Bălinești. Narthex, Baptism of St. Constantine
Fig. 12 Hurezi Monastery. Narthex, Dispute of St. Sylvester with Zamvri

Bibliography:

- Barbu, Daniel**, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea [The Wall Painting from Țara Românească in the 14th Century]*, “Meridiane” Publishing House, Bucharest, 1986.
- Bedros, Vlad**, “Selectia sfinților ierarhi în absidele moldovenești (secolele XV–XVI)” [“The Selection of Saint Hierarchs in Moldavian Apses (15th–16th c.”], in *POLYCHRONION. Profesorului Nicolae-Șerban Tanașoca la 70 de ani [POLYCHRONION. To Professor Nicolae-Șerban Tanașoca on his 70th anniversary]*, The Publishing House of the Romanian Academy, Bucharest, 2012, pp. 65–75.
- Cvetković, Branislav**, “Intentional Asymmetry in Byzantine Imagery: The Communion of the Apostles in St. Sophia of Ohrid and Later Instances”, in *Byzantion*, t. 76 (2006).
- Dimitrova, Elizabeta**, *Manastir Matejče [The Monastery of Mateič]*, Skopje, Kalamus, 2002.
- Dumitrescu, Carmen Laura**, “Deux églises valaques décorées au XVIe siècle: Snagov et Tismana”, in *Revue Roumaine d’Histoire de l’Art*, t. 10 (1973), no. 1–2.
- Dumitrescu, C. L.**, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea [Wall Painting in Wallachia in the 16th c.]*, Meridiane Publishing House, Bucharest, 1978.
- Đurić, Vojislav J.**, *Sopoćani*, Prosveta, Belgrade, 1963.
- Falkenhausen, Vera von**, “San Pietro nella religiosità bizantina”, in *Bisanzio, Roma e l’Italia nell’Alto Medioevo: Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo 34, 3–9 aprile 1986, II*, Presso la sede del Centro, Spoleto, 1988.
- Gabelić, Smiljka**, *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo [The Monastery of Lesnovo. History and Art]*, Stubovi kulture, Belgrade, 1998.
- Grabar, André**, “Un cycle des capitales chrétiennes dans l’art moldave du XVIe siècle”, in *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, t. 21 (1972).
- Iancovescu, Ioana**, “Picturile de la bolnița mănăstirii Cozia” [“The Paintings from the Hospital Church of Cozia Monastery], in *Studii și Cercetări de Istoria Artei [Studies and Research in Art History]*, new ser., t. 2 (2012).

Janin, Raymond, *La géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin*. Première partie: *Le siège de Constantinople et le Patriarcat Œcuménique*, III, *Les églises et les monastères*, 2nd ed., Institut français d'études byzantines, Paris, 1969.

Kašanin, Milan, "Bela crkva Karanska" ["Bela crkva from Karan"], in *Starinar*, ser. 3, t. 4 (1926–1927).

Konstantinidi, Chara, *Ho Melismos: hoi sylleitourgountes hierarches kai hoi aggelloi-diakonoi mprosta stēn Hagia Trapeza me ta timia dōra ē ton eucharistiako Christo* [*Melismos: The Officiating Bishops and the Deacon Angels in front of the Altar with the Liturgical Offering or the Eucharistic Christ*], Kentro Byzantinōn Ereunōn, Thessaloniki, 2008.

Kriza, Ágnes, "The Russian Gnadenstuhl", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. 79 (2016).

Mihăilă, Gheorghe, "Tradiția literară constantiniană de la Eusebiu al Cezareei la Nichifor Calist Xanthopoulos, Eftimie al Tîrnovei și domnii țărilor române" ["The Literary Tradition Concerning Constantine the Great from Eusebiu of Caesarea to Nichifor Calist Xanthopoulos, Eftimie of Tîrnova and the rulers of Romanian principalities"], in *Cultură și literatură română veche în context european: studii și texte* [*Old Romanian Culture and Literature in European Context: studies and texts*], Editura Științifică și Enciclopedică, Bucharest, 1979.

Millet, Gabriel; Frolow, Anatole, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie* [*The Painting of the Middle Ages in Yugoslavia*], II, de Boccard, Paris, 1957.

Okunev, Nikolaj, "Les peintures murales à l'église de Sopoćani", in *Byzantinoslavica*, t. 1 (1929).

Pillat, Cornelia, *Pictura murală în Țara Românească în epoca lui Matei Basarab* [*The Wall Painting in Wallachia during the Reign of Matei Basarab*], "Meridiane" Publishing House, Bucharest, 1980.

Popa, Corina; Iancovescu, Ioana; Bedros, Vlad; Negrău, Elisabeta, *Repertoriul picturii murale brâncovenești: I. Județul Vâlcea* [*The Inventory of Brancovan Wall Painting*], Publishing House of the National University of Arts, Bucharest, 2008.

Tasić, Dušan, "Les peintures de l'église médiévale de Prokuplje", in *Zbornik za Likovne Umetnosti Matice Srpski*, t. 3 (1967).

Todić, Branislav, "L'Apôtre André et les Archevêques Serbes sur les fresques de Sopoćani", in *Byzantion*, t. 72 (2002).

Todić, B., "Représentations de Papes Romains dans l'église Sainte-Sophie d'Ohrid. Contribution à l'idéologie de l'archevêché d'Ohrid", in *Deltion tēs Christianikēs Archaïologikēs Hetaireias*, ser. 4, t. 29 (2008), pp. 105–118.

Todić, B., *Manastir Resava*, Agencija "Draganić", Belgrade, 1995.

Ulea, Sorin, "La peinture extérieure moldave: où, quand et comment est-elle apparue", in *Revue Roumaine d'Histoire*, t. 23 (1984), no. 4.

Văetiși, Atanasia, "Ansamblul pictural al bisericii Mănăstirii Snagov" ["The Murals from the Church of Snagov Monastery"], in *Mănăstirea Snagov: istorie și artă* [*Snagov Monastery: History and Art*], "Cuvântul vieții" Publishing House, Bucharest, 2011.

Walter, Christopher, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Variorum Publications, London, 1982.

La Pire Aventure d'Yvain: Aventure, Conjointure, Manufacture dans *Le Chevalier au Lion*

Jacques-Kees Noble-Kooijman*

The Worst Adventure of Yvain: Adventure, conjointure, manufacture in Le Chevalier au Lion

Abstract: *In his Novel « Yvain » adapted from an original Celtic Tale Chrétien de Troyes named « Pesme Aventure » the mythical Episode which constrains Yvain to stand a last qualifying Proof. In this Episode Chrétien has inserted the Description of a weaving Factory where three hundred captives Maiden (« pucelles ») are working in awful Conditions. This Passage has been considered for Decades as an Evidence for a social and economic Reality of the XIIth Century presenting an unwonted Evocation of a supposed unfair exploitation of these Working girls. In a courtly Novel where feudal Realism is enhanced with the Myth of Folktales it was at least surprising, and should be justified. These young Ladies, Subjects of a King from « The Isle of Maiden », are Captives who Yvain rescues out of her Prison in triumphing over two diabolical Champions. Beside the Theme of a mythical Custom the Working girls' Lament remains difficult to understand in his economic Details. The shameful Situation the Girls are living should be reconsidered and it is necessary to re-examine the Structure of the Novel in order to understand the Signification and Integration of the Episode in it. A new Interpretation of the Words chosen by the Author for the Girls' Complaint could be fit to rejuvenate the Controversy upon its Signification.*

Keywords: *Medieval, Literature, Chretien de Troyes, Manufacture, workers, Maiden*

« Encore les trois cents pucelles! » En retenant ce titre pour son article de 1991 Yvan Lepage¹ rappelle que la «Pesme Aventure», l'une des ultimes épreuves qu'affronte le Chevalier au Lion, reste énigmatique, tant

* Maître de conférences émérite, Université de Lorraine, Email : gika.jk@gmail.com

¹Yvan Lepage (cf. bibliographie) fait une revue des interprétations de la critique sur les v.5296-5324 d'*Yvain* en vue de résoudre la difficulté d'interprétation du texte. Son analyse philologique ne lui permet pas de modifier les propositions de Jean Frappier dont il reprend la solution en conclusion.

dans son intégration à la structure du roman que dans ce passage où trois cents jeunes captives, maltraitées, mal nourries et exploitées par le Seigneur du lieu sont contraintes de tisser la soie et l'orfroï dans un enclos (« praiel », préau cerné de pieux). Leur plainte devant Yvain, qui les délivrera en matant deux « maufés » créatures maléfiques, a été l'objet de maintes analyses dont l'essentiel voyait en elles des ouvrières abusées et sous-payées par le maître du Château, que leurs travaux enrichissent. Revendication ouvrière a-t-on jugé et premier témoignage de l'existence d'ateliers ou de manufactures (elles travaillent sur 300 métiers) au XII^{ème} siècle, mais les historiens sont réservés et la nature documentaire du passage est controversée. Malgré l'étude exhaustive du roman par Jean Frappier², qui fait autorité depuis 1969, il reste à dire que le texte de Chrétien de Troyes mérite encore examen et l'occasion d'une reprise du roman sur les programmes des agrégations de lettres 2018 ranime le débat. Le réalisme supposé de la présentation de cet atelier pourrait être mieux estimé à l'aune des découvertes attendues sur les matières et objets négociés à l'époque lors des foires de Champagne. Depuis 2014 le CRECIM (centre de recherches sur le commerce international médiéval)³ fait espérer une avancée en ce domaine. L'objet de cette communication vise à mieux justifier d'une part la place et le sens de cette aventure, qui associe fantastique et réalisme, dans l'économie du roman (la conjointure comme disait Chrétien au v.13 et 14 d'*Erec et Enide* en 1176 qui « tret d'un conte d'avanture, une molt bele conjointure ») eu égard aux différences qui apparaissent entre le contenu et la structure du Mabinogi d'*Owein et Luned*⁴ et les choix faits par Chrétien pour l'adaptation de la même source initiale dans laquelle l'épisode (du « Noir Oppresseur » selon *Owein et Luned*) est situé dans les derniers moments et a été placé par le mabinogi comme un événement conclusif qui paraît abrupt tandis que Chrétien insère celui de la « Pesme Aventure » dans le dernier épisode de la « Noire Epine » comme s'il avait voulu le rendre anecdotique. Toutefois, comme l'avait proposé Lepage, il faut reprendre l'analyse du texte de Chrétien dans le passage où l'une d'entre elles donne des

²Jean Frappier (cf. bibliographie) a construit une analyse complète et pénétrante du roman de Chrétien dans laquelle il propose une interprétation de la plainte des pucelles qui confirme que leur salaire tel qu'il le comprend est une exploitation du travail de ces ouvrières maltraitées. Notre travail suggère de revenir sur ses choix philologiques. Nos citations du texte s'appuient sur l'édition de Philippe Walter (cf. bibliographie) fondée sur le ms Bnf. 794 (copie de Guiot) qu'il corrige çà et là.

³Le CRECIM apporte dans ses journées d'étude annuelles des vues renouvelées et informées sur les échanges commerciaux et l'économie du domaine médiéval spécialement à l'occasion des foires. La journée d'octobre 2018 a concerné les flux d'argent et le change, outils décisifs pour approcher les coûts et la nature des denrées et matières négociées sur les foires.

⁴Ce que le Mabinogi d'*Owein et Luned* a pu confirmer est une identité de source avec le roman d'Yvain qui a permis de comparer les choix de structure et de composition des auteurs.

précisions sur le travail, les conditions de vie et les vexations que subissent ces jeunes femmes captives. Encore obscur et controversé, le discours qu'elle tient, avec des précisions chiffrées qui interrogent, n'est assurément pas un essai d'économie appliquée pas plus qu'une revendication quasi-syndicale avant la lettre mais il est plus que la valorisation topique d'une prouesse du héros qui vient pour mettre un terme à une coutume détestable.

a-Entrelacement des épisodes:

L'analyse de la succession des épisodes dans le roman a mis en évidence l'art de Chrétien pour la composition. Mais la Pire Aventure s'engage de façon impromptue comme il en va dans les contes: le Chevalier, accompagné de son lion et d'une demoiselle envoyée par la fille cadette du défunt Seigneur de la Noire-Epine arrive au Château de Pesme Aventure au moment de chercher un logis. En route vers la cour d'Arthur pour défendre la cause de cette cadette déshéritée abusivement par son aînée, Yvain est confronté à cette aventure nouvelle qui est d'emblée annoncée comme une épreuve que les alertes de dissuasion, les rebuffades des gens du Château comme du portier ne font que pousser le héros à affronter. Il n'accepte pas cependant de conduire la coutume à son terme, refusant de rester au château (situé dans un autre monde mythique) auprès de la fille du Seigneur et rappelant l'urgence de parvenir à temps au lieu du combat judiciaire de la Noire-Epine. Cette suspension d'une aventure engagée précédemment pour qu'une autre s'accomplisse était semblable à la combinaison précédente de l'épisode du combat contre Harpin, géant de la Montagne, enchâssé dans l'épisode de la justification de Lunette condamnée au bûcher et qu'Yvain, sous le nom de Chevalier au Lion, sauve à temps en triomphant du Sénéchal félon et de ses frères. Frappier a loué cet entrelacement des épisodes (enchâssement convient mieux ici) comme un des ressorts de l'harmonie de la composition du roman. On sait que la technique devient systématique dans les romans ultérieurs et contribue dans le *Lancelot en prose* à l'intérêt soutenu des lecteurs. Dans *Yvain* le procédé est maîtrisé et on notera que la duplication initiale de l'aventure de la fontaine merveilleuse (Echec de Calogrenant puis triomphe d'Yvain) qui appartenait à la source probable de Chrétien et de l'auteur d' *Owein* (où l'échec de Kynon à la fontaine appelle le triomphe d'Owein) est traitée par Chrétien de Troyes avec une habileté remarquable: il semble en effet qu'il soit seul à avoir refermé l'aventure d'Yvain par un retour à la fontaine merveilleuse, qu'il fait tempêter jusqu'à obtenir la soumission (le pardon courtois) de Laudine. Yvain apparaît à la fois comme le maître des éléments, mais aussi comme le nouveau Seigneur de l'autre monde (ce que la Pesme Aventure avait sans doute pour fonction de confirmer) et le parfait chevalier courtois que les romans de Chrétien visent à valoriser. Si les sources utilisées par l'auteur sont des contes merveilleux,

l'adaptation qu'il en donne s'insère heureusement dans la réalité de la chevalerie du temps et de la société du XII^{ème} siècle. On peut remarquer d'ailleurs que le débat sur l'héritage de la Noire-Epine qui ne se trouve nulle part ailleurs dans les traditions mythiques ou arthuriennes est exemplaire d'une réalité féodale familière à l'époque.

b-Entrecroisement des romans:

Mais il est une trouvaille plus subtile encore dans l'ordre de la composition et c'est celle de l'entrecroisement de deux romans, l'*Yvain* et le *Lancelot (le Chevalier de la Charrette)*. Trois allusions au *Lancelot* expliquent l'absence de Gauvain: la première quand Lunette emprisonnée dit à Yvain qu'elle n'a pu trouver Gauvain pour être son champion car il était parti en quête pour délivrer Guenièvre (v.3698-3715) ravie au Roi par contrainte.

Et messire Gauvain, chaëles,	3698
Li frans, li dolz, ou ert il donques?	
A s'aïe ne failli onques	
Dameisele desconseillée.	
-Cil me feïst joiant et liee,	3702
Se je a cort trové l'eüsse;	
Ja requerre ne le seüsse	
Riens nule qui me fust vehee;	
Mes la reïne en a menee	3706
Uns chevaliers, ce me dit an,	
Dont li rois fist que fors del san,	
Quant après li l'en envoa,	
Et Kex, ce cui, la convoia	3710
Jusqu'au chevalier qui l'en mainne;	
S'an est or entrez en grant painne	
Messire Gauvains qui la quiert.	
Ja mes nul jor a sejour n'iert	
Jusque tant qu'il l'avra trovee.	3715

La seconde allusion est introduite quand Yvain, peu de temps après, est reçu dans un château par une famille affligée, soumise aux violences d'Harpin: Il entend le même discours (v.3912-3939) sur l'absence de Gauvain, frère de la Chatelaine cependant, et décide malgré l'urgence de sauver Lunette du supplice, de combattre le géant Harpin.

Et lors li descuevre et desnoe	3912
Li riches hom, que il eüst	
Boene aïe, se il seüst	
Ou trouver monseignor Gauvain.	
« Cil ne l'enpreïst pas en vain	3916
Que ma fame est sa suer germanne;	

Mes la fame le roi en mainne
Uns chevaliers d'estrangle terre
Qui a la cort l'ala requerre. 3920
Neporquant ja ne l'en eüst
Menee, por rien qu'il peüst,
Ne fust Kex qui enbriconna
Le roi, tant que il li bailla 3924
La re'ne ,et mist en sa garde.
Cil fu fos et cele musarde
Qui en son conduit se fia,
Et je resui cil qui i a 3928
Trop grant damage et trop grant perte
Que ce est chose tote certe
Que messire Gauvain li preuz
Por sa niece et por ses nevez 3932
Fust ça venuz grant aleüre
Se il seüst ceste aventure;
Mes il nel set, don tant me grieve
Que par po li cuers ne me crieve; 3936
Einz est alez après celui,
Cui Damedex doint grant enui,
Quant menez en a la reïne. 3939

Ces deux allusions désignent le début du roman de *la Charrette* comme connu des auditeurs, et nous sommes alors parvenus à la moitié du roman d'*Yvain*. C'est ce qui a permis de parler d'une composition simultanée des deux romans, avec une antériorité pour *Yvain*. L'étude attentive de la chronologie des deux romans confirme la date probable de 1177 pour leur composition (encore que 1180 soit aussi une date possible)⁵ et l'intérêt d'une étude structurale qui parvienne à préciser le sens que l'auteur entendait leur donner. La troisième allusion au roman de *la Charrette* (v.4740-4745) intervient au début de l'épisode de la contestation d'héritage de la Noire-Epine. Le roman avait clos avec le v.4702 le récit de la libération de Lunette, innocentée par le triomphe d'Yvain sur le Sénéchal félon et ses deux frères. Mais un passage de transition tient les auditeurs en haleine: Yvain meurtri part avec, couché sur son écu, son lion blessé, sans révéler son nom à sa Dame envers qui il se juge toujours en faute. Il est accueilli et guéri dans un château voisin. Dans *Owein et Luned* cette justification de Luned conduit aussitôt à la fin de l'aventure de la Fontaine: Owein et Luned se rendent au château de la Dame et le héros accompli se réconcilie avec elle dans une paix

⁵Dans une étude de la chronologie comparée des deux romans d'*Yvain* et de *Lancelot* parue en 1977 (« temps réel et temps romanesque. » *Le Moyen Âge* 1977-2 (cf. bibliographie), Jacobus Kooijman retient 1977 comme vraisemblable (après Misrahi qu'il cite) mais démontre que 1180 convient également comme date de composition. Il annonce une étude structurale de la *Charrette* propre à déceler une évolution du personnage de Gauvain.

retrouvée. Les critiques ont généralement jugé cette fin abrupte, suivie qu'elle est en outre d'une dernière aventure d'Yvain affrontant Du Traws (le Noir Oppresseur) qui est apparue comme moins conséquente. L'épisode figure pourtant dans la source commune à l'*Owein* et à l'*Yvain* et Chrétien en fait la Pire Aventure de son *Chevalier au Lion*. Mais dans son roman c'est d'abord un nouveau chapitre qui s'ouvre après la guérison d'Yvain. Au vers 4703 commence le récit de la Noire-Epine et c'est dans ce récit que se trouve enchâssée la « Pisme Aventure » Au début tout s'engage par le refus de l'aînée de deux sœurs héritières du fief de leur père de concéder sa part à la cadette décidée à contester devant Arthur. L'aînée s'empresse de la devancer en priant Gauvain d'être son champion. La cadette ne trouve plus de champion à son arrivée à la cour et c'est à ce moment que le roman fait cette dernière allusion au *Lancelot*, la plus précise, qui indique que Guenièvre et Gauvain sont de retour mais que Lancelot est retenu prisonnier par Meleagant dans une tour inexpugnable:

S,avoit tierz jor que la reine	4740
Ert de la prison revenue	
Ou Meleaganz l'a tenue	
Et trestuit li autre prison,	
Et Lanceloz par traïson	
Estoit remés dedanz la tor.	4745

Il s'agit de la fin du roman de *la Charrette* qui serait donc connu des auditeurs dans l'essentiel de son contenu sauf pour les mille derniers vers que leur auteur, Godefroy de Lagny, aurait rédigés (et présentés?) sur la demande expresse de Chrétien de Troyes. Nous ignorons la cause de ce renoncement pas plus que sa date, qui pourrait avoir été plus tardive mais cet entrecroisement des deux romans confirme une présentation parallèle d'*Yvain* et de *Lancelot* aux auditeurs de la cour de Champagne. Une analyse structurale du Conte de *la Charrette* a permis en 1978 d'assimiler la source probable du roman à un conte merveilleux à deux séquences qui conduit à faire de Gauvain le faux héros de l'aventure dont Lancelot est le héros⁶. Le récit de la Noire Epine dans l'*Yvain* tient-il compte de cette stature nouvelle de Gauvain ? C'est ce qui devait surprendre quand on le rapporte aux exploits habituels de ce neveu d'Arthur, « soleil de la chevalerie ». Mais la figure de Gauvain dans le roman d'*Yvain* préfigure nettement cette évolution. Dans la fine analyse qu'il propose dans son édition du roman, Philippe Walter ne remarque-t-il pas que: « seul Gauvain pourrait à la rigueur prétendre à un titre

⁶Voir *Romanic Review*, 69, 1978, (bibliographie) où l'auteur (Jacobus Kooijman) a tenté d'appliquer les éléments de morphologie des contes merveilleux tels que définis par V. Propp en 1928 (édition anglaise, 1958) à la recherche d'une source structurante pour *le Chevalier de la Charrette*. Il identifie un conte classique à deux séquences dans lequel le rôle de Faux Héros est assumé par Gauvain.

de parangon chevaleresque mais Gauvain n'est jamais là où il le faut et quand il le faut; de plus il commet des maladresses presque irréparables et c'est Yvain qui bénéficiera des providentielles absences de son ami. » (op.cit. p.1180). Il manque ainsi à la famille de son beau-frère agressé par Harpin de la Montagne, il figure dans l'épisode de la Noire-Epine comme soutien de la mauvaise cause de l'aînée des deux sœurs, absent quand Lunette cherche qui la défendre, et tentateur initial d'Yvain dans la fréquentation assidue des tournois. J'ai pu reprendre cette évolution du personnage de Gauvain dans un article récent ⁷.

c-La probation du héros:

Cette importante différence de composition dans les deux contes d'*Owein* et d'*Yvain* appelle réflexion. Pour *Owein et Luned*, plus resserré, plus fidèle pense-t-on à l'esprit de la source galloise, la victoire sur le Noir Oppresseur s'interprète comme une mise en ordre de l'autre monde par le nouveau héros de la Fontaine qui est apparu comme le nouveau maître de ce monde merveilleux. On doit ajouter que Du Traus n'a pas réduit au servage trois cents pucelles de bon rang mais capturé vingt-quatre dames qu'il a enivrées comme leurs maris, tués ensuite, et qu'il tient captives. Il faut rappeler que le début du mabinogi met Kynon (Calogrenant pour Chrétien) en contact avec le Seigneur d'un Château étincelant et ses fils, à la chevelure blonde et dorée, qui l'accueillent dans une salle où vingt-quatre jeunes filles brodent des tissus de soie. La correspondance du nombre de ces femmes et de celui des captives de Du Traus n'est pas fortuite, elle tient à la mission d'Owein. En tuant le Noir Oppresseur il rétablit l'ordre et la lumière des jours que représentent symboliquement ces vingt-quatre femmes. On comprend mieux aussi le lien qui unit ce dernier épisode à l'ensemble du conte ⁸. Chrétien pour sa part présente un tableau plus réaliste, presque documentaire d'une société qui lui est familière et qui connaît les controverses de succession des fiefs. Et de ce fait la Pire Aventure qui y est enchâssée se présente d'emblée comme un château où cet « atelier » de tissage malgré ses aspects hyperboliques appartient aussi au réel qu'illustre la controverse de la Noire Epine. Sans aller jusqu'à y voir un document (ce que nombre de critiques modernes ont fait) sur une situation vécue, il faut signaler que de

⁷Dans un article récent : « Gauvain soleil noyé » in *Anastasis* vol. IV-2, 2017, j'ai recensé les symptômes de cette dévalorisation du héros solaire qu'incarnait Gauvain « soleil de la chevalerie » et justifié ainsi les intuitions des critiques, confirmées par P. Walter dans son édition.

⁸« Owein a réussi pleinement sa mission divine et solaire, pourrait-on dire, celle d'organisateur du monde : il libère les vingt-quatre filles, qui symbolisent évidemment les heures du jour. Le soleil peut maintenant briller. » J. Markale : *L'épopée celtique en Bretagne*, Payot, 1971, p.181.

premières manufactures de tissage (à Reims, à Provins à l'instar de l'Italie et de la Flandre) n'ont rien de surprenant pour l'époque des foires de Champagne, en plein essor international. Nul besoin d'alléguer les « gynécées » ou les ateliers seigneuriaux, assez problématiques pour les historiens. Le monde bourgeois des villes pourvues de chartes nouvelles (à Reims dès 1182) organise le commerce en n'oubliant pas la production locale⁹. Chrétien de Troyes paraît donc rationaliser l'épisode en l'insérant dans ce chapitre documentaire de la Noire-Epine et l'analyse philologique et économique du passage consacré au travail des jeunes captives devrait en apporter la preuve. Par rapport à la source probable du récit c'est le combat contre les deux géants fils du Netun qui maintient le caractère mythique de l'aventure plutôt que la présentation du maître des lieux et de sa famille, fort courtoise au demeurant comme le jugeait Frappier. L'art de la composition qu'on reconnaît à Chrétien de Troyes illustre bien les choix qu'il fait. Le sens d'une aventure est toujours à rapporter au réalisme chevaleresque et aristocratique qui sert de cadre idéologique à ses romans. Dans *Yvain* l'amour courtois et la prouesse l'emportent sur la quête d'un autre monde mythique ou mystique qui deviendra prépondérante avec le *Lancelot* et le *Conte du Graal*. Ainsi la « Pesme Aventure » est-elle insérée comme un nouvel exploit chevaleresque autant que fantastique.

d-Sens et conjointure:

Entre réalisme et fantastique la Noire-Epine et « Pesme Aventure » apportent donc beaucoup à la trame romanesque et achèvent la promotion de la stature du héros qu'est Yvain. Quand il rencontre Gauvain en duel judiciaire leur égalité de prouesse est en fait à l'avantage d'Yvain, haussé au niveau du modèle que devait illustrer Gauvain. Le combat a lieu après le triomphe d'Yvain sur les géants démoniaques de la « Pesme Aventure » dans lequel il a conquis son rôle de libérateur des sortilèges de l'Autre Monde et c'est lors du combat inachevé contre Gauvain qu'il associe définitivement son nouveau statut de Chevalier au Lion à celui d'Yvain fils du Roi Urien. Il peut alors, et c'est la conclusion de l'histoire, retrouver la maîtrise de la Fontaine auprès de Laudine et l'amour de celle-ci au plan courtois. Il faut rappeler la fin du Mabinogi par comparaison: Owein réconcilié avec sa Dame ne revient

⁹Dans une conférence exposée lors du 4ème mois médiéval de la région Champagne-Ardenne en juin 1999 j'avais retenu comme sujet : « Des ateliers de tissage en Champagne au XIIème siècle ? » inspiré d'une présentation du texte d'*Yvain* sur les « trois cents pucelles ». Outre la probabilité d'une réalité objective, était précisé le caractère insolite de la plainte chiffrée des ouvrières (aussi incongrue en apparence que la tirade de Sganarelle sur le tabac dans *Don Juan*) et la nécessité d'un approfondissement de la lettre du texte, en accord avec les données économiques du temps (Jonin, op.cit. p. 52-53, Contamine p.245-251).

pas à la Fontaine il part entre ses vassaux, avec les trois cents épées de Kynvarch et la troupe des corbeaux, ce qui consacre son statut de souverain des « extrémités du monde » comme dit le texte gallois. On pourrait se demander si le chiffre de trois cents, qui vient de la source du conte n'a pas influé sur le choix de fixer à trois cents le nombre des captives de la « Pesme Aventure ». On a dit déjà la subtile composition du roman dans *Yvain*. Elle fait paraître plus abrupte celle du mabinogi pourtant plus mystérieux. Chrétien ménage avec art la suggestion réaliste de la courtoisie et des sentiments de ses héros et le fantastique y prend une part dévolue au plaisir des auditeurs.

L'analyse structurale du *Lancelot* montrait que le conte originel était un conte merveilleux dont le *Lancelot* reprend la morphologie. Mais si elle suggère que Gauvain y apparaît comme le faux héros le roman transpose les éléments du conte dans la réalité courtoise du temps. Cette alliance du réalisme et du fantastique se retrouve dans *Yvain*, plus profondément recomposé. L'initiation mythique du héros reste proche de la prouesse chevaleresque malgré la présence (issue de la source) emblématique du lion. La cour d'Arthur reste la référence constante à la différence du conflit Logres-Gorre que montre *la Charrette*, opposant le monde à « l'autre monde ? ». Yvain dans son nouveau domaine de la Fontaine apparaît encore comme un vassal fidèle d'Arthur et ses prouesses sont mesurées à l'aune de celles de Gauvain qui, joueur freelance, l'entraîne dans les tournois et avec lequel Yvain fait jeu égal dans le combat judiciaire de la Noire Epine. Mais il est significatif que cet épisode terminal de la Noire Epine ait été ajouté (il n'est pas dans la source probable). Il englobe l'aventure de la Pesme Aventure comme pour la banaliser, à la différence du Mabinogi qui en fait une épreuve qualifiante. Le rôle de Gauvain, impliqué dans l'entrecroisement des deux romans sert de révélateur d'une inflexion de la gloire arthurienne, encore stable dans l'*Yvain*, ébranlée dans le *Lancelot*. C'est tout l'art de Chrétien de proposer l'évocation de la féodalité courtoise et chevaleresque dans son devenir à la fin du siècle. Les demoiselles de Pesme Aventure ont peut-être pour rôle d'apporter le témoignage réaliste de cette évolution de la société du temps.

e-La « Pesme Aventure » revisitée:

L'épisode de la « Pesme Aventure » est exemplaire de cette alliance du réalisme et du fantastique: une entrée sous les alarmes menaçantes, qui sont les défis à vaincre pour le héros, et d'emblée la découverte de l'enclos des captives, et l'histoire du jeune roi de l'Ile-aux-pucelles, royaume manifestement merveilleux, qui adresse un tribut humain de trente pucelles chaque année au seigneur de « Pesme Aventure ». Les données sont claires et Yvain sait quelle sera son épreuve. Ce qui surprend ensuite, alors que le

tableau de la misérable condition des captives a été fait, c'est la présentation très courtoise du maître des lieux, seigneur débonnaire auquel sa fille lit un roman que la Dame sa mère écoute avec autant de ravissement que son époux. Yvain est reçu avec une courtoisie parfaite et Chrétien semble composer une scène vécue qui n'a plus rien de fantastique: Yvain...

Voit apoié desor son cote	5364
Un riche home qui se gisoit	
Sor un drap de soie, et lisoit	
Une pucelle devant lui	
En un roman, ne sai de cui.	5368
Et pot le roman escoter	
S'i estoit venue acoter	
Une dame, et s'estoit sa mere,	
Et li sires estoit ses pere.	5372

De cette réalité aristocratique le pendant de l'atelier des pucelles sert de confirmation par contraste. Au sein des 700 vers de l'épisode (v.5109-5811) le travail des captives est évoqué en 43 vers par celle qui s'adresse à Yvain et ce passage est celui qui continue de faire débat.

