



ANASTASIS

Research in Medieval Culture and Art

Vol. IX, No. 1 - May 2022

ANASTASIS
Research in Medieval Culture and Art

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, Mexique
Atena Elena Simionescu, Prof., “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania
Ionel Bușe, Prof., University of Craiova, Romania
Constantin Necula, Pr., Assoc. Prof., University “Lucian Blaga”, Sibiu, România
Marius Tătaru, Dr. Direktor (i. R) Siebenbürgisches Museum Gundelsheim, Deutschland
Athanasios Semoglou, Prof., Université « Aristote » de Thessalonique, Grece
Rosângela Aparecida da Conceição, Assoc. Prof., Universidade Paulista, São Paulo, Brazil.
Luana Stan, Assoc. Prof., Université de Québec à Montréal, Canada
Pilar Pérez Camarero, Prof., Universidad Autonoma de Madrid,
Eleonora Brigalda, Prof., Pedagogical University « Ion Creanga », Chișinău, République de Moldavie
Ana Taís Martins Portanova Barros, Prof., Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brazil.
Cornelia Bordașiu, Prof., “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania
Ana-Maria Pascal, Assoc. Prof., dr., Regent's University, London, U.K.
Răzvan Ionescu, Pr. dr., Centre Orthodoxe d'Etudes et de Recherches "Dimitru Stăniloae", Paris, France

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

European Reference Index for the Humanities (**ERIH PLUS**)

Central and Eastern European Online Library (**CEEOL**)

Directory of Open Access Journals (**DOAJ**)

EBSCO

SCOPUS-ELSEVIER

Scientific Indexing Services (**SIS**)

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

www.anastasis-review.ro

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

The Research Center of Medieval Art "Vasile Drăguț"

ANASTASIS
Research in Medieval Culture and Art

Volume IX, No.1/May 2022

Editors:

Codrina-Laura Ioniță, Prof., “George Enescu” National University of Arts, Iași
Andreea-Irina Stoleriu, Assoc. Prof. “George Enescu” National University of Arts, Iași
Adrian Stoleriu, Assoc. Prof. “George Enescu” National University of Arts, Iași

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***L'archange des commencements*9**Vlad Bedros***The Prophet Elijah in Moldavian Iconography, ca. 1480–1530:
Liturgical and Devotional Contexts*45**Florin Crișmăreanu***Une hypothèse sur l'identité du 'Constantinopolitanus episcopus' dans
'Epistola de duplici solis eclipsi anno 810' de Dungalus / A hypothesis on
the identity of the 'Constantinopolitanus episcopus' in Dungalus 'Epistola de
duplici solis eclipsi anno 810'*61**Jacques-Kees Noble-Kooijman***1392 Ars nova poetica. La voix d'Eustache Deschamps / 1392 Ars nova
poetica. The voice of Eustache Deschamps*75**Oana-Maria Nicuță***The Iconography of Light in Renaissance Painting and its Medieval Heritage*..95**Erich Pucher***Der Mann von der Kirchenburg Mortesdorf/Motiș / The man of the fortified
church of Mortesdorf/Motiș*.....108**MEDIEVAL CULTURE IN CONTEMPORARY RESEARCH****Daniel Sofron***Conical Perspective and Fractal Theory: A Comparative and Contrastive
Approach*121**Modesta Lupașcu***A Study of 3d Graphics in Culture*131

Radu Carnariu

Fear and Transgression in the Imaginary of Hieronymus Bosch and Francisco Goya 139

BOOK REVIEWS**Atena Simionescu**

Visual Narrative in Moldavian Graphics 1945-1990

Victoria Rocaciuc, *Narațiune și simbol în grafica de carte moldovenească, 1945-2010 / Narrative and Symbol in Moldavian Book Graphics 1945-2010*, Ministerul Educației și Cercetării, Institutul Patrimoniului Cultural – Chișinău, 2021, 280 pages 151

Maria Bilașevschi

Short History of Book Illustration

Cezarina Caloian, *Scurtă istorie a ilustrației / Short History of Book Illustration*, Editura Artes, Iași, 2020, 160 pages 154

Ana-Magdalena Petraru

On Visual Arts and Cultural Regionalism in Alsace from the Perspective of a Transylvanian Art Historian

Valentin Trifescu, *Geografii artistice și regionalism în istoriografia de artă din Alsacia interbelică/ Artistic Geographies and Regionalism in Art Historiography in Interwar Alsace*, foreword by Andrei-Corbea Hoișie, preface by Jean-Noël Grandhomme, 2nd revised edition, Ed. Școala Ardeleană, 2019, 250 pages 158

MEDIEVAL ART AND CIVILIZATION

L'ARCHANGE DES COMMENCEMENTS•

Tereza Sinigalia*

Abstract: *The restoration of the mural paintings in the Church of Saint Nicholas, Rădăuți, which has just been achieved, shows new light on an iconographic ensemble devoted to Archangel Michael. The author relates these paintings to the dedication of the first church in Rădăuți, built in oak wood, predating the reign over Moldavia of Bogdan Ist of Maramures, of his son Lațcu and the boyar Costea, husband of Margareta/ Mușata, mother of Petru Ist and of Roman Ist. Petru is the founder of the church in stone, the only one to survive.*

In both churches were buried Moldavia's voivodes of the second half of the fourteenth century. In sign of deep veneration toward his ancestors, Stephen the Great had Mistr Jan carve their tombstones in 1479 – 1480, when the inside of the church was also painted. It is at the same epoch that the higher narthex of the Saint Nicholas church was constructed.

The hagiographic cycle is made up of 25 sequences, either entirely or partially conserved. Most of them are inspired by the Old Testament, one by the New Testament, two by the scenes of the Archangel's miracle at Chonae, and two others by historically attested characters – emperors Constantine the Great and Justinian.

Apart from this rich iconography with its outstanding illustrations, the ensemble was the work of an exceptionally gifted painter, whose style was remarkably refined.

Keywords: mural paintings, narthex, Archangel Michael, Chonae in Phrygia, hagiographic cycle, apparitions, miracles.

En 1912, père Dimitrie Dan, de l'Académie Roumaine, publia "Cronica Episcopiei de Rădăuți" (La Chronique de l'Évêché de Rădăuți)¹, livre partiellement réédité en 2009 sous le même titre, mais sans les annexes et les illustrations de la première édition².

Dans cette dernière édition (celle que j'avais consultée), je trouvais l'information que l'église de Rădăuți était au commencement une cathédrale

* L'article a été envoyé à la rédaction de la revue *Anastasis* en novembre 2021.

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

¹ Dimitrie Dan, *Cronica Episcopiei de Rădăuți. Cu apendice de documente slavone originale și traduse și mai multe ilustrațiuni*, Viena, 1912, p. 17-28.

² Dimitrie Dan, *Cronica Episcopiei de Rădăuți*, Seria Restitutio. Opera omnia, édition préparée de Arhim. Justin Dragomir și Diac. Vasile M. Demciuc, București, Editura Basilica, 2009.

métropolitaine, puis épiscopale, et qu'elle desservait une paroisse depuis 1782. [Fig. 1]. Selon la tradition, elle *était bâtie en bois* de chêne par Bogdan I^{er} (prince de Moldavie entre 1359 – 1365, n. T. S.)³.



Fig. 1 Rădăuți. Eglise St. Nicolas

”Puisque cette église, petite et étroite, construite en bois, s’avérait être insuffisante, le prince Bogdan I^{er}, défenseur acharné de l’Orthodoxie, en a bâti une autre plus spacieuse, dédiée à Saint Nicolas, afin de servir non seulement de cathédrale, mais aussi de nécropole pour les princes du pays et pour leur parents”⁴ disait Dimitrie Dan.

A l’appui de ses opinions, Dimitrie Dan fournit des informations nouvelles puisées dans une bibliographie qui lui était accessible, en particulier grâce à un article publié par E. Vorobkievič en langue russe, dans la Revue *Candela* de Cernăuți, en 1897, où il affirme *que l’église en bois „était consacrée aux Saints Archanges (Voïvodes)*.⁵

On pourrait tirer d’ici la conclusion que Bogdan I^{er} était le fondateur dès les deux églises, conclusion impossible à soutenir, mais qui demeure telle quelle, exempte de toute explication, chez Dimitrie Dan.

En ce qui concerne l’attribution de l’église en pierre, dépourvue d’inscription dédicatoire or d’un acte de fondation, Dimitrie Dan offre comme argument l’emplacement de la pierre tombale de Bogdan I^{er}, « immédiatement devant l’autel, dans la partie droite de la nef », ce qui devrait nous confirmer dans

³ *Ibidem*, p. 11- 12. Le désaccord entre les dates proposées dans ce texte et ceux de paragraphes ultérieurs sont dues, probablement soit à une faute de frappe, dans le premier cas, soit, dans le deuxième, à l’auteur, qui ne paraît pas remarquer une contradiction entre les affirmations des deux paragraphes successifs.

⁴ *Ibidem*, p.12.

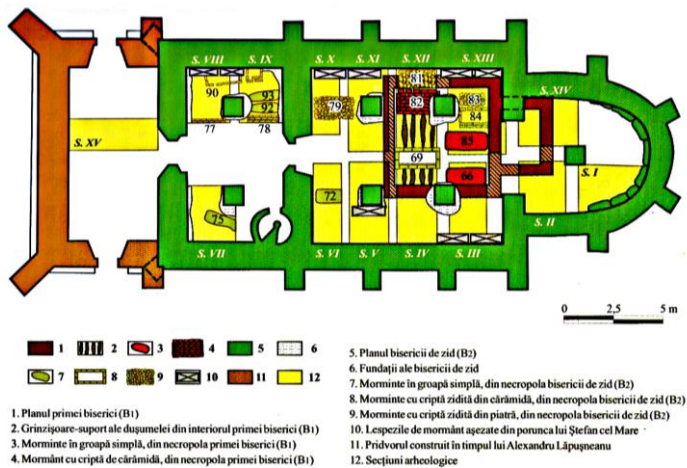
⁵ *Ibidem*, nota 4.

« la certitude que Bogdan I^{er} est le fondateur de l'église actuelle de Rădăuți », étant donné que « seuls les fondateurs pouvaient être ensevelis dans un tel endroit »⁶.

Des affirmations similaires sont défendues par tous les chercheurs qui se sont occupés exclusivement du bâtiment en pierre, et ceci jusqu'à la 8^e décennie du XX^{ème} siècle, si bien que la dénomination de l'église « Bogdana » est entrée dans la littérature scientifique, étant encore en usage aujourd'hui, situation qui ne va probablement pas changer, quoique la réalité historique se révèle différente⁷.

D'amples fouilles archéologiques se sont déroulées entre les années 1974 et 1977 à l'intérieur et à l'extérieur de l'église. Les résultats étaient surprenants et en mesure de changer la chronologie entière du monument et, plus encore, de rouvrir la discussion sur l'histoire politique, religieuse et artistique de la Moldavie des 5^e – 9^e décades du XIV^e siècle⁸.

Les archéologues [Fig. 2] ont retrouvé les vestiges du bâtiment en bois susmentionné dans la moitié nord-est de la nef et partiellement dans l'abside de l'autel de l'église actuelle, mais ils ont également eu la surprise de découvrir, dans la nef carrée du premier bâtiment, trois cryptes, dont deux appartiennent aux premiers voïvodes de Moldavie, Bogdan et son fils Lațcu. La découverte infirme ainsi, par elle-même, la possibilité que Bogdan I^{er} fût le fondateur de l'église en pierre.



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

Fig. 2 Rădăuți. Eglise St. Nicolas

⁶ *Ibidem*, p. 12-13

⁷ Une ample bibliographie existe sur ce sujet.

⁸ Lia Bătrîna și Adrian Bătrîna, *Biserica "Sfântul Nicolae din Rădăuți. Cercetări arheologice și interpretări istorice asupra începuturilor Țării Moldovei*, Piatra Neamț, Biblioteca Memoriae Antiquitatis, XXIX, 2012, passim.

Les mêmes recherches, ayant comme objectif d'opérer des fouilles à l'intérieur de l'église dans son ensemble et de mettre à jour les cryptes de tous les personnages ensevelis ici, ont infirmé ainsi l'ancienne conviction selon laquelle l'ordre des pierres tombales munies d'inscriptions – qui furent commanditées par Etienne le Grand en 1479-1480, afin de célébrer la mémoire de ses ancêtres sur le trône de la Moldavie, et arrangées tout au long des parois sud et nord dans les bas-côtés de la nef – correspondait à l'emplacement de la sépulture de la personne mentionnée dans l'inscription⁹.

Ces conclusions spectaculaires, corroborées avec les résultats des analyses ostéologiques des restes prélevés chez les inhumés, spécialement l'ADN, ont permis l'identification de chaque personne et l'établissement des relations personnelles entre elles, sur la lignée de descendance et d'appartenance à deux chaînes dynastiques différentes¹⁰.

A la deuxième chaîne appartiennent les descendants directs de Pierre I^{er} (dit *le Mușatin*) jusqu'à Etienne le Grand (dont les reliques, ensevelies dans l'église du monastère de Putna, n'étaient pas analysées dans ce travail), même si les chaînons s'arrêtent à un frère d'Alexandre le Bon (1400-1432) et à l'un de ses fils, mort très jeune.

Ainsi, les historiens tiennent désormais pour acquis le fait que le fondateur de l'église en pierre, telle qu'elle subsiste aujourd'hui, est Pierre I^{er} (1375-1391); l'action remonterait ainsi à une époque antérieure à 1390, mais postérieure à 1387, date de la mort du boyard Costea, le père de Pierre, enseveli encore dans l'église en bois¹¹. La situation pourrait être étrange. Le fils dispose la démolition de l'église en bois, tout en préservant les cryptes de Bogdan I^{er}, de Lațco et de Costea, tout en procédant immédiatement à la construction de son église, achevée avant 1391, soit quelques années plus tard par son fils Roman ou son grand – fils Etienne I^{er}.

C'est possible que l'église fût premièrement peinte à la demande d'Alexandre le Bon (1400-1432), après le 20 décembre 1414 et avant le 8 avril 1419. Le prince Alexandre, fils de Roman, a commandé aux "peintres Nichita et Dobre de lui peindre deux églises, **outre les églises de Rădăuți**, ou alors une maison ou un porche"¹². Une des églises mentionnées à Rădăuți serait celle dédiée à Saint Nicolas, qui fait l'objet de la présente étude.

Les peintres restaurateurs ont découvert dans la partie basse de l'abside de l'autel les restes d'une draperie peinte, derrière le synthronon épiscopal, ce qui nous apprend que la peinture est antérieure au montage des

⁹ Aurelian Sacerdoțeanu, "Sucesiunea domnilor Moldovei până la Alexandru cel Bun. Pe baza documentelor din secolul al XIV-lea și a cronicilor românești din secolul al XV-lea și al XVI-lea scrise în limba slavonă", *Romano-Slavica XI, Istorie*, 1965; Ștefan S. Gorovei, "Mitropolia Moldovei și Sucevei", 1970, p. 576-577; Idem, *Întemeierea Moldovei. Probleme controversate*, Iași, Editura Universității "Alexandru Ioan Cuza", 1997.

¹⁰ Lia Bătrîna și Adrian Bătrîna, *op. cit.*, p. 175.

¹¹ *Ibidem*, p. 178.

¹² *Documenta Romaniae Historica, A. Moldova*, tome Ier, doc. no. 39, p. 55-57

pierres correspondant aux sièges du clergé assis autour de l'évêque. D'autres fragments peints se trouvent toujours en bas du pilier sud du narthex.

Les peintures peintes, dans leur ensemble, date de l'époque d'Étienne le Grand. Il n'est pas ciblé par notre recherche, et les arguments de son attribution et de sa datation ne seront pas abordés non plus.

Il y a une zone de la peinture murale, récemment restaurée, qui, en raison de son emplacement très haut, à proximité des voûtes, et de son état de conservation (atteint de dépôts de fumée, crasse, résidus biologiques) n'était pas prise en considération.

La dernière publication de l'ensemble mural, considérée comme exhaustive, est due aux archéologues Lia et Adrian Bătrîna, qui opéraient des fouilles dans les années 70 du XX^e siècle¹³, mais non remarque ces peintures non plus.

La recherche de type iconographique et iconologique des peintures murales, fondée sur leur restauration intégrale, ouvre, en même temps, la voie à de nouvelles propositions censées marquer l'histoire de ce domaine encore très sensible, puisque l'art de l'époque d'Étienne le Grand représente, depuis plus d'un siècle et demi, un champ de controverses majeures¹⁴.

Notre étude propose un découpage du grand ensemble récemment restitué, respectivement des surfaces du premier registre en haut du narthex, aire jamais prise en considération par la recherche antérieure.

La surprise ne réside point autant dans la découverte de peintures inconnues, mais plutôt dans leur thématique, à vrai dire partie d'un ensemble qui comporte beaucoup de différences d'ordre conceptuel, traduites par l'iconographie et par le rapport de celle-ci avec l'espace sacré de l'église de Saint Nicolas [Fig. 3, 4, 5.]



Fig. 3 a, b Nef, paroi ouest

¹³ Lia Bătrîna și Adrian Bătrîna, *op. cit.*, p. 309 – 355.

¹⁴ La bibliographie du monument, dans sa richesse et complexité, ne saurait être analysée ici, car elle dépasse le cadre de cet article.



Fig. 4 Narthex. Voute de la bas-côté sud-ouest Fig. 5 Voute de la bas-côté nord-est

Il s'agit d'un vaste ensemble dédié à l'Archange Michel, le premier peint dans une église de Moldavie, autour de 1480. Tout récemment¹⁵, on a considéré que le premier cycle dédié à l'Archange Michel se trouve dans le narthex de l'église l'Exaltation de la Sainte Croix de Pătrăuți. Mais les peintures de cette église sont date 2-4 ans après la construction de l'église en 1487, c'a veut beaucoup plus années après celle de Rădăuți.

Le cycle de Saint Michel comporte 25 séquences, inspirées des *Livres de l'Ancien Testament* aussi bien que d'une ample hagiographie traduisant les apparitions et les merveilles accomplies par celui-ci au fil du temps.