Rappelons d'abord avant de rechercher le réalisme possible des détails, que la scène souffre d'invéraisemblances connues: Le praiel (préau, enclos) cerné de pieux ne paraît pas être une salle protégée des éléments. Sa dimension n'est pas mentionnée mais si 300 tisseuses de soie utilisent des métiers à plat, en usage à la fin du siècle (qui étaient d'ailleurs à deux servants), il faudrait compter quelque 900m² au moins de surface pour cet atelier. Et même avec les anciens métiers verticaux, mieux adaptés aux motifs et au brochage, 500m² paraissent au minimum nécessaires. En outre 300 ouvrières pour un tel atelier seraient à la taille d'une manufacture. Or les industries naissantes en cette fin du XII^{ème} siècle sont dans les villes (en Flandre, à l'image de l'Italie, et pour le drap, de laine ou de textiles végétaux, rarement pour la soie dont la Sicile et la Lombardie puis l'Espagne protègent leur monopole comme l'Égypte et la Perse l'ont fait longtemps. Mais si les preuves documentaires manquent il reste possible que la Champagne ait eu de tels ateliers de manufacture dès cette époque. On recense au début du XIII^{ème} siècle à Provins plus de 3200 ouvriers du textile¹⁰. Il ne pouvait s'agir seulement de métiers en fenêtre et les profits à attendre d'une production sur place justifient le développement de sites industriels, la proximité des foires y incitant. Cependant *Chrétien ne dit pas comment 300 pucelles (« Dameiseles qui dras de soie et orfrois tissent » v. 5231) pouvaient

¹⁰D'après P. Boissonade, *Le Travail au moyen âge* (cf. bibliographie) p.231 ; David Herlihy à propos du travail des femmes (bibliographie) évoque, comme P. Jonin les ouvriers féodaux, où était tissé la laine et le lin, et leur extension aux ateliers urbains (op.cit. p.80) mais il ne cite nul tissage de soie.

ouvrir à la Pesme-Aventure sans connaissance des techniques de tissage et de brochage de la soie et sans guide ni contremaître. Par ailleurs il s'agit de captives assimilées à des serves, mais qui devaient être nourries et vêtues comme les otages nobles qu'elles sont et non recevoir un salaire comme des serves ouvrières. Le fort contraste entre leur statut et la honteuse condition qui leur est faite est sans doute intentionnel et accentue l'indignité du seigneur du lieu. Mais revenir au texte de leur plainte éclaire le débat et permet de comprendre la réception qu'en signale Alain Corbellari en 2008 (cf. bibliographie) chez des syndicalistes indignés par l'«exploitation» de ces ouvrières. Y a-t-il vraiment exploitation de ces jeunes femmes ? Car si toutes les études s'accordent sur le seul désir des captives d'être délivrées de leur joug par qui vaincra les démons oppresseurs, le discours de leur porte-parole demeure insolite et dissonant dans ses détails encore obscurs et dans son caractère de réalisme inattendu (v. 5297-5326):

f-Les conditions de travail des tisseuses de soie:

Mes mout di ore grant enfance	5297
Qui paroïl de la delivrance	
Que ja mes de ceans n'istrans;	
Toz jors dras de soie tistrans,	
Ne ja n'en serons mialz vestues;	5301
Toz jorz serons povres et nues,	
Et toz jorz fain et soif avrons; lkk	
Ja tant chevir ne nos savrons	
Que mialz en aiens a mangier.	5305
Del pain avons a granz dangier	
Au main petit et au soir mains,	
Que ja de l'uevre de noz mains	
N'avra chascune por son vivre	5309
Que quatre deniers de la livre;	
Et de ce ne poons nos pas	
Assez avoir viande et dras	
Car qui gaaigne la semaine	5313
Vingt solz n'est mie fors de peinne.	
Et bien sachiez vos a estros	
Que il n 'i a celi de nos	
Qui ne gaaint cinq solz ou plus.	5317
De ce seroit riches un dus!	
Et nos somes ci en poverte,	
S'est riches de nostre desserte	
Cil por cui nos nos travaillons.	5321
Des nuiz grant partie veillons	
Et toz les jorz por gaaignier,	
Qu'il nos menace à mahaignier	
Des manbres, quant nos reposons;	5325
Et pot ce reposer n'osons.	

Extrait de l'édition de la Pleiade le texte respecte le manuscrit Bnf.794 copié par Guiot , avec de légères corrections. Ainsi au vers 5317 Philippe Walter reprend la correction. XX. Solz de tous les autres mss., alors que Guiot écrivait. V. solz. La différence est de conséquence car l'interprétation du texte en dépend¹¹. Tout le débat depuis qu'on a cherché à qualifier ce passage est circonscrit dans le sens à donner au verbe gaaignier (v.5313, 5317, 5323) ainsi qu'à l'expression du v.5310 quatre deniers de la livre. La traduction de Philippe Walter est révélatrice:

Parler de délivrance est une profonde ineptie car jamais nous ne sortirons d'ici. Toujours nous tisserons des étoffes de soie et nous n'en sommes pas mieux vêtues pour autant. Toujours nous serons pauvres et nues, toujours nous aurons faim et soif ; jamais nous ne parviendrons à nous procurer plus de nourriture. Nous avons fort peu de pain à manger, très peu le matin et le soir encore moins. Du travail de nos mains chacune n'obtiendra, en tout et pour tout, que quatre deniers de la livre. Avec cela, impossible d'acheter beaucoup de nourriture et de vêtements, car celle qui gagne vingt sous par semaine est loin d'être tirée d'affaire. Et, soyez assuré qu'aucune de nous ne rapporte vingt sous ou plus. Il y aurait là de quoi enrichir un duc ! Nous, nous sommes dans la pauvreté et celui pour qui nous peinons s'enrichit de notre travail. Nous restons éveillées pendant la plus grande partie de nos nuits et toute la journée pour rapporter encore plus d'argent car il menace de nous mutiler si nous nous reposons; c'est la raison pour laquelle nous n'osons prendre de repos.

P. Walter conserve pour les vers 5313-5314 «celle qui gagne vingt sous par semaine» alors que la traduction de Buridant-Trotin reprenait totalement le choix de J. Frappier de donner à gaaignier le sens de «rapporter à un employeur»¹² en traduisant pour les mêmes vers: «celle qui rapporte vingt sous par semaine n'en est pas pour autant quitte avec la misère ». Mais quand on cherche d'autres occurrences du verbe avec ce sens on n'en trouve pas, ni dans l'œuvre de Chrétien ni dans la littérature du temps. Le Trésor de

¹¹Le texte du ms. Bnf. 794 pour ce vers 5317 : « .V.solz » ne peut être dû à une confusion, la leçon « .XX. solz » des autres mss. est trop différente. Comme la leçon de Guiot est unique on doit penser ou bien qu'elle rende compte de l'original ou bien que le copiste l'a jugée plus conséquente. Refusée par les critiques au nom d'une même conséquence est-elle vraiment si fautive ? Nous en débattons. Notons cependant qu'on s'accorde sur les qualités de la copie de Guiot, qui signe de son nom après l'explicit du roman d'Yvain en indiquant (comme par annonce professionnelle) son « hôtel » près Notre-Dame du Val à Provins. Guiot est un contemporain de Chrétien et champenois comme lui était accoutumé comme artisan aux échanges de services comme aux montants des salaires pratiqués . Les foires de Provins étaient complémentaires de celles de Troyes et Lagny et aussi réputées, la livre-monnaie du temps est d'ailleurs la livre provinoise.

¹²« En rapportant à leur maître vingt sous par semaine, elles ne touchent elles-mêmes que quatre deniers : *quatre deniers de la livre*. J.Frappier, op. cit. p. 127. Son interprétation de *gaaigner* des vers 5313-5314 et 5317 (avec la variante « vingt solz ») impose le sens de livre-monnaie au mot *livre* du vers 5310.

la langue française donne au verbe le sens de « s'assurer un profit par son travail, obtenir un gain ou être vainqueur. » Ces sens sont attestés dans l'œuvre romanesque de Chrétien et le DECT, qui cite les emplois, offre nombre d'exemples de butin obtenu par les joueurs, mais ne propose que le seul texte d'Yvain avec le sens proposé par Frappier. L'étymologie, les dictionnaires, confirment cet isolement. Le sens premier de la source francique « faire paître les animaux » pourrait être allégué. Mais il reste confiné et ne subsiste que dans les gagnages, prairies de pacage, dans les vocabulaires locaux. Le gain semble bien n'être généralement que l'acquit pour soi, non pour un autre et même avec l'effet de sens qui indique « produire un profit » y compris pour une terre cultivée c'est constamment de gain pour soi qu'il s'agit¹³. Mais le texte d'*Yvain* reste-t-il intelligible avec ce sens commun ? Pour creuser l'hypothèse il faut d'abord revenir aux « quatre deniers de la livre » qui rétribueraient si médiocrement le travail des captives (pour une semaine ? un jour ?) Rares sont les critiques qui ont cherché à sortir du simple rapport entre le denier et son multiple monétaire 240 fois plus élevé, la livre. Frappier ayant accepté le texte littéral avec l'étalon de la semaine (quatre deniers rétribuant une production hebdomadaire d'une valeur de vingt sous, 60 fois plus élevées, il a fait école. Dans les foires de Champagne l'étalon monétaire est la livre provinoise, qui vaut 20 sous, il est vrai mais on échange les marchandises pondéreuses en comptant les poids en livres de Troyes, légèrement différente selon les matières d'ailleurs, mais pesant 16 onces contre 12 pour l'ancienne livre romaine¹⁴. L'once de Paris, à

¹³ « gaaignier » .L'article complet du dictionnaire électronique de Chrétien de Troyes (DECT www.atilf.fr/dect/) recense les sens suivants: A-S'assurer (un profit matériel), faire du butin (en combat)

B-Rapporter (de l'argent à un exploitateur) sur les occurrences du texte d'*Yvain* en reprenant la traduction de Frappier et en renvoyant à l'étude de Wooledge pour débat.
C-Acquérir (un avantage)

D être vainqueur (dans une compétition)

Le dictionnaire de Foerster-Breuer, qui traite du même corpus (Kristian von Troyes *Sämtliche Werke*) ne retient pas le sens B et propose: gewinnen (gagner, obtenir), verdienen (gagner, mériter), erwerben (gagner, conquérir).

Nul des autres dictionnaires (Godefroy, FEW, DEAF, DMF, TLF) n'enregistre l'effet de sens « rapporter à un exploitateur » qui demeure isolé.

¹⁴ Les droits de pesage à acquitter lors des foires pour les diverses marchandises selon leur poids nous apportent des détails significatifs. Dans les « Etudes sur les foires de Champagne » (cf Bourquelot in bibliographie) on lit : « Certaines denrées sont dites « avoirs-de-poids »: le fil, la laine, la soie, les étoffes précieuses et toutes les épices qui viennent d'Orient par l'Italie. p.89

-La livre forte servait à peser les petites épices, la soie, le cendal, et se composait de 16 onces 1/3. p.93

-La livre se conte, et si se conte la grant soye la livre par XII onces et la soie foncée et la bourre de soie [i.e. soie grège] par XV onces. p.94 ». Ces extraits éloquentes des

30,6g, met la livre de Troyes à 490g environ, proche ne notre livre actuelle. Il y a bien livre-monnaie et livre-poids et la soie arrivait dans les foires sous forme de tissus venant d'Italie, à un prix exorbitant, comme les pierres et les métaux précieux, mais surtout sous la forme du fil de soie brut, déjà filé plutôt que grège, mouliné et dévidé, teint ou non, et présenté en flottes (des écheveaux destinés au tissage) qu'on négociait nécessairement en unités de poids. Depuis des siècles et plus encore depuis la croisade, on a cherché à maîtriser le coût de la soie. Les romains y pensaient, considérant les sommes d'or consacrées à de tels achats. Byzance, puis l'Égypte avaient après l'Orient, acquis la technique des élevages, et au XII^e siècle la Sicile, Lucques, Venise, ont installé des centres de production de la soie comme en Orient. La technique de tissage, bien développée en Occident pour les autres textiles était prête pour la soie. On sait que la soie en écheveaux se vendait sur les foires. Les historiens ne manqueront pas d'interroger les inventaires des marchands pour obtenir des précisions de quantités et de coût sur ce point mais on ne peut refuser de considérer le texte d'*Yvain* comme un quasi-témoignage, ce qu'ont fait les historiens des techniques. Dans l'*Erec*, dans Cligès, le cendal, le paisle, le samit, l'osterin, le bofu (cf. DECT pour ces occurrences) sont cités comme tissus de soie de grand prix, et soulignent la vogue aristocratique de ces parures. On ignore le prix des écheveaux de soie mais on sait qu'il fallait 10 livres de cocons pour obtenir une seule livre de soie grège(voir en ligne [www.gralon.net/la fabrication de la soie/](http://www.gralon.net/la_fabrication_de_la_soie/)). Avec un écheveau (une flotte) d'une livre une pièce de soie pouvait être tissée. Et il se peut avec vraisemblance que l'indication de notre texte évoque la livre *tissée*. Gustave Cohen le précise dans une note sur le vers 5310 ; « pour la livre de marchandises ouvrées » écrit-il dans son *Chrétien de Troyes*, Classiques Larousse, 1936,p.76 (cité par Y. Lepage op.cit.,p.164)¹⁵.

En poursuivant sur cette piste on comprend les v.5313-5314 comme une aune de confort: «Car gagner vingt sous pour la semaine serait à peine suffisant» c'est cette mention qui a conduit à supposer que gagner devrait signifier produire, la somme de vingt sous paraissant trop élevée pour un salaire hebdomadaire. Mais souhaiter un gain de 3 sous chaque jour environ n'est peut-être pas autre chose que l'espoir de retrouver leur confort pour ces demoiselles. Or les v.5316-5317 si l'on suit le texte de Guiot précisent que nulle des captives ne gagne plus de cinq sous par semaine. Les mss. autres

poids de matière confirmer (pour les foires de Lagny début XIII^eme siècle)les types de soie et leur négoce au poids (par livre).

¹⁵Jean-Charles Payen (voir bibliographie) à propos de notre texte d'*Yvain* l'a compris comme G. Cohen : « Il semble que quatre deniers pour une livre de soie tissée n'étaient pas à l'époque un salaire indécent. » op.cit. p.456

Il avait manifestement une compréhension du passage qu'il n'a pas développée mais qui annonce la nôtre.

que le ms.794 ont «vingt» et non «cinq» et le vers suivant: «de quoi enrichir un duc!» a incité à préférer la leçon générale «vingt» comme si un Duc devait s'enrichir avec vingt sous (une livre) par semaine plutôt qu'avec cinq comme nos pucelles alors que ce vers pouvait être compris(tant pour vingt que pour cinq sous) comme un simple trait d'humour amer rapporté au gain réel de cinq sous pour les tisseuses. Sans débattre de l'indécision du détail final au v.5317 (ou plus, ou bien au plus) je remarque que cinq sous font 60 deniers par semaine soit 10 deniers par jour. Sans connaître le temps qu'il faut pour tisser une livre de soie notre exemple(quatre deniers par livre de soie tissée) suppose que pour gagner 10 deniers nos pucelles auraient dû tisser 2 à 3 écheveaux, leurs journées étant fort longues comme elles s'en plaignent. Ce calcul hypothétique ne fait que teindre d'une réalité plus grande le tableau toujours fantastique de notre atelier¹⁶. Il évite le rapport d' « exploitation » qui apparaît dans l'étude de J. Frappier (1 à 60) d'une façon assez anachronique et permet de réfléchir aux conditions de gestion d'une telle entreprise: coût très élevé de la matière première, coût d'investissement matériel, coût de la main d'œuvre (fort bas) et rapport du coût global avec un prix de vente sur la foire (que les historiens trouveront) qui fixerait le profit éventuel. Sur tout cela les précisions des chercheurs devraient nous éclairer mais il va de soi que Chrétien de Troyes ne propose pas de cas de gestion mais un entracte insolite qui devait réjouir ses auditeurs aristocratiques au détriment des bourgeois et les indigner de voir maltraiter honteusement des demoiselles (v. 5229) qui aspirent à leur délivrance. Il reste que l'hypothèse que nous présentons est en cohérence avec la réalité économique que connaissait l'auteur et qui transparaît dans le tableau vivant d'une ville où artisans, changeurs, marchands, ouvriers, s'activent comme aux jours de foire, et que traverse Gauvain pour entrer dans le château d'Escavalon dans la seconde partie du *Conte du Graal*:

Il esgarde la vile tote, 5758
Peuplee de mout bele gent,
Et les changes d'or et d'argent,
Qui tuit son covert de monoies,
Et vit les places et les voies, 5762
Qui totes sont plainnes d'ovriers
Qui feisoient divers mestiers,
Si com li mestier sont divers. [...] 5765

¹⁶Dans son article de *Clio* sur notre texte(voir bibliographie) Sophie Cassagnes-Brouquet sans revisiter le débat d'interprétation du passage remarque avec bon sens que : « Chrétien de Troyes n'a pas pu inventer des détails aussi précis que les salaires. » p.241 ,et après avoir jugé que cette plainte n'est pas une « revendication ouvrière » prématurée comme J. Frappier le supposait et bien qu'elle n'ait pas analysé la vraisemblance des détails fournis, elle précise p.242 : qu'« un salaire de 6 deniers par jour était versé à une matelassière d'Arras en Artois en 1314 selon les documents de Dancoisne p. 82.(cf. Bibliographie)

Bien poïst an et dire et croire 5777

Qu'an la vile eüst toz jorz foire. 5778

éd. D. Poirion, Paris, Gallimard, Pleiade, p. 827

Ce tableau vivant apporte la confirmation s'il en était besoin que si Chrétien idéalise volontiers la société courtoise qui attend qu'il donne d'elle la plus favorable image il laisse aussi transparaître les réalités sociales qu'il côtoie avec perspicacité.

*

En engageant cette recherche nous nous interrogeons sur la permanence du caractère insolite de l'épisode de la « Pesme Aventure » tant pour sa situation structurale et son sens que pour l'étonnante description de l'Atelier des 300 pucelles. Au terme de notre analyse il apparaît que les choix de l'auteur montrent que son roman d' *Yvain* adapte la source merveilleuse du récit aux réalités de son temps. C'est d'ailleurs un choix constant dans ses œuvres et Chrétien peint Yvain comme un héros typique de preux chevalier, féal d'Arthur. Les éléments fantastiques, féériques ou surnaturels qui sont au cœur du conte originel sont soumis à la vraisemblance féodale et courtoise. L'entrelacement des épisodes comme l'entrecroisement des romans (d'*Yvain* et de *Lancelot*) remarquable innovation de sa technique romanesque sont faits pour ancrer dans le réel les aventures des héros. Il est significatif que la cour d'Arthur soit constamment le lieu de référence du récit, comme un leitmotiv dans la conjointure, et qu'Yvain ne la quitte pas vraiment même s'il devient le Seigneur de la Fontaine tempétueuse. Toutefois les allusions au *Lancelot* ménagent une évolution prochaine de cette rassurante stabilité féodale, celle du parallèle Logres, domaine du réel arthurien et Gorre, domaine mystérieux de l'ombre, soit une opposition entre le monde connu et l'autre monde mystérieux promis aux aventures des héros comme le dit la mythologie celtique. Avec l'évolution du personnage de Gauvain s'annonce déjà en outre la dualité des chevaleries terrestres et célestielles qu'introduira le *Conte du Graal*. Dans l'*Yvain* le choix du réalisme assure la consécration de la morale courtoise et aristocratique et les enchâssements des récits en sont les moyens. On découvre ainsi que l'épisode de la « Pesme Aventure », pleinement fantastique dans la source comme dans le Mabinogi, est amodié au réel commun par sa situation au sein d'une controverse d'héritage (la Noire-Epine) très réaliste. Il est en outre banalisé par la présentation documentaire de l'atelier de tissage, volontiers hyperbolique dans la suggestion du dénuement des captives mais qui paraît moins insolite quand l'analyse permet d'y trouver les éléments d'une réalité qui pouvait être vécue à propos des conditions sociales des tisserandes du temps. Chrétien a pu forcer le trait vers le blâme pour ses auditeurs aristocratiques qui pouvaient penser à des ateliers très semblables dans les villes du Comté, mais il y montre vraiment une connaissance certaine des éléments économiques qu'il dépeint comme nous l'avons montré.

Ainsi *Owein et Luned* transmet sans doute fidèlement tous les aspects du récit merveilleux tandis qu'Yvain, dans sa subtile composition et avec le réalisme qu'on y découvre confirme les qualités de Chrétien de Troyes dans l'évocation des réalités psychologiques et documentaires de la société qu'il met en scène.

Bibliographie:

I-Etudes littéraires.

Brault, Gérard J., *Fonction et sens de l'épisode du Château de Pesme Aventure dans l'Yvain de Chrétien de Troyes*, in *Mélanges Foulon*, Presse de l'Université de Rennes, 1980, p.59-64.

Cohen, Gustave, *Le roman en vers au XIIIème siècle*, Paris 1938 p.75

Corbellari, Alain, *L'étonnante fortune des pucelles de Pesme Aventure*, in *Mélanges Kuntsmann*, Ottawa, David, 2008, p.317-328.

Foulon, Charles, *Les serves du Château de Pesme Aventure*, in *Mélanges Lejeune*, Tome II, Duculot, 1969, p.999-1006.

Frappier, Jean, *Etude sur Yvain ou Le chevalier au Lion de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1969.

Gallais, Pierre, *Littérature et médiatisation, Etudes Littéraires*, Quebec, IV-1,1971, p.39-73.

Jonin, Pierre, *Aspects de la vie sociale dans Yvain*, *L'Information littéraire*, 16, 1964, p.47-54.

Köhler, Erich, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*. Patis, Gallimard, 1974.

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*, 1977-2, p.225-237.

Kooijman, Jacobus, *Du conte au roman: recherches sur la structure du Chevalier de la Charrette de Chrétien de Troyes. Romanic Review*, 69, 1978, p.279-29.

Lepage, Yvan G., *Encore les trois cents pucelles. (Chrétien de Troyes, Yvain, v.5298- 5324)*, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 34, 1991, p.159-166.

Loth, Joseph, *Le Mabinogion*, Fontemoing, 1913.

Markale, Jean, *L'épopée celtique en Bretagne*, Paris, Payot, 1971.

Noble-Kooijman Jacques-Kees, *Gauvain soleil noyé. L'évolution du personnage dans l'œuvre de Chrétien de Troyes. Anastasis, Research in Medieval Culture and Arts*, IV-2, 2017, p.91-106.

Payen, Jean-Charles, *Chrétien de Troyes*, in *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, 1984, p.453-460.

- Thomson, R.L.**, *Owein or Chwedyl Iarlles y Ffynnawn*, Dublin, 1968.
- Walter, Philippe**, *Le Chevalier au Lion*, texte, traduction, étude critique in *Chrétien de Troyes Œuvres complètes*, sous la direction de Daniel Poirion, Paris, Gallimard, la Pleiade, 1994.
- Walter, Philippe**, *Moires et mémoires du réel: la complainte des tisseuses dans Yvain. Littérature*, 59, 1985, p.71-84.
- Woledge, Brian**, *Commentaire sur Yvain de Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1988.
- Zaddy, Zara P.**, *The Structure of Chretien's Yvain. Modern Language Review*, 65-3, 1970, p.523-540.

II-Etudes socio-économiques

- Boissonade, Pierre**, *Le travail au moyen âge*, Paris, Alcan, 1930.
- Bourquelot, Felix**, *Etudes sur les foires de Champagne, 2ème partie*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-lettres, Imprimerie Nationale, 382 pages, 1865. En ligne sur [wikipedia.org/wiki/Foires de Champagne](http://wikipedia.org/wiki/Foires_de_Champagne).
- Cassagnes-Brouquet, Sophie**, *La pire des aventures. Le chevalier Yvain et les tisseuses de soie. Clio*, 38, 2013, p.235-240.
- Contamine, Philippe et alii**: *L'Economie médiévale*, Paris, Armand Colin, 2001.
- CRECIM**, Centre de recherches sur le commerce international médiéval, dirigé par Patrick DEMOUY, P. RACINE et N. DOHRMANN, Archives départementales de l'Aube:
 Colloques: 2016 Foires et Cités
 2017 Les routes des foires
 2018 Foires, change et crédit.
- Dancoisne, M.**, *Recherches historiques sur Hénin-Liétard*, Douai, 1847.
- Desrosiers, Sophie, EHESS**, *Draps d'Arete, II, Techniques et cultures*, 34, juillet-décembre 1999.
- Gille, Bertrand**, *Histoire des Techniques*, direction B. Gille, Gallimard, la Pléiade, 1978.
- Gimpel, Jean**, *La révolution industrielle au moyen âge*, Paris, Seuil, 1975.
- Hemiole**, Blog de hemiole.com en ligne: La mode féminine au XIIIème siècle.
- Herlihy, David**, *Women and Work in Medieval Europe*, Philadelphie, Temple University Press, 1990.
- Jacoby, David**, *Silks economics and Cross-cultural Artistic Interaction. Bizantium, the Muslim World and the Christian West*, *Dumbarton Oaks Papers*, 58, 2004, p.197-240.

Bras court ou bras fort ? Exploits, magies, victoires dans *Le Livre de Caradoc*

Diana GRADU*

Short Arm or Strong Arm? Exploits, Magic, Victories in The Book of Caradoc

Abstract: *In the Book of Caradoc, an account in verse, taken from the First Continuation of the Grail, written towards the end of the twelfth century by an anonymous author, the snake, more precisely a snake, retains all its evil power. It is not, however, an instantaneous factor, but rather a gradual decrease in Caradoc's vital forces. This is the story of Caradoc Briebbras, son of the enchanter Eliavrés and Ysave, Arthur's niece, [with a big arm or a strong arm, according to the manuscripts]. We follow the hero from his birth until his marriage to the beautiful Guinier and her coronation.*

Keywords: *Caradoc, Medieval Literature, magic, knight, snake*

Perçu par le christianisme comme un être maléfique, celui qui a poussé Adam et Eve hors du Paradis, le serpent conserve, pourtant, une symbolique ambivalente. Ainsi, dans les *Nombres*, les serpents terrestres, envoyés par Dieu, font périr beaucoup de monde en Israël. Et, c'est toujours grâce à eux que le peuple élu eût retrouvé vie et santé, en suivant les instructions que l'Éternel donna à Moïse : « *Moïse façonna donc un serpent d'airain qu'il plaça sur l'étendard et si un homme était mordu par quelque serpent, il regardait le serpent d'airain et restait en vie* » (*Nombres*, 21, 6-9)¹. Le Christ est représenté, à l'époque chrétienne, comme le *Serpent d'airain sur la croix*².

Dans le *Livre de Caradoc*, récit en vers, tiré de la *Première Continuation du Graal*, écrit vers la fin du XII^e siècle, par un auteur anonyme, le serpent, plus précisément une couleuvre, conserve tout son pouvoir maléfique. Ce n'est pas, pourtant, un facteur instantané qui y intervient, mais il s'agit plutôt d'une diminution progressive des forces

* Maître de Conférences, Université «Alexandru Ioan Cuza» de Iasi

¹ Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1992, p. 876

² *Idem et ibidem*, p. 876

vitales de Caradoc. Je vais y revenir. Il faut quand même dire, dès le début, que le salut vient par une femme et par l'amour qu'elle éprouve pour le héros, une belle réhabilitation de la condition féminine dans un siècle encore en évolution en ce qui concerne le statut des femmes.

Il s'agit de

l'histoire de Caradoc Bribras [au gros bras ou au bras fort, selon les versions des manuscrits], fils de l'enchanteur Eliavrés et d'Ysave, la nièce d'Arthur. Nous suivons le héros depuis sa naissance jusqu'à son mariage avec la belle Guinier et son couronnement. Le roman ajoute deux épisodes après cette cérémonie : la guérison magique du sein de Guinier et une épreuve de fidélité qui a lieu à la cour du roi Arthur³.

Au-delà de l'atmosphère empreinte de magie, il y a un entourage chevaleresque et royal qui retient l'attention. Caradoc de Vannes, non encore marié, accepte seulement de la main du roi Arthur, « roi des rois », une femme. C'est la nièce du roi Arthur, Ysave de Carahés.

Par rapport à d'autres romans de la Table Ronde, dans ce texte, la présence du roi Arthur est plus visible et plus vivace. Il circule, il assiste aux faits chevaleresques et aux cérémonies, il s'exprime. Mais, comme toujours, il laisse la place centrale aux autres chevaliers qu'il surveille et dont il cautionne les faits glorieux⁴.

En ce qui concerne Caradoc de Vannes (le premier Caradoc, si je peux le nommer ainsi), le mariage se produit un mardi matin (pourquoi pas un dimanche, conformément à la coutume chrétienne?) et la belle Ysave est

³ Michèle Szkilnik, *Introduction au Livre de Caradoc*, dans *La Légende arthurienne*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 433.

⁴ Duc de Cornouailles, Arthur devient roi à quinze ans, après la mort de son père Uther Pendragon (Uter à Tête de Dragon), chef des Bretons. Selon la légende, il vainquit un sanglier magique, libéra la Bretagne des envahisseurs Saxons, rétablit le culte chrétien, épousa Guenièvre ("blanc fantôme"), conquiert l'Ecosse, l'Irlande, les Orcades, les pays nordiques: Norvège, Danemark, Islande. Il gouverna son royaume jusqu'en 542, date de sa mort. Son cadavre fut enterré dans l'île d'Avalon ("des pommiers"), à côté de Guenièvre. Il y fut conduit par la fée Morgane. Une légende ne peut subsister sans les objets magiques. Arthur en eut les siens: le navire, appelé *Pryten*, et l'épée, *Kaledfwich*, ou, pour le public français, *Excalibur*. Selon une croyance populaire, dans son immortalité, il reviendra un jour de l'empire des morts pour libérer les deux Breagnes. On lui attribue aussi la création d'un ordre des Chevaliers de la Table Ronde, "confrérie d'armes". Selon l'opinion de W.A. Nitze: "Chretien's Arthur is not only a figurehead, a static monarch, but a 'roi faineant' whose weakness the poet mentions again and again, and not without humour...As a consequence, it is Gauvain who, according to Chretien, supplies the strength and judgement that Arthur lacks." (*apud* Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque*, Paris, Gallimard, 1974, p. 10). Après avoir institué l'ordre chevaleresque de la Table Ronde, le Roi Arthur cède la place à ses vassaux, pour cueillir les fruits de la gloire. Les exploits de ses chevaliers lui sont destinés immanquablement. Il est, de cette manière, l'expression de la relation parfaite entre le roi et ses chevaliers. Erich Köhler extrapole et voit en Arthur "le roi exemplaire dont la cour est le centre du monde et d'une humanité idéale. Sa faiblesse et l'éclat de sa vie de fêtes le désignent aux yeux de la société féodale comme le roi idéal" (*idem et ibidem*, 1974, p.10).

conduite à l'église par le bon roi. Elle est belle sans faille, en respectant le parangon de beauté et de vertu promu par la littérature de l'époque : « *elle avait une apparence exquise et un maintien ravissant. Ses vêtements lui allaient à merveille* »⁵. Les noces (repas, joutes, fêtes en soi) sont assombries par la magie noire, le miraculeux à l'envers.

La beauté d'Ysave éveille la concupiscence d'un enchanteur qui est, de surcroît, chevalier. Il s'appelle Eliavrés et il réussit à profiter de *jus primae noctis*. Ysave passe la nuit avec l'enchanteur (*Varium et mutabile semper femina* !) et Caradoc avec une levrette, sans s'en apercevoir, car la substitution est parfaite. Deuxième nuit, le même scénario, sauf que la levrette devienne une truie. Et comme l'envie est consistante, les deux amoureux illicites ont besoin d'une troisième nuit et le pauvre roi couche avec une jument. Toujours innocent, toujours ignorant.

A terme, Caradoc devient père, un parent soucieux d'assurer à son fils – nommé Caradoc, certes – une éducation impeccable. De sorte que « *en quatre ans, il apprit si bien qu'il dépassa son maître* »⁶.

L'entourage du jeune prince est, à son tour, sans défaut : « *Parmi ceux que Caradoc envoya avec son fils, beaucoup étaient des chevaliers magnifiques et intègres* »⁷

Mais le seul garant d'une vie parfaite fut le roi Arthur qui assumait le rôle de maître de chasse, d'*arbiter elegantiarum* et de formateur du jeune homme. Il lui donna ainsi, une éducation courtoise presque exhaustive :

*Il emmena Caradoc avec lui pour lui apprendre et lui montrer comment attraper le gibier. Après, il lui apprit parfaitement bien comment tenir l'oiseau de proie et le lâcher au bon moment. Puis, il lui enseigna qu'il lui fallait être sage et avoir de bonnes manières, savoir jouer aux échecs, au trictrac et à tous ces autres jeux auxquels un homme noble doit être habile. Il lui faut aussi respecter les dames et les demoiselles et être le défenseur des jeunes filles dans le besoin. [...] Quant au chevalier vaillant mais pauvre, il doit l'aimer et l'estimer. Qu'il ne se mette jamais à fréquenter traîtres et flatteurs.*⁸

On verra plus tard qu'il ne respecte pas 100% ces consignes et qu'il s'avère être irrespectueux envers sa mère, faute qu'il va payer très cher. Il ne faut pas anticiper, pourtant. Pour le moment, le jeune Caradoc est aimé par la fleur de la chevalerie, Gauvain et Yvain à tour de rôle.

Le roi Arthur tient grande cour à la Pentecôte, et, à cette occasion, il veut faire chevalier son cher neveu Caradoc. Les vêtements d'apparat, de la main de la reine sont « magnifiquement brodés ». Des draps de soie, brochés

⁵ *Livre de Caradoc*, dans *La Légende arthurienne*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 437 (traduction par Michèle Szkilnik)

⁶ *op.cit.*, p. 438

⁷ *op.cit.*, p. 439

⁸ *op.cit.*, p. 440

d'or, des manteaux d'hermine, brodés de zibeline, se succèdent. « *Monseigneur Gauvain chaussa l'éperon droit à Caradoc, monseigneur Yvain l'éperon gauche. Le roi lui ceignit l'épée puis lui donna la colée.* »⁹

Le charme de ce texte consiste dans l'alternance entre réalité médiévale / chevaleresque et magie. Une fois la cérémonie d'adoubement accomplie, Caradoc est prêt à se confronter avec son père naturel, secret et fort. Si fort qu'il peut se faire couper la tête et la remettre gentiment à sa place. Caradoc, en échange, doit accepter, de la part de ce chevalier extraordinaire, un coup égal en force et efficacité. Aucun trésor et aucun prix (même les demoiselles jeunes et belles de l'entourage d'Ysave) ne peuvent convaincre le combattant à renoncer au geste identique. Eliavrés est ironique, non sans raison : « *Si vous n'avez pas la force de regarder ce spectacle, retournez dans votre chambre* »¹⁰. Et, en secret, il dévoile son identité à son fils. De la sorte, Caradoc apprend une vérité douloureuse, peu courtoise pour son père officiel : qu'il a été trompé par la femme qu'il aimait. Orgueil blessé irrémédiablement. Quoi faire ? Ce qui est bizarre, c'est que le roi Caradoc-père suit le conseil de son fils, le jeune Caradoc. Ils vont enfermer madame la mère (adultère) dans une tour « étroite et haute », à Nantes.

Passé réglé, avenir devant. Caradoc rencontre la belle Guinier, sœur de Cador, un jeune homme de grande valeur. Le coup de foudre se passe en Cornouailles. L'agglomération de personnages fait avancer l'action et, sur la même page, l'auteur anonyme introduit Aalardin du Lac, un soupirant repoussé par Guinier. Il se confronte, paradoxalement, avec Cador, le frère de la demoiselle convoitée, et non pas avec son rival (Caradoc). Ce dernier arrive en sauveur providentiel. La bataille entre les deux est acharnée et parfois parsemée d'ironies : « *Seigneur chevalier, dit Caradoc, vous devriez avoir honte de nous montrer ainsi votre dos* »¹¹. Finalement, sans victimes, le combat se transforme en dialogue amical et en promesse d'aide. Le blessé (Cador) est secouru par celui qui lui a provoqué la blessure.

L'aventure, seconde nature du chevalier, à l'époque, continue à Carlion où le roi Arthur, vif et pétulant, méconnaissable par rapport à d'autres romans du XIIe siècle (de Chrétien de Troyes, par exemple), organise un tournoi. Les personnages de la scène, Caradoc, Aalardin, Cador, Cadoalant. Et les classiques Gauvain, Yvain, Perceval et Keu. Et bien d'autres.

Parce que les règles de la valorisation du héros sont partout et toujours les mêmes, Caradoc vainc un chevalier célèbre : le sénéchal Keu. En plus, ce dernier doit se présenter à la demoiselle du cœur de son rival – la belle et l'avenante Guinier – et louer à l'infini les qualités de celui-ci : « *Et c'est un chevalier de très grande vaillance puisqu'il m'a vaincu ainsi, moi*

⁹ *op.cit.*, p. 442

¹⁰ *op.cit.*, p. 445

¹¹ *op.cit.*, p. 451

qui n'ai jamais été vaincu au combat devant le roi Arthur »¹². Les faits d'armes sont extraordinaires. Mais leur pouvoir s'arrête sur champ de bataille. Et la magie s'opère ailleurs.

Dans la tour de Nantes (Joyeux Vacarme !), par exemple, où Ysave reçut le père de son fils tandis que le roi Caradoc « eut envie de se rendre dans ses autres villes et de distraire sur ses terres ». Ce vacarme finit par agacer Caradoc le père. La vengeance conçue par le fils est cruelle et grotesque. Eliavrés est obligé à avoir des rapports intimes pour de vrai avec une levrette, avec une truie et avec une jument.

La suite est surprenante. Celle qui réagit violemment c'est Ysave, qui traite de « poule mouillée » Eliavrés. Il n'ose, pourtant, tuer son fils pour cette humiliation. La solution se présente sous la forme d'un serpent, la fameuse couleuvre cachée dans l'armoire d'Ysave et qui attrape le bras de Caradoc. Le jeune prince est venu rendre visite à sa mère (quelle courtoisie mal inspirée !) et elle a, tout d'un coup, besoin d'un peigne. Cette coquetterie cache l'intention mortelle. Heureusement, Caradoc survit, mais il le fait après de longues souffrances. Il passe des mois et des mois à voir amoindrir ses forces vitales. Son corps devient plus maigre, presque sec. Il choisit la voie monacale et il est aidé (comme Yvain et comme Perceval, autrefois) par un moine qui le nourrit.

Guinier apprend la nouvelle de cette réclusion volontaire. Son désespoir est touchant et lui fait honneur. Elle est, pourtant, la future belle-fille d'Ysave : « Hélas, hélas, affreuse vipère, détache-toi du bras de Caradoc, délace-toi du bras de mon ami et viens t'enlacer à moi !¹³. L'intrigue emprunt les caractéristiques d'un roman policier : Caradoc fuit, Cador et Guinier le cherchent, le roi Arthur même est impliqué dans cette quête.

Finalement, Ysave est accablée de remords. Elle veut bien rattraper le temps perdu, en apprenant que son fils est encore vivant. Eliavrés lui indique les moyens de libérer le bras du jeune homme. Partenaire de sauvetage, Guinier, qui accepte de submerger dans une cuve de lait, complètement nue, pour inviter le serpent à subir une mort douce (de lait). Le texte nous dit, d'une manière très suggestive, Guinier « n'avait rien d'une femmelette »¹⁴, et, en plus, elle sait comment séduire le serpent. On n'est pas toutes de la chaire de notre mère Eve ? Le discours de Guinier est très efficace : « Regarde donc mes seins, comme ils sont blancs, tendres et beaux. Regarde ma blanche poitrine, plus blanche que la fleur d'aubépine. [...] Car je suis blanche, potelée et tendre. Avec moi, tu auras de quoi faire ».¹⁵

¹² *op.cit.*, p. 464

¹³ *op.cit.*, p. 479

¹⁴ *op.cit.*, p. 493

¹⁵ *op.cit.*, p. 495

En fait, Caradoc est introduit dans une autre cuve, pleine de vinaigre, car le serpent supporte mal ce liquide âcre. Il est forcé donc de s'y extraire. Cador, le frappe au moment convenu. Travail d'équipe, en famille dirais-je.



Caradoc et Guinier dans les cuves

© BNF c.1330 (12577 fol.108)

L'important est que le dénouement est couronné, Caradoc et Guinier se marient. Le héros revient à lui-même, il n'est plus honteux, triste, reclus, celui qui avait remplacé l'épée par les larmes :

Quand Caradoc vit Guinier, son amie au teint rose, il en éprouva une telle joie qu'il ne savait plus que faire. Il se mit à pleurer de joie et tout en pleurant à manifester sa joie. La honte le poussait à se cacher, mais l'amour véritable lui ordonnait sans répit de faire la fête à son amie.¹⁶

J'ai tenu absolument à cette séquence anti - héroïque. Ce texte de la fin du XIIIe siècle dépasse largement les frontières mentales de l'époque où il a été produit. Il introduit, de manière discrète, l'authentique dans l'expression des sentiments, en renonçant à la ségrégation imposé par le genre naturel et par les préjugés. Dames ou chevaliers prennent le courage d'assumer leurs états d'âme.

Je finirai cette analyse du *Livre de Caradoc* avec l'explication de son surnom. Après la cohabitation avec le serpent « l'os en resta bien deux fois plus gros et, à cause de la taille de ce bras, on donna à Caradoc le surnom de

¹⁶ *op.cit.*, p. 493

‘au gros bras’. Le serpent lui avait laissé une marque au bras mais il n’en était pas plus faible pour autant ».¹⁷

C’est vrai, le récit continue avec l’histoire du téton d’or et du cor béni, mais je trouve ces appendices narratifs un peu encombrants pour la fluidité du texte principal sur Caradoc. C’est pourquoi, ils ne forment pas l’objet de mon analyse. D’ailleurs, l’auteur anonyme annonce une sorte de fin, avant d’ajouter les épisodes mentionnés :

*À la fin, Caradoc fut considéré comme l’un des meilleurs chevaliers de la cour du roi. Il accomplit pour sa part de véritables exploits et réalisa d’innombrables prouesses. Sa réputation s’en accrut considérablement au point que l’on disait que, des chevaliers du roi Arthur, Caradoc était le plus glorieux et le plus vaillant.*¹⁸

Bibliographie:

Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1992.

Köhler, Erich, *L’aventure chevaleresque*, Paris, Gallimard, 1974.

Livre de Caradoc, dans *La Légende arthurienne*, Paris, Robert Laffont, 1989.

Szkilnik, Michèle, *Introduction au Livre de Caradoc*, dans *La Légende arthurienne*, Paris, Robert Laffont, 1989.

¹⁷ *op.cit.*, p. 496

¹⁸ *op.cit.*, p. 500

L'éclairage narratif de l'amour tristanien : feux épiques et hagiographiques

Brîndușa Grigoriu*

The Narrative Lighting of Tristan and Ysolt's Love: Epic and Hagiographic Fires¹

Abstract : *Romance ("roman") makes its debut as an experimental genre written in verse, whose epic stature is counterbalanced by the promotion of "courteous" values illustrating the medieval embodiment of human excellence and memorability. The new kind of hero – a tender, resourceful, hardy one – is matched by a suited heroine, while the opponent's part is played by a self-justifying community that exerts its influence outside the paradigm of the loving couple. Notions such as treason, truthfulness and triumph are thus revisited in a dramatic light.*

In Bérout's phantasmagoria and in Thomas's kaleidoscope of the Tristanian matter, as well as in the specular structure of the Folies, the management of the characters' visibility invites to a closer look. Our analysis provides a phenomenological approach of the universe of theatrical performance and erotic blossoming of the mythic lovers of Cornwall by highlighting their role as players in a show of blazing shadows. The main episodes of the magic infatuation, of the condemnation to the stake and of the protagonists' shared death reveal a specific usage of light as a narrative device which enables the authors to adjust their setting to the enduring influence of the epic and to the exploratory ambitions of the emerging romance.

Keywords : *the Romance of Tristan, experimental genre, epic tradition, narrative setting, light and shadow show.*

Brillant par l'ingéniosité ludique de leurs protagonistes, les premiers *Romans de Tristan* font un usage parcimonieux de la clarté : ce sont des mondes essentiellement sombres, qui baignent dans le calice du « vin herbé » et de ses conséquences obnubilantes. De leur côté, les *Folies Tristan* ne

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

¹ *This project is funded by the Ministry of Research and Innovation within Program 1 – Development of the national RD system, Subprogram 1.2 – Institutional Performance – RDI excellence funding projects, Contract no.34PFE/19.10.2018.*

retrouvent la pertinence symbolique de la lumière que dans l'obscurité du déguisement.

Toutefois, le philtre d'amour, dans la matière tristanienne du XII^e siècle, peut être considéré comme un mode d'éclairage qui se met au service des instances du discours : les vues plongeantes sur l'amant(e) innocemment coupable infléchissent le regard du narrateur, et partant, celui du lecteur-spectateur-voyeur² dans le sens de l'empathie, voire de l'admiration. Si la légende a connu un rayonnement durable de la légende dans la culture française et européenne, elle le doit aussi à l'habile mise en lumière de deux héros nébuleusement éblouissants, à une époque où les oriflammes de l'épos rivalisaient d'éclat avec les flammes naissantes du roman.

Quel que soit le corpus médiéval considéré, la théâtralité de la littérature (« letreure »³) – y compris narrative – n'est plus à prouver ; les travaux de Paul Zumthor ont bien montré que des indices de l'énonciation d'antan peuvent encore transparaître sous la trame du texte⁴. Mais, outre la « vocalité », comme relais d'un corps historicisé⁵, le récit médiéval recèle aussi les prémisses d'une visualité fascinante : il donne à voir (ou à visionner) un monde dont la présence repose sur l'éclairage le plus juste et crédible d'une matière (r)appelée à l'existence. Dans un univers sans télévision, la lecture d'une histoire faisait venir les feux de la rampe devant l'audience ; surgissaient alors, illuminées par le regard étincelant d'un jongleur ou d'un ménestrel, la cour d'Arthur, avec ses splendeurs, la cour de Marc et les ténèbres du Morois, la voile blanche hallucinée par l'amant blessé, la voile noire tendue par l'épouse aux Blanches Mains, autant d'artifices assurant le rayonnement de la matière tristanienne. Lire à haute

² Sur le voyeurisme comme procédé littéraire au Moyen Âge central, en particulier dans le corpus tristanien, voir A. C. Spearing, « The Tristan Story », dans *The Medieval Poet as Voyeur*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 51-74.

³ Comme vulgarisation de la notion de *litteratura*, « calquée par Quintilien sur le grec γραμματική [grammatikè] (qui nous a donné la grammaire) », le doublet populaire *letrure* / *letrure* évoque « ce savoir initial du lettré, qui consiste avant tout en lecture-écriture de la *lettre* », autant dire en « littératie » ; voir Emmanuel Souchier, « La *letrure* à l'écran. Lire & écrire au regard des médias informatisés », *Communication & langages*, 174, 4, 2012, p. 85-108.

⁴ Voir en particulier Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983 et *ID.*, *La lettre et la voix : De la littérature médiévale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

⁵ Pour le dire avec Paul Zumthor, « L'objet principal [...] offert à la vue (et dont le spectacle conditionne l'ensemble de la vision), c'est le corps d'où émane la voix. Les mouvements de ce corps se trouvent ainsi intégrés à une poétique. En fait, toutes les traditions de poésie orale à travers le monde ont associé voix et geste », *ID.*, « Oralité », *Intermédialités / Intermédiality*, 12, 2008, p. 169–202, article disponible en ligne sur le site <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2008-n12-im3626/039239ar/>, consulté le 9 septembre 2019.

voix un texte destiné à remuer un public friand d'émotions fortes et d'interactions corporelles⁶, c'était une façon de donner à voir non seulement deux amants attachants, mais aussi les scènes et coulisses où ils ont pu exister, s'aimer, et en dépit de leurs ombres, briller. S'il est réducteur de qualifier un roman médiéval de « *soft pornography* »⁷, comme le propose Evelyn Birge-Vitz, il convient de lui octroyer au moins l'efficacité d'un catalyseur d'émotions altruistes⁸ qui s'adresse à la faculté imaginative tantôt en occultant, tantôt en dévoilant de façon sélective les actes des amants.

Pour scruter sous un nouveau jour l'univers des premiers récits tristaniens, perçu quelquefois comme un montage « voyeuriste »⁹, nous proposons une lecture sensible au mode d'emploi narratif de la lumière. Le jeu d'éclairage et d'estompement auquel se livrent le narrateur et les personnages, pour accroître le dramatisme de leurs actes, pour leur conférer tout leur poids sémiotique, ouvre la voie à une analyse de ce que l'on pourrait appeler les « effets spéciaux » du récit, au seuil du Moyen Âge littéraire.

⁶ Avec P. Zumthor, il est permis d'imaginer la performance des récits tristaniens en termes de chorégraphie érotiquement investie : « En performance l'interprète, en même temps qu'il fait entendre sa voix, exhibe son corps : mais il n'en appelle pas ainsi à la seule visualité ; il s'offre à un contact, même si, par convention sociale, ce contact est rarement réalisé. Un élément érotique, plus ou moins diffus, imprègne ainsi la performance. Le corps de l'auditeur répond, ne serait-ce que de manière intérieure, à cette stimulation ; un désir s'éveille en lui, de répondre au geste par le geste, de se mouvoir, de danser. », *loc. cit.*

⁷ L'auteure se réfère à toute une série de récits ayant une dimension sexuellement incitatrice, et s'appesantit notamment sur le *Tristan* de Thomas, qui illustrerait, à ses yeux, la typologie de ces « romans doivent leur existence même à la pratique de la lecture érotique », due à « des hommes et des femmes qui veulent lire, penser, se remémorer et fantasmer au sujet de l'amour – et apprendre à aimer. », Evelyn Birge Vitz, « La lecture érotique au Moyen Âge et la performance du roman », *Poétique*, vol. 137, no. 1, 2004, p. 35-51, disponible en ligne sur le site <https://doi.org/10.3917/poeti.137.0035>, consulté le 12 septembre 2019.

⁸ Sur la *compassio* et sa place dans le spectre émotionnel du Moyen Âge central, voir Simo Knuutila, « Medieval Theories of the Emotions », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* éd. Edward N. Zalta, Stanford University, Center for the Study of Language and Information, 2018, disponible en ligne sur le site <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/medieval-emotions>, consulté le 20 septembre 2019. Sur l'admiration dans un corpus médiéval arthurien, voir *Emotions in Medieval Arthurian Literature : Body, Mind, Voice*, éd. Frank Brandsma, Carolyne Larrington, Corinne J. Saunders, Cambridge, D.S. Brewer, 2015, p. 143, 154 et 158.

⁹ « *There can be no doubt that voyeurism plays a major part in the story Beroul tells* », nous assure A. C. Spearing, en insistant sur la scène du rendez-vous épié et la posture de Marc comme stimulus d'une lecture focalisée sur le flagrant délit ; voir *The Medieval Poet as Voyeur*, *op. cit.*, p. 53 sq.

Tout en recueillant les lumières des récits hagiographiques et de l'épos rolandien, notre quête du *Tristan* focalise le clair-obscur de Béroul, emprunte les ombres de Thomas et s'évase en clartés avec les visions des *Folies*. Au fil de cette scénographie diversement générique du XII^e siècle, l'éclairage commande la perspective et donne le ton à une lecture partielle et participative des faits.

La version « commune » est élaborée en ancien français au dernier quart du XII^e siècle, dans un style oral qui rappelle celui des jongleurs. Malgré la popularité indéniable de la matière tristanienne à l'époque (le troubadour Cercamon faisait allusion au mythe avant 1150¹⁰), ce *Tristan* est conservé dans un seul manuscrit incomplet, Paris, BN fr. 2171, qui ne donne ni le début, ni la fin du roman. Dans ces circonstances codicologiques, s'il est impossible de retracer le cheminement narratif de la lumière d'un bout à l'autre de l'*estoire* de Béroul, il reste loisible d'en capter quelques rayons convergents qui invitent à une redécouverte luminescente de ce récit réputé « primitif ».

Au commencement fut le philtre : la magie concoctée par la mère d'Yseut attise le feu d'amour, « bolli »¹¹ à la cour d'Irlande. Bu sur la mer, au crépuscule, il entretient le désir pour trois ans, et l'éteint un « soirs [...] plains »¹², dans la solitude d'une forêt. À partir de ce signe évoqué plutôt que montré – dont le signifiant textuel est tantôt « li lovendrins »¹³, tantôt « un herbé »¹⁴ ou « li boivres »¹⁵ – on assiste à un éclairage en rouge de l'amour, à l'image des lieux où les amants couvent leur ivresse première. Trois repères

¹⁰ C'est une *canço* de Cercamon qui constitue probablement la première mention écrite de la légende tristanienne : on y évoque le cœur de Tristan, qui devient une référence à la « fidélité à toute épreuve » qui caractérise les amants de Cornouailles ; voir Joan Tasker Grimbert, « The Story in the Song : Tristan and Yseut Embedded in Twelfth-Century Lyric », *Chançon legiere a chanter. Essays on Old French Literature in Honor of Samuel N. Rosenberg*, éd. Karen Fresco et Wendy Pfeffer, Birmingham, AL, Summa Publications, 2007, p. 197-208, ici p. 204. Les traductions les plus récentes du vers en question – « Et ai n'enquer le cor Tristan » - font de « Tristan » un adjectif dérivant du verbe « tristar » ; voir Maurice Delbouille, « La matière de Bretagne vers le continent au XIIe siècle », dans *Les idées passent-elles la Manche ?. Savoirs, pratiques, interprétations, France-Angleterre, X^e-XX^e siècles*, dir. Jean-Philippe Genêt et François-Joseph Ruggiu, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 287-303, ici p. 291, note 19.

¹¹ Béroul, *Le Roman de Tristan*, éd. Philippe Walter, dans *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, éd. Philippe Walter et Daniel Lacroix, Paris, Librairie Générale Française, "Lettres Gothiques", 1989, p. 23-228, ici v. 2139, p. 120.

¹² *Ibid.*, v. 2156, p. 120.

¹³ *Ibid.*, v. 2138, p. 120.

¹⁴ *Ibid.*, v. 1414, p. 88.

¹⁵ *Ibid.*, v. 2218, p. 124.

flamboyants ponctuent ainsi le récit en orientant la progression visuelle : le bûcher, le vitrail, la loge du Moroïs. Nous les approcherons à la fois dans leur coloris distinct et dans l'enchaîné-fondu qu'ils mettent en œuvre.

Chez Béroul, le bûcher est d'abord un acte de langage, répétitivement proféré par les amants au cœur d'un discours argumentatif *pro domo*. En effet, la première séquence conservée du roman – le rendez-vous épié – projette trois scènes de brûlement, dont deux sont échafaudées par Yseut et une par Tristan. Ce sont des bûchers de paroles que le public est appelé à contempler, à travers le filtre de la sensibilité de deux amants qui ont vu, à la faveur des étoiles, le visage du bourreau supplicié planer sur leurs vies, tel un *memento mori*. La tentation de l'omniscience s'allie aux prestiges de la voyance¹⁶, et l'œil de Dieu¹⁷ se prête à la parodie d'un tandem dérisoirement surhumain, formé d'un roi lâchement suspicieux et d'un nain courageusement envieux, dont les carences affectives se traduisent par un double manque de visibilité : chacun souhaite voir sans être vu, surprendre clandestinement les clandestins. Devant ce regard doublement inquisitorial réfracté par la face de la lune et la surface de l'eau, les deux regardés ont un seul choix possible : tisser un contre-jour artificiel qui puisse changer l'éclairage des faits, en contrecarrant la magie par une reconstruction du réel.

C'est Yseut qui assume d'abord la gestion de la visibilité sociale du couple, en menant à bien la tâche ingrate de déguiser un rendez-vous romantique en entretien familial neveu-tante. Avec une versatilité digne de Renart, elle commence par signaler à Tristan, en douce mais sans lui faire les yeux doux, qu'il y a quelqu'un dans le pin ; en même temps, elle s'astreint à faire accroire à Marc qu'il n'y a aucun amant sous le pin. Et elle réussit ce double tour de magie : en insistant sur la nécessité d'un rendez-vous « a itel ore »¹⁸ (autour de minuit), elle amène chacun des hommes de sa vie à voir la situation sous un angle compatible avec son horizon d'attente. Tristan comprend qu'il doit insister sur le prétexte salubre – une demande de réhabilitation chevaleresque auprès de Marc – et Marc « comprend » qu'Yseut n'est point venue pour des raisons autrement cavalières.

¹⁶ L'astrologie, ou l'art de lire dans le ciel, est la forme de voyance pratiquée par ce nain incarnant une certaine forme de lecture du monde, marginale et potentiellement maléfique. Voir la section « Le nain astrologue : un “traducteur” », dans Laurence Doucet Pïcano, *Écritures secrètes, écritures magiques : imaginaire de la cryptographie dans la matière de Bretagne des XII^e et XIII^e siècles*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Walter, Université Grenoble Alpes, 2017, p. 110-111.

¹⁷ L'image de l'œil de Dieu, avec ses connotations morales remontant à la Genèse, est bien présente dans les textes théologiques contemporains des *Tristan*, notamment dans les manuscrits de l'abbaye cistercienne de Clairvaux ; voir Genevieve Steele Edwards, *Ritual Excommunication in Medieval France and England, 900-1200*, thèse de doctorat, Université de Stanford, 1997, p. 99-100.

¹⁸ Béroul, *Le Roman de Tristan*. éd. cit., v. 7, p. 24.

Après avoir éloigné le danger du flagrant délit, Yseut commence à jouer avec le feu, ce qui revient à projeter une image de soi flamboyante, digne de la reine de Cornouailles et de son « amor » conjugal : « Mex voudroie que je fuse arse, / Aval le vent la poudre esparse, / Jor que vive que amor / Aie o home qu'o mon seignor »¹⁹. Elle fait de la combustion l'expression de son innocence, et met en place une disculpation coruscante. Sachant que son « seignor » est monté au sommet de l'arbre pour voir quelque chose de brûlable, elle tire les ficelles psychologiques d'un spectacle sur mesure, et le lui sert sur les planches du discours.

Voguant vaillamment entre la crainte et l'indignation, Yseut parle assez haut, sans doute, pour se faire entendre clairement, sans pour autant sembler théâtrale ; et elle donne à imaginer un martyr flambant, dont le protagoniste n'est autre que son propre corps. Elle sait que Marc tient son regard braqué sur ce corps, vu de loin et de haut : aussi choisit-elle de le situer au dedans d'un feu humain qui calcine. Dans une seule phrase, la chair est réduite en cendres et éventée ; c'est ainsi qu'elle vaut, à la reine flambée de cette fable alternative, un nimbe d'intégrité posthume. Se survivant par ses mots, la reine « au cler vis » plaide pour une âme qui lui survive – comme pour montrer que brûler n'est pas déchoir, que la spiritualité peut bien s'accommoder d'une peine de mort à vertu thaumaturgique.

Pour Yseut, comme pour saint Augustin, « le corps de l'homme [...] ne perd point son âme au milieu des flammes »²⁰. Certes, il n'y a pas de miracle palpable dans la scène du rendez-vous épié (*pour le corps de cette femme qui ne perd pas son âme*), ni d'émerveillement subséquent ; mais l'accusée parle de feu sans brûler – devant celui qui a le pouvoir de l'allumer. Elle dévoile son âme comme Eulalie lâchait sa colombe : à la lumière des flammes. Que ce soit Marc ou Maximien, il y a toujours un mari couronné qui n'entend pas spontanément la foi au féminin – à l'image de l'empereur Otton III, dont la *fama* fatalement conjugale est immortalisée par le chroniqueur Godefroy de Viterbe²¹, un contemporain de Bérout.

Pour son roi amateur de feu, la reine Yseut construit un monde où la chasteté est ardente, pour mieux briller. Si *dire c'est faire*, redire, c'est parfaire : la reine fait le nécessaire pour renforcer la crédibilité de son rôle de martyr. Sûre que Marc n'aura vu aucun adultère à châtier, elle prétend

¹⁹ *Ibid.*, v. 35-38, p. 24.

²⁰ Saint Augustin, *De la Cité de Dieu*, dans *Œuvres complètes de Saint Augustin, évêque d'Hippone*, trad. par MM. Péronne, Écalle, Vincent, Charpentier et H. Barreau, Paris, Librairie de Louis Vivès Editeur, 1870, Livre XXI, Chapitre IV, p. 5.

²¹ Selon le *Panthéon* du chroniqueur allemand-italien, cet empereur du Saint-Empire (ayant régné de 996 à 1002) aurait fait brûler sa propre femme, coupable d'une tentative d'adultère et d'une calomnie mortifère, sur un bûcher justicier. Voir J. R. Reinhard, « Burning at the Stake in Mediaeval Law and Literature. », *Speculum*, 16, 2, 1941, p. 186–209, ici p. 196.

attendre le verdict immérité. Un lien causal se crée entre la vertu improuvable et l'inique bûcher : « S'un mot en puet li rois oïr / Que nos fuson ça asenblé, / Il me feroit ardoir en ré »²². Pour rendre cette hypothèse plus cuisante, Yseut fait voir à Marc non seulement l'innocence, mais aussi et surtout l'innocence harcelée. La peur donne de la réalité aux flammes, qui ne sont plus la toile de fond d'un tableau de sainteté, mais le souffle d'une menace réelle, à fuir : « Mis cors trenble, poor ai grant. / De la poor qui or me prent / Vois m'en, trop sui ci longuement »²³. Ce dernier feu verbal d'Yseut n'a qu'une visée : attendre Marc sur sa propre fragilité d'être vivant, humain et surtout féminin – au cas où il ne verrait pas tout seul que l'accusée tremble en plein procès. Heureusement – grâce à la lune, pour une fois, mais aussi grâce à l'appel indirect à l'empathie – il en voit assez pour trembler à son tour, au risque de tomber de l'arbre. L'émotion se transforme en motion, sur la terre comme au pin, et les rapports de force entre le visible et le caché se révèlent réversibles.

L'amant voyant prend sa part à ce renversement de perspective : dans la nuit scrutée par Marc, il invoque à son tour le feu, à grand renfort de gestes. Pour une fois, il s'agit d'un feu qui n'a rien d'hagiographique ou de vindicatif – le feu de l'ordalie²⁴. Tristan fait briller sa flamme juridiquement, en Ganelon prêt à se disculper devant les plus hautes instances en présence, non sans soulever la question d'une injustice pécuniairement cuisante²⁵. Son plaidoyer est plus plausible que celui d'Yseut : plutôt que d'évoquer la combustion par souci d'image, Tristan propose la résistance à l'ignition comme test éthique éliminatoire. Son éclairage en rouge est d'autant plus mémorable qu'il s'associe au rite de l'« escondit », commun dans le roman de Béroul et dans l'influente *Chanson de Roland*, qui informe le contexte de diffusion anglo-normand²⁶. À la cour de Marc, le bûcher est une pratique à

²² Béroul, *Le Roman de Tristan*, éd. cit., v. 190-192, p. 32.