La sélection et surtout la succession des scènes de l'Ancien Testament et de celles vues intentionnellement comme historiques se laissent découvrir tout autour des parois (sud, ouest, nord et est), si bien que les narrations sont partiellement entremêlées, au sein d'un continuum favorisé par la proximité. Mais, du point de vue de la composition générale des parois, les scènes sont entourées de bandeaux rouges,

Or, il convient de souligner que les narrations ne sont pas censées illustrer un processus continu, mais des actions séquentiellement découpées, attribuées à un seul personnage: **l'Archange Michel.**

En analysant l'ensemble des peintures de l'église Saint Nicolas de Rădăuți sous un angle sommatif, force est de remarquer que nous sommes en présence d'un seul cycle narratif illustré sur des centaines de mètres carrés dédiés à des scènes indépendantes, voire singulières, réunissant des saints de même rang (*Moines, Saintes Femmes*), des fragments d'un *Ménologe*, des épisodes puisés dans l'Ancien et le Nouveau Testament ou des événements à dimension mystique ou dogmatique. Cette multitude de thèmes apparemment

¹⁵ Emil Dragnev, "Primul ciclu cunoscut al Arhanghelului Mihail din pictura murală a Moldovei medievale", *Analele Putnei, Centrul de cercetare și documentare "Ștefan cel Mare" al Sfintei Mănăstiri Putna, II, 2006, 1-2*, p. 111-126.

choisies au hasard contredit l'hypothèse de la cohérence du *Cycle de L'Archange* et soulève plusieurs questions, qui ne seront pas abordées ici.

Est-ce qu'il y a une raison motivant ce choix, ainsi que cette prédilection pour Saint Michel? Au commencement de cette étude j'ai mentionné que, selon nombre de sources, la dédicace de l'église en bois, la première en cet endroit, était vouée à l'Archange Michel.

En partant de cette réalité nous sommes obligées de tâcher de dégager le sens profond de la pensée iconographique retrouvée dans les ensembles peints à l'époque d'Etienne le Grand.

A ce moment-ci, après la restauration des peintures, nous avons des arguments suffisamment pertinents et convaincants pour placer l'ensemble de Rădăuți parmi les actions de ce Prince au bénéfice de l'église dans laquelle ont été ensevelis ses ancêtres, geste de révérence plusieurs fois mentionné dans les documents de donation octroyés à cette fondation – qui représente probablement le siège du premier Evêché de Moldavie, ou résidait Joseph (Iosif dit Mușat), avant d'être nommé métropolitain du pays en 1401.

Dans un document du 30 août 6987 (1479), Etienne le Grand fait une donation "à notre Métropole de Rădăuți, consacrée à Saint Nicolas, grand hiérarque et thaumaturge, où est évêque celui qui prie pour nous sa Sanctité Ioanichie" dans la ville de Rădăuți¹⁶. "Je fais ce don à la mémoire de mes saints défunts, prédécesseurs et parents, pour notre santé et notre salut, et pour la santé et le salut de nos enfants"¹⁷.

La même formule, au bénéfice du même destinataire, revient dans un document rédigé deux ans plus tard, en 6989 (1481) août 23¹⁸.

Ce n'est sans doute pas une coïncidence que ces deux actes princiers de donation de privilèges datent de l'intervalle 1479-1481. Il s'agit de la période précise lorsque le prince de Moldavie a commandé à *Mistr Jan* les pierres tombales de ses ancêtres, les premiers voïvodes du pays: Bogdan I^{er}, Lațcu, Pierre I^{er}, Roman, Stefan (Etienne) I^{er}, deux autres Bogdan, frère et fils d'Alexandre le Bon.

Les deux séries de faits prouvent l'intérêt tout particulier du descendant monté sur le trône de Moldavie en 1457 de glorifier ses ancêtres, de garder leur mémoire et de solliciter des prières pour leur salut éternel.

C'est dans le même contexte – marqué d'un intérêt accru pour le passé du pays, pour sa propre ascendance princière et du désir de démontrer la légitimité de son avènement au trône, que l'on pourrait placer le don de la parure peinte de l'église entière.

En effet, sa présence dans le *Tableau votif* [Fig.6] peint sur la paroi ouest de la nef, dans la compagnie de plusieurs membres de sa famille du

¹⁶ DRH, A. Moldova, II, sec. XV (1449 - 1486), Bucarest, Editions de l'Académie de la RSR, 1976, doc. No. 220, p. 334-336.

¹⁷ *Ibidem*, p. 335.

¹⁸ *Ibidem*, doc. No 239, p. 363-365.

moment – sa troisième femme la valaque Maria Voichița, ses deux fils, Alexandre et Bogdan-Vlad, et une fillette – justifie sa liaison directe avec Pierre I^{er}, le fondateur de l'église en pierre. C'est le voïvode Pierre qui présente la maquette de l'église au Christ, par l'intercession de Saint Nicolas, le patron de celle-ci et, en même temps, celui qui est prié d'octroyer son pardon et sa protection à la noble lignée¹⁹.



Fig. 6 Narthex. Voûte de la bas-côté nord-ouest

Un autre élément susceptible de retrouver son plein sens dans ce rapport organique avec le passé serait *le Cycle hagiographique de L'Archange Michel*, patron de la première église locale en bois, cycle peint sur la partie haute des parois du narthex.

Il s'agit en l'occurrence d'une sorte d'hommage à l'endroit du vrai chef de l'État et du prince qui a institué une première dans les bonnes relations diplomatiques de la Moldavie avec la Pologne et le Saint Siècle en commençant les pourparlers avec la Patriarchie de Constantinople pour la reconnaissance de Iosif Mușat comme métropolitain de Moldavie. Cette prérogative politico-religieuse – qui repose sur une certaine autonomie – que le pays de l'est des Carpathes a pu le conserver jusqu'au XIX^e siècle.

Un siècle plus tard – ou peu s'en faut – la situation internationale d'Etienne le Grand était des plus honorables. Vainqueur du sultan ottoman Mehmet II à Podu Înalt (Vaslui) en janvier 1475, nommé par le Pape Sixte IV "vrai athlète de la croyance chrétienne" en 13 janvier 1477²⁰, il était en outre

¹⁹ Tereza Sinigalia, "Cele două corpuri ale regelui", *In honorem Răzvan Theodorescu. Profesorul la 80 de ani*, București, Oscar Print, 2021, p. 292-297.

²⁰ *Lettre du Pape Sixte IV pour le peuple chrétien de l'Europe*, copie dans le Registre 578 des Archives Secrets de Vatican, ff 92 - 93v dans le Catalogue de l'Exposition "Stefano il Grande,

admiré par le chroniqueur polonais Jan Długos²¹, qui le considérait comme le plus capable de prendre le commandement des armées réunies par les princes chrétiens d'Europe dans une nouvelle croisade contre les Turcs, grâce à ses actions politiques et militaires d'éclat.

Ainsi, Etienne le Grand s'avère un digne héritier de Pierre I^{er} qu'il surpasse d'ailleurs par l'envergure de ses qualités de commandant militaire, par l'appui indéfectible qu'il accorde à l'Eglise et au développement de la culture et des arts.

Dans ce contexte, la décision de commanditer un ensemble de peintures murales pour l'église de Pierre I^{er} apparaît comme un geste qui s'inscrit tout naturellement dans son éthos princier, tout en devançant ses illustres fondations religieuses qui se succèdent en chapelet de 1487 à 1503.

Si les peintures de l'église de Saint Nicolas de Rădăuți ont été réalisées autour de 1480, leur programme iconographique est loin de la cohérence de ceux qui le suivent, de Pătrăuți, Saint Elie près de Suceava, de Voroneț ou de Botoșani, ou des fondations de ses boyards, le grand logothète Ioan Tăutu à Bălinești et le grand hetman Luca Arbore, dans le village homonyme. Mais on trouve dans l'ensemble de Rădăuți des prémisses qui seront développées plus tard, ce qui le marque du sceau d'une vraie originalité.

Les chercheurs s'étaient demandé si les contemporains d'Etienne le Grand se souvenaient du lieu d'emplacement des cryptes des princes pour lesquels il a commandé les pierres tombales. Il n'a pas eu besoin d'un tel indice matériel. C'était la mémoire qui était importante et un arrangement autour des parois dans les bas-côtés a répondu plus tôt à une demande pratique et artistique qu'à la nécessité de marquer l'ordre chronologique des règnes des princes moldaves. C'est une interprétation historiciste, de même que la présence du grand ensemble peint dédié à L'Archange Michel. Il s'agit d'une sélection ayant répondu d'abord à l'accent mis sur l'idée de continuité dynastique et puis à la nécessité d'un raccord aux tendances spirituelles et artistiques du monde orthodoxe balkanique.

*

On trouve sur les parois de la partie haute du narthex **25** scènes, complètes ou fragmentaires, accompagnées d'inscriptions tantôt intégralement, tantôt partiellement conservées, lisibles ou non. Cette situation porte sur l'identification correcte de l'iconographie.

Ponte tra l'Oriente et l'Occidente", Musei Vaticani, 1 – 31 ottobre 2004, photo p. 86, fiches. p. 86-87 italien, p. 146, anglais.

²¹ Ioannis Długossi Sev. Longini canonici quondam Cracoviensis, *Historiae Polonicae*, Liber XIII et ultimus, Lipsiae 1712". Exemplar în Muzeul Național de Istorie a României, inv. 50755, dans le Catalogue de l'Exposition "Stefano il Grande. Ponte tra l'Oriente et l'Occidente, Musei Vaticani, 1 – 31 Ottobre 2004, photo p. 88, fiches p.89 – italien, p. 147 – anglais.

Un aspect important de la recherche consiste dans l'identification du contenu dans les sources. Vu que la majorité des thèmes sont vétêrotestamentaires, même si les sujets sont reconnaissables, il est d'un grand intérêt de feuilleter la centaine de pages bibliques consacrées à ces sujets.

Le résultat des investigations a mis en évidence plusieurs thèmes puisant à l'Ancien Testament, mais aussi un emprunté au Nouveau Testament, le thème le plus connu de l'hagiographie de l'Archange Michel, lié au *Miracle de Chonae*, en deux épisodes différents, et deux scènes strictement historiques – *Vision de l'Empereur Constantin* et *L'Empereur Justinien et la Vision de l'Eglise Sainte Sophie de Constantinople*.

La première séquence a été et reste toujours d'une importance fondamentale. Le registre figuratif débuta avec deux images, que nous entrons directement dans un miracle accompli au bénéfice de l'homme, connu comme *Miracle de Chonae* (or *Colosse*). Le commencement de cette histoire se trouve sur la partie sud-est de la cage de l'escalier qui mène du narthex aux espaces réservés au-dessus des bas-côtés de la nef, toujours entre des scènes inspirées de l'Ancien Testament.

La première séquence illustre le moment décrit dans le *Minées-Menaion* (calendrier liturgique pour chaque jour de l'année) ou dans la version abrégée des *Prologues* pour le 6 Septembre. La rédaction de Rădăuți représente une variante simplifiée du récit hagiographique: le moine Archipe, habitant d'un lieu désertique dans les montagnes d'Asie Mineure, demande à l'Archange Michel de lui procurer de l'eau. L'Archange lui octroie la grâce de voir jaillir une source abondante, et le moine, en guise de reconnaissance, fait construire une église sur cet endroit, dédiée à Michel [Fig. 7].



Fig. 7 *Le Miracle de Chonae*, Première séquence

Le deuxième épisode de l'histoire est une autre intervention de l'Archange au bénéfice d'Archipe [Fig. 8]. Les ennemis ont menacé l'église en déviant le cours d'eau directement sur elle. L'Archange revient à l'aide d'Archipe. D'un geste sûr de sa lance, la source est détournée de l'église, dans une sorte de boucle arrondie. Cet épisode est le mieux connu par les iconographes byzantins et post byzantins, même roumains²². On le retrouve dans le texte de Siméon le Métaphraste²³; une des plus belles rédactions en est conservée dans le *Ménologe de l'Empereur Basile II*, de la Bibliothèque Vaticane²⁴.



Fig. 8 *Le Miracle de Chonae*, Deuxième séquence

En suivant cette succession, le commencement du cycle biblique se trouve sur la lunette de l'arcade sud et il continue vers l'ouest. Il s'agit de deux épisodes de la vie de Jacob, fils d'Isaac et petit-fils d'Abraham. Les épisodes choisis sont les plus connus de son histoire, tous deux liés à la légende de l'Archange Michel.

Tiré du *Livre de la Genèse*, les deux premières séquences sont: *La confrontation de Jacob avec l'Ange* (Gen 32, 25 33) [Fig. 9] et la *Vision de l'Escalier* (Gen 28, 10 22) [Fig.10].

²² Smiljka Gabelić, *Vizantijski i postvizantijski žičusi Arhanghela. XI – XVIII vek*, Beograd, 2004.

²³ *Nicetae Choniatae Historia*, Bonn, 1835 – avec plusieurs pages sur la ville de Colosse et les miracles de l'Archange Michel d'ici

²⁴ Wikipedia, *Ménologe de l'Empereur Basile II*, Bibliothèque Vaticane

Fig. 9 *La confrontation de Jacob avec l'Ange*Fig. 10 *Le Songe de Jacob*

La première séquence a été et reste encore d'une importance fondamentale pour la descendance du peuple élu: La première séquence a été et reste « Jacob restait seul et un homme l'affronta jusqu'à l'aube. En remarquant que c'était impossible de le vaincre, celui-là le frappa à la cuisse et celle-ci s'engourdit. Il dit: « Laissez-moi partir, car l'aube est proche ». Et Jacob lui dit: "Je ne te laisse pas partir avant que tu m'octroies ta bénédiction". Celui-là lui dit: "Quel est ton nom?" Il a répondu: "Jacob". L'autre lui disait: "**Tu ne seras pas nommé Jacob, mais Israël sera ton nom**, parce que tu as résisté [dans le combat] avec Dieu et que tu es fort devant les hommes"²⁵. ».

Bien qu'elle soit antérieure dans le récit biblique, la *Vision de Jacob* vient compléter la première rencontre avec l'Ange, en dépit du fait que plusieurs anges descendent ou montent l'escalier. C'est un rêve et une autre annonce divine: c'est la promesse du Dieu d'Abraham et d'Isaac faite à Jacob, qui va recevoir la terre où il s'était endormi, pour lui et pour sa descendance, qui "sera comme les grains de sable". Effrayé, Jacob prit la pierre sur laquelle il dormait, l'érigea comme un pilier et versa de l'huile sur son pic, en désignant en même temps le lieu comme *Maison de Dieu*. Et il va donner à Dieu la dixième partie de ce qu'il va recevoir.²⁶

Les deux moments choisis afin d'être illustrés portent sur le commencement de la vraie histoire du peuple d'Israël, et représentent le reflet des idées fondatrices se trouvant à la base de l'Ancienne Loi dans son ensemble.

Et l'iconographe de l'église de Rădăuți, un bon théologien et bon connaisseur de la Bible, a interprété d'une manière similaire tous les épisodes peints inspirés de l'Ancien Testament, même si le choix porte seulement sur quelques moments à mettre en rapport avec l'action de l'Archange Michel.

²⁵ J'ai utilisé la version roumaine de la *Septante* sous le titre *Septuaginta 1, Genèse*, College National "La Nouvelle Europe", Editions Polirom, Bucarest – Iași, 2004, p. 130-131.

²⁶ *Ibidem*, p. 118, 119.

Le récit biblique, interrompu par l'histoire de Chonae, va recommencer avec la succession de scènes comme une suite d'épisodes tirés de l'Ancien Testament, avec des choix qui semblent aléatoires. Trois compositions du milieu de la paroi ouest sont dédiées au *roi David* [Fig. 11, 12, 13], illustrant seulement quelques versets du *Livre des Rois* ((2 Rois 23, 8-17): il s'agit de trois stratèges du roi David, les plus fidèles et les plus forts, chacun commandant un tiers de son armée: « Iebosthe, le Cananéen, Adinon, l'Asonien, et Samaia, fils d'Asa. Ils se sont distingués dans le combat avec les Etrangers, qui avaient leur piquet à Bethléem. David avait envie de boire de l'eau et disait: "Qui va m'apporter à boire de l'eau du puits de la porte de Bethléem?" Mais le piquet des Etrangers se trouvait là, à Bethléem. Les trois stratèges ont envahi le camp des Etrangers, ont tiré de l'eau du puits de la porte de Bethléem, l'ont apporté à David; il a refusé de boire et l'a versé pour le Seigneur, et disait: "Loin de moi, ô Seigneur, le dessein de faire ceci! Pourrais-je boire le sang des hommes qui sont partis l'apporter au prix de leurs vies?" Et il n'a pas voulu boire. Tels sont les faits des trois stratèges »²⁷.



Fig. 11-12-13 *Les trois stratèges devant le roi David – Les trois stratèges partent vers le puits de Bethleem – Les trois stratèges apportent l'eau au roi*

Les trois compositions sont d'une grande simplicité, comme d'ailleurs la majorité qui font partie de ce cycle: un arrière-fond aux formes architecturales bien géométrisées, l'ébauche de la perspective assez nettement et correctement réalisée, dessinant comme un écran devant lequel sont projetés les personnages.

Dans la première scène, le roi David reçoit l'hommage des trois stratèges agenouillés devant lui. Dans la deuxième, on suppose que le roi demande de l'eau et les trois hommes s'apprentent déjà à partir, et, dans la troisième, incomplète, parce que trois quarts de la scène ont disparu, un des stratèges porte un vase rond, tandis que le deuxième se penche comme pour tirer de l'eau du puits. Certains détails appellent à une interprétation approfondie. Le roi David porte des vêtements d'empereur byzantin, mais sa couronne aux fleurons d'or relève plutôt d'une typologie occidentale. Il est

²⁷ *Septuaginta*, 2 Rois 23, 8, 12 et note, p.430- 431.

assis sur un large banc en guise de trône, les pieds appuyés sur un suppedaneum carré. Près de lui se trouvent un plateau muni de vases de verre et flanqué de deux chandeliers d'or, semblables à ceux qui se trouvaient dans la Tente du Témoignage.