²³ *Ibid.*, v. 194-196, p. 32.

²⁴ Sur l'ordalie chez Béroul, voir Pierre Jonin, *Les Personnages féminins dans les romans français de Tristan au XII^e siècle. Étude des influences contemporaines*, Gap, Ophrys, 1958.

²⁵ Comme Ganelon le fait par rapport à Roland, en accusateur plaidant pour sa défense, dans la version la plus ancienne de la *Chanson* (celle du fameux manuscrit Oxford, Bodleian Library, Digby, 23, f. 1r-72r) ; voir *La Chanson de Roland*, éd. Joseph Bédier, Paris, L'Édition d'art, H. Piazza, 1938, v. 3758-9, p. 284 : « Rollant me forfist en or e en avoir, / Pur que jo quis sa mort e sun destreit ».

²⁶ En effet, la *Chanson* offre le spectacle d'un duel judiciaire où le feu brûle l'herbe, mais refuse de consumer le champion Thierry, dont la mission est de venger Roland (voir éd. cit., laisse CCLXXXV, p. 296). Cette nature sélective du feu rappelle les propriétés du bûcher de la *Cantilène de sainte Eulalie* : « elle colpes non auret, por o no's coist » (elle était sans péché, aussi ne se consuma-t-elle pas), *Les Séquences de sainte Eulalie. Buona pulcella fut Eulalia*, éd. et trad. par Roger Berger et Annette Brasseur, Genève, Droz, 2004, p. 62-63. Cet « élément » soutient éloquemment

laquelle on peut avoir recours *in extremis* : « Dame, ore li dites errant / Qu'il face faire un feu ardent, / E je m'en entrerai el ré »²⁷. Sur ce point verbalement ardent, Tristan n'innove pas par rapport à Yseut ; simplement, il recourt à une scénographie réaliste, et force la note jusqu'à figurer la rencontre des poils de la haire avec les flammes du « ré ».

Toutefois, il allume son feu dans un monde contrefactuel, où un coupable brûlerait tout entier, pour donner pleine satisfaction à l'idée de justice caressée par Marc : « Se ja un poil en ai bruslé / De la haire qu'avrai vestu, / Si me laist tot ardoir u feu »²⁸. Cette disponibilité à s'exposer à l'épreuve de l'incendie n'est qu'une stratégie, comparable à celle de l'inoubliable Eulalie de la cantilène, mais formulée en clé virile, avec un sens pragmatique des enjeux relationnels bourreau - condamné, et de leur versant politique. L'arbitraire du pouvoir royal se voit éclipser par l'éclat inoubliable de cet « hom nu »²⁹ parlant de ses poils et donnant à sentir le brûlé d'une matière qui n'est pas lui, qui ne sert que de faire-valoir pour sa prétendue invulnérabilité. Sans odeur de sainteté néanmoins : habillé, illuminé, Tristan lance un pur défi à un rival déjà vaincu et encore hostile, auquel il apprend qu'il a tout à perdre en le perdant. La présence de la « haire » signale un certain goût de l'ascèse (nocturne !), et brille comme l'épée entre les deux corps, même si elle n'est pas montrée dans sa matérialité. L'important est d'étaler ses costumes tout en dissimulant son rôle (et jusqu'au fait qu'il existe un rôle) : la nue pilosité d'un chevalier au clair de lune suffit pour dé-théâtraliser le cadre.

Toutefois, les trois bûchers qu'évoquent Yseut et Tristan ne suffisent pas pour apaiser Marc, dans son désir de voir une vraie flamme, sur un bûcher qui prenne correctement feu. Quelqu'un doit brûler, après tant de discours incandescents. Et Marc pense au nain Frocin, le bouc émissaire idéal : « Par feu ferai son cors fenir / Par moi avra plus dure fin / Que ne fist faire Costentin / A Segoçon, qu'il escolla / Qant o sa feme le trova »³⁰. Dans la pensée de Marc, la castration d'un adultère mythique (Segoçon) est circonscrite, contre toute logique, par la combustion du traître du moment (Frocin) ; puisque le nain n'est pas un amant à « escoller », il est pris dans l'orbite du bûcher destiné aux nobles accusés. Rien n'illustre mieux que le feu l'aspiration de Marc à punir ses ennemis, soupçonnés ou prouvés, par la « plus dure fin » qui soit. Le « ré », c'est la signature fatidique du roi ; malgré les aliments de substitution qu'il reçoit des énonciateurs Tristan et

l'innocence d'un athlète de la foi, typiquement présenté comme un David face au Goliath tentaculaire qui l'affronte.

²⁷ Bérout, *Le Roman de Tristan*, éd. cit., v. 149-152, p. 30.

²⁸ *Ibid.*, v. 153-154, p. 30.

²⁹ *Ibid.*, v. 248, p. 34 : « Hom nu n'a nul leu de parler ». La nudité renvoie ici au dénuement.

³⁰ *Ibid.*, v. 276-280, p. 36.

Yseut, il demeure donc un pyromane en puissance, attiré par l'odeur de chair rôtie. Il y a des moments où un brûlis lui sert de trône et de salle de conseil³¹, où il rougeoit de plaisir à l'idée de recommencer la chasse aux brûlants³². Tôt ou tard, à tort ou à raison, il finit par trouver un bûcher à allumer – pour « esclairgier son ire », comme dirait Tuoldus en évoquant la rage vengeresse de Charlemagne³³.

De son côté, le nain Frocin reste pour longtemps le meilleur assistant de Marc, malgré son échec comme éclairagiste de la première scène. Une nuit, il éclaire l'alcôve royale d'une chandelle, en s'aidant des prophéties inscrites au visage de la lune et des traces conservées par la fleur de farine. L'univers entier tend une scène au feu des amants, sous la coupe d'une volonté contraire.

Lorsque tous les rayons sont braqués sur le sang de son lit, Marc voit rouge, et refuse tout jugement aux surpris d'amour : cet éthos lui est reproché par ses vassaux, et se charge de connotations despotiques répréhensibles si on le compare à celui (plus précoce de quelques années³⁴) de l'émir du *Conte de Floire et Blanchefleur*, dont la condamnation au bûcher passe par le conseil de sa mesnie, et se mue spontanément en grâce. Avec Marc, Béroul déploie le spectre émotionnel et chromatique d'un tyran aussi bestial que chrétien, tandis que Robert d'Orbigny, dans le premier roman français, conserve pour son personnage païen l'espoir d'une conversion à la charité³⁵. Le roi de la Cornouailles s'occupe personnellement, en stratège de la mort, de chaque détail concernant les fondations du futur bûcher : il « commande espine querre / Et une fosse faire en terre. »³⁶. Un tombeau à deux se prépare. Les épines lui prêtent une matière inflammable et piquante, une version hallucinante de la couronne sacrificielle de Jésus. Les suppliciés d'amour sont, à leur façon, des agneaux, dans la mesure où Marc projette l'image d'un monstre à oreilles de cheval et à faim de loup³⁷, dont la part d'humanité est

³¹ Sur la dénonciation du brûlis, voir v. 3037 *sq.*, p. 162.

³² Malgré ses imprécations, Marc saisit toute opportunité de tester la loyauté de son épouse et de son neveu ; sur la couleur que prend son désir de revanche, voir v. 3055, p. 162.

³³ *La Chanson de Roland*, éd. cit., v. 3989, p. 302.

³⁴ *Le Conte* remonte à 1150, tandis que le Tristan de Béroul est unanimement daté au dernier quart du XII^e siècle.

³⁵ « Lors en ot li rois grant pitié / ja soit çou k'ait le cuer irié / [...] Quant Blanceflor a esgardee, / de la pitié li ciet l'espee. », Robert d'Orbigny, *Le Conte de Floire et Blanchefleur*, éd. Jean-Luc Leclanche, Paris, Honoré Champion, 2003, v. 3003-3004 et 3009-3010, p. 156-158.

³⁶ Béroul, *Le Roman de Tristan*, éd. cit., v. 867-868, p. 62.

³⁷ Il convient de rappeler ici que la sensibilité de l'époque avait du mal à intégrer conjugalement et à « normaliser » humainement les hybrides comme le contemporain Bisclavret, du lai éponyme de Marie de France, « relégué au domaine de l'oralité [...] meurtrière. [...] Celui qui devient loup le doit à son cannibalisme et plus

moralement suspecte³⁸. La mort continue à s'échafauder sur ses ordres ; elle repose sur des arcs-boutants végétaux : « Li rois, tranchanz, demaintenant / Par tot fait querre les sarmenz / Et assembler o les espines / Aubes et noires o racines »³⁹. Quand il mène sa quête de sarments, Marc active l'isotopie de la vigne, et fait miroiter l'image du « vin herbez »⁴⁰ – ce dernier blason des amants. Pour châtier l'ivresse de Tristan et Yseut, une loi du talion se profile : le feu du roi est feuillu, épineux, enraciné – son rouge sait, au besoin, se ressourcer au végétal d'un Éden déchu.

Si Tristan échappe au feu, il n'échappe guère à l'obsession rouge, qui va plus loin que la bravoure à pin ouvert. Du haut d'une chapelle surplombant la mer, il en vient à plonger dans une autre « fosse » rougeoyante : la « verrine [...] porperine »⁴¹ le conduisant vers le Morois. La scène est fulgurante, et l'acteur frôle l'invisibilité : suivi par les vassaux de Marc, il court jusqu'à l'autel, le contourne et saute par la fenêtre, au risque de s'écraser contre les rochers de la falaise. Tout se passe durant la messe, quand les fidèles sont agenouillés, quand le pain et le vin deviennent sang, quand l'aube jette une clarté plus « porperine » encore que le vitrail – sans que quiconque puisse voir ou arrêter le fuyant.

C'est l'heure de prime et Tristan a toutes les chances de découvrir qu'il est en train de perdre du sang (sa blessure ayant abondamment saigné), mais il préfère se concentrer au danger (lointain) des flammes, qu'il vient justement d'esquiver. Atterri sur le sable, courant à toutes jambes, il arrive à entendre la lumière – « Molt par ot bien le feu qui bruit »⁴² – en un crépitement presque tactile, prompt à ronger l'ouïe et à pousser vers l'eau. Le temps se mue en une dimension brûlante, haletante, de l'existence : celui d'un enfer ouvert sur le purgatoire littoral du Morois⁴³, où la privation et le plaisir pourront se succéder en toute austérité.

précisément à sa pratique de l'anthropophagie (bien souvent aux dépens de sa progéniture). Ainsi la métamorphose s'opère sur le plan analogique : à trop se comporter en loup, on finit par le devenir. », Sophie Bobbé, *L'Ours et le Loup. Essai d'anthropologie symbolique*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2002, p. 58.

³⁸ Le conteur n'hésite pas à opposer au regard meurtrier du roi « molt fel et engrés » celui, convergeant et salutaire, du menu peuple. Voir Béroul, *Le Roman de Tristan*, éd. cit., v. 862, p. 62.

³⁹ *Ibid.*, v. 869-872, p. 62.

⁴⁰ *Ibid.*, v. 2138, p. 120.

⁴¹ *Ibid.*, v. 925-926, p. 66.

⁴² *Ibid.*, v. 962, p. 66.

⁴³ Dans un roman contemporain où la matière tristanienne se ressource au mythe du phénix, en éludant le bûcher, le purgatoire s'ouvrant aux rescapés comprend un jeûne de lumière : la tour de Jean, tout en servant de refuse aux amants, empêche Fénice de jouir du soleil. D'où le *deduit* désiré : « Beaus amis chiers, / Grant bien me feïst uns vergiers / O je me poïsse deduire. / Ne vi lune ne soleil luire / Plus a XV mois

Pour Yseut, le feu finit par se révéler moins infernal que d'autres brûlures. Elle a beau pleurer devant son bûcher, apitoyer la foule en faisant reluire délicatement, à l'éclat des flammes, l'or de ses cheveux, les larmes de ses yeux et la délicate féminité de tout son être promis aux ténèbres. En réalité, ce bûcher spéculaire lui apparaît comme un moindre mal par rapport à l'autre châtiment « pourpensé » par Marc et Yvain : « l'ardor »⁴⁴ des lépreux. Entre le feu qui embrase et le feu qui dégrade, Yseut préfère le premier, sans pour autant imaginer la possibilité d'un miracle hagiographique, lorsque la combustion rhétorique se laisse réellement évincer par l'imminence d'une combustion physique. Le narrateur semble lui donner, l'espace d'un moment, l'opportunité de réaliser son vœu initial : « Mex voudroie que je fuse arse ». Narrativement, tout se tient – par le lien scintillant du feu. L'obsession rouge naît des flammes et des brumes d'Irlande, où fut bouilli le « boivre d'amor », et s'étend jusqu'à ces holocaustes cornouaillais qui éclairent Yseut soit en martyr – le bûcher – soit en débauchée – la lèpre.

Enfin, il y a une saison où les amants parviennent à dompter le feu : lorsqu'ils s'engouffrent dans la forêt et dans le temps, « parfondement ». Simple mode de préparation culinaire, cet élément devient l'ingrédient le plus savoureux que le bois puisse offrir, pour des plats sans lait ni sel⁴⁵, qui leur permettent de construire un quotidien monotone, prévisible et triomphant.

En passant par le vert du rameau de Govenal⁴⁶, le rouge épique⁴⁷ se décante en blanc, au gré de toutes les cuissons qui accompagnent les gestes de la survie. Consacrée à la digestion idyllique, la vie de Tristan et Yseut, soporifique à corps perdu, appelle un astre estival, albescent. Elle est habitée par un autre délire architectural : après le bûcher de Marc, c'est la loge feuillue des amants qui suit le rythme construction-destruction. Cette fois-ci, les branches sont sans épines, et laissent filtrer la clarté. Par ce jour de sommeil et soleil, un rayon se donne en spectacle au-dessus des têtes de Tristan et Yseut, en perçant à jour leur refuge sylvestre. C'est « uns rais [...] que plus reluist que glace »⁴⁸, et qui n'illumine que la face de la reine, délicatement, mystérieusement. Ce signe céleste, remarqué par le conteur et ensuite par Marc, distingue et glace Yseut, en opérant un changement radical

entiers. », Chrétien de Troyes, *Cligès*, éd. Charles Méla et Olivier Collet, dans *Romans suivis des Chansons, avec, en appendice, Philomena*, éd. Michel Zink et alii, Paris, Librairie générale française, 1994, p. 285-494, ici v. 6277-6281, p. 481.

⁴⁴ Béroul, *Le Roman de Tristan*, éd. cit., v. 1195, p. 78.

⁴⁵ Voir v. 1294-1298, p. 82.

⁴⁶ Sous forme de sang : le « vert jarri » devient une arme de libération aux mains de Govenal, qui en frappe le chef des lépreux afin de sauver Yseut. Voir v. 1260-1262, p. 80 : « Govenal est venuz au cri; / En sa main tint un vert jarri / Et fiert Yvain qui Yseut tient; / Li sans li chiet, au pié li vient. ».

⁴⁷ Typiquement contrasté au vert végétal, suc sur suc : voir, par exemple, v. 1657, p. 128 : « Sur l'erbe verte li cler sancs s'en afilet ».

⁴⁸ V. 1827-1828, p. 106.

dans son éclairage royal et (extra)conjugal. C'est l'avènement confirmé de la lumière blanche – propre à tout blanchir. Au fur et à mesure qu'elle se prête à ces nouveaux feux de la rampe, Yseut prend une allure de gisante, voire de sainte ; elle cesse de susciter la brûlure érotique, et incarne la possibilité d'une mort à dépasser. Marc accepte cette perspective ataraxique, et se contente d'inverser les longueurs d'onde des anneaux, pour encercler cette altérité irréductible en tâchant de s'attacher la reine par son jeu d'or et de lumière.

Le roi se résigne aussi à quitter son neveu sans le quitter, en lui léguant son épée au pommeau doré, apte à remplacer, pense-t-il, l'éclat chevaleresque de celle qu'il dérobe. Le moment où Tristan lui-même pourra quitter Yseut, refroidi, n'est pas loin. Le rayon de soleil annonce le commencement d'une fin, et il se laisse éteindre lorsque le mari interpose ses gants de vair entre la source céleste et la réceptrice tellurique. Tout se passe comme si la vie d'amour et de « soufrete » que mènent Tristan et Yseut au Morois tenait à un astre de moins en moins réchauffant, de plus en plus « ganté », fixe, altier.

La *Folie Tristan* de Berne, qui résume en 500 vers les temps forts de l'histoire, reprend l'image du rayon et l'insère dans le discours rocambolesque de Tristan. Comme il s'agit d'un texte apparenté, contemporain, anonyme, que les critiques ont rattaché à la « version commune » de la légende tristanienne, cette vision du « rai » (rayon) de Béroul mérite d'être retenue. Elle pourrait être lue comme une véritable glose de la séquence romanesque du Morois : « Parmi la loje vi un rai ; / Li rais sor sa face luisoit. / Mout faisoit Dex ce qu'il voloit »⁴⁹. Ainsi, la lumière blanche de Béroul y est interprétée comme un signe de la volonté divine, et comme une ouverture rassérénante dans la temporalité serrée de l'histoire. Elle devient un personnage d'allure annonciatrice, l'équivalent peut-être de l'archange Gabriel figeant le soleil pour un Charlemagne prêt à remporter la victoire décisive⁵⁰. La lumière écrit l'avenir de veille et de lucidité, elle blanchit le lien Tristan-Yseut en y ajoutant l'ingrédient de la foi. Dans un dialogue de signes rattachant la luminosité céleste à celle d'un espoir terrestre, elle impose un autre registre de visibilité, compatible avec l'image chatoyante de l'épée de chasteté qui vient couper ce « buvrage » si

⁴⁹ *La Folie Tristan* de Berne, dans *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, éd. cit., p. 277-306, ici v. 213-215, p. 288.

⁵⁰ C'est une durée en dehors du temps qui s'installe dans le monde des personnages élus, au cœur de la *Chanson* comme de la *Folie* : une stratégie qui pourrait être vue comme une tricherie ou partialité divine, mais qui garde une certaine légitimité dans un monde où l'on recourt au duel judiciaire – en principe sous-tendu par Dieu – pour décider de l'issue d'une affaire de vie et de mort. Dans la *Folie*, il s'agit d'un duel de regards muets, furtifs, détournés, tranchant la situation de Marc et Tristan.

« cler »⁵¹ qu'est le philtre. « Entre nos deus mon branc tot nu »⁵², se souvient Tristan : sous ce régime de visibilité, la nudité fuit la transparence et suscite une cascade d'interprétations où la chaleur⁵³ de « Dex » a la vertu d'éclipser – sinon de refroidir – la passion. Par ailleurs, cette arme nue n'est pas sans rappeler l'objet symbolique qu'Alexis offre à sa jeune épouse, lors de la nuit de noces, quand il envisage la séparation : « les renges de s'espethe », une ceinture pour l'épée⁵⁴. Le geste de l'homme, dans les deux cas, use de l'éclat d'une lame comme d'une signature du vrai moi, en y associant la « parfite amor »⁵⁵, aussi bien que la nostalgie pour une chevalerie brillamment défunte. C'est un commutateur symbolique apte à changer l'éclairage d'un amour humain, en y insérant le tranchant d'une Providence lumineusement exigeante.

Chez Béroul comme dans la *Folie de Berne*, les amants retournent dans l'orbite de Dieu, avant / afin de retrouver l'orbite de la cour. L'ermite Ogrin leur offre déjà un abri qui n'est plus une loge de feuillage, où la lumière ne traverse que des folios de sainte écriture⁵⁶. Quand les reliquaires sont étalés à la Blanche Lande ; quand Yseut, flanquée d'Arthur et de Marc, prête son serment en mentionnant, indirectement, Tristan, qui agite son hanap comme un philtre, toutes les lumières sont logées. Il y a enfin une place pour les amants dans l'Église à laquelle se rapporte Yseut : « por Deu merci, / Saintes reliques voi ici. / [...] / Si m'aït Dex et saint Ylaire, / Ces reliques, cest saintuaire, / Totes celes qui ci ne sont / Et tuit icil de par le mont »⁵⁷. Devant ce « saintuaire » d'univers, qui brille de tout l'éclat de ses coffres, châsses, écrins, croix d'or et d'argent, la lumière purge toutes ses rougeurs. L'amour et le mariage deviennent deux entrées dans la bâtisse féminine, qui

⁵¹ *Ibid.*, v. 446, p. 298.

⁵² *Ibid.*, v. 209, p. 288.

⁵³ « Chaut faisoit con el tans de mai », v. 212, p. 288.

⁵⁴ Selon Tatiana Fotitch, « The Mystery of “les renges de s'espethe”, VSA, 15b », *Romania*, 79, 1958, p. 495-507, l'objet n'indique pas la rupture du pacte conjugal, mais plutôt une nouvelle étape pour le couple, où l'*éros* devient *caritas*, et la distance charnelle suscite un jeu à cache-cache susceptible de conduire à identifier l'autre au-delà de son apparence.

⁵⁵ *La Vie de Saint Alexis*, éd. Maurizio Perugi, dans *Saint Alexis, Genèse de sa légende et de la Vie française. Révisions et nouvelles propositions accompagnées d'une nouvelle édition critique de la Vie*, Genève, Droz, 2014, v. 68, p. 618-639, ici p. 620.

⁵⁶ Il s'agit de son propre ermitage, où les deux égarés ont l'honneur de passer une nuit ensemble, comme si leur sommeil d'amoureux pouvait être éclairé sous un jour rédempteur : « Cele nuit jurent chiés l'ermite ; / Por eus esforça molt sa vite », Béroul, *Le Roman de Tristan*, éd. cit., v. 1421-1422, p. 88. Cette ouverture à l'altérité de l'*éros* est un premier pas vers le dépassement sinon la spiritualisation.

⁵⁷ *Ibid.*, v. 4198 et v. 4201-4204, p. 214.

se dresse, au grand jour, sur des piliers fermes. Cette architecture qu'est le corps d'Yseut capte la lumière et l'oriente vers un Dieu de merci.

De nouveau, le matin éclaire le monde. L'heure de prime vient de passer, comme pour opérer un court-circuit entre le moment où Tristan sautait par la fenêtre de la chapelle et ce moment de l'*escondit* réussi, où la grâce se répand en aube et fait fondre la glace en y nourrissant la blancheur : « li soleuz fu chاوز sor la prime / Choiete fu et nielle⁵⁸ et frime⁵⁹ »⁶⁰. Yseut regagne sa crédibilité, et Tristan fait le nécessaire pour la lui conserver.

Le dernier geste où la lumière blanche l'emporte sur les éclairages contraires est le coup de flèche par lequel Tristan, sur la demande d'Yseut, transperce l'œil et la tête de Godoïne, en la traversant comme une « pome mole »⁶¹. Le rouge de la pomme, conjugué à ce regard qui voulait percer, à travers un « petit pertus ouvert »⁶², l'intimité dorée de la « bele o les crins sors »⁶³, se laisse transpercer par la « seete » fatale. Plus éclairant encore, le coup de flèche advient après une prière que Tristan adresse à « Dex, vrai roi »⁶⁴. L'efficacité de la prière se traduit par une victoire immédiate sur le regard contraire. La blancheur du rayon allumé au Moroïse semble aboutir à présent, divinement, mortellement.

Tant que l'éclairagiste de l'amour est Dieu, Tristan et Yseut peuvent s'aimer à contre-regard, à contre-jour. Place est faite, dans le texte inachevé de Bérout, à un encadrement encore plus lumineux de l'amour – que proposent librement les *Folies Tristan*.

On l'a « vu », la *Folie Tristan* de Berne repose sur des réminiscences « communes », notamment quand il s'agit d'héberger les amants : « O bee tu ! / Entre les nues et lo ciel, / De flors et de roses, sanz giel, / Iluec ferai une maison / O moi et li nos deduiron »⁶⁵. Ce qui frappe, dans ce projet d'élévation hédoniste, c'est la nature végétale de la maison d'amour, et la présence (épineuse ?) des roses. Au gré des élucubrations de Tristan, une version céleste de la loge feuillue est proposée ; là-haut, le rouge n'est pas

⁵⁸ La « nielle » ou « niule » se traduit comme « nuage, brouillard, bruine », dans Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, 1880-1902, tome V, p. 500, consulté en ligne sur le site <http://micmap.org/dicfro/chercher/dictionnaire-godefroy/niule>, le 23 septembre 2019.

⁵⁹ « Frimer », c'est « être couvert de frimas, de neige, de gelée », Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française...*, éd. cit., tome IV, p. 148, consulté en ligne sur le site <http://micmap.org/dicfro/chercher/dictionnaire-godefroy/frime>, le 23 septembre 2019.

⁶⁰ Bérout, *Le Roman de Tristan*, éd. cit., v. 4119-4120, p. 210.

⁶¹ *Ibid.*, v. 4480, p. 226.

⁶² *Ibid.*, v. 4314, p. 220.

⁶³ *Ibid.*, v. 4426, p. 224.

⁶⁴ *Ibid.*, v. 4463, p. 226.

⁶⁵ *La Folie Tristan* de Berne, éd. cit., v. 167-171, p. 286.

encore décanté, et les feuilles deviennent simplement fleurs, dans une rêverie édénique qui vient habiter l'imagination du héros. En partageant cette vision solennelle d'une floraison céleste, le public du XII^e siècle romanesque pouvait se souvenir du tombeau de Blanche fleur, illuminé d'une escarboucle et portant les statuette des amants-enfants unies par le don d'une rose : « Et li ymage Blanceflor / devant Flore tint une flor ; / devant son ami tint la bele / une rose d'or fin novele »⁶⁶. Cette dimension spectaculaire de l'amour est commune aux deux romans : elle anticipe et auréole le seul dénouement possible pour la vie et les aventures de deux inséparables. Sur la terre comme au ciel, les gisants deviennent des dormants, et un « partuis » assure l'illumination onirique de la scène, printanière comme tout *locus amoenus*. Une fois de plus, le roi est le seul à pouvoir boucher cette ouverture lyrique avec son gant : c'est à lui d'éteindre le soleil et de figer la veine (ouverte) du récit⁶⁷, en la détournant vers les émotions épiques d'un affrontement viril sans lendemain.

La *Folie Tristan* d'Oxford, conservée dans un manuscrit de la même époque, va plus loin dans la traduction lumineuse du *chez nous* tristanien. Elle s'attarde chaudement sur le rayon glacial de Bérout, et en focalise les effets. Essentiellement, le « rai de soleil »⁶⁸ est vu comme une agression thermique et chromatique menée contre Yseut : il risque de rendre « vermeil »⁶⁹ le teint de la belle. Ce soleil cuisant représente une résurgence narrative du jour premier : Tristan aussi se trouvait surchauffé, « en haute mer »⁷⁰, quand il a demandé à boire et a reçu « le baivre »⁷¹. C'est un rayon qui participe de la soif.

Malgré ces agressions essentiellement physiques, Dieu veille aussi sur cette scène où Tristan et Yseut dorment sous le regard de Marc et sous leur soleil du Morois. Seulement, la *Folie d'Oxford*, qui relève de la version courtoise de la légende, préfère rattacher Dieu, explicitement et miraculeusement, à l'éclat blanc de l'épée : « Mais Deus aveit uvré pur vus, / Quant trovat l'espee entre nus / E nus rejeümes de loing »⁷². Cette clairvoyance qui inspire les amants à garder la distance, cette froideur descendant du ciel, sont vécues comme une grâce.

Un autre épisode vient accomplir la promesse du rayon glacial de Bérout : celui où la *Folie* d'Oxford présente la demeure que Tristan réserve à Yseut. Céleste et transparent, cet ailleurs comprend un espace public – la

⁶⁶ Robert d'Orbigny, *Le Conte de Floire et Blanche fleur*, éd. cit., v. 573-576, p. 34.

⁶⁷ Voir *La Folie Tristan* de Berne, éd. cit., v. 204-219, p. 286-288.

⁶⁸ *La Folie Tristan* d'Oxford, dans *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, éd. cit., p. 229-276, ici v. 887, p. 270.

⁶⁹ *Ibid.*, v. 888, p. 270.

⁷⁰ *Ibid.*, v. 643-646, p. 258.

⁷¹ *Ibid.*, v. 652, p. 258.

⁷² *Ibid.*, v. 881-883, p. 270.

« sale » – et un autre réservé à l'intimité. Le premier baigne dans une lumière blanche, lumineuse sans chaleur, exempte de feuilles et de fleurs. Elle retrouve le rayon de Béroul et en fait tout un rayonnement : « la sus en l'air », dit Tristan, « ai une sale u je repair. / De veir est faite, bele e grant ; / Li solail vait par mi raiant / En l'air est e par nues pent, / Ne berce, ne crolle pur vent »⁷³. Ce lieu (que Tristan décrit poétiquement tout en jouant sa folie) est un véritable temple de la lumière, où la « saisine » d'une femme rime avec le confort, où la sphère de l'amour est inébranlable. Le verre, la largeur, la fixité sont autant de catalyseurs de la visibilité. Rien n'y remplit une valeur purement esthétique : chaque détail participe de l'accumulation anthropique de stimuli lumineux : « delez la sale ad une chambre, / Faite de cristal e de lambre. / Li solail, quant par main levrat, / Leenz mult grant clarté rendrat »⁷⁴. Ce logement aérien des amants ne manque pas de volume : le cristal et le marbre en affermissent les contours, tout en diffusant la lumière dans tous les sens, de façon indiciblement aveuglante. Il s'agit d'une « grant clarté » matinale, susceptible de ramener à elle les lueurs répandues par tous ces matériaux étincelants. Si le lever du soleil colore en rouge cette caisse de résonance lumineuse des amants, le blanc concentre et résorbe les autres couleurs. Dans ce cadre fantasmagique, Tristan et Yseut trouvent donc un foyer qui tient en échec les feux du monde, et qui les protège de tous les vents, en les enveloppant dans un cocon salubre, libre de toute connotation religieuse et spéculaire à l'infini. Ce foyer du narcissisme à deux semble donner une réplique idyllique et profane à la dimension du sacré conjugal illustré, quelques décennies plus tôt, par la *Vie de Saint Alexis*, où le marié rescapé du lit se retrouve, au sein du jour éternel, en joyeuse compagnie : « ensembl'ot Deu, e la compaignie as angeles / Od la pulcele dunt il se fist estranges ; / Or l'at privee, ansemble sunt lur anames : / Ne vus sai dirre cum lur ledece est grande. »⁷⁵. Les deux âmes virginales, la « ledece » partagée avec les hautes figures de l'au-delà effacent toute possibilité d'intimité, alors que les amants du ciel de la *Folie* ne pensent qu'à se retrouver et à s'explorer l'un l'autre et chacun pour soi, dans une ambiance qui est celle d'une deux-pièces pour deux. Néanmoins, les retrouvailles célestes de l'amant, tout comme celles du saint, représentent une transfiguration du désir masculin et viennent combler, une fois pour toutes, la frustration d'un « avoir » si longtemps privé de son complément féminin : la prière de Tristan – « Baillez m'Ysolt, jo la prendrai »⁷⁶ – ravive le triomphant « Or l'at »⁷⁷ d'Alexis.

⁷³ *Ibid.*, v. 301-306, p. 242.

⁷⁴ *Ibid.*, v. 307-310, p. 242 et 244.

⁷⁵ *La Vie de Saint Alexis*, éd. M. Perugi, dans *Saint Alexis, Genèse de sa légende et de la Vie française...*, éd. cit., v. 606-610, p. 638.

⁷⁶ *La Folie Tristan* d'Oxford, dans *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, éd. cit., v. 293, p. 242. Voir aussi les vers 301-302 : « la sus en l'air / Ai une sale u je repair. ».