La suite de ces trois scènes occupe la partie médiane de la lunette ouest de la voûte en berceau de la nef centrale du système basilical du narthex. Cette position explique ainsi les pertes de la substance figurative peinte à l'origine, suite aux dégâts de la toiture ou à l'action de prolonger l'église avec l'exonarthex ajouté en 1560²⁸.

On remarque que l'Archange est absent de ces trois images, cas unique parmi les scènes de ce cycle.

Au-dessus de cette trilogie trois autres épisodes se déroulent, sans qu'une liaison particulière puisse être retracée entre eux; seuls deux de ces épisodes sont identifiables. Pour le troisième, la légende est partiellement conservée, ainsi qu'une immense lacune chevauchant la figure de l'Ange.

La première image de gauche représente un thème inhabituel pour la peinture: *L'Archange apparaît devant Manoe et sa femme stérile* [Fig. 14]. L'ange, d'un aspect absolument brillant, lui promet qu'elle va enfanter un fils, en respectant quelques restrictions alimentaires très strictes, condition que ce fils devra respecter à son tour, dès sa naissance. En guise de reconnaissance, Manoe et sa femme ont sacrifié un agneau, immolé sur l'autel la nuit entière, pour Dieu. Et la femme enfanta, et ils nommèrent leur fils Samson²⁹.



Fig. 14 *L'apparition de l'Archange devant Manoe*

²⁸ Voir l'inscription dédicatoire extérieure.

²⁹ *Septuaginta*, tome 2, *Les juges*, 13, 2 25.

Dans l'ensemble de nos images le choix de cet épisode paraît mineur. Mais il y a ici une subtilité de l'iconographe. Samson, avec une histoire propre bien connue, n'est pas présent, parce que nous sommes devant un prologue qui va expliquer les circonstances exceptionnelles de sa naissance. C'est l'Ange de Dieu qui fait l'annonce, situation assez rare, explicable parce qu'il s'agit d'un élu, d'un héros.

Le héros de la composition suivante est mieux connu et beaucoup plus important: C'est *Joshua (Jésus) fils de Nave* [Fig. 15], qui a conduit le peuple hébreu vers la Terre Promise, après la mort de Moïse.



Fig. 15 *L'apparition de l'Archange devant Joshua (Jésus) fils de Nave*

La scène médiane est plus complexe, non seulement par la solution plastique mise en œuvre, mais aussi et surtout grâce à son contenu historique et à son message spirituel. Le héros de la composition est Joshua (Jésus) fils de Nave, devenu chef du peuple hébreu après la mort de Moïse. On sait que Moïse n'a pas pu atteindre la Terre Promise, mourant devant la forteresse de Jéricho, sur le bord de Jordan. C'est Joshua Nave qui va conduire le peuple dans sa traversée du Jourdain et dans le combat, victorieux, sur les Cananéens. Après la traversée de Jordan, en accompagnant le Tabernacle de la Loi, porté par les prêtres, et après le repas des Pâques, Joshua a eu une vision: « Et il était ainsi: quand Jésus était à Jéricho, il leva ses yeux et a vu un homme devant lui, qui avait tiré l'épée et la tenait à la main. Quand il fut venu plus près, Jésus lui disait: "Es-tu de nos hommes ou de nos ennemis?" ».

Et celui-là lui disait: "Je suis le Capitaine des armées de Dieu, et voici que je suis venu". Et Jésus tomba la face dans la poussière et lui disait: "Maître, qu'est-ce que tu m'ordonnes à faire?" Et le Chef des armées de Dieu disait à Joshua: "Délie la chaussure de tes pieds, parce que le lieu que tu occupes est saint"³⁰ ».

Le parallèle avec Moïse est évident. Quand Moïse est arrivé à la Montagne de Horeb, là-bas un ange de Dieu lui apparut dans une flamme de feu au cœur d'un bûcher. Il voyait que le bûcher est ardent à grande flamme, mais il ne s'était pas consumé. Moïse se disait en soi: "Je vais aller chercher cette grande vision: pourquoi le bûcher ne se consume-t-il pas? Quand Dieu a vu qu'il s'approchait, Il L'appela du bûcher, en disant: "Moïse, Moïse!". Et il disait: "Que se passe-t-il?" Et Lui disait: "Ici ne t'approche pas! Délie la chaussure de tes pieds, parce que le lieu que tu occupes est saint". Puis Il disait: "Je suis le Dieu de ton père, le Dieu d'Abraham, le Dieu d'Isaac et le Dieu de Jacob"³¹.

Cet épisode du buisson ardent n'est pas présent dans l'imagerie de l'église de Rădăuți, mais l'identité des deux commandements de Dieu souligne une fois de plus les liaisons entre l'Ancien et le Nouveau Testament: déjà les Pères de l'Eglise ont interprété la présence du buisson qui ne se consume pas comme une allusion à la virginité perpétuelle de la Mère de Dieu³², ce qui pointerait vers une référence directe à Jésus-Christ. De l'autre côté, Joshua Nave est considéré un *typos* de Jésus même. Quand Moïse a fini le dénombrement des membres des douze tribus d'Israël, il demanda à Dieu: « L'Eternel dit à Moïse: Prends Josué, fils de Nun "Que Dieu le Seigneur des esprits et des corps choisisse un homme pour conduire cette assemblée, parce que l'assemblée de Dieu ne ressemblera pas aux brebis sans pasteur". Et Dieu disait à Moïse: "Prends auprès de toi Jésus, fils de Nave, un homme qui porte l'esprit en lui et pose tes mains sur lui et emmène-le devant Eléazar, le prêtre, [...] et répands ta gloire sur lui, de même que les fils d'Israël lui vouent leur obéissance".

Ce partage d'autorité est une vraie investiture, que fait de Joshua Nave le successeur de Moïse, celui qui va accomplir la promesse de Yahvé de donner au peuple d'Israël une terre à lui dans le Canaan.

Dans notre image, parce qu'on parle d'un chef d'armées, l'Archange lui-même, ainsi que Joshua et son écuyer qui porte l'épée de son seigneur, sont habillés de costumes militaires et de larges capes. L'Archange tient son épée tire de l'étui d'un geste qui devra arrêter Joshua de marcher sur la terre sainte. Joshua est aux genoux, tête nue parce qu'il a ôté le heaume en signe de respect. Derrière lui, le soldat porte l'épée effilée du chef de l'armée israélite.

³⁰ *Septuaginta 2, Iisus Nave* 13 – 15, p. 37-38.

³¹ *Septuaginta, 1, Exode* 3, 1-6.

³² *Ibidem*, notes aux versets 1 - 10: Grégoire de Nysse, *Canticum* 12

On remarque un détail compositionnel significatif: l'imposante figure de l'Archange se détache sur le fond rocheux de la montagne. La montagne porte ici toutes les significations directes, métaphoriques, symboliques ou poétiques qui remontent à la Bible. Au contraire, Joshua et son soldat sont placés devant des constructions humaines, maisons, tours, fortifications abritant une ville. Il y a ici un équilibre entre dynamique et statique, les personnages ne sont pas figés dans une pose, mais chacun est en train de se préparer pour le mouvement suivant, qu'il soit définitif ou pas.

C'est dommage qu'il ne soit pas possible d'identifier la scène suivante. L'Archange y est absolument menaçant [Fig. 15 bis]. Aux ailes largement déployées, aux vêtements soulevés par le vent, il lève l'épée peut-être à l'intention de tuer les deux personnages en train de s'enfuir, chancelant entre les amples habits. La suggestion d'une ville, la plus belle de toutes les autres représentées dans ce cycle, offre un arrière-fond aux fuyants à l'identité à jamais floue.

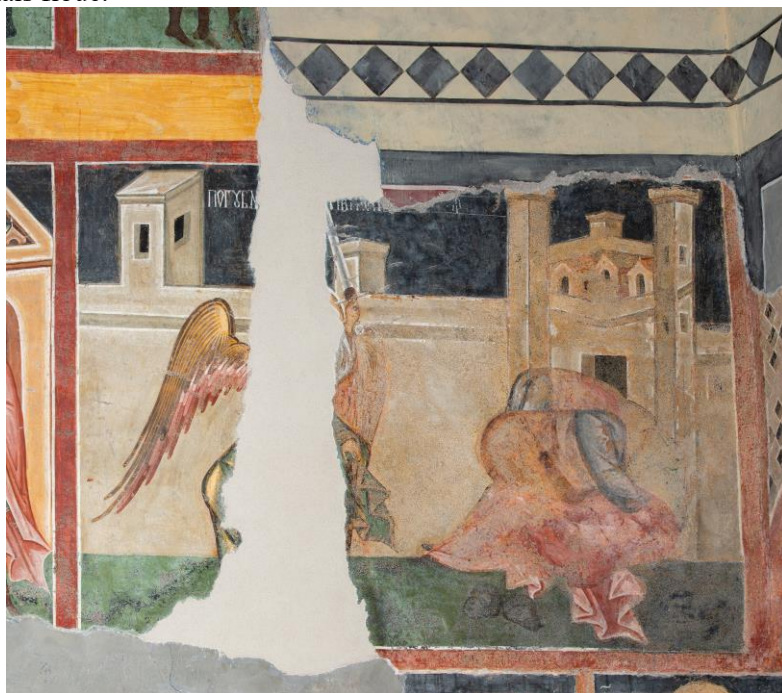


Fig. 15 bis Sujet inconnu

La suite des images ne respecte pas la chronologie historique, le choix des séquences répond à une demande inconnue, chaque moment est conçu en soi, la seule idée de base étant l'intervention de l'Ange à un certain moment de l'existence des personnages.

Une composition plus complexe que la plupart des autres est dédiée à Enoch, personnage mentionné dans le livre de la *Genèse* [Fig. 16], qui occupe

ici seulement quelques lignes de texte. "Caïn a connu sa femme, qui s'est trouvée enceinte et a enfanté Enoch. Dans ce temps il [Caïn] bâtit une ville et l'a nommée d'après le nom de son fils Enoch"³³. Et Enoch a vécu cent soixante-cinq ans et a conçu Mathusala. Et après deux cents ans de la naissance de Mathusala, il plut à Dieu qu'il enfantât des fils et des filles. Toutes les journées d'Enoch étaient trois cent soixante-cinq ans. Il plut adonc à Dieu qu'il ne fût plus trouvé par ce que Dieu l'eut transféré³⁴ [de cette terre].

Plus complet encore et surtout plus complexe est le livre intertestamentaire dédié à Enoch, qui a circulé pendant le Moyen Âge au moins en deux rédactions: l'une éthiopienne, l'autre slavonne. Celle que nous intéresse est cette dernière version, connue comme *Enoch 2* ou *Le livre des secrets d'Enoch*. Les chercheurs de la fin du XIX^e siècle et du commencement du XX^e ont découvert et étudié des manuscrits traduits en slavon du XV^e, XVI^e et XVII^e siècle. Le récit qui pourrait nous intéresser conserve la version courte, publiée pour la première fois par le comte russe M. Uvarov en 1910, d'après un manuscrit du XV^e siècle³⁵.

Nous n'avons pas en Roumanie un manuscrit de cette œuvre datant du XV^e siècle, mais c'est sûr qu'il a existé et a circulé. La preuve en est précisément la présence de la figure d'Enoch dans les peintures murales ou dans les manuscrits.

Dans ce domaine, la première attestation visuelle est la composition de Rădăuți, dont on parle ici. Cette représentation va revenir à la fin du XVI^e siècle à Sucevița dans le narthex et, puis, de façon plus marquante, à Dragomirna: la petite église du monastère de Dragomirna est dédiée aux Saints Jean Baptiste et Elie et à Enoch le Droit. En même temps, le métropolite Anastase Crimca, fondateur du monastère, est peint dans quelques manuscrits – copiés et enluminés dans le scriptorium du monastère – agenouillé devant l'image de cette petite chapelle veillée par les trois saints qui sont représentés auprès d'elle.

La peinture de l'église St Nicolas de Rădăuți est conçue sur trois paliers: un ange de petites dimensions, en vol, soutient la mandorle et la gloire aux quatre coins, à l'intérieur de laquelle se trouve Enoch, tout au centre de la composition. Au-dessus du paysage rocheux, du ciel apparaît Dieu, reconnaissable dans la posture de Jésus-Christ accueillant Enoch dans les cieux figurés en demi-cercles en dégradé, suggérant la montée d'Enoch dans le monde d'au-delà. La suggestion des espaces différents – terre, atmosphère terrestre – contribue à la représentation suggestive de cette théophanie

³³ *Septuaginta 1, Genèse 4, 17, p. 64.*

³⁴ *Ibidem, Genèse 5, 21- 24, p. 66*

³⁵ *Cartea tainelor lui Enoch*, traduction et notes, éd. par Simion Voicu, étude introductive par Philip S. Alexander, Bucarest, Editions Herald, 2014. L'information vient de cette étude, comme Annexe

inhabituelle, car, disait le texte biblique, Enoch, transporté au ciel par les anges, n'allait guère revenir sur terre « parce que Dieu l'avait transféré ».

C'est utile de remarquer que Enoch est le seul prophète représenté dans le cycle de l'Archange Michel de Rădăuți qui ne porte pas dans ses mains un livre-codex, mais un rotulus enroulé [Fig. 16]. On suppose que c'est sur ce rotulus que sont inscrits les mots du Seigneur adressés à Enoch lorsqu'il est mandaté de noter tout ce qu'il a vu du temps de la traversée des cieux jusqu'au trône de Dieu.

Dans le livre connu comme *2 Enoch* on trouve l'une des sources les plus probables pour la représentation d'Enoch³⁶. Enoch raconte ses traversées successives des sept cieux, dans la compagnie constante des anges – parfois Michel lui-même – jusque devant la face du Seigneur. « Et le Seigneur disait à moi de sa propre bouche: "Reprends courage et n'aie pas peur en toi-même. Lève-toi et reste debout devant ma face pour l'éternité". Et Michel, l'Archistratège de Dieu, me leva et me porta devant la face de Dieu. Et le Seigneur disait à ses serviteurs: "Qu'Enoch vienne et reste debout devant ma face pour l'éternité". Et ceux qui louaient Dieu se sont inclinés et disaient: "Qu'il en soit ainsi! qu'Enoch parte selon ta parole, ô Seigneur" »³⁷.

Dans un paysage rocheux, l'Ange soutient de ses mains une mandorle lumineuse composée de bandes en dégradé au centre de laquelle se trouve, debout, Enoch. C'est Dieu se révélant dans l'hypostase de Jésus-Christ, sorti des cieux concentriques, en dégradé allant du blanc à bleu-gris foncé. On sait que dans le livre de Genèse, Enoch a été emporté par les anges dans les cieux d'où il ne reviendra plus sur terre.

L'épisode choisi par l'iconographe de Rădăuți fait partie de séquences bibliques absolument rares retrouvées dans la peinture byzantine et post-byzantine. C'est un témoignage, une preuve supplémentaire de la culture et du raffinement de l'iconographe, personnage resté inconnu, d'une originalité absolue et d'un goût sans faille.

L'épisode suivant devrait être une sorte de théophanie, car le thème représente Moïse recevant la Loi donnée au peuple de Dieu sorti de l'Égypte³⁸ [Fig. 17].

Afin d'illustrer cette séquence biblique d'une importance majeure, tout en tenant compte de l'interdiction de voir et de représenter Dieu, le peintre de Rădăuți a imaginé un dialogue entre Moïse et le messenger de Dieu, un Archange, peut-être Michel. Moïse reçoit des mains de l'Ange un livre et non les deux tables en pierre. L'entretien se passe dans un paysage citadin et non sur le Mont Sinaï. En considérant que l'essentiel est le message plutôt que l'environnement, le peintre se permettrait cette licence visuelle, tout en restant fidèle au contenu de l'histoire biblique.

³⁶ *Ibidem*, XXI, 4, p. 80.

³⁷ *2 Enoch*, XXI, 7

³⁸ *Septuaginta*, vol. 1, *L'Exode* 24, 12, 17

Ce qui s'affirme dans cette scène est ce même goût pour le dialogue entre l'Archange – être d'une beauté et élégance exquises, à la tenue, aux ailes et aux vêtements coloriés – et les créatures mortelles qui le flanquent, moins élégantes, elles, et presque toujours surprises dans un arrêt sur image qui laisse le mouvement inachevé.



Fig. 16-17 *Enoch est reçu dans les cieux - Moïse reçoit la Loi dès les mains de l'Archange*

C'est l'image suivante qui s'avère être plus spectaculaire. Située sur la lunette de la voûte en berceau, perpendiculairement sur l'axe de la nef centrale, elle présente l'Archange au cœur d'un *combat corps-à-corps avec le Diable*, dans une composition dynamique, encadrée d'un paysage décoratif formé de montagnes et d'arbres stylisés à la manière des pins méditerranéens à la couronne-coupole [Fig. 18].



Fig. 18 *Le combat de l'Archange avec le diable*

Un diable noir, mi-homme mi-animal, attaque l'Archange d'un mouvement violent, en essayant de le mettre à terre. On devine que la victoire sera à l'Ange, parce qu'il est plus grand, plus agile et, surtout, parce qu'il est l'envoyé de Dieu et représente le Bien.

C'est une sorte de parallèle à l'image de la lunette de vis-à-vis, de la paroi sud: *Le Combat de Jacob avec l'Archange*.

La source pour cette rédaction ne se trouve pas dans les livres canoniques de la Bible. Un fragment de l'*Apocalypse* de Jean nous a fourni une possible source pour le combat des Anges restés fidèles à Dieu contre les autres, révoltés contre le Créateur: « Et ce fut une guerre dans les cioux : Michel et ses Anges se sont confrontés au Dragon; et il n'a pas réussi; et ils ne trouvaient plus une place dans les cioux. Et le grand Dragon, l'ancien serpent, nommé Diable or Satane, celui qui conduit toute la terre habitée à sa perte, fut jeté à terre et ses anges furent jetés avec lui.³⁹ ».

Vers l'est de cette image se trouvent deux compositions placées sur la moitié orientale de l'intrados de cette voûte. C'est un *Archange apparu devant Tobias* [Fig.19] et *La Repentance du Roi David* [Fig. 20]. Il n'y a pas de lien entre les deux, sauf la présence de l'ange, élément unificateur de toutes les séquences du cycle.