Au sein de ces fantasmes éblouissants, un détail des *Folies* ouvre la voie aux lumières du roman de Thomas : c'est Tristan qui est l'architecte et l'habitant premier (pour ne pas dire le seigneur hanté) de cette chambre céleste. Un architecte intimement connaisseur des matières dures et chatoyantes, aussi bien que de celles pulpeuses et opaques.

Chez Thomas, l'épisode de la Salle aux Images, conservé par le manuscrit de Turin, met en vedette un Tristan architecte du temps, capable de rendre la lumière du passé en la dépassant. Le seul rayon qu'il puisse percevoir est l'« anel d'or »⁷⁸ reçu d'Yseut un beau jour, dans un beau verger. Pour mieux remonter à ce « jor »⁷⁹ doré de sa vie, Tristan a construit une statue d'Yseut, dont la « chere e le senblant »⁸⁰ sont seuls susceptibles d'éclairer son cœur. Pour les moments plus sombres, qu'il veut se rappeler aussi, il se tourne sombrement vers cette même statue, mais aussi vers l'autre Galatée qui le fait souffrir : Brangien. Ainsi, il mène son existence, longuement et typiquement, dans le clair-obscur d'une double séparation statuaire.

Les adieux au verger intéressent également par une autre image qui fait signe : le feu du bûcher. C'est le roi Marc lui-même qui lance, dans le roman de Thomas, la chasse brûlante. Il surprend Tristan et Yseut ensemble, enlacés et dormants, et décide de chercher des renforts pour les arrêter et condamner à mort : « En cel palais la sus irai, / De mes barons i amerrai : / Verront com les avon trovez ; / Ardoir les frai, quant ert pruvé »⁸¹. Ce Marc « courtois » n'est pas aussi hâtivement pyromane que le Marc de Bérout : il ne tient pas à brûler quelqu'un à tout prix, mais préfère donner à voir ce qu'il a vu, à la lumière d'un feu de justice. Aussi entend-il dresser son « ré » seulement « quant ert pruvé », tel l'émir du conte de Robert d'Orbigny.

Tristan lui-même embrasse cette vision d'une combustion exécutée sous réserve du procès : « Li rois a veü quanque avon fait, / Au palais a ses omes vait ; / Fra nos, s'il puet, ensemble prendre, / Par jugement ardoir en cendre »⁸². Seulement, il focalise l'effet du feu plus que le feu en lui-même. Il voit que le roi a tout vu, et que la « cendre » est le seul aboutissement de ces regards brûlants qui pourraient focaliser les amants.

Chez Thomas, le nain ne regarde plus la lune, car le sommeil à deux survient de jour, après « l'ovraine »⁸³ de l'amour. Le soleil, d'autre part, est

⁷⁷ *La Vie de Saint Alexis*, éd. M. Perugi, dans *Saint Alexis, Genèse de sa légende et de la Vie française...*, éd. cit., v. 609.

⁷⁸ Thomas, *Le Roman de Tristan*, dans *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, éd. cit., p. 329-481, ici v. 36, p. 382.

⁷⁹ *Ibid.*, v. 42, p. 338.

⁸⁰ *Ibid.*, v. 36-38, p. 382.

⁸¹ *Ibid.*, v. 10-13, p. 338.

⁸² *Ibid.*, v. 20-23, p. 338.

⁸³ *Ibid.*, v. 5, p. 338.

parfaitement absent. Dans la version courtoise, c'est plus souvent l'âme humaine qui assure l'illumination ou l'enténébrement de la vie. La même statue peut figurer, selon la pensée projetée par le regardant, une signifiante noire ou souriante. Et, de loin, c'est la lumière noire qui domine.

Il y a, toutefois, une exception notoire au fatalisme à la Thomas : le jeu de luminaires qui marque la nuit de noces d'Yseut. Le romancier sait exploiter ce moment théâtral entre tous, où l'intimité des amants est brisée, où l'intimité des époux est jouée. Le manuscrit de Carlisle ne conserve que le début de ces vers cruciaux pour le développement de l'histoire, ce qui rend toute interprétation (lumineuse) difficile. Cependant, quelques certitudes s'amorcent. Pour que le marié ait une mariée à déflorer, il faut qu'il y ait un laps d'obscurité, au début de la nuit ; Brangien peut alors prendre la place d'Yseut au lit nuptial. Et c'est Tristan qui est associé, au sein d'un même vers, avec « les cirges »⁸⁴ qui étaient l'apanage du nain chez Béroul. La Saga norvégienne, qui traduit Thomas en l'abrégé, veut aussi que l'amant éteigne personnellement toutes les chandelles⁸⁵, et qu'il le fasse « aussitôt ». En revanche, chez le poète allemand Gottfried de Strasbourg, remanieur moins fidèle de la version courtoise, c'est Yseut qui assume la tâche, en souveraine⁸⁶. Cette mouvance lumineuse est, en soi, significative. Elle éclaire les rapports de force qui se trament entre les agents et les patients de la lumière.

Le Tristan de Thomas sait que, s'il éteint les cirges, le monde sera autre quand il les rallumera. L'obscurité comprend deux phases destinées au roi : la défloration de Brangien et la consommation du lien avec Yseut. Après la première séquence, Marc doit boire un certain vin, car, comme le dit Gottfried en glosant Thomas, « c'était une tradition que, quand un homme couchait avec une vierge et la déflorait, quelqu'un vint offrir aux jeunes mariés du vin que tous deux buvaient ensemble à part égale »⁸⁷. Il est à supposer que le vin d'honneur n'est pas bu dans l'obscurité, et que Tristan peut voir Yseut avant la deuxième phase obscure, quand elle ratifie, de son corps, le mariage avec Marc. Les chandelles y signent une fin et un commencement : si la princesse d'Irlande n'est plus la concubine clandestine d'un chevalier errant, elle devient la reine couronnée et consommée du nouveau royaume – et l'amante brûlable (!) du héros local, qui joue si bien avec le feu.

⁸⁴ *Ibid.*, v. 137, p. 336.

⁸⁵ Frère Robert, *La Saga de Tristram et d'Isönd*, éd. Régis Boyer, dans *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, dir. Christiane Marchello-Nizia, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1995, p. 781-920, ici p. 849.

⁸⁶ Gottfried de Strasbourg, *Tristan et Isolde*, éd. Danielle Buschinger and Wolfgang Spiewok, dans *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, éd. cit., p. 389-636, ici p. 550.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 550-551.

Mais brûleront-ils, en fin de compte ? Le roman de Thomas, rendu par six manuscrits incomplets, a la chance de conserver le dénouement de l'histoire – accompagné de quelques effets lumineux.

D'abord, Tristan éteint sa propre chandelle, en se tournant vers le mur. Il est vaincu par la nouvelle de la voile noire, dont sa femme (appelée à tort Yseut aux *Blanches Mains*) lui détaille le degré de noirceur et de visibilité. Comme il a déjà perdu la vue, il s'enténébre pleinement – en mourant.

Yseut, en revanche, arrive sous le signe de la voile blanche, arborée aussi haut que possible. Quand elle débarque, sa visibilité se met au service de la lumière : « desafublee »⁸⁸, elle se tourne vers l'orient et prie pour son ami. Quand elle embrasse son mort, c'est sous le signe du « confort » qu'elle envisage d'aller jusqu'au bout de l'étreinte, sans songer au suicide et sans succomber à une quelconque dépression : elle entend boire, à titre d'exemple, « de meismes le beivre »⁸⁹, pour rendre sensible la vérité de l'amour. Ce n'est pas une première absolue : la belle Aude le faisait déjà avant Yseut, pour héroïser et immortaliser Roland, pour figer son irremplaçabilité et pour proposer un modèle d'immolation amoureuse de la femme. Si cette transcendance à deux pouvait sembler superflue dans un monde épique où l'adieu au masculin est réservé au double sacrosaint du glaive, elle se révèle indispensable aux constellations romanesques du début de la littérature française.

En pleine lumière, par un temps ensoleillé, ponctué de vent et enluminé de cloches, une voile blanchit l'horizon lointain – et deux corps se retrouvent dans un château – face à face – pour entrer, décalés, dans leur âge d'invisibilité. Thomas ne fait surgir aucun ange annonciateur de nouveaux combats, aucun horizon épique à dorer de nouvelles victoires improbables⁹⁰ : la mort du preux, regrettée par tout un peuple, est contrebalancée, voire corrigée sous un jour édifiant, par sa compagne royale. Et l'aventure continue, en duo, sans qu'un adieu à la claire épée vienne séparer les corps ou

⁸⁸ Thomas, *Le Roman de Tristan*, éd. cit., v. 1804, p. 478.

⁸⁹ *Ibid.*, v. 23, p. 480.

⁹⁰ Comme dans le cas de la *Chanson de Roland*, où l'archange Gabriel tire les rideaux de la geste et assombrit jusqu'au refus la chambre voûtée de Charlemagne, en assignant à l'empereur endeuillé, « par force » [!], la mission de secourir le roi Vivien assiégé par les païens. Si le bilan de la première épopée française se réduit à la sombre conclusion de Charles – « Si penuse est ma vie ! » (v. 4000, p. 202) – celui du premier *Tristan* doté d'un dénouement se décline, en revanche, sous le signe d'une paradoxale victoire, qui est celle de l'« amour – tendrur » servant de monde compensatoire à tous les amants. Le tandem épique empereur-archange, ramolli dans son élan vers une transcendance chrétienne, se voit ainsi évincer par le couple homme-femme, à la fois asocial, irrégulier, et clandestinement transcendant.

les âmes... La fiancée demandant à tout venant où est son promis⁹¹ se voit retoucher, au bout de quelques années, par l'amante clamant – et remportant – son droit de mourir-avec, de ressusciter-avec, dans la dimension du salut. Là où la geste débouchait sur l'intenable divin, le roman recentre la perspective sur l'irrésistible humain.

Des feux rouges de Béroul à la blancheur enténébrée de Thomas, en passant par les transparences des *Folies*, Tristan et Yseut s'aiment en régissant leur visibilité. Les conteurs créent des luminaires rouges se prêtant, de temps à autre, à la blancheur la plus épurée, et les allument avec générosité (les bûchers rhétoriques de Béroul), avec art (les demeures célestes des *Folies*) et avec le souci de les éteindre (les cierges et les voiles de Thomas).

Essentiellement, les récits en vers du XII^e siècle restent des mondes vivifiés par la parole (ou le « parlement »), qui s'avère être le mode sémiotique dominant d'un genre qui se cherche et se trouve, après les envolées hagiographiques et épiques⁹² ; le philtre doit attendre l'heure du *Tristan en prose* pour se mesurer, dans toute sa visualité, au Graal. Grâce aux foyers d'énonciation s'éclairant tour à tour, les premiers romans de la matière tristanienne font des actes de langage des actes d'illumination : ils donnent à la passion le droit de s'affirmer brillamment, et la chance d'éclipser, par moments, les émotions hagiographiques, épiques ou plus convenablement idylliques. Un art de vivre et de briller s'en détache, fort de ces influences initiatiques : avec Tristan et Yseut, il devient possible de s'aimer héroïquement à la face du monde, en faisant de son point de vue un corps éclairant – et un corpus parlant.

Bibliographie:

Sources médiévales:

Béroul, *Le Roman de Tristan*, éd. Philippe Walter, dans *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, éd. Philippe Walter et Daniel Lacroix, Paris, Librairie Générale Française, "Lettres Gothiques", 1989, p. 23-228.

⁹¹ « O est Rollant le catanie, / Ki me jurat cume sa per a prendre? », retentit la question rhétorique d'Aude, au seuil de ce qui deviendra, grâce à elle, l'histoire de la première mort d'amour de la littérature française ; voir *La Chanson de Roland*, éd. cit., v. 3709-3710, p. 280.

⁹² La geste de Roland est relayée, réécrite et figée par le vitrail de Charlemagne à la cathédrale de Chartres, tandis que le héros cornant et mourant est amplement illustré dans des miniatures à ambition historiographique des *Grandes Chroniques de France* comme celles du manuscrit Paris, BN fr. 2813, f° 122v (dernier quart du XIV^e siècle) ou Paris, BN fr. 2610, f° 132 (du 3^e quart du XV^e siècle).

Chrétien de Troyes, *Cligès*, éd. Charles Méla et Olivier Collet, dans *Romans suivis des Chansons, avec, en appendice, Philomena*, éd. Michel Zink et alii, Paris, Librairie générale française, 1994, p. 285-494.

Frère Robert, *La Saga de Tristram et d'Isönd*, éd. Régis Boyer, dans *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, dir. Christiane Marchello-Nizia, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1995, p. 781-920.

Gottfried de Strasbourg, *Tristan et Isolde*, éd. Danielle Buschinger and Wolfgang Spiewok, dans *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, éd. cit., p. 389-636.

La Chanson de Roland, éd. Joseph Bédier, Paris, L'Édition d'art, H. Piazza, 1938.

La Folie Tristan d'Oxford, dans *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, éd. cit., p. 229-276.

La Folie Tristan de Berne, dans *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, éd. cit., p. 277-306.

La Vie de Saint Alexis, éd. Maurizio Perugi, dans *Saint Alexis, Genèse de sa légende et de la Vie française. Révisions et nouvelles propositions accompagnées d'une nouvelle édition critique de la Vie*, Genève, Droz, 2014, v. 68, p. 618-639.

Les Séquences de sainte Eulalie. Buona pulcella fut Eulalia, éd. et trad. par Roger Berger et Annette Brasseur, Genève, Droz, 2004.

Robert d'Orbigny, *Le Conte de Floire et Blanche fleur*, éd. Jean-Luc Leclanche, Paris, Honoré Champion, 2003.

Saint Augustin, *De la Cité de Dieu*, dans *Œuvres complètes de Saint Augustin, évêque d'Hippone*, trad. par MM. Péronne, Écalle, Vincent, Charpentier et H. Barreau, Paris, Librairie de Louis Vivès Editeur, 1870.

Thomas, *Le Roman de Tristan*, dans *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, éd. cit., p. 329-481.

Études:

Birge Vitz, Evelyn, « La lecture érotique au Moyen Âge et la performance du roman », *Poétique*, vol. 137, no. 1, 2004, p. 35-51, disponible en ligne sur le site <https://doi.org/10.3917/poeti.137.0035>.

Bobbé, Sophie, *L'Ours et le Loup. Essai d'anthropologie symbolique*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2002.

Delbouille, Maurice, « La matière de Bretagne vers le continent au XII^e siècle », dans *Les idées passent-elles la Manche ?. Savoirs, pratiques, interprétations, France-Angleterre, X^e-XX^e siècles*, dir. Jean-Philippe Genêt et François-Joseph Ruggiu, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 287-303.

Doucet Picano, Laurence, *Écritures secrètes, écritures magiques : imaginaire de la cryptographie dans la matière de Bretagne des XII^e et XIII^e*

siècles, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Walter, Université Grenoble Alpes, 2017.

Emotions in Medieval Arthurian Literature : Body, Mind, Voice, éd. Frank Brandsma, Carolyne Larrington, Corinne J. Saunders, Cambridge, D.S. Brewer, 2015.

Fotitch, Tatiana, « The Mystery of “les renges de s’espethe”, VSA, 15b », *Romania*, 79, 1958, p. 495-507.

Grimbert, Joan Tasker, « The Story in the Song : Tristan and Yseut Embedded in Twelfth-Century Lyric », *Chançon legiere a chanter. Essays on Old French Literature in Honor of Samuel N. Rosenberg*, éd. Karen Fresco et Wendy Pfeffer, Birmingham, AL, Summa Publications, 2007, p. 197-208.

Jonin, Pierre, *Les Personnages féminins dans les romans français de Tristan au XII^e siècle. Étude des influences contemporaines*, Gap, Ophrys, 1958.

Knuuttila, Simo, « Medieval Theories of the Emotions », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* éd. Edward N. Zalta, Stanford University, Center for the Study of Language and Information, 2018, disponible en ligne sur le site <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/medieval-emotions>.

Reinhard, J. R., « Burning at the Stake in Mediaeval Law and Literature. », *Speculum*, 16, 2, 1941, p. 186–209.

Souchier, Emmanuël, « La « lettrure » à l’écran. Lire & écrire au regard des médias informatisés », *Communication & langages*, 174, 4, 2012, p. 85-108.

Spearing, A. C., « The Tristan Story », dans *The Medieval Poet as Voyeur*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 51-74.

Steele Edwards, Genevieve, *Ritual Excommunication in Medieval France and England, 900-1200*, thèse de doctorat, Université de Stanford, 1997.

Zumthor, Paul, « Oralité », *Intermédialités / Intermediality*, 12, 2008, p. 169–202, article disponible en ligne sur le site <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2008-n12-im3626/039239ar/>.

Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.

Zumthor, Paul, *La lettre et la voix : De la littérature médiévale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

The Problem That Is not There: On the Old and New Interpretations of the Tent-Like Churches in Russian Architecture

Ivan Sablin*

Abstract. *The article deals with the long-discussed problem of the so-called tent-like churches in Russian architecture (of the XVI to the XVII centuries), with all existing theories of their origin being considered, presenting two opposed views tentatively termed the isolationist and the internationalist ones, not excluding those, who tried to go away from this strict opposition. An attempt at the radical solution that rejects a traditionally accepted notion of this type's originality and uniqueness is made, with a proposal to take it instead for quite an ordinary variation of the eight-sided cloister vaults wide-spread in medieval architecture, that at times could be turned into these tents by simply straightening their otherwise curved constructions thus creating some kind of a pyramid. If properly investigated with all necessary parallels in Western architecture taken into account, even a search for the deeper symbolic meaning of this construction type (be that a holy place for the civil power representative or an allusion to St. Sepulchre) may become dispensable; this approach permits to treat instead the phenomenon as an incidental one caused by the mere formal and technical experiments and to a certain extent explicable by the intrusion of the Italian architects in the medieval Grand Duchy of Moscow.*

Keywords. *Tent-like churches, medieval architecture, early Renaissance, wooden structures, Russian art, Italian architects.*

Hardly any question has been more actively discussed in the historiography of Russian medieval art than that of the origins of a particular shape of certain ecclesiastic buildings' vaults (dating from the XVI to the XVII centuries) known as the tent (*uamëp* in Russian). While so many other problems remain unresolved – often not even raised – such as the Transcaucasian or Arabic influences, origins of the multi-dome scheme, the

* PhD, Faculty of Liberal Arts and Sciences of St. Petersburg State University, associate professor, Sablin@eu.spb.ru

genesis of Russian iconostasis etc. – a lot of efforts is put into finding out possible sources of these indeed quite unusually looking buildings, which number is however limited to a dozen (if one excludes the later built less original derivatives) and which originality may be contested.

This building type is paid so much attention to due to its definite opposition to the earlier constructive and spatial solutions adopted along with the Eastern Christian rites from Byzantium in the X century and little developed afterwards. This is a well-known type of the cross-in-square¹ that prevailed for centuries in Greek-influenced lands, being directly imported to Russia; the fact that troubled generations of researchers from the viewpoint of the hurt national pride. The tent-like churches were thus viewed as – if belated – reaction of Russian artists to these influences, as it seemed, definitely without a precedent². The falseness of the latter statement I hope to make clear.

There are two opposed approaches to this problem that can be found in a quite voluminous historiography. One persists in denying any external influences on this type of Russian churches, the other tries to establish certain foreign parallels. Yet both the isolationists' and internationalists' (as the advocates of these approaches should be tentatively termed) concepts may or may not imply a kind of symbolism reaching beyond the mere formal (or technical) analogies. If they do they come closer to one another, forming a kind of “the third way”, for which the borrowings are not as essential as the ideas that may lie beneath, hence the opposition (original vs. borrowed) becomes somewhat less acute.

The oldest and the most revered concept of the autonomous development of the tent-like churches is the one formulated in the late XIX century by Moscow historian I. E. Zabelin, whose research was quite promptly titled “the original features of Russian architecture”³. The tent was interpreted by him as being first elaborated by the carpenters, before being

¹ See Krautheimer, Richard, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Penguin Books, Harmondsworth, 1965, p. 201 ff; Lange, Dorothea, “Theorien zur Entstehung der byzantinischen Kreuzkuppelkirche” in “Architectura”, 16 (1986), S. 93–113. On Russian-Byzantin connections see: Комеч, А. И., *Древнерусское зодчество конца X – начала XII в.*, Наука, Москва, 1987. The term is also anglicized (not quite happily indeed) as “cross-domed church” from German “die Kreuzkuppelkirche”, directly adopted in Russian as well (*крестовокупольный храм*).

² A view generally accepted nowadays; its most concise formulation may be found f. i. in the very first lines of Wikipedia entry dedicated to the tent-like churches (in Russian): *Шатровые храмы*

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B0%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B5_%D1%85%D1%80%D0%B0%D0%BC%D1%8B assessed on Aug 21, 2019. The passage may be translated (there is no English version) as “...stone tent-like churches... have no analogues in the architecture of the other lands”.

³ Забелин, И. Е., “Черты самобытности в древнерусском зодчестве” in “Древняя и новая Россия”, 1878, No. 3, с. 185–203, No. 4, с. 282–303.

given over to the stone builders. Thus a centuries-old problem of the architectural history was perhaps unintentionally touched upon; I cannot avoid mentioning it here, if somewhat schematically. At least twice it has come to the fore of the architectural thinking (with little chances for its inherent contradictions to be overcome). Once as a part of the Vitruvian tradition that explains all (decorative) features of classical orders as being derived from the carpentry⁴, for the second time as an attempt to interpret Gothic style as being more or less influenced by the wooden structures⁵ (or the woods simply as in the so-called pseudo-Rafael⁶).

Now that no-one could ever witness the proto-Doric wooden temple and that the most likely candidates for the precursors of the stone Gothic are found in Norway⁷ that is away from the birthplace of the style, the theory is developed with a reference to the perishability of the wooden structures, which thus could not survive from such remote times, yet those preserved (in the latter case of Norwegian stave churches) must be very close to the lost originals because of the supposed conservatism of building in wood⁸. No wonder that similarly the wooden tents in existence – the supposed “originals” – being all younger (XVII–XVIII centuries) than the stone “replicas”, the explanation was that they most probably were close to the wooden churches built in the previous periods that subsequently influenced the stone constructions⁹. In fact there is an even more profound controversy of a reciprocal influence of the folk (rural) and high (urban) cultural strata¹⁰, where this particular problem of wood vs. stone is rooted.

Indisputably true is that for centuries the wood buildings prevailed in Russia thanks to the huge forests ready for use so that a little number of the preserved early stone structures (XI to XVI centuries) even if doubled (considering known or unknown losses) should be weighed against a bigger number of the settled places including the remote monasteries that all should

⁴ See Rykwert, Joseph, *The Dancing Column: On Order in Architecture*, The MIT press, Cambridge (Mass.), 1996 for the detailed survey of the existing approaches to Vitruvian tradition.

⁵ Horn, Walter, “On the Origin of the Medieval Bay System” in “Journal of the Society of Architectural Historians”, Vol. 17. (1958), No. 2, p. 2-23.

⁶ See Frankl, Paul, *The Gothic: Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton University Press, Princeton, 1960, p. 271–278.

⁷ Reiher, Herbert, *Norwegische Stabskirchen: Meisterwerke germanischer Holzarchitektur*, Verlag der Deutschen Zeitung in Norwegen, Oslo, 1944.

⁸ Cf. on Shinto temples in Japan: Tange, Kenzo and Kawazoe, Noboru, *Ise: Prototype of Japanese Architecture*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1965.

⁹ See comprehensive criticism of Zabelin’s views in: Ильин, М. А., *Русское шатровое зодчество: Памятники середины 16 века. (Проблемы и гипотезы, идеи и образы.)*, Искусство, Москва, 1980, с. 12 f.

¹⁰ See Hauser, Arnold, *Methoden moderner Kunstbetrachtung*. Beck, München, 1970, S. 307–405.

have had many churches inevitably built of wood¹¹. They must have been gradually replaced with the stone structures, even the faintest memory of what they looked like being lost; what if they had crowning features similar to these stone tents? M. A. Ilyin, whose later views significantly differ from those under a discussion, in his earlier writings¹² sided with Zabelin supposing additionally that the civil structures (fortress towers) must have had influenced the tents as well, given the local climate that made any sort of a high roof more viable than a flat cover. Interestingly this chance to segregate the motive of the tent from the ecclesiastic tradition was not really used by the Soviet researches, who in spite of the official atheism came somehow to terms with the fact that the earliest surviving monuments of Russian art were all commissioned by the church. The tent was rarely treated (let alone praised) as a secularization feature although it seems to be banned right because of that¹³.

There is another reason to share Zabelin's views: just like a preference for the straight entablature in the classical orders seems to be at odds with the nature of a stonework, the steep diagonals of the tents' slopes must have been derived directly from the almost prehistoric practice of putting wooden planks (or poles) together to make a conic shape, like some dwellings of the primitive peoples. That the stone vaults or the domes cannot be interpreted the same way seems obvious¹⁴. Curiously enough the term "tent" was used from the earliest time to designate these features in spite of belonging to a completely different area of the crafts. I am afraid, this dubious term choice caused a lot of confusion since "the tent" (just like baldachin or canopy in H. Sedlmayr's treatment of the Gothic cathedral¹⁵) implies flexible materials ready to take any shape, folded and unfolded, set up and removed. What is overlooked in these discussions is that the architectural tent to the contrary has an invariable shape of an *eight-sided*

¹¹ Multi-headed (*head* obviously stays here for a kind of the wooden turrets, not for a dome as otherwise) St. Sophia Cathedral is known to exist in Novgorod half a century before being burnt and replaced with a stone one. See its sketchy reconstruction in: *Архитектурное наследие Великого Новгорода и Новгородской области*, СПАС Лики России, Санкт-Петербург, 2008, с. 599.

¹² Ильин, М. А., *Шатровое зодчество 16 века* in the edition: *История русского искусства*. Т. 3. Изд-во АН СССР, Москва, 1955, с. 420–421.

¹³ See Заграевский, С. В., "К вопросу о запрете патриарха Никона на строительство шатровых храмов" in "Журнал Томского государственного педагогического университета ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики", No. 3 (13), 2017.

¹⁴ Yet there were explanations of even this architectural feature being pre-formed by the carpentry, most ardently defended by J. Strzygowski in his highly controversial writings. See f. i. Strzygowski, Joseph, *Spuren indogermanischen Glaubens in der Bildenden Kunst*, C. Winter's, Heidelberg, 1936.

¹⁵ Sedlmayr, Hans, *Die Entstehung der Kathedrale*, Atlantis Verlag, Zürich, 1950. Passim.

pyramid¹⁶. Those, who ignore this – not so unimportant! – number eight, must be seduced by the above-mentioned opposition of the innovative tents to the traditional domes. Be there 8, 10 or 12 facets it does not matter since the decisive feature is the overall sharpness as opposed to a smooth spherical shape of the dome.

The theory of the wooden precursors has been significantly corroborated by the discovery in the 1940s of the previously overlooked chronicle that referred to the creation of supposedly the earliest example of a tent-like church, that of Ascension in Kolomenskoye; the passage goes like this: “built... in its upper part according to the wooden methods”¹⁷. Soon to follow the anti-cosmopolitanism campaign of 1949 that severely damaged Russian art history as a whole used this statement to seal a discussion forever. Yet it seems that nowadays the majority of researches has somewhat lost interest in Zabelin’s interpretation, even this chronicled proof is treated as too vague a statement to be interpreted unambiguously¹⁸.

The only other autochthon conception in existence is the one proposed by the researcher of Pskov architectural school (this city being a center of merchants free state that remained independent from Moscow until the early XVI century), Y. P. Spegalsky¹⁹. A native of this city he emphasized an importance of Pskov masons (whose presence in Moscow is reported on many occasions) in the development of the Russian state architectural style. He discovered parallels in some tent-like churches (primarily the one in the village Ostrov by Moscow) with the chronologically nearest examples of Pskov school where the cross-in-square type had been equally abandoned. Yet the most striking similarity found is that of the stepped arches supporting the domes²⁰, which alone would never produce a

¹⁶ The only exception to this rule is St. Cosmas and Damian church in Murom, which present-day complex crowning feature is in fact a result of the recent, very questionable repairs; the original tent being lost long ago. What remains of it is a 16-sided foundation, which could in fact easily carry a standard eight-sided tent. See Ильин, М. А., *Русское шатровое зодчество*, с. 106 f.

¹⁷ In Russian: «Поставил церковь... вверх на деревянное дело» (Тихомиров, М. Н., *Малоизвестные летописные памятники 16 в.* in the edition *Исторические записки*, Институт истории АН СССР, Москва, 1941, т. 10, с. 88.)

¹⁸ Ильин, М. А., *Русское шатровое зодчество*, С. 36; Баталов, А. Л., *О происхождении шатра в русском каменном зодчестве 16 века* in the edition *Древнерусское искусство: Идея и образ. (Опыты изучения византийского и древнерусского искусства.)*, Северный паломник, Москва, 2009, с. 59.

¹⁹ Спегальский, Ю. П., *Каменное зодчество Пскова*, Стройиздат, Ленинград, 1976, с. 45 ff. A concept was first proposed by F. F. Gornostaev in: Горностаев Ф. Ф. *Новые формы зодчества «Царственной Москвы»* in the edition *История русского искусства*. Изд. И. Кнебель, Санкт-Петербург, 1911, т. 2, с. 23–33.

²⁰ A surprising fact is that these constructions find an unexpected precursor in the XII century Provençal Romanesque churches, f. i. in Avignon cathedral. Conant termed this feature “encorbled arches” (Conant, Kenneth John, *Carolingian and Romanesque architecture, 800-1200*. Penguin books, Baltimore, 1959, p. 149).

unique shape of the tent though. Spegalsky was clearly opposed to the wooden version of Zabelin insisting on the independence of masonry in the history of architecture²¹. His local patriotism²² was hardly compatible with the general pattern of Russian art history that treated all Russian territories as being from the time unknown culturally one and the same area – in spite of political differences. However Pskov's school may in a way be considered one of many external (non-Moscow) influences that we are going to trace further.

If Byzantium never produced anything similar to the pyramidal composition of the tent-like churches, it makes sense to investigate other regions of Eastern Christianity before continuing westwards. Serbian churches, which brief blossoming coincided with an hiatus in the development of Russian architecture (due to the Tatar invasion), are often quoted as a source for the changes that occurred here in the late XIV to mid-XV century, when the stone architecture slowly recovered²³. A step-like composition of certain Russian churches seems to be similar to those of the southern neighbor; yet not a single trace of anything tent-like was found there²⁴! (However it is of note that long before Russians Serbs arrived at abandoning the cross-in-square scheme.)

Even more uncertain were the references to Oriental influences, the most elaborate being the one that paralleled the tents to the Georgian or Armenian churches with their cone-shaped crowning features²⁵. The latter – as is well-known – hid traditional domes raised over no less traditional cross-in-square building below. However, the gravest mistake in my opinion was that the number eight by no means would have come out of these features even if the cones (like their tambours) could be multi-faceted rather than round. A mentioning of this hardly possible parallel only testifies to the complexity of the tent-like churches problem.

Interestingly, if the fact that the “tents” of Transcaucasian architecture are not visible from the inside was the main reason for

²¹ Спегальский, Ю. П., *Каменное зодчество Пскова*, с. 45.

²² Further represented by: Морозкина, Е. Н., *Церковное зодчество древнего Пскова. Зодчество Пскова как наследие*. Северный паломник, Москва, 2007.

²³ Брунов, Н. И., *К вопросу о ранне-московском зодчестве* in the edition *Труды секции археологии Института Археологии и Искусствознания РАН ИОН*, т. 4, Москва, 1928, с. 93-106; Мальцева, С. В., *Балканские влияния или параллели в древнерусской архитектуре?* in the edition *Актуальные проблемы теории и истории искусства*, НП-Принт, Санкт-Петербург, 2012, т. 2, с. 137-144.

²⁴ Serbian influence as a counterweight to Zabelin's views predominant in the early 20th century Russian art history were first proposed by N. I. Brunov in a lecture summarized in: Alpatov, Mikhail and Brunov, Nikolai, “Nachrichten aus Moskau” in “Byzantinische Zeitschrift”, 1924, Bd. 24 (3-4), S. 493-494.

²⁵ Султанов, Н. В., *Русские шатровые церкви и их соотношение к грузино-армянским пирамидальным покрытиям* in the edition *Труды V археологического съезда в Тифлисе в 1881 г.* Типография А.И. Мамонтова и Ко, Москва, 1887, с. 230-244.

abandoning this version, it is true that only the 16th century tent-like churches had the tents visible inside as well as outside. The later (post-Time of troubles) ones had their tents hidden by simpler vaults – the same happened with wooden churches, where such a situation is explained by the need to optimize interior heating in severe wintertime, thus all wooden as well as all later stone tents degraded to mere decorations that made the church look bigger outside than it really is (the same happened with bell-towers, whose tents were spared by the reforms of the 1660s). Yet, while in some cases – the church in Putinki in Moscow – small tents really turned into some sort of pinnacles – other structures retained the hollowness of the tents thus producing a unique (almost an absurd) situation of the small church interiors being topped by something like an attic under the tent, a space which was unused and empty. Yet, excluding these “fake” tents – as Ilyin has done in his comprehensive and influential study²⁶ – does not help to solve the chief problem.

Serbian, Georgian, Armenian – let alone Indian or Arabic²⁷! – influences being of little interest, the researches inevitably have turned their eyes toward the West. The choice was between the Southern (early Renaissance) and the Northern (Gothic) influences. That the Italian architects were active in Russia almost a century long could never be denied, yet a popular explanation that had them comply with the local tastes to the extent of making their creations different from anything built about the same time in Italy lies near and in fact was and is used by all isolationists²⁸. As for Gothic trends, they are even more difficult to determine, for despite all economic contacts, hardly anything Gothic could be built then in Pskov, Novgorod²⁹, let alone Moscow.

In older days, the term “Gothic” was used to designate everything that was post-classical or medieval³⁰; later on, a more cautious approach permitted references to certain Gothic-like elements, most usually the general notion of *verticality*. This feature is what makes Serbian churches unlike those of Byzantium, yet even in the architecture of the declining empire, similar motives could be found (the church in Arta!), due partly to the direct contacts with the West during the time of the Fourth crusade³¹.

²⁶ Ильин, М. А., *Русское шатровое зодчество*.

²⁷ The opinion supported by Viollet-le-Duc in: Viollet-le-Duc, Eugène, *L'art russe, ses origines, ses éléments constitutifs, son apogée, son avenir*. Ve A. Morel et Cie, Paris, 1877, p. 113.

²⁸ See Лашкарев, П. А., *Религиозная монументальность*. Изд. Университетской типографии, Киев, 1866, с. 86; Снегирев, И. М., *Памятники Московской древности*, Тип. Август Семен, Москва, 1842, тетр. 1, с. 27.

²⁹ With one notable exception being that of Bishop's palace in Novgorod that is an example of the Brick Gothic thanks to German masons' participation.

³⁰ Ильин, М. А., *Русское шатровое зодчество*, с. 10.

³¹ Krautheimer, Richard, *Early Christian and Byzantine Architecture*, p. 291 ff.

Let it be made clear. Verticality permeates most of the buildings created in Russia long before the emergence of tent-like vaults. The pre-Tatar school of Vladimir and Suzdal, Pskov churches, early Moscow churches may all stupefy a foreign visitor with a very specific impression that I would try to explain by referring to the metaphor of a *pit*, a deep and narrow space that directs visitors' attention towards the heaven represented by the dome above. Longitudinal Western churches (as well as certain cathedrals here, created or influenced by the Italians), despite their immense height, they would never produce such a unique impression due to the fact that their verticality is outweighed and softened by their development in length. Thus, we approach another universal opposition of central vs. longitudinal or even a more general one of vertical vs. horizontal dwelling upon which is not possible here.

What makes the new type of church different from those earlier examples of verticality is that most churches are devoid of inner partitions, being pillarless³². Sometimes, rather than dividing a bigger space into separate yet interconnected parts by introducing slender supports (a logic of the cross-in-square church), independent interiors were gathered to produce an ensemble of churches – that is how Moscow Intercession cathedral-on-the-Moat (St. Basil) came into existence. Due to inner partitions, earlier churches had a less acute “pit” impression, while the newer ones resulted from the rejection of the cross-in-square type. Not that the latter was found antiquated (or alien), rather there is a worldwide feature of structural (and technical) progress in building that is to eliminate inner supports, covering as much space as possible with a single vault. Pillarless churches have already been mentioned in Serbia and Pskov; the so-called pillar-like (Sic! – *столпообразные*³³) churches as well as the cross-like vault³⁴ (*крещатый* not to be mixed with – much better known – cross vault, *крестовый* in Russian) are testimonies of the same tendencies in Moscow of the early 16th century. The latter type is of a particular interest, as it may be treated as a transformation of the cross-in-square type by omitting inner supports, replaced with the elements of a cloister vault.

When the cloister (or domical) vault emerged in Russia is yet a moment to be fixed. Yet it is clear that the uniqueness of tent-like churches will become somewhat less striking as soon as people realize that the elusive

³² The only exception is the cathedral of the Northern monastery from Solovki islands, which has lost its tent (see Ильин, М. А., *Русское шатровое зодчество*, с. 100 ff.).

³³ Ibid. С. 20 ff.; Некрасов, А. И., *Проблема происхождения древнерусских столпообразных храмов* in the edition *Труды кабинета истории материальной культуры*, 1-й Моск. гос. ун-т. Ист.-философ. фак. и Фак. литературы и искусства, Москва, 1930, вып. 5, с. 17–50.

³⁴ Суслов, В. В., *Взгляд на одну из форм наружного покрытия древнерусских церквей* in the edition Суслов, В. В., *Очерки по истории древнерусского зодчества...* Тип. А. Ф. Маркса, Санкт-Петербург, 1889, с. 5–18.

stone tent is nothing but a special case of this quite wide-spread vaulting type. Incompatible with the Gothic, whose constitutive element is obviously a ribbed groin-vault opposed by its very nature to any modifications of the cloister one, it was revived by Renaissance architects (the so-called “dome” of Florence cathedral being the best-known example) as previously by Romanesque ones. It seems that the eight-sided variation of a cloister vault has esthetic advantages over the one built on a square foundation. I make a conjecture that a very short distance separates the eight-sided cloister vault from the pure tent-vault, the shorter one than may be presumed by those who believe the tent-like churches had no precedent.

It is of interest how superficial knowledge of the non-Russian architectural phenomena sometimes misled the researchers in their most sincere attempts to find parallels for the Russian tents. The case of Transcaucasian cones being already discussed, the other example is Nekrasov’s (who in the beginning did not deviate from Zabelin’s views³⁵) mentioning of Western spires as being very close to Russian tents. In fact, some of them, made of stone and hollow inside, are really tents with a different (sharper) angle and invisible from the interior, in this respect closer to the “degraded” tents of the 17th century. However, the only example that this researcher favored in particular is in fact the result of an obvious lack of information. The pyramidal crowning of Gelnhausen church choir³⁶ in Germany (a building of late Romanesque style with Gothic elements) is made of wood and tops a typical early Gothic ribbed vault inside! The researcher may have had no experience with that monument misled by a poor quality reproduction.

Nowadays, a similar blunder is to be found in a publication by A. L. Batalov with a new interpretation of the Ascension church (and its followers) being proposed³⁷. His reference to Pisa architectural school involves mentioning of three structures – the baptistery, St. Sepulchre church and St. Agatha chapel – the latter being small and insignificant, thus omissible, two others being of little relevance, given their peculiar forms (and early date, the 12th century). The “tent” of the baptistery³⁸ has a unique conic shape that is

³⁵ Некрасов, А. И., *Проблема происхождения древнерусских столпообразных храмов* in the edition *Труды кабинета истории материальной культуры*, с. 17. Cf. later views of the same art historian in: Некрасов, А. И., *Очерки по истории древнерусского зодчества 11–17 веков*. Изд-во всесоюз. Акад. арх-ры, Москва, 1936, с. 9.

³⁶ Некрасов, А. И., *Проблема происхождения древнерусских столпообразных храмов* in the edition *Труды кабинета истории материальной культуры*, с. 41.

³⁷ Баталов, А. Л., *О происхождении шатра в русском каменном зодчестве 16 века* in the edition *Древнерусское искусство*, с. 55–74.

³⁸ See Pierotti, Piero, Benassi, Laura, *Deotisalvi: l'architetto pisano del secolo d'oro*, Pacini, Pisa, 2001.

hidden from view by the inner dome (the section drawing used by Batalov³⁹ omits this feature), the overall solution being of no consequences for the architectural history.

As for St. Sepulchre church, a published drawing⁴⁰ is erroneous again; judging things based on personal experience, I insist on its crowning being not a real tent, but a cloister vault with quite visible curves. Hence the possibility of finding a tent-like church in the 12th century Italy (built on eight pillars with a wooden roof over the surrounding lower gallery) is diminished. The cloister vault must be easier to construct, while esthetically a pure tent deprived of upper light gives an unpleasant dark impression in its central (uppermost) part, no wonder it was avoided (with one notable exception to be mentioned further); the opening in the upper part, a kind of a lantern is possible (found in Russia from Intercession cathedral on), in the West it has been used for functional purposes only – see later. Batalov equally quotes (this time with a correct drawing⁴¹) the famous Florentine baptistery, where the pyramidal roof (of a lower angle) hides a perfect example of a cloister vault. The idea that it could be kind of *stretched up* to produce a tent is not as primitive as it seems. It makes sense to try to find the examples of the eight-sided cloister (i. e. curved) vaults in Russia, which can be done – see later. Batalov's general idea belongs to the third “symbolic” group which is to be discussed later.

Now the very fact of Italians' involvement in the tent-like churches construction is disputable. There were times when for want of any exact references, researchers tended to believe these churches were rather a local reaction to imported innovations. Intercession cathedral's legendary creators are known as Barma and Postnik, not Italian names for sure⁴², the latter supposedly from Pskov. Yet earlier churches may have been built by foreigners. An *almost* tent-like church in Dyakovo⁴³ (by Kolomenskoye) with its weird plan gives little chances of arriving at any satisfactory interpretation⁴⁴, if failing to find the closest parallel in a drawn plan for a church⁴⁵ that accompanies a manuscript of Filarete's treatise (the first Italian

³⁹ Баталов, А. Л., *О происхождении шатра в русском каменном зодчестве 16 века* in the edition *Древнерусское искусство*, с. 61.

⁴⁰ Ibid, с. 65.

⁴¹ Ibid, с. 60.

⁴² Contrary to the earlier opinion in: Даль, Л. В., “Историческое исследование памятников русского зодчества” in “Зодчий”, 1873, No. 1, с. 6.

⁴³ Ильин, М. А., *Русское шатровое зодчество*, с. 56 ff.

⁴⁴ See Булкин, В. А., *Итальянизмы в древнерусском зодчестве конца XV – XVI вв.* in the edition *Вестник Ленинградского университета. Сер. Ист., яз., лит.*, Изд-во Ленингр. ордена Ленина ун-та, Ленинград, 1973, вып. 4, с. 59-66.

⁴⁵ *Filarete's treatise on Architecture Being the Treatise by Antonio di Piero Averlino, Known as Filarete*, Transl. with an introd. a. notes by Spencer, John R., Yale univ. press, New Haven, London, 1965, vol. 2 (Facsimile), book 14, folio 108 r.

to arrive here was Aristotle Fioravanti, Filarete's friend mentioned in his treatise⁴⁶). Now Petrok the Minor as of recent identified with Pietro Annibale from Florence⁴⁷ is considered to be the Ascension church's architect⁴⁸ (there is a date on it "1532" made in Arabic digits then unused in Russia⁴⁹).

A recent controversy occurred regarding the dating of Alexandrovo sloboda (nowadays Alexandrov) tent-like Trinity church, which, if placed at the beginning of the 16th century, would predate Ascension church, thus being the earliest example of this type in Russia. Its modest appearance leads to questioning if the first example of anything can be a complete realization of its idea or the latter needs some preparatory tentative steps. The priority of Trinity church first suggested by Nekrasov⁵⁰ was later developed by W. W. Kavelmacher, who found archeological evidence for this redating⁵¹, criticized however by the majority of the colleagues⁵². The most important fact is that this church if indeed built in the early 16th century may be ascribed to the recorded activity of a certain Italian architect in this monastery, which like Kolomenskoye was a kind of a suburban residence of Moscow grand dukes (later czars). Alvise di Montagnana⁵³ or Aleviz the New⁵⁴ is a prominent builder, the first to introduce the classical order features in Russia, when designing St. Michael cathedral in Moscow Kremlin.

⁴⁶ *Ibid.*, vol. 1, p. 180, 202, 217.

⁴⁷ See Кивимязь, Ю. Ю., *Пётр Фрязин или Пётр Ганнибал? Итальянский архитектор в позднесредневековой Руси и Ливонии* in the edition *Крепость Ивангород: Новые открытия*, Дмитрий Буланин, Санкт-Петербург, 1997, с. 236–245.

⁴⁸ See Подъяпольский, С. С., *Архитектор Петрок Малой* in the edition *Памятники русской архитектуры и монументального искусства: Стиль, атрибуции, датировки*, Наука, Москва, 1983, с. 34–50.

⁴⁹ Published by Гаврилов, С. А., *Церковь Вознесения в Коломенском. (Исследования 1972-1990 гг.)* in the edition *Реставрация и архитектурная археология: Новые материалы и исследования*, Мейкер, Москва, 1991, с. 170–171.

⁵⁰ Некрасов, А. И., *Древние Подмосковья: Александровская слобода, Коломенское, Измайлово*, Т-во В. В. Думнов, насл. бр. Салаевых, Москва, 1923, с. 15.

⁵¹ Кавельмахер, В. В., *Церковь Троицы на Государевом дворе древней Александровой слободы* in the edition *Памятники архитектуры древней Александровой слободы, Золотые ворота*, Владимир, 1995, с. 19–74; Заграевский, С. В., *Новые исследования памятников архитектуры Александровской слободы*, АЛЕВ-В, Москва, 2008.

⁵² Баталов, А. Л., *Памятники Александровской слободы в контексте развития русской архитектуры 16 века* in the edition *Зубовские чтения*, СТР-Принт, Струнино, 2005, вып. 3, с. 29–41 considers however the English masons' involvement in its construction.

⁵³ As discovered by Подъяпольский, С. С., *Венецианские истоки архитектуры московского Архангельского собора* in the edition *Древнерусское искусство: Зарубежные связи*, Наука, Москва, 1975, с. 275-278, who has also shown the profound connections of Moscow buildings of this architect with the Venetian traditions.

⁵⁴ It is of note that Kolomenskoye church once has been ascribed to this architect as well. See Булкин, В. А., *О церкви Вознесения в Коломенском* in the edition *Культура средневековой Руси (Посвящается 70-летию М.К. Каргера)*, Наука, Ленинград, 1974, с. 113–116. Aleviz had to remain in Moscow for an extended period of time – for which there is no evidence – to be able to participate in the construction of this church. What however if he made his contribution to the creation of the tent-like type in a different way? See below.

Of even greater importance can be a (relatively small) cathedral of High St. Peter (*Vysokopetrovsky*) monastery in Moscow (see Fig. 1), its architect being most probably the same Aleviz⁵⁵! This must be the earliest example of the octagonal centre crowned with the cloister vault. “Pulling” it up one would get a perfect version of the tent. Was it not possible that the same architect followed this advise in his other creation⁵⁶, that is in Alexandrovo? This cathedral has an additional no less striking feature in its ground plan, which is an octafoil, a figure that surfaces from time to time in different regions of Christianity, its sporadic existence is yet to be researched in all details. The apses of the Moscow cathedral are of varying size, the main ones on the world sides (including the one directed to the East that contains an altar, three others have doorways) being bigger than the intermediary ones. The difference is slighter than say in a church at Kvetera monastery in Georgia (the 10th century) a perfectly preserved example of this type with four apses so small that one is lured to consider it a special case of quadrifoil, a type with its own history. A bigger Georgian octafoil at Ninotsminda monastery (the late 6th century) collapsed in the 19th century, it had unequal apses as well (partly survived as a ruin).

Some ruined churches⁵⁷ of this type can be found in Armenia (or present-day Turkey), better preserved are Romanesque churches in the West. The oldest one (10th century?) at Ošlje⁵⁸ in Croatia locally called “rotunda” is heavily ruined, yet the other at St. Michel d’Entraygues (by Angoulême) in France (see Fig. 1) was restored in the 19th century, its upper part results from this intervention; the same happened with the so-called Rotunda in Vladimir-Volynsky (present day Ukraine), where again there is a variation in size of the eight apses. The churches in Georgia and Armenia have (or had) domes, as for the French and Ukranian monuments, their original crowning features are hard to determine, the one in Croatia may have had a dome (judging by

⁵⁵ Дедушенко, Б. П., *К истории ансамбля Высоко-Петровского монастыря* in the edition *Древнерусское искусство XVII в.*, Наука, Москва, 1964, вып. 4, С. 253-271. Previously this monument was considered to be an example of the early baroque style, due to its similarity with certain buildings of the late XVII to early XVIII century in fact built in imitation of this cathedral. There is still an uncertainty if this Aleviz was the same, who built Moscow Kremlin cathedral and worked in Alexandrovo sloboda though. I personally find no reasons to put it in question.

⁵⁶ See Саблин, И. Д., *Деятельность итальянских архитекторов в России на рубеже XV–XVI веков: К проблеме происхождения шатрового зодчества* in the edition *Образы Италии в России—Петербург—Пушкинском Доме*, Изд. Пушкинского дома, Санкт-Петербург, 2014, вып. 2., с. 21–31.

⁵⁷ See Strzygowski, Joseph, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, A. Schroll & Co., Wien, 1918, Bd. 1, S. 131 f., Bd. 2, S. 490 f. Especially on the influence of Armenian architecture on European buildings including those mentioned here.

⁵⁸ Vežić, Pavaš, “Dalmatinski šesterolisti - Sličnosti i razlike” in “*Ars Adriatica*”, No. 2, 2012, s. 41-74. (See s. 50-51 for this particular monument; article deals otherwise with a unique local group of hexafoils, wide-spread in pre-romanesque Dalmatia.)

similar hexafoils). Santa Maria degli Angeli in Florence from the mid-15th century considered to be a work of Brunelleschi⁵⁹ has a simplified crowning feature (against the original design), its lower part is on the contrary too complex to be interpreted as an octafoil (cf. the architectural drawings of Leonardo⁶⁰, influenced by this building). Yet a more interesting findings may be done, if one leaves the area of the places of worship turning to functional buildings.

There is another blunder to ascertain. This time, in S. Zagraevsky, Kavelmacher's son, who continued his father's researches of Alexandrovo sloboda. He has made a reference to the unique building still in existence in France approximately dating back to the 12th century. This is a monastic kitchen situated at Fontevrault abbey (see Fig. 1) and first published by Viollet-le-Duc⁶¹. Yet a section drawing to be found in his Dictionary is not quoted by Zagraevsky, who used modern exterior photograph instead⁶² that gives little chances to realize the complexity of the monument. It seems that such kitchens⁶³ were more than just auxiliary structures, they must have had a greater significance. It would in fact corroborate Kavelmacher's theory, were Zagraevsky to consider this building's striking similarity to Russian tent-like churches! Trinity church in Alexandrovo was part of a refectory created according to Russian tradition to have refectories built with their own churches, for which the refectory served as a kind of a nave. Now Fontevrault kitchen was surely separate from the initial (as well as the existing) refectory yet put very close to it. It has a unique system of vaults (reminiscent of Muslim structures but of little importance for the buildings in question) that permitted ventilation for the stoves placed within the apse-like projections. They are six in all, another one being destroyed when a new refectory was put close to it, the eighth would have been impossible as an entrance is in its place.

⁵⁹ Syed, Anna, "Brunelleschi's Oratorium von Santa Maria degli Angeli zwischen liturgischer Nutzung und architektonischem Anspruch" in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", No. 4, 2010, S. 487-306.

⁶⁰ See Lang, S., "Leonardo's Architectural Designs and the Sforza Mausoleum" in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 31, 1968, p. 218-233.

⁶¹ Viollet-le-Duc, Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, t. 4, Édition Bance-Morel, Paris, 1860, p. 461-486. Of interest is a reconstruction of the lost kitchen at Marmoutier abbey by Tours (Ibid, p. 462-463), which is a six-foil, another type with its unique place in European architecture.

⁶² Заграевский, С. В., *Происхождение древнерусского шатрового зодчества: Возвращение к проблеме*, Электронная библиотека «РусАрх», Москва, 2015. See Заграевский, С. В., *Новые исследования памятников архитектуры Александровской слободы* http://www.zagraevsky.com/sloboda_book5.htm (assessed on Aug. 23, 2019). The same happened previously with Nekrasov, who mentioned it very briefly in: Некрасов, А. И., *Проблема происхождения древнерусских столпообразных храмов* in the edition *Труды кабинета истории материальной культуры*, с. 45-46.

⁶³ For some obscure reason, Zagraevsky mentioned certain "breweries" along with the kitchens, a statement that is repeated at the above-quoted Wikipedia site.

Yet the plan of this kitchen retains features typical for the octafoils as those already mentioned while the main (central) chimney is a perfect tent! There are other monastic kitchens still preserved (all built at a later time), one in Glastonbury having a cloister vault with clearly visible curves, one (palatial not monastic and from the late 15th century) at Portugal Sintra with two cones, not eight-sided pyramids; two further kitchens are simplified versions of the one at Fontevrault, the earlier one at the Pamplona cathedral in Northern Spain, the later one (the 14th century) is a part of Avignon papal palace. These two have tent-like chimneys built over the rectangular plans using a kind of the pendentives.

Now, could it be that the Italian Alvisse imitated a lower part of Fontevrault kitchen in High St. Peter monastery and its upper part at Alexandrovo cloister's refectory? Since there are no chances of proving the architect's acquaintance with either Western monument (all quite remote from his native Montagnana), it is but a mere conjecture that some interconnection of all these monuments may have existed. Additionally, there are early Christian baptisteries in Northern Italy, their central octagons being surrounded by juxtaposed rounded and rectangular niches (Novara, Lomello, Chieri all with the cloister vaults); these monuments are close to the area of activity of Italian architects, who mainly came to Russia. But again, the possibility of direct influence is minimal.

However, a Fontevrault experiment may have led to the creation of the only known example of pure tent in Western ecclesiastic architecture⁶⁴ never mentioned so far in the context of Russian art. Yet, they still exist in the same Loire valley as the above-mentioned Fontevrault kitchen. The church at Loches has a unique external as well as internal appearance thanks to its pyramidal spires (built in line over a longitudinal interior), hollow and open into the interior. If one needs to find a birthplace of tent-like churches, it is here. This marginal, inconvenient, strangely-looking type of vaulting happened to be of use in the kitchens in the West... and of interest in Russia due to its opposition to the domes and its definite verticality.

Batalov proposed a different explanation for the Western sources that he believed to find in the above-mentioned Pisa buildings⁶⁵. He wanted it to be a direct reference to the Anastasis rotunda in Jerusalem, whose earliest (the 4th century) version has been reconstructed with a wooden cone open in

⁶⁴ That is how in my opinion a certain modern architect (Auguste Perret) may have arrived at the unusual solution used for his biggest ecclesiastic creation, St. Joseph church in le Havre, not through his visits to Russia in the 1930s! There is a kind of the tent-like structure made of ferroconcrete that tops this building giving it a truly signpost appearance in a cityscape.

⁶⁵ Баталов, А. Л., *О происхождении шатра в русском каменном зодчестве 16 века* in the edition *Древнерусское искусство*; see also Баталов, А. Л. и Беляев, Л. А., *Церковь Вознесения в Коломенском: Архитектура, археология, история*, МГОМЗ, Москва, 2013.

the middle⁶⁶. Now, that there is still a *wooden* dome-like structure, it does not matter for Batalov, as his is the opinion that the plan is more decisive than what is above, a view that I sincerely support. Only that circle and octagon are not the same figures for sure! St. Sepulchre church in Pisa being a rare exception to the rule that most of the churches with this dedication are circular (rotundas). Equally, Pisan baptistery is unusual in that it is circular rather than implying a number eight (as a reflection of the baptism as the 8th day of creation idea⁶⁷). Florentine baptistery as a more typical example may also include a reference to the Dome of the rock in Jerusalem that some pilgrims reported to be the remnant of the Jewish Temple⁶⁸. Finally, I do not agree with these parallels in Moscow churches, the eight-sided structures are so wide-spread in the world that their symbolic value should be put aside in favor of more general – formal or technical – ones.

Kolomenskoye church is in fact one of many European examples, yet the first Russian one that Anastasis rotunda copies⁶⁹ – with its Greek-cross plan, no internal galleries, and octagonal tent – is really hard to believe. Were it an imitation of a particular Pisa church, it would have more similarities, they are limited here to number eight though. Therefore Batalov's version cannot be accepted.

Yet another example of symbolic interpretation, however excluding Western parallels (and simultaneously rejecting Zabelin's theory), can be found in what remains the most all-encompassing book on this type (if limited to the monuments from the 16th century), the already mentioned concluding essay of Ilyin. So brilliant his research is in its analysis of the particular buildings in question, his lack of interest for non-Russian parallels as well as a resulting general concept are hard to accept.

His was a view of the tent being a ciborium, yet not one raised over early Christian altars, but rather in accordance with the local tradition of the so-called "czar's place" in the cathedral⁷⁰, an original (made of wood in fact) construction for the most revered among the faithful (since the galleries was abandoned earlier, grand dukes or czars prayed on the same level with the

⁶⁶ See Dehio, Georg and von Bezold Gustav, *Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Verlag der Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart, 1887, Atlas 1, Taf. 13.

⁶⁷ See Krautheimer, Richard, "Introduction to an Iconography of Medieval Architecture" in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 1942, No. 5, p. 1-33. This researcher was however of the opinion that any non-orthogonal plan could stay for the rotunda in the mind of the medieval man.

⁶⁸ See Sinding-Larsen, Staale, *St. Peter's Chair in Venice* in the edition *Art, the Ape of Nature (Studies in honor of H. W. Janson)*, H. N. Abrams, New York, 1981, p. 43-46.

⁶⁹ A surprisingly close imitation of St. Sepulchre Church was in fact built in Resurrection New Jerusalem cloister by Moscow in the late 17th century (by which time the replicas of this building had disappeared from European architectural theory and practice). Its conical cover of the rotunda (which may be similar to Pisa baptistery initial appearance) has since collapsed and of its appearance very little may be conjectured.

⁷⁰ Ильин, М. А., *Русское шатровое зодчество*, с. 37 ff.

rest of the laymen). This was a kind of an attempt of a new religiosity or rather a state religion; obviously, such churches remained rare, experimental, mostly created in private manors not for everyone's use (Red square Intercession cathedral being an exception). A quite inspired explanation, yet if put next to the above quoted examples – and not to the rare wooden ciboria – it loses most of its attractiveness. The Italian influences were not quoted by Ilyin, who preferred to leave Ascension church (for him the first example of this type) without either an author or a precedent. A wonderful creation that came out of the blue.

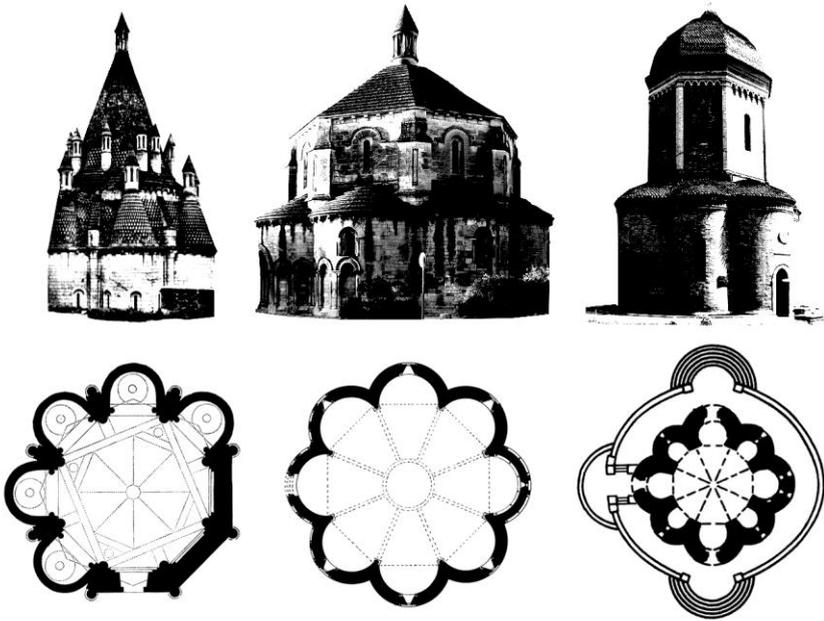


Fig. Examples of octafoils in European architecture. Left to right: Fontevault abbey kitchen, church in St. Michel d'Entraygues (both France, 12th century), and cathedral at Vysokopetrovsky cloister in Moscow (16th century) (plans *not* to scale, East approx. to the right)

What I have tried to develop is a concept of relative triviality of the type in question, being – let it be stated again – an inconvenient and rare variety of a well-known eight-sided cloister vault. Once banned from use in its radical form, it continued in Russian architecture for one more century as a simple cloister vault over octagonal tambours, for which many (mostly provincial) examples can be found (e.g. the late 17th century cathedral at Pererva monastery by Moscow that is in fact visible from the high bank of

the river, where Kolomenskoye church looms). To summarize, there is no special problem of tent-like churches in Russia, rare as they are, the examples of this type can be found elsewhere. Taking them into account, one ceases to see anything special about this group of Russian buildings. The monuments are unique, not the type as such.

Bibliography:

Alpatov, Mikhail and **Brunov, Nikolai**, “Nachrichten aus Moskau” in *Byzantinische Zeitschrift*, 1924, Bd. 24 (3–4), S. 493–494.

Баталов, А. Л., “О происхождении шатра в русском каменном зодчестве 16 века” in the edition *Древнерусское искусство: Идея и образ. (Опыты изучения византийского и древнерусского искусства.)*, Северный паломник, Москва, 2009, с. 55–74.

Баталов, А. Л., “Памятники Александровой слободы в контексте развития русской архитектуры 16 века” in the edition *Зубовские чтения*, СТР-Принт, Струнино, 2005, вып. 3, с. 29–41.

Баталов, А. Л. и **Беляев, Л. А.**, *Церковь Вознесения в Коломенском: Архитектура, археология, история*, МГОМЗ, Москва, 2013.

Брунов, Н. И., “К вопросу о ранне-московском зодчестве” in the edition *Труды секции археологии Института Археологии и Искусствознания РАН ИОН*, т. 4, Москва, 1928, с. 93–106.

Булкин, В. А., “Итальянизмы в древнерусском зодчестве конца XV – XVI вв”. in the edition *Вестник Ленинградского университета. Сер. Ист., яз., лит.*, Изд-во Ленингр. ордена Ленина ун-та, Ленинград, 1973, вып. 4, с. 59–66.

Булкин, В. А., “О церкви Вознесения в Коломенском” in the edition *Культура средневековой Руси (Посвящается 70-летию М.К. Каргера)*, Наука, Ленинград, 1974, с. 113–116.

Conant, Kenneth John, *Carolingian and Romanesque architecture, 800-1200*. Penguin books, Baltimore, 1959.

Даль, Л. В., “Историческое исследование памятников русского зодчества” in “Зодчий”, 1873, No. 1, с. 6.