Fig. 19, 20 L'Archange et Tobias – Le roi David s'assume ses péchés et demande pardon à YHWH

A la différence des autres illustrations concernant les différentes rencontres d'un Archange avec les hommes, racontées dans la Bible ou dans les apocryphes, l'être céleste est toujours Michel; c'est seulement dans *le livre de Tobit* de la *Septante* que Raphael est l'Archange qui accompagne Tobias, le fils de Tobit, à Ekbatana, en Media, afin de trouver là-bas une femme pour

³⁹ *Apocalypse*, 12, 7 - 9

Tobias, provenant de la même famille⁴⁰. Le sujet exact de cette scène est impossible à identifier.

Ce passage a pu inspirer aussi la composition suivante: La chute des anges rebelles. En dépit d'un contenu plutôt effrayant, la solution du peintre est d'un grand raffinement.

Les deux personnages, debout, l'un face à l'autre, se tiennent immobiles, entraînés dans une conversation muette, sans tension entre eux. La légende écrite partiellement conservée mentionne le nom de Tobit, mais le sujet du dialogue est Tobias, le fils de Tobit, qui est convaincu de partir à la recherche de son futur fiancé. L'élégant ange va l'accompagner. Tobit, qui est un homme déjà âgé, est devenu aveugle parce qu'un voile blanc émergeant d'un oiseau a obturé ses yeux avant la rencontre avec le messager divin. Le miracle aura lieu vers la fin du récit, toujours par l'intermédiaire de l'ange. Le fait que le livre de la *Septante* porte son nom est un argument sûr que le personnage représenté dans la peinture n'est autre que Tobit⁴¹.

La deuxième composition, *La Repentance du Roi David* [Fig. 20] est plus connue parmi les ensembles muraux de Moldavie et a été interprétée comme une allusion directe aux situations concrètes de l'histoire du pays: les adultères des princes régnants de Moldavie, comparables à l'attitude du Roi David, qui a tué le Hittite Uriah afin de pouvoir faire de la femme de celui-la sa propre épouse.

Aux insistance du Prophète Nathan, qui lui parle au nom de Dieu, David reconnaît ses péchés et en demande pardon à YHVH. Puis Nathan lui transmet que Dieu l'a purgé de son péché et lui accordera la grâce de survivre. Mais, comme expiation, son fils né de l'union coupable avec Bethsabée va mourir. Le roi décide de se livrer à des gestes de pénitence qui vont lui apporter la miséricorde de Dieu, car Bethsabée va enfanter un autre fils: Solomon.⁴²

La composition a la même structure que celle destinée à Joshua Nave: David est au centre, prosterné, en train de demander pardon; à gauche on retrouve Nathan qui, incliné vers le roi, octroie sa bénédiction tandis que, à droite, l'épée brandie par l'Archange complète le dynamisme dramatique de la scène en créant une forte tension.⁴³

L'Archange menaçant est présent aussi dans une scène prophétique. Mais ici on parle d'un faux Prophète, Balaam [Fig. 21].

⁴⁰ *Septuaginta 3, Tobit Rahlps BA*, 2 9 10, p. 420-421.

⁴¹ *Septuaginta 3, Tobit Rahlps BA*, Le livre entier, p.413-467.

⁴² *Septuaginta 2. 2 Regi 12*, 9 - 23, p.394.

⁴³ Une analyse d'une scène presque identique dans la chambre des tombeau de l'église du monastère de Humor, chez Casian Labin, "L'équilibre dynamique dans la peinture de Humor", *Colloque sur la conservation et la restauration des peintures murales*. Suceava Roumanie. Juillet 1977, p. 120-122.



Fig. 21 *L'Ange de Yahvé arrête Balaam monté sur l'ânesse*

Un passage plus long de L'Ancien Testament raconte un épisode de l'intervention de l'Archange Michel qui l'implique lui aussi. Sur la route vers Jéricho, le peuple conduit par Moïse approchait le pays de Moab où siégeait le roi Balaque. Lui était inquiet de l'arrivée des Juifs et demanda à Balaam, fils de Boer, de maudire le peuple d'Israël, qui était béni par Yahvé. Balaam a demandé à Dieu l'accord de partir vers Moab, demande qui lui a été refusée. Mais Balaam partit. Ici intervenait l'Archange: « L'Ange de YHWH se posta sur la route pour lui barrer le passage. Lui montait son ânesse [...] Or l'ânesse vit l'Ange de YHWH posté sur la route, son épée nue à la main; elle s'écarta de la route à travers champs. Mais Balaam battit l'ânesse pour la ramener encore une fois sur la route. L'ânesse vit l'Ange de YHWH et rasa le mur [...] Quand l'ânesse vit l'Ange de YHWH, elle se coucha sous Balaam. Balaam se mit en colère et battit l'ânesse à coups de bâton ».

Sur l'image de Rădăuți il y a une lacune immense dans la couche picturale, mais L'essentiel de l'illustration du passage biblique au-dessus cité a été heureusement conservé: l'ânesse est en train de se prosterner devant l'Archange menaçant, l'épée nue à la main. Balaam est presque entièrement effacé, seuls ses pieds tendent d'éloigner l'animal. La tension est effrayante, parce que, la main de Michel pourrait descendre à tout moment à travers

l'espace vide, comme une foudre. Le raccourci du corps de l'Ange est amplifié par le mouvement de ses ailes et par les vêtements flottants.

Dans la série que forment ces images, celle qui devrait lui faire suite dans le même registre est entièrement perdue, et nous n'avons aucune possibilité d'en deviner la thématique, car il n'y pas vraiment de fil logique dans la succession de ces extraits de la Bible.

Le passage du *Combat* a pu inspirer aussi la composition suivante: *La chute des anges rebelles*. En dépit d'un contenu plutôt effrayant, la solution du peintre est d'un grand raffinement.

La présence du Diable comme acteur dans notre récit sur les peintures murales du narthex de l'église St. Nicolas de Rădăuți fait l'objet de deux autres compositions qui suivent: *La Chute des Anges révoltés de Paradis* [Fig. 22], respectivement *Le Combat de l'Archange Michel au Diable sur la dépouille de Moïse* [Fig. 23].



Fig. 22, 23 *La chute des anges rebelles – Le combat de Michel avec le diable pour la dépouille de Moïse*

Dans l'histoire de l'art, le premier sujet a connu une récurrence aléatoire, tant dans l'Est que dans l'Ouest, liée en général aux calamités, aux longues guerres, au danger des hérésies, les situations visant toujours l'intervention du diable, le chef de l'armée des anges maudits, celui qui a voulu être l'égal de Dieu. L'Archange qui a été désigné par Dieu pour chasser les traîtres du Paradis était Michel, dont le nom signifie "Qui est comme Dieu?".

Cet épisode se distingue par sa signification tellement définitoire pour l'avenir de l'humanité, parce que, avec la chute du diable, le mal va entrer dans le monde, dans une Histoire qui va du péché originel jusqu'au Jugement dernier.

En dépit de cette importance accordée au diable, le Livre de la Genèse ne mentionne ni l'action des diables révoltés, ni le châtement de Dieu.

La Bible raconte seulement l'initiative d'un groupe d'anges de nouer des relations intimes avec les femmes des hommes. Ces femmes ont enfanté des Géants.

La composition de Rădăuți est d'une grande beauté, qui, loin d'être narrative, est au contraire réalisée seulement à l'aide des symboles et des contrastes. A une première vue, les deux moitiés de la surface peinte sont indépendantes, et rédigées dans des styles et visées visuellement distincts, voire opposés. A gauche, un groupe compact d'anges s'ordonne derrière Michel, le seul qui pourrait être menaçant, mais son épée indique seulement le possible châtement.

A la différence de la densité des personnages de gauche, vers la droite s'étend un large espace presque vide, ouvert, représenté d'un mur jaunâtre et d'un espace intermédiaire gris. Au coin supérieur un demi-cercle lumineux suggère les cieux. Quoique la couche de couleur soit partiellement endommagée ici, on distingue plusieurs silhouettes noires, comme des oiseaux immenses qui descendent en piqué, la tête en arrière, de plus en plus visibles dans leur descente graduelle vers la terre.

Le dernier Conflit entre l'Archange Michel et le diable est figuré à Rădăuți immédiatement après *la Chute*. Le thème en discussion est *Le combat de Michel avec le diable pour la dépouille de Moïse*, récemment décédé [Fig. 23].

C'est une séquence rarement représentée dans l'iconographie orientale aussi bien qu'occidentale (latine). La source elle-même, bien qu'appartenant au Nouveau Testament, se trouve être évitée par les théologiens, n'étant ni citée ni autrement utilisée. Il s'agit de l'Épître de l'Apôtre Juda (Tadée)⁴⁴. La difficulté d'interpréter cet épisode vient de son absence dans les sources vétéro-testamentaire proprement dites.

Il y a une symétrie dans cette composition, soulignée par les grands rochers aux cimes distancées, les protagonistes du moment occupant chacun une position devant une chaîne de montagnes. Elles sont presque immobiles dans leur parallélisme statique, mais on sent une tension qui hante les lieux, augmentée par la présence d'un sarcophage de pierre, ouvert, contenant, on suppose, la dépouille de Moïse enroulée dans un linceul blanc selon la coutume hébraïque.

Le texte de l'*Épître de Judas* dit d'une manière simple que l'archange Michel, quand il s'était opposé au diable en se disputant avec lui sur la dépouille de Moïse, n'avait pas osé lui jeter l'anathème du jugement. Il se serait résigné en revanche à voir la volonté de Dieu s'accomplir, quelle qu'elle fût à son égard. Le passage est difficile à comprendre, car il se trouve pris dans un entrelacs de conjectures sur la possibilité de relations bibliques diverses, sans

⁴⁴ *Biblia, sau Sfînta Scriptură*, Bucarest, Societatea Blică Interconfesională din România, 1988, p. 1392.

qu'une liaison directe et explicite puisse être établie entre les textes – comme pour la référence aux pécheurs de Sodome et Gomorrhe.

Après ce dernier épisode il y a un changement de registre illustratif, dont on peut constater la présence sans qu'une explication raisonnable vienne la sous-tendre. Ce qui reste est la permanence des valeurs de la prophétie, comme moyen privilégié de communication de Dieu avec le peuple.

La source du premier épisode, qui occupe la lunette nord de la travée de là-bas – côté nord-est, est l'Evangile de Luc: la *Présentation de Jésus au Temple* quarante jours après sa naissance [Fig. 24].



Fig. 24 *La Présentation de Jésus au Temple*

En comparant ce texte avec l'image de Rădăuți on observe des incongruences remarquables.

L'évangéliste raconte:

« Et, quand les jours de leur purification furent accomplis, selon la loi de Moïse, Joseph et Marie le portèrent à Jérusalem, pour le présenter au Seigneur, suivant ce qui est écrit dans la loi du Seigneur: "Tout mâle premier-né sera consacré au Seigneur, et pour offrir en sacrifice deux tourterelles ou deux jeunes pigeons, comme cela est prescrit dans la loi du Seigneur". Et voici, il y avait à Jérusalem un homme appelé Siméon. Cet homme était juste et pieux, il attendait la consolation d'Israël, et l'Esprit Saint était sur lui. Il avait été divinement averti par le Saint Esprit qu'il ne mourrait point avant d'avoir vu le Christ du Seigneur. Il vint au temple, poussé par l'Esprit. Et, comme les parents apportaient le petit enfant Jésus pour accomplir à son égard ce qu'ordonnait la loi il le reçut dans ses bras, bénit Dieu, et dit: "Maintenant, Seigneur, tu laisses ton serviteur S'en aller en paix, selon ta parole. Car mes yeux ont vu ton salut, Salut que tu as préparé devant tous les

peuples, Lumière pour éclairer les nations, Et gloire d'Israël, ton peuple". Son père et sa mère étaient dans l'admiration des choses qu'on disait de lui. Siméon les bénit, et dit à Marie, sa mère: **"Voici, cet enfant est destiné à amener la chute et le relèvement de plusieurs en Israël, et à devenir un signe qui provoquera la contradiction, et à toi-même une épée te transpercera l'âme, afin que les pensées de beaucoup de cœurs soient dévoilées"** » (Luc 2, 22 -32).

Mais on pourrait penser que l'image dont on parle ne se réfère point au texte cité ci-dessus. Une jeune femme voilée de rouge et un homme de grand âge se tiennent vers la gauche de la composition. C'est lui qui tient dans ses bras un infant-bébé. Les deux personnages sont identifiables par les inscriptions tracées de blanc au-dessus de leurs têtes: *MP ΘΥ* et *Simon*. Un Ange descend sur les trois en vol et les bénit, messenger céleste accentuant les mots de Simeon, qui a reconnu dans l'Infant le Messie promis.

Quand on compare l'image peinte avec le texte on observe quelques anomalies difficilement explicables, comme l'absence de Joseph, toujours présent dans les illustrations de ce sujet, spécialement dans les peintures murales. Une autre anomalie est la présence de trois personnages (jeunes garçons ?), prosternés devant le groupe principal dont les protagonistes sont Marie, l'Enfant et Simon.

L'absence de Joseph met en lumière la présence accentuée de Simon, plus importante parce qu'il est le promoteur d'une prophétie directement liée à Marie, dans sa qualité de *Theotokos* – Celle qui a enfanté le Fils de Dieu le Rédempteur.

Avec les deux images suivantes on revient aux thèmes inspirés de l'Ancien Testament, mais sans que la liaison intime entre les séquences analysées ici et celles qui vont suivre soit perturbée ou brisée.

Parmi les nombreuses interventions directes de l'Archange Michel dans la vie du peuple d'Israël, l'iconographe de Rădăuți a choisi encore deux. Les références sont aux personnages considérés comme Prophètes, qui se trouvent ici associés à la Vierge, en particulier à sa virginité perpétuelle.

On connaît déjà la présence de seize Prophètes de l'Ancien Testament, peints dans la proximité de la Vierge à l'Enfant vénérée d'Archanges dans les églises de Voroneț, St Nicolas de Botoșani, Bălinești et Arbore, qui datent dans l'ensemble de l'époque dite d'Etienne le Grand.

Du long récit de *Livre des Juges* concernant le Prophète Gédéon [Fig. 25], l'iconographe de Rădăuți a choisi, afin de l'illustrer, l'épisode le plus connu, celui concernant deux séquences déroulées autour le miracle de la quenouille à laine: Gédéon a demandé par deux fois à Dieu de sauver le peuple d'Israël en l'appuyant dans le conflit avec les Madianites et il a sollicité un signe faisant entrer en jeu l'eau du ciel. Ainsi, Gédéon va mettre le soir une toison de laine sur l'aire, et celle-ci sera tantôt imbue de rosée, bien

que la terre reste sèche tout autour, tantôt desséchée sous l'action divine bien que la terre se laisse naturellement humecter⁴⁵.

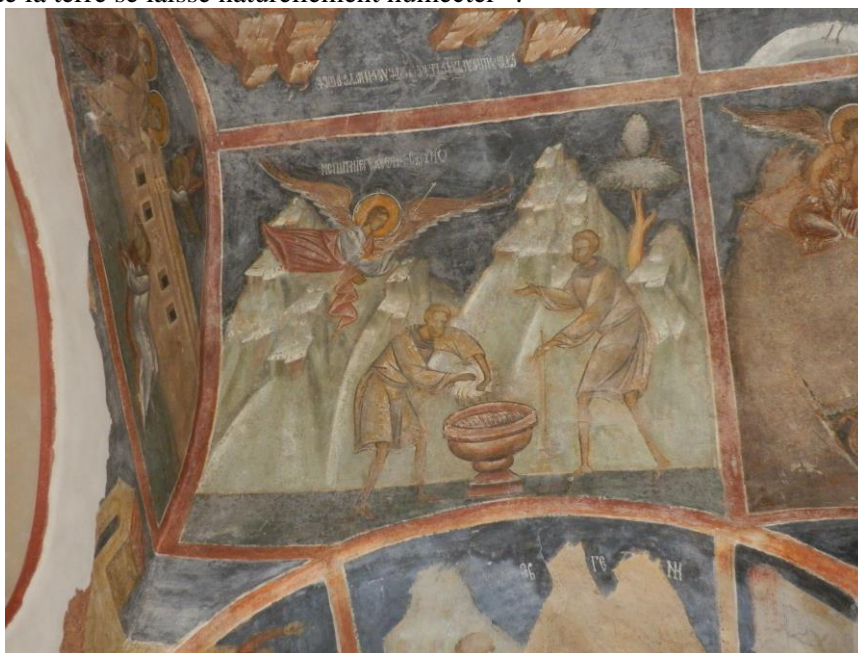


Fig. 25 *Le Prophète Gédéon et le miracle de la laine*

L'Archange n'est pas impliqué à ce moment-là, mais il fait son apparition à titre d'envoyé de Dieu, en s'adressant à Gédéon: « Et un Ange de Dieu lui est apparu et disait: Dieu est avec toi, fort par vigueur » (Juges, 6, 12). L'ange apparaît devant Gédéon, qui accepte de sacrifier un chevreau et des pains sans levure. L'Ange allume le feu sur les offrandes et elles sont dûment consumées; Gédéon érige alors à cette *endroit un autel qu'il nomme La Paix du Seigneur*. Puis, Dieu demande à Gédéon de démolir le temple de Baal, qui était à son père, et de détruire le verger sacré près de lui⁴⁶.

L'image est dominée par le vol spectaculaire de l'Archange, qui vient des cimes de gauche. En bas, au centre, le Prophète Gédéon presse la quenouille dont la rosée est recueillie dans une large coupe. Vers la droite, le Prophète revient encore une fois et, avec un bâton, cherche à creuser la terre sèche. C'est une belle composition, dynamique et marquée d'une harmonie de couleurs où les vert-gris font pendant aux bruns délicats.

Daniel est le dernier Prophète peint dans le cycle de l'archange Michel à Rădăuți [Fig. 26]. L'iconographe a choisi un épisode bien connu de sa vie: Le Prophète Daniel arrivait à une position haute à la cour royale de Darius. Mais deux des satrapes du royaume, jaloux, ont convaincu le roi de donner

⁴⁵ *Septuaginta, Juges*, 6, 35-40, p. 150.