Дедушенко, Б. П., “К истории ансамбля Высоко-Петровского монастыря” in the edition *Древнерусское искусство XVII в.*, Наука, Москва, 1964, вып. 4, С. 253–271.

Dehio, Georg and **von Bezold, Gustav**, *Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Verlag der Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart, 1887, Atlas 1.

Frankl, Paul, *The Gothic: Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton University Press, Princeton, 1960, p. 271–278.

Гаврилов, С. А., “Церковь Вознесения в Коломенском. (Исследования 1972–1990 гг.)” in the edition *Реставрация и архитектурная археология: Новые материалы и исследования*, Мейкер, Москва, 1991, с. 170–171.

Горностаев Ф. Ф., *Новые формы зодчества «Царственной Москвы»* in the edition *История русского искусства*. Изд. И. Кнебель, Санкт-Петербург, 1911, т. 2, с. 23–33.

Hauser, Arnold, *Methoden moderner Kunstbetrachtung*, Beck, München, 1970.

Horn, Walter, “On the Origin of the Medieval Bay System” in “Journal of the Society of Architectural Historians”, Vol. 17. (1958), No. 2, p. 2-23.

Ильин, М. А., “Шатровое зодчество 16 века” in the edition: *История русского искусства*. Т. 3. Изд-во АН СССР, Москва, 1955, с. 420–421.

Ильин, М. А., *Русское шатровое зодчество: Памятники середины 16 века. (Проблемы и гипотезы, идеи и образы.)*, Искусство, Москва, 1980.

Кавельмахер, В. В., “Церковь Троицы на Государевом дворе древней Александровой слободы” in the edition *Памятники архитектуры древней Александровской слободы*, Золотые ворота, Владимир, 1995, с. 19–74.

Кивимяэ, Ю.Ю., “Пётр Фрязин или Пётр Ганнибал? Итальянский архитектор в позднесредневековой Руси и Ливонии” in the edition *Крепость Ивангород: Новые открытия*, Дмитрий Буланин, Санкт-Петербург, 1997, с. 236–245.

Комеч, А. И., *Древнерусское зодчество конца X – начала XII в.*, Наука, Москва, 1987.

Krautheimer, Richard, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Penguin Books, Harmondsworth, 1965.

Krautheimer, Richard, “Introduction to an Iconography of Medieval Architecture” in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1942, No. 5, p. 1-33.

Lang, S., “Leonardo's Architectural Designs and the Sforza Mausoleum” in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 31, 1968, p. 218-233.

Lange, Dorothea, “Theorien zur Entstehung der byzantinischen Kreuzkuppelkirche” in *Architectura*, 16 (1986), S. 93–113.

Лашкарев, П. А., *Религиозная монументальность*. Изд. Университетской типографии, Киев, 1866.

Мальцева, С. В., “Балканские влияния или параллели в древнерусской архитектуре?” in the edition *Актуальные проблемы теории и истории искусства*, НП-Принт, Санкт-Петербург, 2012, т. 2, с. 137–144.

Морозкина, Е. Н., *Церковное зодчество древнего Пскова. Зодчество Пскова как наследие*. Северный паломник, Москва, 2007.

Некрасов, А. И., *Древние Подмосковья: Александровская слобода, Коломенское, Измайлово*, Т-во В. В. Думнов, насл. бр. Салаевых, Москва, 1923.

Некрасов, А. И., *Очерки по истории древнерусского зодчества 11–17 веков*. Изд-во всесоюз. Акад. арх-ры, Москва, 1936.

Некрасов, А. И., “Проблема происхождения древнерусских столпообразных храмов” in the edition *Труды кабинета истории материальной культуры*, 1-й Моск. гос. ун-т. Ист.-философ. фак. и Фак. литературы и искусства, Москва, 1930, вып. 5, с. 17–50.

Pierotti, Piero, Benassi, Laura, *Deotisalvi: l'architetto pisano del secolo d'oro*, Pacini, Pisa, 2001.

Подъяпольский, С. С., “Архитектор Петрок Малой” in the edition *Памятники русской архитектуры и монументального искусства: Стиль, атрибуции, датировки*, Наука, Москва, 1983, с. 34–50.

Подъяпольский, С. С., “Венецианские истоки архитектуры московского Архангельского собора” in the edition *Древнерусское искусство: Зарубежные связи*, Наука, Москва, 1975, с. 275-278.

Reiher, Herbert, *Norwegische Stabskirchen: Meisterwerke germanischer Holzarchitektur*, Verlag der Deutschen Zeitung in Norwegen, Oslo, 1944.

- Rykwert, Joseph**, *The Dancing Column: On Order in Architecture*, The MIT press, Cambridge (Mass.), 1996.
- Sedlmayr, Hans**, *Die Entstehung der Kathedrale*, Atlantis Verlag, Zürich, 1950.
- Sinding-Larsen, Staale**, *St. Peter's Chair in Venice* in the edition *Art, the Ape of Nature* (*Studies in honor of H. W. Janson*), H. N. Abrams, New York, 1981, p. 43-46.
- Strzygowski, Joseph**, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, A. Schroll & Co., Wien, 1918.
- Strzygowski, Joseph**, *Spuren indogermanischen Glaubens in der Bildenden Kunst*, C. Winter's, Heidelberg, 1936.
- Syed, Anna**, "Brunelleschi's Oratorium von Santa Maria degli Angeli zwischen liturgischer Nutzung und architektonischem Anspruch" in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", No. 4, 2010, S. 487-306.
- Саблин, И. Д.**, "Деятельность итальянских архитекторов в России на рубеже XV–XVI веков: К проблеме происхождения шатрового зодчества" in the edition *Образы Италии в России–Петербурге–Пушкинском Доме*, Изд. Пушкинского дома, Санкт-Петербург, 2014, вып. 2., с. 21–31.
- Снегирев, И. М.**, *Памятники Московской древности*, Тип. Август Семен, Москва, 1842, тетр. 1, с. 27.
- Спегальский, Ю. П.**, *Каменное зодчество Пскова*, Стройиздат, Ленинград, 1976.
- Суслов, В. В.**, "Взгляд на одну из форм наружного покрытия древнерусских церквей" in the edition Суслов, В. В., *Очерки по истории древнерусского зодчества...* Тип. А. Ф. Маркса, Санкт-Петербург, 1889, с. 5–18.
- Султанов, Н. В.**, "Русские шатровые церкви и их соотношение к грузино-армянским пирамидальным покрытиям" in the edition *Труды V археологического съезда в Тифлисе в 1881 г.* Типография А.И. Мамонтова и Ко, Москва, 1887, с. 230–244.
- Tange, Kenzo and Kawazoe, Noboru**, *Ise: Prototype of Japanese Architecture*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1965.
- Тихомиров, М. Н.**, "Малоизвестные летописные памятники 16 в." in the edition *Исторические записки*, Институт истории АН СССР, Москва, 1941, т. 10, с. 88. *Шатровые храмы*
https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B0%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B5_%D1%85%D1%80%D0%B0%D0%BC%D1%8B assessed on Aug 21, 2019.
- Vežić, Pavaša**, "Dalmatinski šesterolisti – Sličnosti i razlike" in *Ars Adriatica*, No. 2, 2012, s. 41-74.
- Viollet-le-Duc, Eugène**, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, t. 4, Édition Bance-Morel, Paris, 1860.
- Viollet-le-Duc, Eugène**, *L'art russe, ses origines, ses éléments constitutifs, son apogée, son avenir*. Ve A. Morel et Cie, Paris, 1877, p. 113.
- Забелин, И. Е.**, "Черты самобытности в древнерусском зодчестве" in "Древняя и новая Россия", 1878, No. 3, с. 185–203, No. 4, с. 282–303.
- Заграевский, С. В.**, "К вопросу о запрете патриарха Никона на строительство шатровых храмов" in "Журнал Томского государственного педагогического университета ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики", No. 3 (13), 2017.

Заграевский, С. В., *Новые исследования памятников архитектуры Александровской слободы*, АЛЕВ-В, Москва, 2008.

http://www.zagraevsky.com/sloboda_book5.htm (assessed on Aug. 23, 2019).

Заграевский, С. В., *Происхождение древнерусского шатрового зодчества: Возвращение к проблеме*, Электронная библиотека «РусАрх», Москва, 2015.

Архитектурное наследие Великого Новгорода и Новгородской области, СПАС Лики России, Санкт-Петербург, 2008, p. 599.

Filarete's treatise on architecture being the Treatise by Antonio di Piero Averlino, known as Filarete, Transl. with an introd. a. notes by Spencer, John R., Yale univ. press, New Haven, London, 1965.

Manifestation of Islamic Decorative Arts in the Architecture of Gonbad-e-Kabood and Gonbad-e-Ghaffariyeh

Saed Sattarnejad* Samad Parvin**

Abstract: *The construction of tombs in the era of Islamic architecture is usually considered as being a manifestation of beliefs and rituals related to the honoring of the dead, along with other religious buildings, including mosques. The various structural methods of the tombs have been influenced by varied cultural and material factors. However, contrasting opinions and votes have been allocated to the issue of tombs laws in Islamic jurisprudence. At any rate, a foregone conclusion is that the presence of a large number of these buildings in many Islamic countries emphasises their special position in the Islamic society. Different types of Islamic decorative arts can be studied in accordance with the importance of the most beautiful historical domes of Iran, namely Kabood and Ghaffariyeh domes. This research is based on the study of some applied elements, such as tiling (Kashi Kari) and brickwork, as well as some of the architectural elements in the domes of Maragheh, like polo, which have not been observed in other Iranian buildings.*

Keywords: *Gonbad-e-Ghaffariyeh, Gonbad-e-Kabood, Mosaic tile, Glaze tile, Seljuk, Ilkhani*

Research purposes

1- Introduction of architectural features in the decoration of Gonbad-e-Kabood and Gonbad-e-Ghaffariyeh

Research questions

- 1- What are the differences and similarities between the decorations of Gonbad-e-Ghaffariyeh and the decorations of the tower of tombs in Maragheh in the past centuries?
- 2- What are the indicators and attributes of both techniques and decorations used in the period of the Ilkhani in comparison to the past periods?

* Ph.D. student of archaeology of Islamic periods, University of Mohaghegh Ardabili, Faculty of Literature and Human Sciences. saeidsattarnejad@yahoo.com

** Undergraduate M.A. Student of archaeology, University of Mohaghegh Ardabili, Faculty of Literature and Human Sciences. arjaan1370@gmail.com

Introduction

Grave, cemetery, tombs. Plural noun. 1. Burial place. 2. The building on the tomb. Plural: tombs (Moeen dictionary, below the name of the «tomb»). In Turkish, the «sin» term is used as an equivalent to the word «tomb».

The construction of the tombs in the era of Islamic architecture is generally seen as being a manifestation of beliefs and rituals related to the honoring of the dead, along with other religious buildings, including mosques, and almost proceed in parallel to it. The various structural methods of the tombs have been influenced by varied cultural and material factors. However, contrasting opinions and votes have been allocated to the issue of tombs laws in Islamic jurisprudence, but most of all the presence of a large number of these buildings in many Islamic countries indicates their special position in the Islamic society.

One of the most important periods of the creation of these tombs in the seventh and the eighth centuries AH that is worth talking about is the period of Mughal Ilkhan's rule. Considering the centrality of the Ilkhanate in Maragheh during this very period, we particularly draw attention to the formation of a number of tomb towers in the city. The mosques are completely decorated in Maragheh. Thus, in 1185 AD approximately, Hassan Bin Pirooz Maraghe was one of the Iranian industrialist stonecutters who worked in the Asia Minor. In fact, some of the tile workers, architects, and stonecutter artists who fled from Iran when the Mongol invasion took place (or maybe earlier), had been working in Asia Minor. During the Ilkhan period, the magnificence and beauty of these tombs were enhanced by Kufi lines using one-colour tiles, as well as glazed bricks.

Considering that the Seljuk period is approximately in accordance with the Romanesque style and the Ilkhan period with the Gothic style in terms of some chronological guide marks, it may be surprising the resemblance of the evolution of Romanesque to Gothic in Europe to these two periods in Iran. Besides, some of the characteristics that will be mentioned later on will reinforce such an analogy¹.

Ilkhanid Architecture

In terms of aesthetics, Ilkhanid architecture has not created a new style in the history of Iranian architecture, as it can be largely considered as the sequence of Seljuk architecture. Its features emphasise the vertical line, especially through the use of windows and the construction of surfaces with niches, moldings, as well as concentrated masses on a few relatively jumping-off points. However, this technique is not seen as being absolutely essential to a style. These techniques, such as those representing narrow

¹ Donald Wilber, *Islamic Architecture of Iran during the Ilkhanis*, 1964, p.35.

pillars in the angles, emphasise the vertical orientation of a building, particularly from the inside. The dome and its stem have been longer; the old forms have been continued, but, in exchange, a kind of structural profile has been used to impact on the onion shape of the Timurid period. The double-layer dome, which first appeared in Seljuk architecture, became widespread in the architecture of the Ilkhan period too. A series of crossed arches with small vaults attached to them (it is either a building profile succession or possibly a staircase building profile, and their peak has been crossed by a hollow decorative arcade) have shaped a considerable arcade. The emphasis has been placed on the *iwan* (an arcade or a rectangular hall with one end entirely open), which is somewhat high here, and it often has two minarets from both sides. The muqarnas structures have been frequently used along with complicated shapes².

The clay has been used to build walls and baked bricks for encrusting. The arcades and domes have been completely built with baked bricks. The application of stones in building, specific to the Azerbaijan region, have been used in the lower part of the walls. Sometimes, stone decorations have been used, like in the case of some caravansaries influenced by the Syrian architecture. On the other hand, stone have been used for encrusting in one of the later buildings of Ilkhani inside the courtyard of Shiraz Jame' Mosque³.

Gonbad-e-Kabood

This building is located in Maragheh province, 37 ° 23 '24.39 "N, 46 ° 14' 20.86" E, next to the Maragheh cylindrical tower. As to its shape, it is a ten-sided prism like. Its entrance door has different decorations (**Fig. 2**). It is said to be the tomb of the mother of Hollakoo or Goey tower⁴ (**Fig. 1**), yet the assignment of this building to the tomb of the mother of Hollakoo has not been confirmed⁵. According to the Quranic inscriptions in the tomb, André Godard denied its assignment to the mother of Hollakoo, who was a Christian. He says that the tomb is the grave of an unknown person of Muslim elders. On the other hand, Godard believes that the building of this tomb does not belong to the Mogul period, since the construction of such a tomb in the Maragheh, the capital of Holoku, which was the centre of the opposition to Islam, seems quite unlikely, unless it was built in the era of the Seventh Mongol Ilkhan, Ghazan Khan. Then, referring to the architectural style of the Ghazan era, he has added that the building cannot originate from this period. Consequently, its construction dates back before the time of

² Umberto Sharatou, Ernst Grobe, *Ilkhani and Timurid art*, 2005, p.86.

³ *Ibidem*, p.95.

⁴ Abdul Ali Karang, *Antiques of Azerbaijan*, 1995, p.13.

⁵ Nosrat-o-Allah Mashkoti, *List of historical monuments and ancient places of Iran*, 1970, p.10.

Hollakoo. Thus, Godard estimates this date from 582 to 656 AH and constructs his hypothesis by rebuilding the inscriptions.



Fig. 1 General view of Gonbad-e-Kabood

Like other domes from Northwest of Iran, Gonbad-e-Kabood is a two-storey building⁶. The first storey is a stone crypt of two-forty metres. The second storey is a brick room built on a crypt of fourteen-forty metres (**Fig. 2**), whereas the body of this dome is ten-sided and a hemisphere dome has

⁶ Younes Morvarid, *Afrazeh Rood*, 1982, p.296.

been created on this very storey⁷ (**Fig. 3**). The end of its dome has collapsed, therefore major parts of its plastering, decoration, and writing have been lost. The inscription, which is located inside the building, under the dome and twisted around the tomb with the lines of the manuscript on the wide border, is the part of the first verse of Sura 67 of the Quran⁸.

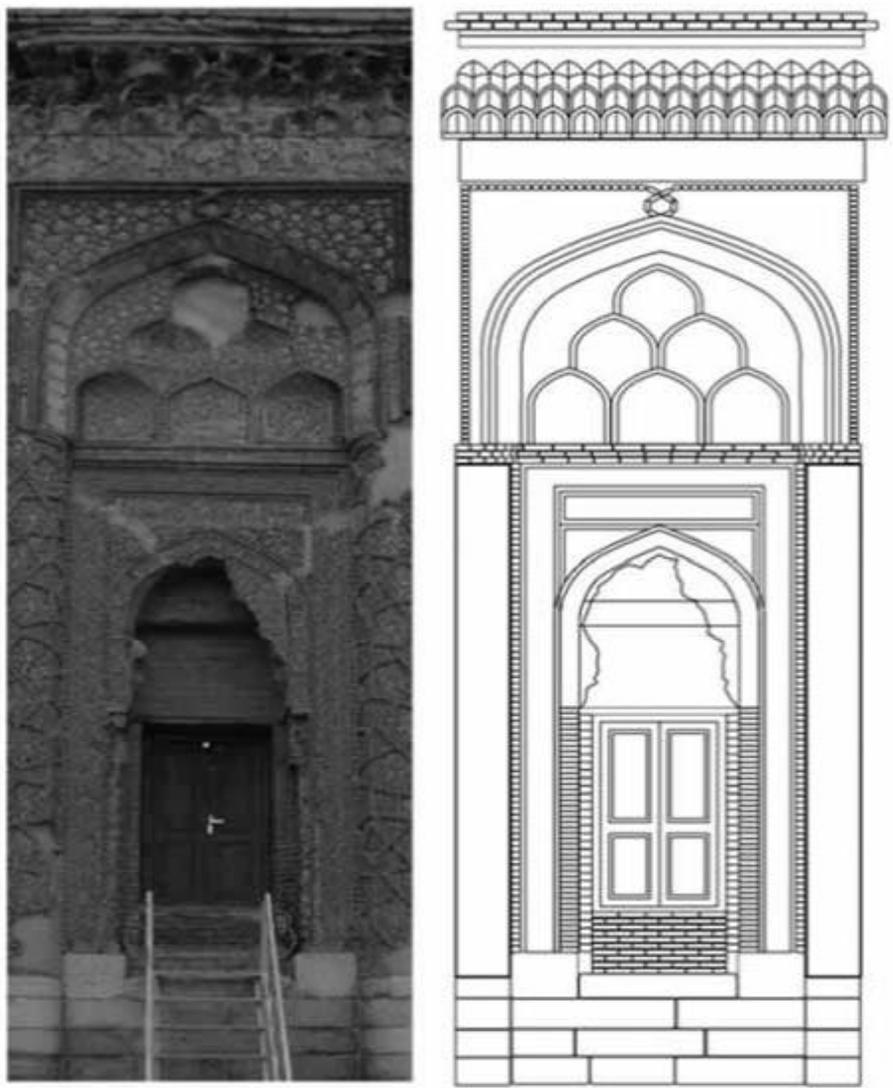


Fig. 2 The entrance door of the Gonbad-e-Kabood

⁷ Majid Sepehrvand, *Maragheh in the course of Iranian history*, 2002, p.73.

⁸ Younes Morvarid, *op. cit.*, 1982, p.298.

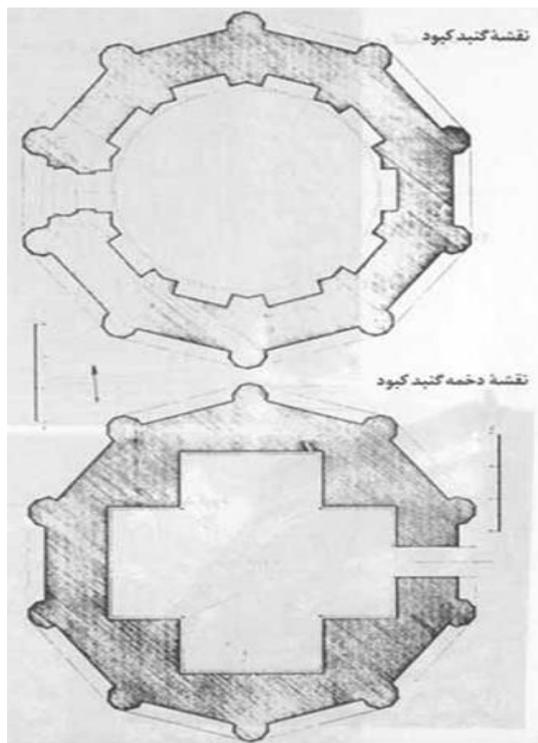


Fig. 3 The Plan of the Gonbad-e-Kabood

What is expected from the molded inscription in the crypt is that the dome has been made as a tomb tower (**Fig. 4**). This building has two stories including the main space and the crypt⁹.



Fig. 4 View of the crypt

⁹ Yousef Beyg Bapour, *Tombs, epitaphs and Documents of Maraghe*, 2009, p.46.

Wilson writes that the ornamentation of this building is pure evidence of the ability and skill of Iranian workers. The exterior body of the dome has been decorated under the form of trains, geometric shapes, and the three simple rows of Muqarnas. Its interior walls has had painting decorations which disappeared over time and only a small part of them remained¹⁰.

The tomb is ten-sided tower. Its exterior view have been beautifully decorated with the composite of turquoise-coloured unfinished, glazed brick and pottery with geometric designs. Experts consider this building as being similar to the Mausoleum of Momine Khatun, located in Nakhchivan City. The mausoleum of Momine Khatun (dating back to 582 AH) is an ornamented and attractive building, which, some years after its construction, has been a model for the construction of Gonbad-e-Kabood. The Gonbad-e-Kabood has also delicate and elegant decorations of unfinished, glazed pottery and serves as a pattern to the decorations of this period. The decoration of the dome is excessive though. Still, the importance of decorating is preferable to the style of the building. Finally, it can be noticed that the tower is, in fact, an industrial work. All in all, this memorial is a striking proof of the skill and proficiency of Iranian workers¹¹.

Decoration of Gonbad-e-Kabood

The decoration of the building is twofold: interior decoration and exterior decoration, crypt room and main room. There are also four groups that can be classified as follows:

- 1- Brickwork
- 2- Inscription (Inscriptions and decorative lines of carved bricks)
- 3- Tiling (Turquoise glazed tiles)
- 4- Muqarnas *kari*

Brickwork

Brick (or *Agur*) is a Babylonian word and also the name of the written clay on which orders, charters, laws were written. The Sumerians and Babylonians have made a dough mud from the rivers in order to obtain the clay after the flood's downturn¹². Bricks are the most important elements in Middle East architecture due to their strength, sustainability and high stability. Until the invention of the brick, stucco has been the most important architectural module (unit), but it was replaced after discovering the brick and its properties. Step by step, the use of bricks as decorative elements has further expanded. In addition to the decoration of buildings with the common brick module (the same rectangular and common brick form), architects and

¹⁰ Ismail Dibaj, *Ancient monuments or antiquities and historic buildings of Azerbaijan*, 1968, p.90.

¹¹ Gholamali Hatam, *op. cit.*, p.226.

¹² Ahmad Hami, *Building materials science*, 1998, p.142.

artists have made various bricks under the form of glazed bricks (bas-relief or embellished motifs), molded bricks (in geometric and non-geometric shapes), extruded bricks, etc. By expanding these methods, the possibility of creating motifs in various geometric and non-geometric shapes has been consequently provided in various architectures. As a result, various decorative forms have been implemented¹³.

The bricks have been the most important material at architects' disposal. In order to remove the bricks from dry and dusty forms, the architect used to engrave, then arrange them under the form of a diamond, put some of them lower, etc. This type of material has been used on a large scale for the purpose of building and decorating, which strongly stands in contrast with the use of the stone in the Islamic world; perhaps this is due to the visual aspect of stone, which cannot have the specific elegance of bricks (Fig. 5).

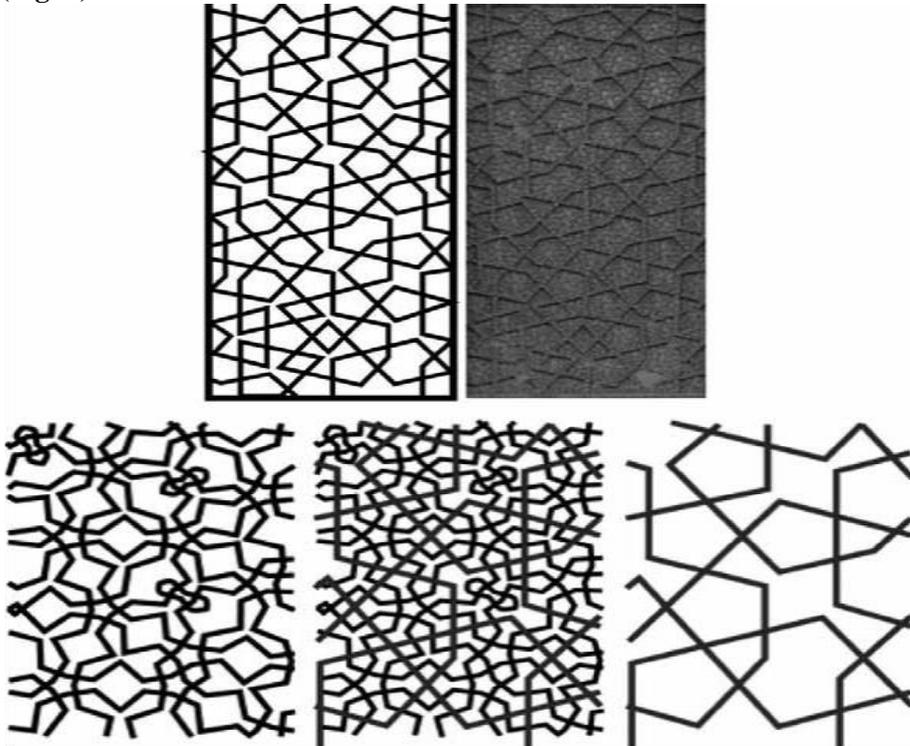


Fig. 5 Brickwork motifs in Gonbad-e-Kabood

After the Mongol invasion of Iran, the use of bricks was reduced. The main reason was the migration of many artists from Iran. After a period of interruption and stagnation in Iranian architecture, when the Ilkhans wanted or needed to rebuild their ancestors' heritage, they called architects

¹³ Rasoul Mousavi Haji, Maziar Nikbar, *Applied Arts in islamic period*, 2015, p.32

(previously fled to the southern regions of Iran because of the insecurity created by the Mongol invasion) from the southern lands to their own land¹⁴. One of the most important aspect in Gonbad-e-Kabood is the use of red bricks. In the Seljuk era, brick decoration reached perfection, and the brick itself was used as a building material and for the purpose of decorating the buildings. Shapes such as square, triangle, diamond, lancet, right, can be seen in the external surface of these constructions¹⁵.

In this case, girih tiles of bricks can also be used with tile, which is also obvious in Gonbad-e- Ghafarieh's structure.

Inscriptions

Inscriptions are the only visual element that directly carry the meaning of the word. These two aspects, namely the image (appearance) and the content or text, are of great importance to the buildings's aspect of the Islamic period in Iran. Inscriptions should be really investigated in their own context. Besides, they are the most praiseworthy elements in the status of the pure design, but, at the same time, Muslims consider them to be intrinsic¹⁶. Inside the building, under the springing of the dome, a part of the first verse of Sura 68 of the Quran has been molded with the Naskh script on a wide margin. A stone has been placed in the inner wall of the western arch of which verses 26 and 27 of the Sura 55 of the Quran (Verse 26. *Whatsoever is on the earth is transient. Verse 27. And only the Essence of your Lord full of Majesty and Honor shall remain forever*) have been carved with beautiful motifs¹⁷.

Tiling (Kashi Kari)

The tile consists of two parts in terms of nature and composition of the material: the body part, which is similar to the brick and pottery, and the glaze part, which is similar to the glass. In fact, the tile is a kind of artificial stone made by man from the very beginning. It is actually an artificial stone having a motif and colour with a glaze or enamel on it. Mosaic (a natural stone with different colours) has been used before the invention of the tile in various civilizations. Nowadays, artificial mosaics are also produced and they are very similar to the tile, but in a more compact and harder form. On the other hand, it should not be ignored that the principal use of the mosaic was generally for the floor of the building and its placement on the floor of the building definitely requires a considerable compressive resistance. While the main application of the tile is on the body and the facade of buildings, not on their floor, in most sources, tiles and mosaics are often classified as a group,

¹⁴ Mohammad Karim Pirnia, *Stylistics of Iranian Architecture*, 2001, p.64.

¹⁵ Shakiba Sharifian, Sadegh Khodaparast, *op. cit.*, p.74.

¹⁶ Arthur Pope, *Persian Architecture*, 2007, p.15.

¹⁷ Salmasi Zadeh, *Red Dome or redness of the dome of Maragheh*, 1974, p.650.

whether tile or mosaic. Thus, what is referred to them as primary tiles in some sources, it consists, in fact, of a piece of distinct coloured stones putting them together to achieve a kind of painting¹⁸.

In the Islamic period, Seljuk period can be considered as the beginning of the art of the tile. The duration includes the use of a kind of work of the square kufic script and a geometric knot of turquoise tile pieces in the field of brick. It can be seen under the corbel without Muqarnas and training of the Isfahan mosque. Later on, the art of tiling (one of the decorative elements used in this building) in the Ilkhani period was based on some definite principles. At the entrance and external blind arcade (**Fig. 6**) one can notice a beautiful composite of tiling and brickwork, authentic artistic creations. In addition to that, the exterior blind arcades were decorated with turquoise tiles and the appellation of the dome is also due to watercolour and presence of turquoise tiles.

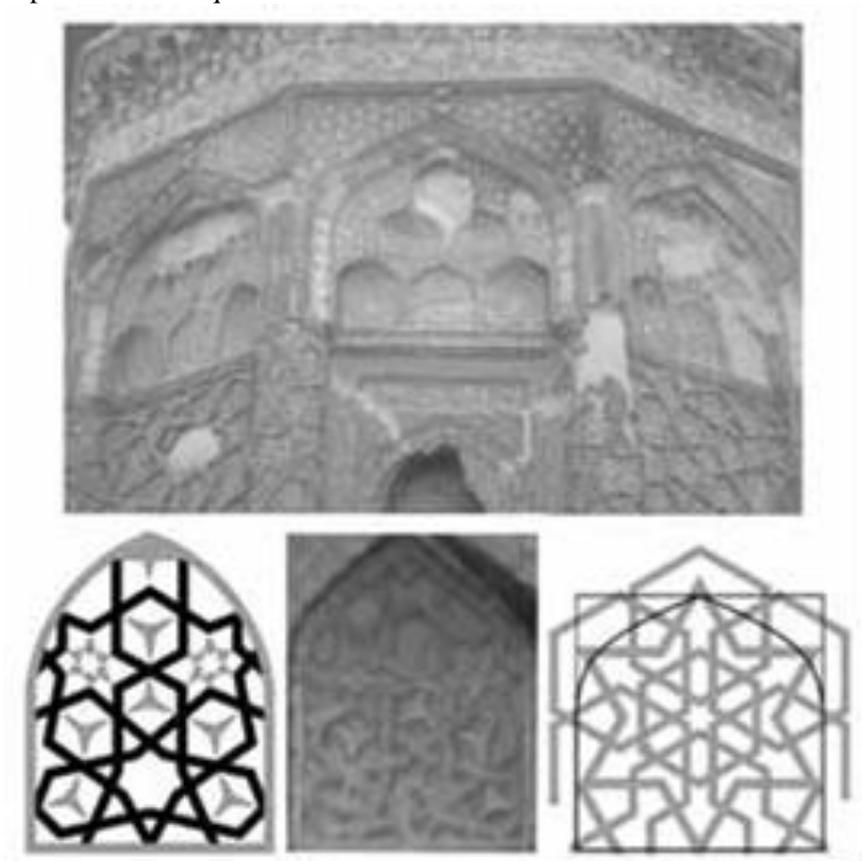


Fig. 6 The composite of tiling and brickwork arts

¹⁸ Rasoul Mousavi Haji, Maziar Nikbar, *op. cit.*, p.120.