⁴⁶ *Ibidem*, 6, 11 -25, p. 146-149

une loi contraire aux croyances de Daniel. Celui-ci refuse d'accepter et Darius ordonne que Daniel soit jeté dans une fosse aux lions. Le lendemain, quand la grosse pierre fut enlevée Daniel est trouvé vivant. Le roi Darius lui redonne l'ancien position et commence à reconnaître le Dieu de Daniel.



Fig. 26 *Le Prophète Daniel jeté dans la fosse aux lions*

Au contraire aux autres passages bibliques illustrant à Rădăuți l'Archange Michel protégeant Daniel, la source vétérotestamentaire ne mentionne pas ici l'intervention divine. Une note de la version roumaine de la *Septante* donne une citation de Daniel 6, 23 "Et mon Dieu avait envoyé son Ange", citant Dan. 3,28, mais ce texte ne retrouve pas dans les deux versions du texte publiés dans cette édition⁴⁷.

En revenant aux peintures de Rădăuți, le peintre a imaginé une composition équilibrée et d'une grande beauté: le Prophète Daniel dans la fosse de lions, mais aussi d'Archange protecteur aux ailes déployées, assis sur une des deux cimes suggérant la fosse. Il protège un personnage minuscule, peu observable, les mains couvertes qui offre à Daniel une vase dorée, peut-être la nourriture pour un séjour plus longue. Daniel, jeune homme beau, habillé de vêtements amples, le signe des prophètes sur la tête fait, un geste de supplication, de demande ou de remerciement. En dernier lieu sont des lions: pas menaçants, petits, apprivoisés comme des chiens.

Les deux montagnes aux pentes géométriquement taillées renvoient à un autre épisode des faits de Daniel: Après qu'il avait déchiffre le sens de la vision du roi de Babylone Nabuchodonosor: "Tu as vu qu'une pierre s'est détachée de la montagne, pas touchée par une main, et elle frappa l'être avec de jambes de fer et d'argile et les brisa... et la pierre qui frappait l'être est

⁴⁷ *Septuaginta, IV/, 2 Daniel 6, 3, p.448.*

devenu une grande montagne et a frappé la terre entière”⁴⁸. Une note à ce passage mentionne que dans l’hymnographie de l’Eglise de l’Est, la pierre détachée de la montagne sans être touchée par la main est un symbole de la naissance de Jésus de la Vierge Marie⁴⁹.

Les deux scènes suivantes du cycle de l’archange Michel sont construites autour de deux personnages historiques bien connus, les Empereurs Constantin le Grand et Justinien. Les deux compositions sont peintes sur l’intrados est de la voûte de la travée sud-est, en regard des deux épisodes dédiés à Jacob. Comme dans le cas de Jacob, il s’agit de visions, mais elles sont liées aussi aux deux séquences de la *Merveille de Chonae*.

Pour **Constantin** nous sommes en face de la célèbre *Vision de la Croix*, signe de la victoire remportée en 312 sur son rival Maxence sur le Pont Milvius [Fig. 27]. C’est l’Ange en vol, descendant du ciel ouvert, qui le révèle à l’empereur, monté à un cheval blanc et suivi par les soldats de son armée. Deux détails sont à remarquer ici: les rapports entre l’Archange et Constantin, vus comme un dialogue empruntant le langage des mains: offrir et accepter une missive. Ainsi, le papier de la main droite du souverain, évoque la lettre envoyée avec Licinius, à Milan, au gouverneur de Bythinie, en 313, par laquelle les chrétiens deviennent libres d’exercer leur culte dans l’Empire⁵⁰.



Fig. 27 La vision de l’Empereur Constantin le Grand

⁴⁸ *Ibidem*, 2, 45, p. 387.

⁴⁹ *Ibidem*, note au paragraphe 2, 35, p. 384.

⁵⁰ Lettre au gouverneur de Bythinie, en 313, connu comme *L’Edit de Milan*. Le document a été transmis par Lactance, dans *Les mortibus persecutorum*, 48, edit Sources Chrétiens, vol. 39, Chez Jean Comby, *Să citim Istoria Bisericii*, vol. I, Editura Arhiepiscopiei Romano-Catolice de București, 1999, p.40.

La source littéraire de l'image est la *Vita Constantini* d'Eusèbe de Césarée. Nous ne savons pas si cette source a circulé en Moldavie dans une version grecque ou slave au XV^e siècle. En revanche, dans l'illustre scriptorium du monastère de Putna (fondation d'Etienne le Grand de 1466), un hiéromoine Iacov a copié *Le Panégyrique du Saint Empereur Constantin le Grand*, composé par Euthymios, Patriarche de Târnovo avant 1393, année de la disparition du Tsarat Bulgare sous les Ottomans.

Le savant roumain Gheorghe Mihăilă a démontré que le patriarche bulgare s'était inspiré de la *Vita* d'Eusèbe de Cesarée, mais aussi et surtout d'une *Vita* introduite dans la version de *Historia ecclesiastica* de l'écrivain grec Nicéphore Calliste Xanthopoulos (cca 1256 – 1317)⁵¹.

Le manuscrit du moine Iacov fut copié en 1474 à la demande du prince Etienne le Grand, sous le titre *Eloge aux Saints Empereurs Constantin et Hélène, pareils aux Apôtres*, par Euthymios patriarche de Târnovo. Le texte fut sans doute recopié à plusieurs reprises, circulant dans le milieu monacal comme partie intégrante de l'office du jour de 21 Mai, fête des Saints Empereurs, selon la coutume de l'Eglise Orthodoxe de célébrer les saints les plus importants par ce type d'éloge.

La parution de cette copie marque le début de la plus importante étape de l'activité politique d'Etienne le Grand: sa lutte contre les Ottomans, qui représentaient la menace la plus grande pour l'Europe entière. 1475 est l'année de la grande victoire de Podul Înalt du mois de janvier, quand le sultan Mehmed II, le conquérant de Constantinople, est parti vaincu du champ de bataille moldave.

On a déjà plusieurs fois remarqué que dans les circonstances politiques de la huitième décennie du XV^e siècle, les victoires et même les défaites d'Etienne le Grand dans les conflits avec les Turcs au nom de la Croix ont renforcé sa position internationale et ont fait de lui le seul prince européen capable de commander une nouvelle croisade, comme le rappellent le Pape Sixte IV⁵² et le chroniqueur polonais Jan Długoss⁵³. Etienne est nommé par le Pape "*Vera athleta fidei christianae*", et considéré par le Polonais comme "*Le plus digne d'assumer le rôle de commandant et de condottiere contre les Turcs, avec le Conseil Suprême, avec l'accord et*

⁵¹ Gheorghe Mihăilă, "Tradiția literară constantiniană, de la Eusebiu al Cesareei la Nichifor Calist Xantopulos, Eftimie al Târnovei și domniile Țărilor Române", in *Cultură și literatură română veche în context european*, București, Editura, Științifică și Enciclopedică, 1979, p. 217-333.

⁵² Catalogue de l'Exposition "Stefano il Grande Ponte tra l'Oriente ed l'Occidente", Cita di Vaticano, octobre 2004, Fiche italienne p. 87, fiche anglaise p. 146, fig. p. 86.

⁵³ *Ibidem*, Fiche italienne p. 89, fiche anglaise p. 147, fig. p. 88

l'assentiment de tous les chrétiens, tandis que les autres rois et princes perdent leur temps dans la paresse, la luxure et les guerres civiles"⁵⁴.

Le combat au nom de la Croix et les victoires contre les Turcs vont lui apporter le noble titre de *Nouveau Constantin*⁵⁵.

Telle est la signification qui se dégage du cycle constantinien du narthex de l'église de l'Exaltation de la Sainte Croix de Pătrăuți, avec sa magnifique *Cavalcade des Saints Guerriers*. Ceux-ci suivent Constantin, auquel l'Archange Michel montre le signe de la victoire future: *La Croix*⁵⁶. La même interprétation est attribuée au narthex de l'église de la Décollation de Saint Jean Baptiste du village d'Arbore, peinte entre l'année de la construction de l'église, 1503⁵⁷ et le moment dans lequel la famille de son fondateur, présente dans le *Tableau votif* de la nef, le grand hetman de Suceava, Luca Arbore, sa femme et les cinq enfants mineurs⁵⁸.

De même, la séquence de l'apparition de la Croix devant Constantin est présente dans l'une de scènes du *Cycle de l'Archange Michel* du narthex de l'église Saint Nicolas de Bălinești, peinte entre 1500 et 1510.

Si la *Vision de l'Empereur Constantin* trouve sa raison d'être dans l'église de Rădăuți, comme une sorte de préambule pour les autres peintures mentionnées ici, la présence dans cette église de la dernière composition du Cycle de Michel, la *Vision de l'empereur Justinien*, est moins aisée à expliquer [Fig. 28]. Dans un premier plan, un grand Archange, entièrement vêtu de blanc, ouvre ses ailes immenses et invite le prince à regarder une église à la coupole placée dans l'arrière-plan. Justinien, dont le nom est mentionné dans la légende partiellement effacée de la peinture, est vêtu de son habit d'apparat rouge aux galons d'or, et il porte la couronne, pas celle byzantine de type *stemma*, mais le signe occidental de royauté, se faisant accompagner d'une petite suite de dignitaires.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Tereza Sinigalia, "Architettura e iconografia costantiniana in ambito romeno. Stefano il Grande e il colto della Santa Croce al fino del quattrocento in Moldavia", vol. *Costantino*, Roma, Enciclopedia Treccani, 2013, tome 3.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Tereza Sinigalia, „Peintures du sanctuaire et de la nef de l'Eglise de La Décollation de St Jean Baptiste du village d'Arbore" / „Paintings of the sanctuary and nave of the Church "The Beheading of St John the Baptist" from Arbore Village", in *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art*, Volume III, No. 1/May 2016. *The Sign and the Sacred*, Pages: 5-75.

⁵⁸ *Ibidem*.



Fig. 28 La vision de l'Empereur Justinien

A mon sens, l'image n'a pas le rôle de consacrer le moment où l'Ange présente à l'empereur byzantin la maquette de la future église de Constantinople, mais plutôt celui de confirmer par sa présence les mots fiers de Justinien, tels qu'ils sont transmis par son chroniqueur, Procope de Césarée, qui, le jour de la consécration de Sainte Sophie, s'exclama: *"Gloire à Dieu, qui m'a trouvé digne d'achever cette œuvre. O, Salomon, je t'ai surpassé!"*.

*

Pourquoi ai-je consacré un espace aussi étendu de la présente étude à cette partie descriptive du *Cycle de l'Archange Michel* ?

Dès le commencement, j'ai apprécié que cette suite d'images dédiées à un seul saint représente un hommage à la mémoire de la première église en bois dominant cet endroit, dédiée à l'Archange Michel, remplacée par l'initiative du prince Pierre I^{er} avec le bâtiment actuel, en pierre, vers la fin de la 9^e décennie du XIV^e siècle⁵⁹. assez

Faute de documents là-dessus, c'est impossible de trouver une motivation pour le choix d'une dédicace qui se révèle assez rare dans les milieux orthodoxes des terres du nord du Danube jusqu'à la fin du XV^e siècle,

⁵⁹ Tereza Sinigalia, "Cele două corpuri ale regelui", *In honorem Răzvan Theodorescu. Profesorul la 80 de ani*, București, Oscar Print, 2021, p. 292-297.

mais qui est plutôt fréquente en Macédoine au XIV^e siècle (Lesново, Prilep, Matejče), ou dans les *Etats russes* (Kiev, *Sainte Sophie*; Suzdal, *portes de bronze de l'église de La Nativité de la Vierge*; Pskov, église du monastère Miroj)⁶⁰.

L'historienne de l'art Similjka Gabelić⁶¹, professeure à l'Université de Belgrade, a fourni un très valeureux répertoire des représentations de l'Archange Michel du XI^e siècle au commencement du XVII^e siècle en Europe. Son *corpus*⁶² couvre non seulement des illustrations venues du monde orthodoxe, mais aussi de l'Ouest, où l'on retrouve les récits les plus anciens de la *Légende de L'Archange Michel* (Monte Gargano, Rome)⁶³. Les représentations les plus vénérables d'un cycle narratif de l'Archange est celui de Sant Angelo de Monte Gargano, 1076)⁶⁴, d'une ampleur et complexité remarquables entre toutes. Il s'agit de portes de bronze du sanctuaire – cave, qui comporte 23 de plaques, chacune dédiée a une représentation des faits de la *Vita* de l'Archange⁶⁵.

En analysant ce corpus et en ajoutant d'images de ce cycle angélique qui ont circulées pendant le temps (peintures murales, icônes, manuscrits⁶⁶), mais qui ne sont pas présentes a Rădăuți, on constate que l'iconographe a été déterminé de choisir seulement quelques-unes. Aujourd'hui est impossible de discerner sa motivation, et nous sommes obligés de nous nous contenter avec la beauté qui nous a été offerte.

Liste des illustrations

Fig. 1 Rădăuți. Eglise St. Nicolas

Fig. 2 Rădăuți. Eglise St. Nicolas. Les plans de les deux églises découvertes à l'occasion de fouilles archéologiques

Fig. 3 a, b Nef, paroi ouest: *Tableau votif*

Fig. 4 Narthex. Voute de la bas-côté sud-ouest

Fig. 5 Narthex. Voute de la bas-côté nord-est

Fig. 6 Narthex. Voute de la bas-côté nord-oues

Fig. 7 *Le Miracle de Chonae*, Première séquence

Fig. 8 *Le Miracle de Chonae*, Deuxième séquence

Fig. 9 *La confrontation de Jacob avec l'Ange*

Fig. 10 *Le Songe de Jacob*

Fig. 11 *Les trois stratèges devant le roi David*

⁶⁰ Smiljka Gabelić, *Vizantijski i postvizantijski tičlusi Arhanghela. XI – XVIII vek*, Beograd, 2004, en langue serbe avec un abrégé en anglais.

⁶¹ *Ibidem*, p. 17.

⁶² *Ibidem*. Le Catalogue comporte 102 fiches.

⁶³ *Ibidem*, passim.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 24-31.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Madame Gabelić n'a pas pris en considération les manuscrits.

- Fig. 12 *Les trois stratèges partent vers le puits de Bethleem*
Fig. 13 *Les trois stratèges apportent l'eau au roi*
Fig. 14 *L'apparition de l'Archange devant Manoe*
Fig. 15 *L'apparition de l'Archange devant Joshua (Jésus) fils de Nave*
Fig. 15 bis *Sujet inconnu*
Fig. 16 *Enoch est reçu dans les cieux*
Fig. 17 *Moïse reçoit la Loi des mains de l'Archange*
Fig. 18 *Le combat de l'Archange avec le diable*
Fig. 19 *L'Archange et Tobias*
Fig. 20 *Le roi David s'assume ses péchés et demande pardon à YHWH*
Fig. 21 *L'Ange de Yahvé arrête Balaam monté sur l'ânesse*
Fig. 22 *La chute des anges rebelles*
Fig. 23 *Le combat de Michel avec le diable pour la dépouille de Moïse*
Fig. 24 *La Présentation de Jésus au Temple*
Fig. 25 *Le Prophète Gédéon et le miracle de la laine*
Fig. 26 *Le Prophète Daniel jeté dans la fosse aux lions*
Fig. 27 *La vision de l'Empereur Constantin le Grand*
Fig. 28 *La vision de l'Empereur Justinien*

Bibliographie

- Bătrîna, Lia, Bătrîna, Adrian, *Biserica "Sfântul Nicolae din Rădăuți. Cercetări arheologice și interpretări istorice asupra începuturilor Țării Moldovei*, Piatra Neamț, Biblioteca Memoriae Antiquitatis, XXIX, 2012
- Biblia, sau Sfînta Scriptură*, Bucarest, Societatea Biblică Interconfesională din România, 1988
- Cartea tainelor lui Enoch*, Bucarest, Editions Herald, 2014
- Catalogue de l'Exposition "Stefano il Grande Ponte tra l'Oriente ed l'Occidente", Cita di Vaticano, octobre 2004
- Colloque sur la conservation et la restauration des peintures murales*, Suceava, Roumanie, Juillet 1977
- Comby, Jean, *Să citim Istoria Bisericii*, vol. I, Editura Arhiepiscopiei Romano-Catolice de București, 1999
- Dan, Dimitrie, *Cronica Episcopiei de Rădăuți. Cu apendice de documente slavone originale și traduse și mai multe ilustrațiuni*, Viena, 1912
- Dan, Dimitrie, *Cronica Episcopiei de Rădăuți*, Seria Restitutio. Opera omnia, édition préparée de Arhim. Justin Dragomir și Diac. Vasile M. Demciuc, București, Editura Basilica, 2009
- Documenta Romaniae Historica, A. Moldova*, tome Ier, doc. no. 39
- Dragnev, Emil, "Primul ciclu cunoscut al Arhanghelului Mihail din pictura murală a Moldovei medievale", *Analele Putnei*, Centrul de cercetare și documentare "Ștefan cel Mare" al Sfintei Mănăstiri Putna, II, 2006, 1-2, p. 111-126
- DRH, A. Moldova, II, sec. XV (1449 - 1486)*, Bucarest, Editions de l'Académie de la RSR, 1976, doc. No. 220
- Gabelić, Smiljka, *Vizantijski i postvizantijski tičlusi Arhanghela. XI – XVIII vek*, Beograd, 2004
- Gorovei, Ștefan S., "Mitropolia Moldovei și Sucevei", 1970

Gorovei, Ștefan S., *Întemeierea Moldovei. Probleme controversate*, Iași, Editura Universității "Alexandru Ioan Cuza", 1997

Ioannis Długossi Sev. Longini canonici quondam Cracoviensis, *Historiae Polonicae*, Liber XIII et ultimus, Lipsiae 1712

Lettre du Pape Sixte IV pour le peuple chrétien de l'Europe, copie dans le Registre 578 des Archives Secrets de Vatican, ff 92 - 93v dans le Catalogue de l'Exposition "Stefano il Grande, Ponte tra l'Oriente et l'Occidente", Musei Vaticani, 1 – 31 ottobre 2004

Mihăilă, Gheorghe, "Tradiția literară constantiniană, de la Eusebiu al Cesareei la Nichifor Calist Xantopoulos, Eftimie al Târnovei și domnii Țărilor Române", in *Cultură și literatură română veche în context european*, București, Editura, Științifică și Enciclopedică, 1979

Nicetae Choniatae Historia, Bonn, 1835

Sacerdoțeanu, Aurelian, "Sucesiunea domnilor Moldovei până la Alexandru cel Bun. Pe baza documentelor din secolul al XIV-lea și a cronicilor românești din secolul al XV-lea și al XVI-lea scrise în limba slavonă", *Romano-Slavica XI*, Istorie, 1965

Septuaginta 1, 2, 3, 4, College National "La Nouvelle Europe", Editions Polirom, Bucarest – Iași, 2004

Sinigalia, Tereza, "Architettura e iconografia costantiniana in ambito romeno. Stefano il Grande e il colto della Santa Croce al fino del quattrocento in Moldavia", vol. *Costantino*, Roma, Enciclopedia Treccani, 2013, tome 3

Sinigalia, Tereza, "Cele două corpuri ale regelui", *In honorem Răzvan Theodorescu. Profesorul la 80 de ani*, București, Oscar Print, 2021, p. 292-297.

Sinigalia, Tereza, „Peintures du sanctuaire et de la nef de l’Eglise de La Décollation de St Jean Baptiste du village d’Arbore” / „Paintings of the sanctuary and nave of the Church “The Beheading of St John the Baptist” from Arbore Village”, in *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art*, Volume III, No. 1/May 2016. *The Sign and the Sacred*, Pages: 5-75

Wikipedia, *Ménologe de l'Empereur Basile II*, Bibliothèque Vaticane

The Prophet Elijah in Moldavian Iconography, ca. 1480–1530: Liturgical and Devotional Contexts *

Vlad Bedros**

Abstract: This study aims to share light upon the various iconographic functions that the images of the prophet Elijah undertook in the Moldavian wall painting at the end of the 15th century and in the first decades of the following one. A funeral function is registered in his depictions from nartheka at Lujeni, Rădăuți and Bălinești, paired in the latter two instances with the *Anaperson*. More frequently, Elijah stands alongside John the Baptist on the thresholds of the apse, alluding henceforth to the ‘Elijah redivivus’ theological thread. His relationship with Elisha, shown in the micro-cycle from Neamț and in the iconic portraits from Voroneț and Popăuți, opens eventually Elijah’s iconography towards the theme of spiritual filiation, enhancing the monastic character of the programmes involving their connection.

Keywords: *post-Byzantine iconography, Moldavian iconography, Elijah, Elisha, performative images, monastic programmes.*

* This article was carried out as part of a grant of the Romanian Ministry of Education and Research, CNCS–UEFISCDI, project number PN-III-P1-1.1-TE-2019-1909, within PNCDI III: “Networks of Devotion: the selection of saints as marker of religious identity in post-Byzantine Moldavian representations (wall-paintings and texts)”. It was presented as a paper at the 57th International Congress on Medieval Studies, Western Michigan University, Kalamazoo, 9–14 May 2022, within the panel “From Prophet of Israel to Miracle-Working Saint: The Transformations of Elijah's Story in Jewish and Christian Iconographic Traditions (ca. Third-Fifteenth Centuries)”, organised by Barbara Crostini (Uppsala University) and sponsored by ICMA (International Center of Medieval Art). It was also presented at the workshop “Depictions of the Prophet Elijah in Jewish and Christian Contexts” at The Newman Institute Research Seminar in Late Ancient and Byzantine Cultures, Uppsala, 8 June 2022, organized by Barbara Crostini and Andrei Dumitrescu (Central European University, Vienna/New Europe College, Bucharest).

I express my gratitude to Barbara Crostini for allowing me to publish this material, that will be largely extended in a forthcoming book stemming out from the aforementioned symposia.

** National University of Arts, Bucharest, “G. Oprescu” Institute of Art History, New Europe College, E-mail: v.bedros@unarte.org

In 1488, Stephen the Great commissioned the building of a new church for a monastery dedicated to the prophet Elijah, already attested in the outskirts of Suceava, in 1443.¹ The cult of Elijah, an arguably scarce presence in the Byzantine devotion,² was therefore gaining an impetus in Moldavia during the 15th century, paving the way for the iconographic material that I intend to briefly analyse in this study. I will try to argue that one of the multi-layered functions carried by the images of Elijah might be linked with the monastic ethos of spiritual filiation.



Fig. 1.



Fig. 2.

The image of Elijah appears to function mainly in the funeral context of the nartheka, connected to the burial installations dedicated to the founders. One notices this option already materialising at Lujeni,³ in 1456,

¹For a general assessment of this monument, see Tereza Sinigalia, “Studiu pentru un proiect de restaurare. Biserica Sf. Ilie – Suceava” [Study for a Restoration Project. The Church of St. Elijah – Suceava], in *Caietele restaurării* 8 (2019), pp. 112–138.

²Edmond Voordeckers, “Élie dans l’art byzantine,” in Gerard F. Willems (ed.), *Élie le prophète. Bible, tradition, iconographie. Colloques des 10 et 11 novembre 1985, Bruxelles*, Institutum Judaicum, Leuven, 1988, pp. 155–196; Gustave Brady, “Le souvenir d’Élie chez les Pères grecs,” in *Élie le Prophète*, Desclée de Brouwer, Paris, vol. I: *Selon les écritures et les traditions chrétiennes*, 1956, pp. 131–158; Anthony Cutler, Catherine Brown Tkacz, John H. Lowden, “Elijah,” in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. I, Oxford University Press, New York–Oxford, 1991, pp. 687–688; Eliane Poirot, *Le culte du saint prophète Élie dans la liturgie byzantine*, MA thesis, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, Institut Orthodoxe Saint-Serge de Paris, 1991.

³For recent approaches to this monument, see Emil Dragnev, “Noi observații privind programul iconografic al pronaosului bisericii Înălțării din Lujeni” [New observations on the iconographic programme of the narthex of the Ascension church in Lujeni], in Igor Ojog, Igor Șarov, Valentin Tomuleț, Aurel Zanoci (eds.), *Studia in honorem Pavel Cocârlă: Studii de istorie medie și modernă* [Studies in medieval and modern history], Cartdidact, Chișinău, 2006, pp. 51–61; idem, “Programul iconografic al pronaosului bisericii Înălțării de la Lujeni” [The iconographic programme of the narthex of the Ascension church in Lujeni], in Pr. Gabriel

where the conspicuous votive representation of Theodore Vitold is surmounted by a generous depiction of the prophet, during his ascetic retreat at the brook of Cherith (Fig. 1). This insert of Elijah in the iconography of the narthex is attested later at Arbore, a monument probably painted in the first quarter of the 16th century.⁴ Here, the monumental image of the prophet is harboured by the large intrados of the northern window (Fig. 2). The funeral implication of these occurrences, enhanced by the well-known eschatological dimension of Elijah as forerunner of Christ at his second coming,⁵ is furthermore enriched by their coupling with the resurrectional theme Anapeson,⁶ an option registered around 1490 at Rădăuți.⁷ The large southern window in the narthex is stamped by the ascetic Elijah, at the bottom, and by the Anapeson, at its top (Fig. 3). Later, in the first decade of the 16th century, the narthex of Bălinești displays a regrettably almost effaced image of the prophet, joined by holy monks in the small niche of the northern wall, while the Anapeson sits in the large intrados of the southern window (Fig. 4). A noteworthy implication of this interconnection between the image of Elijah submerged in his ascetic contemplation and the natural light entering the sacred space, resides in the obvious subsequent visionary accent, foreshadowing the prophet's role at the Transfiguration of Christ and his relevance for the Hesychast spiritual trend. This logic may therefore be continued in the 16th century for the iconography of the naos, for instance in the southern apse of the church from Moldovița (1537), (Fig. 5).

Herea, Emil Dragnev, Stanisława Jakimowska, Janina Maria Hahula, Cristian Antonescu (eds.), *Schola. Ars. Historia: In honorem Tereza Sinigalia*, Heruvim, Pătrăuți, 2014, pp. 87–128; Constantin I. Ciobanu, “Biserica din Lujeni: Istoria cercetării monumentului și specificul programului iconografic” [The church in Lujeni: The history of its scholarship and the specificity of its iconographic programme], in *Ars Transsilvaniae* 21 (2011), pp. 5–14.

⁴The dispute regarding the dating of the wall paintings from Arbore involves multiple hypotheses and arguments, aptly surveyed by Oana Stan in her study “Biserica Tăierea Capului Sf. Ioan Botezătorul din Arbore” [The Church of the Beheading of St. John the Baptist in Arbore], published online on the platform <https://arhivadragut.netlify.app/> (10 June 2022).

⁵ See note 12 below.

⁶For this intricate theme, see Branislav Todić, “Anapeson: iconographie et signification du theme,” in *Byzantion* 64 (1994), no. 1, pp. 134–165.

⁷For these recently restored frescoes, see Tereza Sinigalia, “Entre Pierre I^{er} et Étienne Le Grand,” in *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art* 6 (2019) no. 2, pp. 9–30, and Emil Dragnev, “Programul iconografic al unei biserici episcopale în vremea lui Ștefan cel Mare. Picturile murale de la Sf. Nicolae din Rădăuți în urma intervenției restauratorilor” [The Iconographical Program of an Episcopal Church in the Times of Stephen the Great. The Wall Paintings at St. Nicholas in Rădăuți], in Lucian-Valeriu Lefter and Aurelia Ichim (eds.), *Monumentul XXI, Lucrările Simpozionului “Monumentul – Tradiție și viitor”, Ediția a XXI-a, Iași, 2019* [The Monument XXI. Proceedings of the International Symposium “The Monument – Tradition and Future,” the 21st Edition, Iași, 2019], *Doxologia*, Iași, 2020, pp. 11–35.



Fig. 3.

Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.



Fig. 7.

One must note that the funeral role of Elijah in the Balkan area at the end of the 15th century is attested also in the narthex of Kremikovtsi (1493),⁸ where the votive portrait is flanked by the standing figure of Elijah, joined by a visionary depiction of John the Baptist (Fig. 6). As it was already noted, this pairing constitutes a widespread practice at the end of the 15th century around Kastoria and it was propagated mostly on the territory of the Archbishopric of Ohrid, constituting henceforth a landmark for the

⁸ For a general presentation of the monument, see Kostadinka Paskaleva-Kabadaieva, *Tsŭrkvata Sv. Georgiv Kremikovskiya manastir* [The church of St. George in Kremikovtsi monastery], *Bŭlgarski khudozhnik*, Sofia, 1980.

workshops of wall painting active in the central Balkans.⁹ Their possible connection with the Moldavian artistic practices has been postulated repeatedly over the last decades,¹⁰ and the dossier of this issue comprises also the pairing of Elijah and John, as this became a frequent option in the Moldavian iconography for the bema. This pairing usually involves the representation of Elijah joining John the Baptist on the northern wall in front of the iconostasis, at Dorohoi, around 1525, and at Humor, in 1535 (Fig. 7). However, the earliest preserved occurrence of this iconographic practice is registered in 1496 in the naos of Voroneț, where the couple is exposed in mirrored positions, on the southern and northern walls in front of the iconostasis (Fig. 8). The central role of Elijah in the eastern monastic tradition, revived at the end of the Empire in the hesychast milieu, explains his association with John the Baptist (already frequent in Gospels, based upon Malachi 3:23), and visually expressed in iconography.¹¹



Fig. 8.

⁹Maria Kulusheva, “Izobrazheniyatana Prorok Iliya i sv. Ioan Predtecha v svodanapritvorana Seslavskiyana manastir” [Depictions of the Prophet Elias and St. John the Baptist in the vault of the narthex of the Seslavtsi Monastery], in Emanuel Mutafov, Margarita Kuyumdzieva (eds.), *Art Readings 2019: Patterns. Models. Drawings*, Institute of Art Studies, Sofia, 2020, pp. 316–317.

¹⁰Miltiadis-Milton Garidis, “Les Balkans et la Moldavie à la fin du XVe siècle,” in idem, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, C. Spanos, Athens, 1989, pp. 117–123; Evangelia N. Georgitsoyanni, “Les rapports de l’atelier avec les peintures de Moldavie,” in idem, *Les peintures murales du vieux catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores*, Université Nationale et Capodistriaque d’Athènes, Faculté de Philosophie, Bibliothèque Sophie N. Saropoulos 92, Athens, 1993, pp. 416–430.

¹¹See E. Voordeckers, “Élie” (see n. 2), pp. 183–184.



Fig. 9.



Fig. 10.

At the core of this pairing lies however an important theological thread, labelled as the “Elijah redivivus” tradition,¹² that ponders upon the identification of John the Baptist with Elijah, which occurs in Matthew 11:14. While the identification of John as the Elijah figure did, in fact, become the predominant Christian understanding of the Malachi prophecy, the explicit denial of this identification by John himself in John 1:21, coupled with the allusion to a returning Elijah in Revelation 11:3–13, served to keep diverse readings of the Elijah redivivus tradition current in the Christian community. The solution calls for two advents, the first in humility and the second in glory, each with its own forerunner.¹³ The eschatological role of Elijah, already manifested in his participation to funeral iconographic schemata, is best voiced out by a rare iconographic type that represents the prophet holding an imago clipeata of the Agnus Dei. This option, stressing equally his kinship with John the Baptist, is attested at Dragalevtsi¹⁴ in 1476, and echoed in Moldavia, on the western arch of the apse at Humor, in 1535 (Fig. 9).

¹²See, more recently, Jaroslav Rindoš, *He of whom it is written: John the Baptist and Elijah in Luke*, Peter Lang, Frankfurt am Mein, 2010; Joel A. Weaver, *Theodoret of Cyrus on Romans 11:26. Recovering an Early Christian Elijah Redivivus tradition*, Peter Lang, New York, 2007.

¹³Joel A. Weaver, *Theodoret of Cyrus* (see n. 12), p. 140.

¹⁴M. Kolusheva, “Izobrazheniyata” (see n. 9), pp. 325–326.



Fig. 11.



Fig. 12.

But a new layer of signification, I believe, stems out from another peculiarity of the redaction from Voroneț. Hidden behind the obliquely projected wing of the lower row of icons, Elisha stands as a witness to Elijah's ascetic contemplation. This feature opens the final section of my study, dedicated to a presentation of an abridged cycle of Elijah, in the diaconicon of Neamț,¹⁵ probably painted around 1500 (Fig. 10). The opening image, on the eastern half of the niche's arch, depicts the moment described in I Kings 17:2-4: "And the word of the Lord came to him: Depart from here and turn eastward, and hide yourself by the brook Cherith, that is east of

¹⁵For this cycle, see Vlad Bedros, "Notes on Elijah's cycle in the diaconicon at Neamț monastery," in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série beaux-arts* 45 (2008), pp. 117–125.

Jordan.”¹⁶ The raven is no more visible, but a discrete white contour of its silhouette is preserved on the right mountain peak (Fig. 11). The upper part of the southern wall is covered by the depiction of Elijah and Elisha miraculously crossing Jordan in the presence of an anonymous witness (Fig. 10), illustrating the verses from II Kings 2:6-8. The cycle continues on the western half of the niche’s arch, depicting the prophet’s fiery ascension, as narrated in II Kings 2:11 (Fig. 12). Downwards on the western wall comes the illustration of verses 12–13: “And Elisha [...] took the mantle of Elijah that had fallen from him and went back and stood on the bank of Jordan” (Fig. 13). The prophet’s garment is seized however not only by Elisha, but also by one of the two witnesses behind him. The narration ends on the lowermost area of the southern wall, with the depiction of verse 14: “And when he had struck the water, the water was parted to the one side and to the other; and Elisha went over” (Fig. 10). Together with Elisha crosses the river yet another anonymous witness. The large and deep embrasure of the eastern window withholds the majestic figures of two seraphim, thus stressing the general visionary character of this program. The painter takes advantage of architectural structure so that, visually, a cave guarded by angelic forces opens underneath Elijah nurtured by ravens, symbolically connecting Cherith and Horeb, two landmarks in the prophet’s ascetic experience (Fig. 14).

The iconographic selection in the diaconicon at Neamț echoes a prestigious byzantine precedent, the diaconicon of the Morača monastery in Montenegro.¹⁷ Compared with this much earlier example, which has a completely different scale, covering a substantially larger pastophorium, the Elijah cycle at Neamț shows however a similitude, since the four episodes it depicts are consistent with the images from the lowermost areas of the southern and eastern walls at Morača.¹⁸ Amongst the iconographic originalities of Neamț it is worth mentioning the presence of witnesses in episodes occurring near Jordan, though the Gospel states clearly that “the sons of prophets” kept distance of Elijah and Elisha and none of them is ever mentioned to cross the river. The most striking insertion of such witness figure is that of the young man who stretches outwards his arm so that he would seize Elijah's mantle as it falls from the fiery chariot. The first

¹⁶All Bible quotations are taken from *The Holy Bible. Revised Standard Edition*, New York–Glasgow, 1952⁴.

¹⁷On this monument see Voislav J. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Hirmer, Munich, 1976, pp. 50–52 and 251–252, pl. 33–34 (at p. 176); Anika Skovran, “Freski XIII veka u manastiru Morača,” in *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta* 5 (1958), pp. 149–170; Pavle Mijović, “Teofanijau slikarstvu Morace,” in *Zbornik Svetozara Radojčića*, Filozofski Fakultet, Belgrade, 1969, pp. 179–194; Sreten Petković, “The 13th Century Frescoes in the Morača Monastery. A Reinterpretation,” in *Actes du XV^e Congrès International d’Études Byzantines (Athènes 1976)*. *Art et Archéologie, Communications B*’, Association internationale d’études byzantines, Athens, 1987, pp. 631–638; E.Voordeckers, “Élie” (see n. 2), pp. 186–187.

¹⁸V. Bedros, “Notes on Elijah” (see n. 15), p. 118.

miraculous crossing of Jordan involves yet another unexpected representation, since there is no use of mantle, the image portraying Elijah in prayer, his arms outstretched, while in the middle of the torrent a whirlpool starts its roundabout.



Fig. 13.



Fig. 14.