Muqarnas

Muqarnas (or stalactite work) is one of the most beautiful decorative elements of architectural arrays. It may be carried out with plaster, brick, tile or even wood. However, the most common types are plaster and tile. In Old Persian, it was also called *Ahoopa*. This term was referred to a six-sided building or hexagonal house¹⁹. Muqarnas plays an important role in capturing the beauty of Iranian buildings, especially mosques and mausoleums. They are used in the form of layers built on together in order to design buildings or to change gradually one geometric form into another geometric form. Muqarnas can also be considered as one of the most effective elements in constructing domes for transferring and dividing exerted forces properly on the underlying walls, which has lost its initial application and has been used more for decorating. The Muqarnas are usually used in dropped surfaces of the corners, under the ceiling. Nevertheless, the location of this decorative element is above the walls, ceilings or entrance corners. Therefore, some consider the origin of Muqarnas as being a reason in decorating the squinches under the ceiling²⁰. Some architects have also used Muqarnas in front of the buildings. They have constructed the building in such a way that it does not cause the building to be heavy and does not put pressure on its foundation.

Muqarnas' decorations are usually used in front of the building. The Muqarnas used in this mausoleum can be divided into two categories: the first category consists of a number of arcades with broken arches or vaulting, each of which is located on the top of a charter side and has three rows of Muqarnas. The second category, which is located right at the base of the dome, consists of a few small arcades and a number of circular surfaces above them, seen like hanging Muqarnas²¹.

Gonbad-e-Ghafarih

The historical dome of Ghafariyeh is located in the northwestern part of Maragheh, alongside the Sufi Chai River, on the coordinates of 37 ° 23 '40.83 "N, 46 ° 13' 52.37" E. This building is one of the most beautiful buildings of the eighth century AD built in the days of Sultan Abu Sa'id Bahadur Khan, the king of Ilkhani. The plan of this building is square-shaped and is placed on the rocky platform like the rest of Azerbaijan tombs²². (**Fig. 7**).

¹⁹ *Ibidem*, p.97.

²⁰ Mohammad Kiani, *Iranian Architectural Decoration in the Islamic Period*, 1997, p.45.

²¹ Gholamali Hatam, *op. cit.*, p.226.

²² Ismail Dibaj, *op. cit.*, p.91.



Fig. 7 Gonbad-e-Ghafarih of Maragheh

According to historical texts, during the reign of Sultan Ya'qub ibn Hassan Beq Aq Qoyunlu, when a mystic called Nizamuddin Ahmed bin Hussein Ghaffari returned from the pilgrimage, he built a mansion near the building and dedicated a property and garden for its use. That is why, this mansion and related buildings, as well as the tower, became known as Ghafarih. Of course, in the appellation of Ghafarih, the reference to the nearby school was borrowed²³. Gonbad-e-Ghaffarih is inspired by a Gonbad-e-Sorkh and is in the form of a square brick which is located on a platform, above a cellar. Its four corners had been decorated by pillars with brick decoration. The entrance is located in the north. **(Fig. 8)**.

²³ André Godard, Maxime Siroux, *Iranian Works*, 1993, p.304.

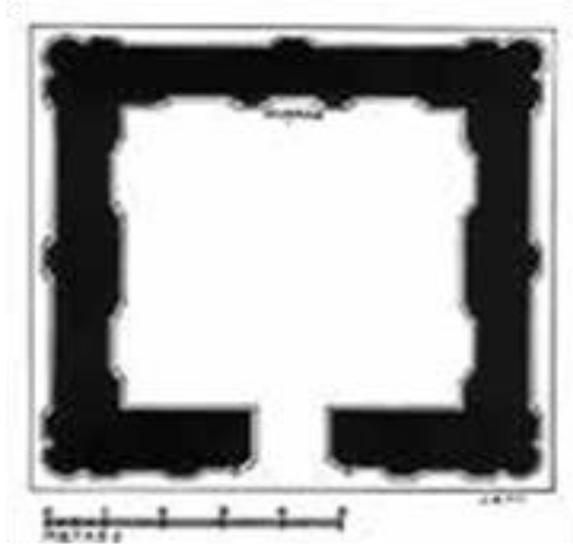


Fig. 8 The plan of Gonbad-e-Ghaffariyeh

At the top of the vaults of each arcade, except the inscription, there is a margin having three circular shapes, containing two symmetrical patterns of polo. This building was the mausoleum of Amir Shams al-Din Qara-sen-Qur, the regent of Egypt, who died in Maragheh²⁴. The main view is located in the north, whereas the cellar entrance of the tomb is located in the east. The portal (doorway) has a central arcade or a pre-arc of Muqarnas and the inscriptions around it are Noqul and Sper. Each side of the east, west, and south has two rectangular or blind window frames. This building has a two-sided dome, completely collapsed. The interior part has been plastered like other towers in the area. The signs of colours and designs are seen above the altar²⁵. We should mention that Gonbad-e-Ghaffariyeh is different from other tower of Maragheh tombs and other tombs from Iran in the past centuries. The reason for this difference lies in the use of two techniques of mosaic tile and glazed tile, which originate from the period of the Ilkhani. In terms of the architectural form, there are also differences in comparison to other tomb towers in Iran. As the tower of the tombs in Iran is mostly tower-shaped, there is a sign called *polo*²⁶ (Fig. 9).

²⁴ Arthur Pope, *op. cit.*, p.1300.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Hamid Farahmand Brugeni, Parvin Soleimani, *The typology of the decorations of the Gonbad-e-Ghaffariyeh of Maragheh based on the comparative model*, 2012, p.139.



Fig. 9 The pattern of polo in Gonbad-e-Ghaffarieh

According to the techniques of implementation, the decorations of the Gonbad-e-Ghaffarieh can be divided into three general categories, as follows: the first group, gīrih tiles (or *gīrih chīnī*) with the incorporation of bricks and tiles or knitting together, the second one, consisting of mosaic tiles, and, finally, the third group, mainly consisting of glazed tiles (**Fig. 10 and 11**).



Fig. 10 Gīrih tiles with the incorporation of brick and tile in Gonbad-e-Ghaffarieh



Fig. 11 Brick working of glazed tiles in Gonbad-e-Ghaffariyeh

Besides mosaic tiles and girih tiles with bricks and tile techniques, another technique has also been used in Gonbad-e-Ghaffarie (whose origin is the Ilkhanite era), although less applied in comparison to other techniques. When it comes to the implementation of the glaze technique after the installation of tiles, in the middle of the rocks, an enamel is placed between patterns, in order to highlight the colour of the pottery itself and show its appearance among tiles²⁷.

²⁷ Mohammad Karim Pirnia, *Introduction to the Islamic Architecture of Iran*, 2005, p.386.

Conclusion

Over the centuries, Iranian architecture has undergone various changes in terms of structure and beauty, and it has gradually and continuously evolved from its traditional and initial form. Despite the losses caused by invasions and cultural impacts, it achieved great personal features apart from other Muslim countries. The main advantages of the Iranian architecture are: considerable attention to the shape and scale, structural innovations, especially in the construction of the dome, and beautiful decorations that are truly unique.

These techniques have been used in Kabood and Gonbad-e-Ghaffarieh: girih tiles with brick, mosaic and glaze tiling, molding. The «girih tile» technique, along with the brick and tile, have been used in structural elements such as Nogul, central arcades, and blind windows. The mosaic technique initially started with the composition of brick and tile in the fifth century AH. This technique was used during the Ilkhani period with the composition of tile having two colours of turquoise and cerulean when decorating the buildings, until the Timurid and Safavid periods, when it flourished in colour variations. It can be assumed that the decorations implemented by combining brick and tile (as geometric knots) have gradually been opened their way to the mosaic tile technique. Thus, the brick has been replaced by the tile.

Finally, we must underline that the initial application of the glazed tile can be identified in the Ilkhan period. This technique has not been implemented in any other tomb before the implementation in the Tomb of Sheikh Abd al-Samad Natanz, Ghaffarieh of Maragheh and the Pir Bakran mausoleum. Maybe it should be mentioned that Ghaffarieh of Maragheh is the first tomb reflecting the glaze technique. In fact, the domes of Maragheh show the complementary series of decorative elements from the Seljuk period to the Ilkhani and later on, Safavid period.

List and source of illustrations:

Fig. 1 General view of Gonbad-e-Kabood, photo author

Fig. 2 The entrance door of the Gonbad-e-Kabood, apud Shakiba Sharifian, Sadegh Khodaparast, *A Look at the Gonbad-e-Kabood*, 2014, p.73

Fig. 3 The Plan of the Gonbad-e-Kabood, apud Gholamali Hatam, *Islamic Architecture of Iran during the Seljuk period*, 2008, p.231

Fig. 4 View of the crypt, photo author

Fig. 5 Brickwork motifs in Gonbad-e-Kabood, apud Shakiba Sharifian, Sadegh Khodaparast, *A Look at the Gonbad-e-Kabood*, 2014, p.74

Fig. 6 The composite of tiling and brickwork arts, apud Shakiba Sharifian, Sadegh Khodaparast, *A Look at the Gonbad-e-Kabood*, 2014, p.75

Fig. 7 Gonbad-e-Ghaffarieh of Maragheh, photo author

Fig. 8 The plan of Gonbad-e-Ghaffarieh, apud Younes Morvarid, *Afrazeh Rood*, 1982, p.305

Fig. 9 The pattern of polo in Gonbad-e-Ghaffarieh, apud Younes Morvarid, *Afrazeh Rood*, 1982, p.305

Fig. 10 Girih tiles with the incorporation of brick and tile in Gonbad-e-Ghaffarieh, photo author

Fig. 11 Brick working of glazed tiles in Gonbad-e-Ghaffarieh, photo author

Bibliography:

Beyg Bapapour, Yousef, *Tombs, epitaphs and Documents of Maragheh*, Qom : Islamic Reserve Consortium Publication, 2009.

Dibaj, Ismail, *Ancient monuments or antiquities and historic buildings of Azerbaijan*, Tehran: The Society of National Monuments Publication, 1968.

Farahmand Brugeni, Hamid and Soleimani, Parvin, *The typology of the decorations of the Gonbad-e-Ghaffarieh of Maragheh based on the comparative model*, Journal of Islamic Art Studies, issue 16, 2012.

Godard, André and Siroux, Maxime, *Iranian Works*, Translated by Abolhassan Sarv Ghadam, volume 3, Tehran: Islamic Research Foundation, 1993.

Hami, Ahmad, *Building materials science*, volume 3, Tehran: Tehran University, 1998.

Hatam, Gholamali, *Islamic Architecture of Iran during the Seljuk period*, Tehran: Jahad Daneshgahi, 2008.

Karang, Abdul Ali, *Antiques of Azerbaijan*, Tehran: Society for National Heritage, 1995.

Kiani, Mohammad, *Iranian Architectural Decoration in the Islamic Period*, V 1, Tehran: Cultural Heritage Organization, 1997.

Mashkoti, Nosrat-o-Allah, *List of historical monuments and ancient places of Iran*, The first publication of the National Organization for the Protection of Iranian Antiquities, Tehran: National Organization for the Protection of Iranian Antiquities, 1970.

Morvarid, Younes, *Afrazeh Rood*, Tehran: Ouhadi, 1982.

Mousavi Haji, Rasoul and Nikbar, Maziar, *Applied Arts in islamic period*, Tehran: Samt, 2015.

Pirnia, Mohammad Karim, *Stylistics of Iranian Architecture*, volume 1, Tehran: Soroush Danesh, 2001.

Pirnia, Mohammad Karim, *Introduction to the Islamic Architecture of Iran*, Gholam Hossein Memarian, Tehran: Soroush Danesh Publication, 2005.

Pope, Arthur, *Persian Architecture*, translated by Golam Hossein Sadri Afshar, Tehran: Naqshe Jahan publication, 2007.

Pope, Arthur, *Survey of Persian Art*, Tehran: Scientific Cultural Publication, 2009.

Salmasi Zadeh, Javad, *Red Dome or redness of the dome of Maragheh*, Vahid Literature and Languages Magazine, 1974.

Sepehrvand, Majid, *Maragheh in the course of Iranian history*, Tabriz: Ahrar, 2002.

Sharatou, Umberto and Grobe, Ernst, *Ilkhani and Timurid art*, translation by Dr. Yaghoob Ajand, Tehran: Mola Publications, 2005.

Sharifian, Shakiba and Khodaparast, Sadegh, *A Look at the Gonbad-e Kabood*, The Magazine of Moon and Art Book, September, issue 180, 2014.

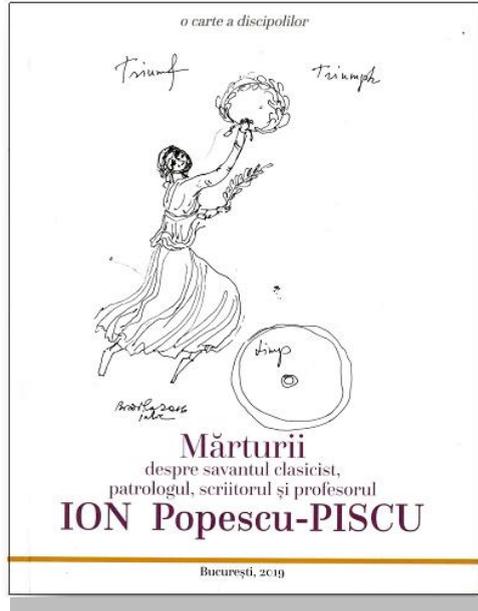
Wilber, Donald, *Islamic Architecture of Iran during the Ilkhanis*, Translated by Abdollah Faryar, Tehran: Publishing Firm and Publishing Book, 1964.

BOOK REVIEWS

Testimonials about the Classicist Scholar, Patrologist, Writer and Professor Ion Popescu- Piscu

Adrian Stoleriu

Maria Popescu Dragomir și
Grigore Popescu Muscel
(coordonatori) – *Mărturisiri
despre savantul clasicist,
patrologul, scriitorul și profesorul
Ion Popescu-Piscu*, Editura
Bizantină, București, 2019, 375 p.



Published in the year 2019 on “Bizantină” Publishing House from Bucharest, the paper “Testimonials about the classicist scholar, patrologist, writer and professor Ion Popescu-Piscu (1909-1978)”, masterfully coordinated and illustrated by the renowned painters Maria Popescu Dragomir and Grigore Popescu Muscel is without a doubt an exceptional paper.

It is nearly impossible not to discover, while browsing the pages of this beautiful paper, the general intention of the authors to reconstruct, in the memory of the readers, the image of a true cultural personality of the last century, a savant, a patrologist, a writer and a renowned professor: Ion Popescu Piscu, the father of the renowned church painter, the maestro Grigore Popescu Muscel.

“A book of disciples”, this is the subtitle which accompanies the main name of the book, a volume of 375 pages, in which were reunited the memories full of honesty of the people who knew him, in any of the multiple facets of his complex cultural personality.

This interesting phrase reveals itself in its richness of meanings, through it being understood the fact that this book was written by the disciples of the

scholar Ion Popescu Piscu – the expression functioning in this case like a collective signature of all the people who participated in one way or another in the making of this paper, as well as the idea that the paper itself could be dedicated in fact to the disciples, as a model to follow.

Actually, this book dedicates a considerable number of pages to each of these sides of the praised remarkable cultural individuality, the classicist and patrologist, the translator, the poet, the writer and the professor Ion Popescu Piscu. The paper debuts otherwise with 2 “necessary” evocations, two praises full of meaning and significance, of the academic Professors Mihai Diaconescu and Constantin Prut, two names of reference in aesthetics, criticism and art theory.

The reconstruction process of the image of this prominent personality of the 20th century Romanian culture based itself on the successive presentation loaded with emotion of some confessions of the ones who today remind with reverence of the one who was a valuable model, a landmark, a pillar of strength of the autochthonous culture, a guiding light in the times of need in our history.

But maybe the most obvious qualities which come off of the eulogistic suite of descriptions which form this book are the ones which refers to the human quality of the one who was Ion Popescu Piscu, the evocations starting from his outer image, the one of an elegant man, always dressed in a suit and a tie, with perfectly polished shoes, to his inner image, from which emanates a distinct warmth and emotional support. The reader will have the occasion to get to meet a profound man, a complete man, a man preoccupied with the delivery of the feeling of moral, civic and intellectual duty of the generations which he guided.

The numerous confessions of the disciples – being in the face of a true confession of faith, of a voluntary eulogy about the one who guided at some point the steps of their own intellectual, cultural and spiritual development, also reveals a sum of professional qualities of the one who was their teacher and mentor fully aware of the role and power of education: seriousness, discretion, conscientiousness, verticality, punctuality, professional tact and modesty, qualities which could be synthesized in “The rule of Professor Piscu”, a rule which he asked the students to respect without fail. The essence of this rule reflects the simplicity of a sincere, traditional, in full accord with the civic common sense thinking, but especially the value of an ethic, intransigent model which could not be talked about without having in mind the term “correctness “. For a moment, the disciples, adult human beings today, accomplished, some of them becoming teachers in their turn, rememorize with intensity moments from their childhood as pupils, they would assist with emotion at the Latin classes hold by Professor Piscu. But the classes were not only Latin – the subject to which he manifests a totally unique exigency, but they were true moments of cultural, moral and spiritual

learning, the disciples taking part in a complex speech which combines the elements from different domains of classic culture, history or the grammar of the Romanian language.

But beyond talking of a certain person, this book talks about a set of values, about a lifestyle (discreet, but aware of its own value), about an exceptional human and professional model, transposed into a valuable lyrical accomplishment.

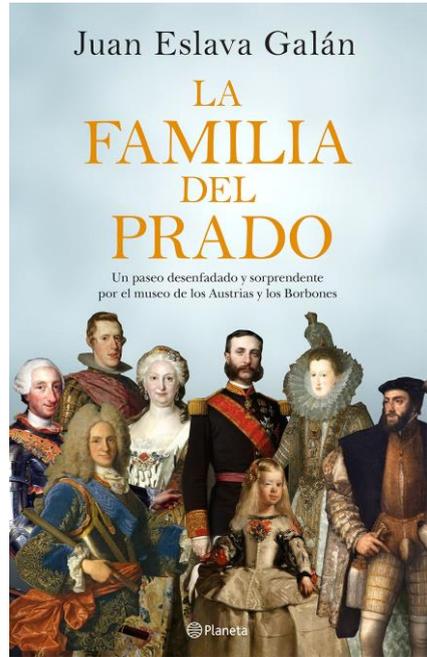
Back in the days, it was said that a person continues to live even when one is no more, as long as one's name is not forgotten, being recalled by the generations which followed him. Actually, this is the role of this paper, the memories of the disciples invite and oblige to remembrance, to keeping alive the image of a man whose human, spiritual and professional qualities add up to the one of a hero – just like his father and grandfather fallen in battle in the wars from 1877 and 1917. Ion Popescu Piscu participated as a fighter in the second World War, where he got the wound which tormented him for the rest of his life.

Extremely relevant is the testimony of one who once was his student, and now presents with an overflowing emotion the gratitude to the one who was Professor Ion Popescu Piscu : “If I could meet the Professor today, I would kiss his hand as if he were my father who turned my steps to honesty, discipline, correctness, meticulousity, perseverance and order in life”(Traian Popescu, Specialist in geology-geography, p.207).

**El Museo del Prado: 200 años
de historia y arte /
The Prado Museum: 200
Years of History and Art**

Alina Țiței

Juan Eslava Galán, *La familia del Prado. Un paseo desenfadado y sorprendente por el museo de los Austrias y los Borbones* / *The Prado Family: A Carefree and Surprising Walk Through the Museum of the Habsburgs and the Bourbons*, Editorial Planeta, Barcelona, 2018, 448 págs.



En 1819, el Real Museo de Pinturas y Esculturas, hoy en día el mundialmente reconocido Museo del Prado, abrió sus puertas al público. Dos siglos después, la que por muchos es considerada la mejor pinacoteca del mundo sigue acogiendo en sus exquisitas galerías a los amantes del arte. Entre ellos está Minerva, nieta del escritor Juan Eslava Galán y la más joven benefactora del museo; el especial interés que en cada visita la pequeña demostraba por los retratos monárquicos allí expuestos, así como las deliciosas conversaciones que mantenía con su afamado abuelo mientras paseaban por entre los multiseculares lienzos echaron la semilla del libro que nos ocupa: *La familia del Prado*. Porque, efectivamente, el museo no solo alberga uno de los acervos artísticos más valiosos en el mundo, sino que además refleja, a través de sus retratos reales, los intrincados lazos de parentesco que unen a las dos dinastías que han regido los destinos de la nación española desde hace cinco siglos: los Austrias y los Borbones¹.

En su 200 aniversario, el Museo del Prado encuentra en este «álbum familiar» del autor jienense su más que singular homenaje. Con su habitual e inimitable mezcla de rigor histórico, «sabia erudición», didactismo mesurado y humor cómplice, a lo que se suma lo ameno de su arte de contar y la «ironía

¹ Las citas textuales y las paráfrasis se basan en la obra reseñada.

inteligente», lo desenfadado de su lenguaje (inclusivo, además, dicho sea de paso) y lo sorprendente de su anecdotario, Eslava Galán nos ofrece un apasionante recorrido no tanto por la historia oficial de España, sino más bien por la historia privada de sus peculiares protagonistas cuyas figuras engalanan las paredes del museo. Se trata, en efecto, de «una historia del día a día [...] de sus reyes, esposas e hijos, pero también de personajes ilustres, pintores, amantes y plebeyos», una especie de buceo existencial en lo más íntimo y recóndito de todo un abanico de personajes, a cuál más estrafalario y quizás por ello mismo también más humano.

Documentado en testimonios históricos de la época, pero asimismo en los informes repletos de cotilleos, chismes y habladurías cortesanas de los embajadores italianos y franceses, el ensayo se revela, sobre todo para el lector extranjero, como una oportunidad inmejorable de acercarse a la historia de la monarquía española; y esto no solo por la accesibilidad del lenguaje, sino también por la claridad y sencillez del enfoque: circular y cronológico. Así, el periplo real se abre y se cierra con una estampa de los Borbones actuales, llevando al lector a adentrarse de puntillas, siglo tras siglo, en la intimidad de algunos de los personajes más fascinantes que ha dado la historia de España.

Sin embargo, no es la exposición cronológica lo único que enlaza a las ilustres figuras reales presentes en el libro; otro es el aspecto que quizás destaca como hilo rojo de la obra y también de la historia particular de casi todos los monarcas españoles —sus manifiestas taras físicas y psíquicas, su dramático «colapso genético» provocado por la consanguinidad de los enlaces reales. El característico prognatismo austriaco o la prominente nariz borbónica se asoman insolentemente desde los retratos que integran la espléndida colección de pintura del Prado: «*su mayor fealdad era la boca, porque tenía la dentadura tan desproporcionada con la de arriba que los dientes no se encontraban*» (Carlos V), «[...] más alto que bajo, no mal parecido, rubio, pálido, con bellos ojos azules orlados de largas pestañas y boca proporcionada *si no la descompusiera el típico belfo de los Austrias*» (Felipe III), «lo invariable es la expresión de alelado, *la mandíbula eminente y el belfo desmayado* [...]». Lo estropeaba cierta cara de pez, larga y pálida, con *el belfo rojo caído*» (Felipe IV), «[...] una nariz enorme que le caía sobre el *labio flojo de una mandíbula fieramente prognática*», «[...] *el labio inferior típico de los Austrias* [...]» (Carlos II), «hubiera sido hasta guapo si no fuera por *la gran nariz borbónica*» (Luis I), «[...] feo, ojos ahuevados, *enorme nariz borbónica* [...]» (Carlos III), «[...] sonrosado y regordete, quizá un pelín feminoide [...], con su mínima cabeza, su frente huidiza, sus ojos vacunos y su *enorme nariz borbónica*» (Carlos IV) y así en adelante.

Además, Eslava Galán no se limita a evidenciar únicamente las muy poco agraciadas facciones de los Austrias y los Borbones, sino que además indaga minuciosamente en sus «conductas viciosas o erráticas»: «Carlos V

era bulímico; Felipe II era obsesivo compulsivo; su hijo el príncipe Carlos, psicótico sádico; Felipe III, ludópata; Felipe IV, adicto al sexo; y Carlos II, al chocolate»; Felipe V era maníaco-depresivo con trastorno bipolar, hipocondriaco y también adicto al sexo; Fernando VI «tenía cierta propensión a la melancolía que, en su vejez, degeneró en franca locura», mientras que Carlos III practicaba la caza de manera compulsiva; Carlos IV, al parecer, era bastante corto de entendederas; Fernando VII era «vil, canalla, rencoroso, miserable, taimado y desprovisto de escrúpulos»; Alfonso XII padecía de tuberculosis, al tanto que Alfonso XIII, antojadizo y vanidoso, «se inclinaba menos por el trabajo que por el ocio señorial, los automóviles, los caballos, la caza, los deportes elitistas y el fornicio»...

Por supuesto, del exquisito álbum pradense no podrían faltar las reinas y las princesas, autóctonas o extranjeras, las más de las veces unas desdichadas criaturas destinadas solo a «anudar alianzas políticas» y a asegurar la «continuidad del linaje real». Desde figuras históricas tan familiares como Isabel la Católica, Juana I «la Loca», María Tudor «la Sanguinaria», Isabel de Farnesio, María Luisa de Parma o Isabel II hasta las poco conocidas o casi olvidadas de entre las cuales Eslava Galán rescata a María Isabel de Braganza, segunda esposa de Fernando VII y fundadora del que, a la postre, se convertiría en el Museo del Prado, el escritor se da a la tarea de ser el cronista no oficial de sus ajetreadas y muy a menudo desventuradas existencias. Con diestras pinceladas, el autor va esbozando toda clase de perfiles femeninos, en un logrado intento de plasmar no tanto a los personajes regios, sino más bien a las mujeres de carne y hueso: la celosa Isabel la Católica, la enajenada Juana de Castilla, la bellísima Isabel de Portugal, la dulce y gentil Isabel de Valois, la bondadosa Ana de Austria, la paciente Isabel de Borbón, la devota Margarita de Austria-Estiria, la ambiciosa y astuta Mariana de Neoburgo, la «eficaz gobernadora» María Luisa Gabriela de Saboya, la culta pero calculadora Isabel de Farnesio, la poco refinada Luisa Isabel de Orleans, la «sabia consejera» Bárbara de Braganza, la lujuriosa y taimada María Luisa de Parma, la ingenua María Josefa Amalia de Sajonia, la rapaz María Cristina de Borbón y Dos Sicilias, la «ninfomaniaca y bulímica» Isabel II, la virtuosa María Cristina de Habsburgo-Lorena o la elegante mas fría Victoria Eugenia de Battenberg...

Ahora bien, aparte de las microbiografías reales, Eslava Galán dedica también algunos capítulos a personajes clave de la corte, como el duque de Lerma, valido de Felipe III, y el conde-duque de Olivares, valido de Felipe IV. Gozando de poderes ilimitados que los colocaban incluso por encima de los propios monarcas, el primero es recordado sobre todo por su desmesurada codicia y afán de medro —artífice del primer «pelotazo inmobiliario» de la historia de España, transigente con el cohecho y la corrupción—, mientras que el segundo, quizás demasiado arrogante y soberbio pero no obstante «un hombre de Estado de gran talla, que vio con claridad los problemas de

España, que advirtió la decadencia del poder de la monarquía y quiso frenarla”», queda como el que tuvo el empeño de reformar, reeducar, modernizar, en suma, de europeizar España. Ambos hacen valer su autoridad y grandeza, cual soberanos todopoderosos, mediante los retratos ecuestres que adornan las galerías del Prado: *Retrato ecuestre del duque de Lerma* (Rubens, 1603) y *Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, a caballo* (Velázquez, 1636).

Sin embargo, este impresionante álbum familiar no habría sido posible si no fuera por los grandes maestros de la pintura cuyas magníficas obras tenemos hoy el privilegio de admirar. Así, en unas cuantas páginas que nos transportan a la atribulada España del siglo XVII, el escritor hace revivir al sevillano Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, aposentador y pintor del rey Felipe IV, cuya majestuosa figura esculpida en bronce invita hoy, desde la entrada principal del Prado, a disfrutar de «la más completa galería pictórica del mundo». Naturalmente, un capítulo va dedicado también a su obra cumbre, *Las meninas* o *La familia de Felipe IV* (1656), que «reproduce la irrupción de la infanta Margarita de Austria, de cinco o seis años de edad, y sus cuidadoras o *meninas* en el Cuarto del Príncipe del Alcázar de Madrid, a la sazón estudio de Velázquez, que en ese momento está retratando, en el gran lienzo que tiene delante, a los reyes Felipe IV y su esposa Mariana de Austria...». En la línea cronológica del ensayo, Eslava Galán se detiene asimismo en otro grande de la pintura española y universal: Francisco de Goya y Lucientes, pintor de cámara en la corte dieciochesca de Carlos IV. El interés del autor se centra en los cuadros más famosos y controvertidos del artista —las *Majas* (1795-1808)—, pero igualmente en dos retratos colectivos, *La familia del infante don Luis* (1784), una «apacible escena doméstica» protagonizada por el hermano menor de Carlos III, y *La familia de Carlos IV* (1808), «un homenaje explícito a *Las meninas* de Velázquez porque el propio Goya aparece a la izquierda un poco en la penumbra, empuñando sus pinceles frente al lienzo».

Más aún, para que el lector tenga una imagen cabal acerca de los personajes históricos que van desfilando ante sus ojos, el libro de Eslava Galán recoge, en unas preciosas páginas a todo color, los árboles genealógicos de las dos dinastías, donde además se puede apreciar la colección filatélica Reyes de España, y una serie de reproducciones de los óleos que los representan y que en su mayoría se conservan en el Museo del Prado. Amén de los ya mencionados, convendría señalar algunos de los más simbólicos que el propio autor destaca mediante comentarios más o menos extensos, como, por ejemplo: *Carlos V en la batalla de Mühlberg* (1548), obra maestra de Tiziano, junto a *Isabel de Portugal* (1548), el retrato de la adorada emperatriz; *Felipe II* (1573), el elaborado retrato del «rey Prudente» a cargo de la pintora italiana Sofonisba Anguissola; *María Tudor, reina de Inglaterra, segunda mujer de Felipe II* (1554), realizado por Antonio Moro;

Felipe III (1606), «la pintura más fantásiosa del Prado», por Juan Pantoja de la Cruz; *Felipe IV* (1653), «el retrato oficial del monarca» plasmado por Velázquez; *Carlos III* (1765), el inmisericorde retrato del Rey Albañil a cuenta del alemán Mengs; *Fernando VII* (1814-1815), la viva imagen de la traición y la vil impostura reflejada por Goya; o, por fin, el atípico *Retrato de la familia de Juan Carlos I* (2014), por Antonio López, «el más diestro pintor de almas desde Goya», hoy en el Palacio Real.

A fin de cuentas, esta interesantísima intrahistoria real, entreverada más de una vez por episodios que hacen descollar a personajes tan variados como el marqués de Esquilache, la princesa de Éboli, Antonio Pérez, secretario de Felipe II, la princesa de los Ursinos o Manuel Godoy, valido de Carlos IV, resulta ser un fiel retrato a tamaño natural de la sociedad de cada época, un verdadero «archivo de la historia de España y documento vivo de la cultura occidental», con sus modas gastronómicas y vestimentarias, sus actividades diarias o de ocio. Un real paseo que realmente vale la pena.