A purely hagiographic explanation for this short cycle fails to account for the special relationship of the cycle with the apse. Such an iconographic display suggests a general theophanic meaning, while other scenes, such as the prophet nurtured by ravens could refer to the Eucharist. The sliding of liturgical themes from apse to *prothesis* or from *prothesis* to apse and to diaconicon is not an unfamiliar phenomenon for the 13th century, when the diaconicon still lacks a precise function.¹⁹ Its borrowing of themes from *prothesis* might reflect a liturgical practice according to which the deacon was allowed to celebrate alone the *proskomede* rite in the diaconicon; although Saint Simeon of Thessalonica reacted against this deacon's pre-eminence, such practice was still in use at Mount Athos in the 15th century.²⁰

¹⁹Ibidem, *loc. cit.*

²⁰Simeon of Thessalonica, "De Sacra Liturgia," in Jacques Paul Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus. Series Graeca* 155, Migne, Paris, 1857–1866, col. 289c, apud Suzy Dufrenne, "Images du décor de la prothèse," in *Revue des Etudes Byzantines* 26 (1968), p. 299, n. 11; see also Robert Bornert OSB, *Les commentaires byzantines de la divine liturgie du VII^e au XV^e siècle*, Institut français d'études byzantines, Paris, 1966, p. 253.

One should nonetheless consider that the image of the prophet nurtured by ravens is displayed just above the eastern niche in the Neamț diaconicon, which might suggest a liturgical use of this space – a hypothesis which requires however thorough inquiry into the ecclesiastic relations with Mount Athos, where at this late time deacons could still celebrate by themselves the *proskomede* in the diaconicon. Throughout the 13th and the 14th centuries, however, the cycles represented in the pastophoria belong to saints who might serve as examples for the clergy, so that, in monastic contexts, the choice of Elijah becomes henceforth quite suitable. As a matter of fact, the prophet is one of the core ascetic models, leaving a strong imprint upon the monastic life, as it is attested by various treatises, by hymnographic material composed for saints monks and by the frequency of his representations in monastic contexts,²¹ culminating with a monastic influence upon his iconography, namely his portrayal as a hesychast monk in prayer (during his retreat at Cherith, as it is represented also at Neamț), attesting his perfect contemplation praised by Saint Gregory Palamas in several writings.²² The presence of Elijah at the Transfiguration facilitates his association with the contemplation of uncreated energies, and it is precisely this theophany that stands, at Neamț, on the wall of the bema, diagonally opposed to the diaconicon (Fig. 15).



Fig. 15.

²¹V. Bedros, “Notes on Elijah” (see n. 15), p. 122.

²²Théodosy Spassky, “Le culte du prophète Élie et sa figure dans la tradition orientale,” in *Élie le Prophète* (see n. 2), p. 223. Palamas refers to Elijah as a hesychast in his *Second Letter to Barlaam* 49, and *The First Triad in Defence of the Saints Hesychasts* 2, 10.



Fig. 16.



Fig. 17.

But alongside this multi-layered visionary and eucharistic implications of the micro-cycle from Neamț, the centrality of Elisha should be equally addressed, as it foreshadows his unexpected presence at Voroneț (Fig. 8). I propose that this insistence on the linking between Elijah and Elisha could be interpreted in the light of another iconographic program from this interval. At Popăuți (1496), the southern wall of the bema displays the joined figures of Elijah and Elisha (Fig. 16). Most significantly, the scriptural texts selected for the rolls held by the prophets address the issue of spiritual

filiation and its charismatic strength (a rather monastic concern). “And Elijah said: Elisha, you stay here, the Lord is only sending me to the Jordan” (2 Kings, 2:6); Elisha has the spiritual clairvoyance to disobey this command, and this will grant him the fulfilment of a bold request: “And Elisha said: Let me inherit a double share of your spirit” (2 Kings, 2:9). From the opposite northern wall, two unidentified saintly monks, blessed by Christ Emanuel, contemplate the efficiency of the spiritual filiation between Elisha and his master.²³

The connection of the iconography of Christ Emanuel with the idea of spiritual dispersion is reflected in the use of the prophetic verse “The spirit of the Lord God is upon me” (Isaiah 61:1) for his unwrapped roll, as in the image from Saint George in Suceava (1532, Fig. 17). A negotiation of the ebb and flow of spiritual energies is therefore enacted on the threshold of the apse in Popăuți between Christ Emanuel, Elijah, Elisha, and the saintly monks. One might ponder upon a possible echoing, in such iconographic articulations, of the generous vision expressed by John Chrysostom:

Elijah, upon his departure, handed down his mantle to Elisha, whereas Christ, at his ascension, handed down to the disciples the gifts of grace, instituting therefore not only one prophet, but thousands of Elishas, much greater and much more eminent.²⁴

The iconography of Elijah, in Moldavian context, could therefore be placed alongside other exempla of spiritual guidance in the monastic quest for ascetic perfection. While his pairing with John the Baptist falls within an already established Late Byzantine tradition of pictorial practices, the insistence upon his role as spiritual father and source of charismatic authority for Elisha, registered in the iconic images from Voroneț and Popăuți, but also in the selection of the micro-cycle from Neamț, constitutes a specificity of the Moldavian theological and devotional milieu, that seems to have been constantly shaped and informed by the monastic agenda.

List of illustrations:

Fig. 1. Church of the Ascension, Lujeni (Лужани, Ukraine), 1456. Narthex, southern wall. Votive image of Theodore Vitold surmounted by Elijah at the brook of Cherith. <https://byzantinepainting.com/fresca-2/ucraina/lujeni/fresca-din-biserica-lujeni-2/>

²³ V. Bedros, “The monk, equal to the martyrs? Moldavian iconographic instances,” in *Diversité et Identité Culturelle en Europe* 12 (2015), no. 2, pp. 51-52.

²⁴ Καὶ ὁ μὲν Ἠλίας ἀνελθὼν ἀφ᾽ ἡμελῶν ἐπὶ τὸν Ἐλισσαίου· ὁ δὲ Ἰησοῦς ἀναβὰς ἀφ᾽ ἡκεχαρίσματα ἐπὶ τοῦς μαθητὰς, οὐχ ἕνα προφήτην ποιοῦντα, ἀλλὰ μυρίους Ἐλισσαίους· μᾶλλον δὲ ἐκείνου πολλῶν μείζονος καὶ λαμπροτέρους. John Chrysostom, “In ascensionem domini nostri Jesu Christi,” in Jacques Paul Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus. Series Graeca* 50, Migne, Paris, 1857–1866, col. 450 (translation mine). I must thank Andrei Dumitrescu for pointing out this patristic reference to me.

Fig. 2. Private chapel of the Beheading of John the Baptist, Arbore, post 1500. Narthex, southern window. Elijah at the brook of Cherith. © V. Bedros.

Fig. 3. Church of St. Nicholas, former bishopric of Rădăuți, 1480–1490. Narthex, southern window. Elijah at the brook of Cherith, Anapeson. © Andrei Dumitrescu.

Fig. 4. Private chapel of St. Nicholas, Bălinești, post 1500. Narthex, southern niche (Elijah), northern window (Anastasis). © V. Bedros.

Fig. 5. Church of the Annunciation, Moldovița monastery, 1537. Naos, southern window. Elijah at the brook of Cherith. © V. Bedros.

Fig. 6. Church of St. George, Kremikovtsimonastery, 1493. Narthex, southern wall. Dedicatory image, Sts. John and Elijah, votive image. https://www.bulgariamonasteries.com/images/kremikovtsi_monastery-044_24_b.jpg

Fig. 7. Voivodal chapel of St. Nicholas, Dorohoi, before 1525. Naos, southern wall of the eastern bay. Sts. Elijah and John the Baptist. © V. Bedros.

Fig. 8. Church of St. George, Voroneț monastery, 1496. Eastern bay of the naos. John the Baptist, Elijah and Elisha. © Petru Palamar.

Fig. 9. Church of the Dormition, Humor monastery, 1535. Western arch of the apse. Elijah with the Lamb of God. © V. Bedros.

Fig. 10. Church of the Ascension, Neamț monastery, post 1500. Diaconicon, ensemble. © V. Bedros.

Fig. 11. Church of the Ascension, Neamț monastery, post 1500. Diaconicon, Elijah at the brook of Cherith. © V. Bedros.

Fig. 12. Church of the Ascension, Neamț monastery, post 1500. Diaconicon, Ascension of Elijah. © V. Bedros.

Fig. 13. Church of the Ascension, Neamț monastery, post 1500. Diaconicon, Elisha receives Elijah's mantle. © V. Bedros.

Fig. 14. Church of the Ascension, Neamț monastery, post 1500. Diaconicon, Elijah at the brook of Cherith and the window-cave. © V. Bedros.

Fig. 15. Church of the Ascension, Neamț monastery, post 1500. Apse, northern wall, The Transfiguration. © V. Bedros.

Fig. 16. Voivodal chapel of St. Nicholas, Popăuți, 1496. Naos, southern wall of the eastern bay. Sts. Elijah and Elisha. © V. Bedros.

Fig. 17. Voivodal chapel of St. Nicholas, Popăuți, 1496. Naos, northern wall of the eastern bay. Two unidentified monks blessed by Christ Emanuel. © V. Bedros.

Bibliography:

Sources:

John Chrysostom, “In ascensionem domini nostri Jesu Christi,” in Jacques-Paul Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus. Series Graeca* 50, Migne, Paris, 1857–1866.

Simeon of Thessalonica, “De Sacra Liturgia,” in Jacques-Paul Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus. Series Graeca* 155, Migne, Paris, 1857–1866.

Studies:

Bedros, Vlad, “Notes on Elijah's cycle in the diaconicon at Neamț monastery,” in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série beaux-arts* 45 (2008), pp. 117–125.

- Bedros, Vlad**, “The monk, equal to the martyrs? Moldavian iconographic instances,” in *Diversité et Identité Culturelle en Europe* 12 (2015), no. 2, pp. 45–62.
- Bornert, Robert**, OSB, *Les commentaires byzantines de la divine liturgie du VII^e au XV^e siècle*, Institut français d’études byzantines, Paris, 1966.
- Brady, Gustave**, “Le souvenir d’Élie chez les Pères grecs,” in *Élie le Prophète*, Desclée de Brouwer, Paris, vol. I: *Selon les écritures et les traditions chrétiennes*, 1956, pp. 131–158.
- Ciobanu, Constantin I.**, “Biserica din Lujeni: Istoria cercetării monumentului și specificul programului iconografic” [The church in Lujeni: The history of its scholarship and the specificity of its iconographic programme], in *Ars Transsilvaniae* 21 (2011), pp. 5–14.
- Cutler, Anthony; Brown Tkacz, Catherine; Lowden, John H.**, “Elijah,” in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. I, Oxford University Press, New York–Oxford, 1991, pp. 687–688.
- Djurić, Voislav J.**, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Hirmer, Munich, 1976
- Dragnev, Emil**, “Noi observații privind programul iconografic al pronaosului bisericii Înălțării din Lujeni” [New observations on the iconographic programme of the narthex of the Ascension church in Lujeni], in Igor Ojog, Igor Șarov, Valentin Tomuleț, Aurel Zanoci (eds.), *Studia in honorem Pavel Cocârlă: Studii de istorie medie și modern* [Studies in medieval and modern history], Cartdidact, Chișinău, 2006, pp. 51–61.
- Dragnev, Emil**, “Programul iconografic al pronaosului bisericii Înălțării de la Lujeni” [The iconographic programme of the narthex of the Ascension church in Lujeni]. in Pr. Gabriel Herea, Emil Dragnev, Stanisława Jakimowska, Janina Maria Hahula, Cristian Antonescu (eds.), *Schola. Ars. Historia: in honorem Tereza Sinigalia*, Heruvim, Pătrăuți, 2014, pp. 87–128.
- Dragnev, Emil**, “Programul iconografic al unei biserici episcopale în vremea lui Ștefan cel Mare. Picturile murale de la Sf. Nicolae din Rădăuți în urma intervenției restauratorilor” [The Iconographical Program of an Episcopal Church in the Times of Stephen the Great. The Wall Paintings at St. Nicholas in Rădăuți], in Lucian-Valeriu Lefter and Aurelia Ichim (eds.), *Monumentul, XXI, Lucrările Simpozionului Internațional “Monumentul – Tradiție și viitor”, Ediția a XXI-a, Iași, 2019* [The Monument XXI. Proceedings of the International Symposium “The Monument – Tradition and Future,” 21st Edition, Iași, 2019], *Doxologia*, Iași, 2020, pp. 11–35.
- Dufrenne, Suzy**, “Images du décor de la prothèse,” in *Revue des Etudes Byzantines* 26 (1968), pp. 297–310.
- Garidis, Miltiadis-Milton**, „Les Balkans et la Moldavie à la fin du XV^e siècle”, in idem *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, C. Spanos, Athens, 1989.
- Georgitsoyanni, Evangelia N.**, “Les rapports de l’atelier avec les peintures de Moldavie,” in eadem, *Les peintures murales du vieux catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores*, Université Nationale et Capodistriaque d’Athènes, Faculté de Philosophie, Bibliothèque Sophie N. Saropoulos 92, Athens, 1993.
- Kolusheva, Maria**, “Izobrazheniyata na Prorok Iliya i sv. Ioan Predtecha v svodanapritvora na Seslavskiya manastir” [Depictions of the Prophet Elias and St. John the Baptist in the vault of the narthex of the Seslavtsi Monastery], in Emanuel Mutafov, Margarita Kuyumdzieva (eds.), *Art Readings 2019: Patterns. Models. Drawings*, Institute of Art Studies, Sofia, 2020, pp. 311–336.

- Mijović, Pavle**, “Teofanija u slikarstvu Morace,” in *Zbornik Svetozara Radojčića*, Filozofskifakultet, Belgrade, 1969, pp. 179–194.
- Paskaleva-Kabadaieva, Kostadinka**, *Tsarkvata Sv. Georgi v Kremikovskiya manastir* [The church of St. George in Kremikovtsi monastery], Bŭlgarskikhudozhnik, Sofia, 1980.
- Petković, Sreten**, “The 13th Century Frescoes in the Morača Monastery. A Reinterpretation,” in *Actes du XV^e Congrès International d’Études Byzantines (Athènes 1976)*. *Art et Archéologie, Communications B’*, Association internationale d’études byzantines, Athens, 1987, pp. 631–638.
- Poirot, Eliane**, *Le culte du saint prophète Élie dans la liturgie byzantine*, MA thesis, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, Institut Orthodoxe Saint-Serge de Paris, 1991.
- Rindoš, Jaroslav**, *He of whom it is written: John the Baptist and Elijah in Luke*, Peter Lang, Frankfurt am Mein, 2010.
- Sinigalia, Tereza**, “Studiu pentru un proiect de restaurare. Biserica Sf. Ilie – Suceava” [Study for a Restoration Project. The Church of St. Elijah – Suceava], *Caietele restaurării* 8 (2019), pp. 112–138.
- Sinigalia, Tereza**, “Entre Pierre I et Étienne Le Grand,” in *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art* 6 (2019), no. 2, pp. 9–30.
- Skovran, Anika**, “Freski XIII veka u manastiru Morača,” in *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta* 5 (1958), pp. 149–170.
- Spassky, Théodosy**, “Le culte du prophète Élie et sa figure dans la tradition orientale,” in *Élie le Prophète* Desclée de Brouwer, Paris, vol.1: *Selon les écritures et les traditions chrétiennes*, 1956, pp. 219–232.
- Stan, Oana**, “Biserica Tăierea Capului Sf. Ioan Botezătorul din Arbore” [The Church of the Beheading of St. John the Baptist in Arbore], on the website *Arhiva Drăguț: Valorificarea arhivei foto Vasile Drăguț* [Drăguț Archive: Exploiting the photo archive of Vasile Drăguț], <https://arhivadrugut.netlify.app/> (10 June 2022).
Direct link: <https://arhivadrugut.netlify.app/catalogue/2016/16/#fn:24>
- Todić, Branislav**, “Anapeson: iconographie et signification du theme,” in *Byzantion* 64 (1994), no. 1, pp. 134–165.
- Voordeckers, Edmond**, “Élie dans l’art byzantin,” in *Élie le prophète. Bible, tradition, iconographie. Colloques des 10 et 11 novembre 1985, Bruxelles*, ed. Gerard F. Willems, Institutum Iudaicum, Leuven, 1988, pp. 155–196.
- Weaver, Joel A.**, *Theodoret of Cyrus on Romans 11:26. Recovering an Early Christian Elijah Redivivus tradition*, Peter Lang, New York, 2007.

Une hypothèse sur l'identité du 'Constantinopolitanus episcopus' dans 'Epistola de duplici solis eclipsi anno 810' de Dungalus

Florin Crișmăreanu*

A hypothesis on the identity of the 'Constantinopolitanus episcopus' in Dungalus 'Epistola de duplici solis eclipsi anno 810'

Abstract: *In the lines below, in addition to the cultural and diplomatic exchanges that took place during the Carolingian period, between the Byzantines and the Latins, I will try to identify the real name of the person who stood behind the one designated by Dungalus, at the beginning of *Epistola de duplici solis eclipsi anno 810*, as *Constantinopolitanus episcopus*.*

Keywords: Michael of Synnada, Dungalus, Carolingian, medieval, ecclesiastical, theology

On sait que, « au-delà des seules tractations purement diplomatiques, les ambassadeurs sont régulièrement conviés à d'autres types de discussions de nature astronomique ou théologique mettant en valeur leur trempe intellectuelle »¹. Aspect également visible en début de la réponse offerte à l'empereur par Dungalus dans son *Epistola de duplici solis eclipsi anno 810*². Charlemagne est intrigué à cause des informations offertes par l'évêque

* Lect. dr. habil., Université « Al. I. Cuza » de Iași, La Faculté de Philosophie et Sciences Socio-Politiques. Email: fcrismareanu@gmail.com

¹Nicolas Drocourt, « Quelques aspects du rôle des ambassadeurs dans les transferts culturels entre Byzance et ses voisins (VIIe–XIIe siècle) », dans R. Abdellatif, Y. Benima, D. König et E. Ruchaud [éds.], *Acteurs des transferts culturels en Méditerranée médiévale* (Actes de l'atelier d'étude de l'Institut historique allemand, Paris, 20-22 janvier 2010), München, Oldenbourg Verlag, 2012, p. 45. « Si seuls les noms des ambassadeurs à la tête de ces délégations nous sont connus, principalement grâce aux annales franques, le personnel relevant de la suite des ambassades constitue un vivier non négligeable d'acteurs des transferts culturels, quoique les textes le taisent et restent silencieux sur l'identité et le nombre même de ces hommes » (*Ibid.*, p. 40).

² Dungalus, *Epistola de duplici solis eclipsi anno 810* – ed. P. Masson, Paris, 1608 (repris dans *PL* 105, coll. 447-458). Dungalus *Reclusus S. Dionysii Parisiensis Carolo I imperatori exponit secundum Macrobius de solis defectione anno 810 bis facta*, Ernst Dümmler [ed.], *MGH, Ep. IV, Epistolae Karolini aevi tomus II*, Berlin, Weidmann, 1895, pp. 570-578.

qu'ils appellent « constantinopolitain »³. Il est possible que cet évêque ait transmis aux personnes rencontrées à la Cour impériale des données issues des calculs des comptistes byzantins, mais Dungalus ne laisse pas l'impression, dans sa lettre, de s'être appuyé sur de tels calculs⁴. Il est vrai que, à cette époque-là, il n'y avait pas d'ambassadeurs professionnels ; d'autre part, les ambassadeurs désignés n'étaient pas sans qualités : pratiquement, c'étaient celles-ci qui les recommandaient devant l'empereur. De même, on n'envoyait pas les ambassadeurs au hasard, puisqu'ils représentaient l'image de la communauté ou du souverain les ayant envoyés⁵. En général, les ambassadeurs devaient appartenir à la haute société : des sénateurs, de hauts dignitaires, des évêques, censés résister à des tentatives de manipulation par des dons ou des fonctions⁶. La famille lexicale « ambassade / ambassadeur » est ici alléguée de manière anachronique, il n'existait pas à l'époque dont nous parlons. Les spécialistes considèrent que l'origine du terme est à chercher dans le radical gaulois *ambactos*, que César traduit par *ambactus*, à savoir « personne qui est au service de quelqu'un »⁷.

³ Une clarification s'impose ici : nous savons tous qu'on désignait par *Constantinopolitanus episcopus* le patriarche de la cité sur Bosphore. Mais aucun patriarche du Constantinople n'est jamais arrivé à la Cour de Charlemagne. Il faut chercher ailleurs la source de cette association erronée entre un évêque oriental et *Constantinopolitanus episcopus*. Comme Dungalus le prouve en début de sa lettre, il ne connaît pas très bien le langage diplomatique et donc appelle *constantinopolitanus* un évêque appartenant au siège apostolique oriental. Un texte antérieur à la lettre de Dungalus, l'*Histoire des Lombards* de Paulus Diaconus, semble justifier cette hypothèse, vu que ce dernier met lui aussi le signe de l'égalité entre Constantinople et l'Empire romain d'Orient (Byzantin).

⁴ A cette époque-là, on a inséré quelques fragments de Pline dans le *Liber computi* compilé à Aquisgrana (Aix-en-Chapelle), en 810, et diffusé au sein des élites du temps (voir pour cet aspect Mirella Ferrari, « Dungal », dans *Dizionario biografico degli italiani* 42, Rome, 1993, pp. 11-14). Qui plus est, Mirella Ferrari considère qu'il n'est pas exclu que, en 809, Dungalus ait été consulté par Charlemagne au sujet du *Liber computi*.

⁵ A. Becker et N. Drocourt [éds.], *Ambassadeurs et ambassades au coeur des relations diplomatiques*, Metz, Presses Universitaires de Lorraine, 2012, p. 6.

⁶ Nicolas Drocourt mentionne un aspect de bon sens, à savoir qu'on sélectionnait les ambassadeurs au sein de l'élite politique et intellectuelle de la Cour représentée. De plus, outre les questions purement diplomatiques, les ambassadeurs menaient, avec les gens de la Cour où ils arrivaient, des conversations sur des thèmes astronomiques ou théologiques, mettant ainsi en valeur leurs qualités intellectuelles (Nicolas Drocourt, « Quelques aspects du rôle des ambassadeurs dans les transferts culturels entre Byzance et ses voisins (VIIe-XIIe siècle) », art. cit., p. 45).

⁷ Caesar, *Commentarii de Bello Gallico*, VI, 15, 2 : « atque eorum ut quisque est genere copiosus amplissimus, ita plurimos circum se ambactos clientesque habet ». Donald E. Queller, *The Office of Ambassador in the Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press, 1967, p. 61 ; voir aussi A. Becker et N. Drocourt [éds.], *Ambassadeurs et ambassades au coeur des relations diplomatiques*, op. cit., p. 2, n. 5.

L'évêque Liudprand de Crémone (env. 920-972) est l'un des plus fameux ambassadeurs latins (envoyé par Otto I^{er}) à la Cour byzantine⁸. Mais les relations diplomatiques et commerciales fonctionnaient déjà depuis longtemps entre les Byzantins et les Occidentaux. On sait qu'entre les Byzantins et les Lombards, par exemple, il y avait des contacts avant l'an 800. *Translatio sancti Heliani* mentionne une ambassade du duc lombard Arigis II (env. 736-787) envoyée à Constantinople⁹. « Avant même le VIII^e siècle, l'empire byzantin entretient des relations diplomatiques ponctuelles ou régulières avec ses voisins occidentaux et orientaux »¹⁰.

Charlemagne était à Rome en 781, pour fêter les Pâques, quand il reçut une ambassade byzantine dirigée par *sakellarios* Konstaes et *primikerios* Mamalus¹¹. Au printemps de 787, l'impératrice Irène avait envoyé cette ambassade pour établir une alliance politique, fondée sur le mariage entre son fils Constantin et la fille de Charles, Rotrude (ou Hroudtrude, env. 775/7-810)¹². L'impératrice avait même délégué un personnage de la Cour, l'eunuque Elissaios¹³, pour instruire la jeune princesse franque sur le protocole de la Cour constantinopolitaine.

Les Francs – qui possédaient un territoire comprenant la France, la Belgique, le sud de l'Allemagne et le nord de l'Italie actuelle – étaient considérés par les Byzantins comme des *barbaroi*¹⁴. Toutefois, parmi les barbares, les Francs occupaient une place à part aux yeux des Byzantins, ce

⁸ Liutprand de Crémone, *Relatio de legatione Constantinopolitana*, éd. P. Chiesa, dans *Liutprandi Cremonensis opera omnia* (Corpus Christianorum, Continuado Mediaevalis, CLVI) Turnhout, Brepols, 1998.

⁹ *Translatio Sancti Heliani*, ed. G. Waitz, dans *MGH, Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum*, Hanovre, 1878, pp. 581-582 ; à propos de ces ambassades, voir Nicolas Drocourt, « La perception du milieu naturel dans le cadre des relations diplomatiques entre Byzance et l'Occident chrétien (VII^e – XII^e siècle) », dans E. Juhász [éd.], *Byzanz und das Abendland III. Studia Byzantino-Occidentalia*, Budapest, Eötvös-József-Collegium, 2015, pp. 97-98.

¹⁰ Nicolas Drocourt, « Ambassades latines et musulmanes à Byzance : Une situation contrastée (VIII^e-XI^e siècles) », dans *Byzantion* 74/ 2 (2004), p. 349. Michael McCormick a montré, dans ses études, que dans l'espace méditerranéen, entre les années 700 et 900, la plupart des voyageurs étaient des ambassadeurs, plus précisément 43%, par rapport à la deuxième catégorie, les pèlerins, qui ne dépassaient pas 13% (Michael McCormick, *Origins of the European Economy: Communications and Commerce, A.D. 300-900*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, tableau 14.1, p. 434 ; voir aussi la n. 45).

¹¹ Michael McCormick, *Origins of the European Economy...*, p. 879 et n. 55.

¹² Timothy Venning (ed.), *A Chronology of the Byzantine Empire*, New York, Palgrave Macmillan, 2006, p. 221.

¹³ *The Chronicle of Theophanes Confessor. Byzantine and Near Eastern History AD 284–813*, translated with an introduction and commentary by Cyril Mango, Roger Scott, and with the assistance of Geoffrey Greatrex, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 628.

¹⁴ Nicolas Drocourt, « Francs vus par les Byzantins (Les) », dans B. Dumézil [ed.], *Les Barbares*, Paris, PUF, 2016, p. 597.

peuple avec « sa chevelure blonde »¹⁵ étant vu dans une lumière chaude, neutre au pire¹⁶. Cette perspective est complaisamment entretenue jusqu'en 800, quand Charlemagne est couronné comme empereur des Romains¹⁷, geste considéré par les Byzantins comme une attaque contre l'Empire ayant la capitale à Constantinople. Il ne pouvait exister, pour eux, qu'un seul empereur, *basileus*¹⁸.

Peu de temps après le couronnement, afin de faire connaître sa nouvelle titulature, celle d'empereur, Charlemagne a envoyé en 802, à Constantinople, une ambassade dirigée par Jesse, évêque d'Amiens, et le comte Helmgandus: *Herena imperatrix de Constantinopoli misit legatum nomine Leonem spatarium de pace confirmanda inter Francos et Graecos, et imperator vicissim propter ipsum absoluto illo misit Jesse episcopum Ambianensem et Helmgandum comitem Constantinopolim, ut pacem cum ea statuerent*¹⁹. Les intentions des envoyés apparaissaient comme des plus honorables : Charlemagne aurait voulu épouser Irène, pour unifier l'Empire Romain : « In this year, on 25 December, indiction 9, Karoulos, king of the Franks, was crowned by Pope Leo. He intended to make a naval expedition against Sicily, but changed his mind and decided instead to marry Irene. To this end he sent ambassadors the following year, indiction 10 »²⁰. Comme on

¹⁵ Anne Comnène, *Alexiadae*, trad. par Bernard Leib, Tome I, Paris, Les Belles Lettres, 1937, p. 38.

¹⁶ Nicolas Drocourt, « Francs vus par les Byzantins (Les) », *loc. cit.*, pp. 597-602.

¹⁷ Théophane le Confesseur voit le couronnement de Charlemagne de la manière suivante : « He sought refuge with Karoulos, king of the Franks, who took bitter vengeance on his enemies and restored him to his throne, Rome falling from that time onwards under the authority of the Franks. Repaying his debt to Karoulos, Leo crowned him emperor of the Romans in the church of the holy apostle Peter after anointing him with oil from head to foot and investing him with imperial robes and a crown on 25 December, indiction 9 » (*The Chronicle of Theophanes Confessor...*, *ed. cit.*, p. 649); voir aussi Constantine N. Tsirlanpis, « Byzantine Reactions to the Coronation of Charlemagne (780-813) », dans *Byzantina* 6 (1974), pp. 345-360; Nicolas Drocourt, « Ambassades latines et musulmanes à Byzance: Une situation contrastée (VIIIe-XIe siècles) », *art. cit.*, p. 352.

¹⁸ Le geste de couronner Charles comme « empereur des Romains » était vu même par certains des Occidentaux comme une usurpation. C'est ce que semble exprimer l'affirmation du bénédictin de Flavigny (1064 / 1065-env. 1140), *Chronicon*, lib. I : *Ex tunc ablata est Roma a subiectione Imperii Graecorum* (MGH, *Scriptorum*, VIII, ed. G.H. Pertz, Hannoverae, 1848, p. 340) ; voir aussi Patrick Healy, *The Chronicle of Hugh of Flavigny: Reform and the Investiture Contest in the Late Eleventh Century* – (Church Faith and Culture in the Medieval West), Aldershot–Burlington, Ashgate, 2006.

¹⁹ *ARF*, 802.

²⁰ *The Chronicle of Theophanes Confessor...*, *ed. cit.*, p. 653. Après plus de deux siècles et demi, Otto I^{er} allait appliquer une technique similaire à celle de Charlemagne : Liutprand de Crémone a été envoyé à la cour byzantine pour régler les détails d'un mariage, mais l'enjeu était différent : ce que Otto voulait était qu'on reconnaisse son titre d'empereur. Tout comme pour l'ambassade de Charles envoyée en 802, celle que Otto envoie en 968 reste sans succès. N. Iorga explique la raison pour laquelle Irène n'aurait pas pu épouser Charles : « Quant à un projet de mariage avec l'„empereur que venait de faire le Pape”, il est impossible sous tous les

le sait, Irène est très vite évincée, et le nouvel empereur, Nicéphore I^{er}, ordonne même qu'on l'exile « to the island of Prinkipos, to the monastery which she had built, and this while the ambassadors of Karoulos were still in the City and observed what was happening »²¹. Nicéphore I^{er} n'a pas bien reçu les messagers de Charlemagne, qui ont donc consigné un échec. L'empereur byzantin avait d'autres priorités, et Charles avec son empire était encore loin. La situation allait changer quelques années plus tard, quand on disputait l'influence sur Venise et la Côte Dalmate. Après plus de 7 ans, en 810, on reprend les relations diplomatiques par l'envoi d'ambassades. La lutte pour Venise dissimulait le but réel poursuivi par Charlemagne : qu'on lui reconnaisse le titre d'empereur. Par le bien intentionné Michel I^{er} (mais l'acte n'est paraphé que sous le règne de Léon), les Byzantins reconnaissent, plus ou moins, le titre impérial de Charles. On apprend des *Annales regni Francorum*, 812 que le traité de reconnaissance a été signé à Aix-la-Chapelle²².

Le Byzance garde donc Venise et reconnaît à Charlemagne le titre de βασιλεύς τῶν Φράγγων, mais non celui de βασιλεύς τῶν Ῥωμαίων²³. Pour les Carolingiens, c'était une victoire importante, d'étape, mais insuffisante pour les contenter, et la question continue d'être une raison de dispute avec les Byzantins.

Le contexte politique de ces années-là était, bref, le suivant : les Byzantins ont négocié plus intensément avec Charlemagne entre 810 et 812 (les démarches de négociation, initiées en 803 et finalisées en 815, sont réunies sous le nom de *pax Nicephori*). Dans les *Annales regni Francorum*, 810, on consigne le fait que « Pépin, roi <d'Italie>, provoqué par la mauvaise foi des ducs vénitiens, a ordonné qu'on attaque Venise par terre et par mer; après avoir soumis Venise et accepté l'acte de soumission des ducs, il a envoyé la même flotte pour ravager le littoral dalmate. Mais parce que Paulus

rappports, en commençant par celui de l'unité, toujours énergiquement défendue par le légitimiste Byzance, et en finissant par le fait qu'Irène est „empereur” et pas impératrice. Il s'agit d'un simple bruit colporté par les ennemis de cette femme terrible et extraordinaire » (Nicolae Iorga, *Histoire de la vie byzantine. Empire et civilisation d'après les sources*, Tome II: *Empire moyen de civilisation hellénique (641-1081)*, Bucarest, Edition de l'Auteur, 1934, p. 42-43).

²¹ *The Chronicle of Theophanes Confessor...*, ed. cit., p. 657.

²² Pour le Traité de paix de Aix-la-Chapelle, voir l'ouvrage récent signé par Mladen Ančić, Jonathan Shepard and Trpimir Vedriš (eds.), *Imperial Spheres and the Adriatic: Byzantium, the Carolingians and the Treaty of Aachen (812)*, Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.

²³ Nicolas Drocourt, « Ambassades latines et musulmanes à Byzance: Une situation contrastée (VIIIe-XIe siècles) », art. cit., p. 353. Ce qui est intéressant c'est que cette titulature s'est longtemps maintenue dans le mental des Byzantins. Par exemple, Otto, d'origine saxonne, n'était pas perçu par tous les Byzantins en tant que tel, à savoir différent par rapport aux Francs d'antan. Jean Skylitzès (1040-1101) appelle explicitement Otto « l'empereur des Francs » (Nicolas Drocourt, « Francs vus par les Byzantins (Les) », loc. cit., p. 601).

gouverneur de Céphalonie venait avec une flotte orientale à l'aide des Dalmates, la flotte royale est revenue au port ». Il est connu que les Francs et les Byzantins se sont affrontés en Adriatique entre 810 et 811.

Dans une première étape, l'empereur Nicéphore I^{er} (802-811) agit sagement, en essayant de faire la paix avec le roi du territoire qui l'intéressait : l'Italie. Pour une pareille action on désigne le spathaire Arsaphios (Ἀρσάφιος)²⁴, qui arrive à Pépin dans la première moitié de l'an 810²⁵, accompagné par l'évêque Michel, le prieur Pierre et un certain Callistus. Selon le *Chronicon Venetum*, immédiatement après leur départ de la cour de Pépin, celui-ci meurt, le 8 juillet 810²⁶. Aussi Nicéphore I^{er} se voit-il obligé de faire ce qu'il avait voulu éviter : négocier avec Charlemagne lui-même. Par conséquent, le spathaire Arsaphios – avec les autres personnes qui l'accompagnaient dans ce voyage – est envoyé à la cour d'Aix-en-Chapelle, qu'il rejoint en automne 810. Une chronique du temps nous dit que « Arrivé à Aix-en-Chapelle au mois d'octobre, l'empereur a écouté les ambassades mentionnées et a fait la paix avec l'empereur Nicéphore [...] il a rendu la Venise à Nicéphore »²⁷. Parmi les changements produits, il convient de remarquer le fait que Obelierius, doge de Venise (*Obelierius dux*)²⁸, est remplacé par le spathaire Arsaphios avec Agnellus. Obelierius est envoyé à

²⁴ Dans la *Chronique vénitienne* du diacre Jean, on appelle Arsaphios Ebersapius: *nuntius Constantinopolitanus, nomine Ebersapius (Chronicon Venetum, ed. G. Monticolo, dans Cronache Veneziane antichissime, I, Fonti per la Storia d'Italia (IX), Rome, Istituto storico italiano, 1890, p. 57-171, ici p. 105).*

²⁵ Pour les distances qu'avaient à parcourir les ambassadeurs, les lieux qu'ils traversaient, mais aussi la durée de leur voyage jusqu'à la destination, voir l'excellent volume de Michael McCormick, *Origins of the European Economy: Communications and Commerce, A.D. 300-900*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001. Le professeur d'histoire médiévale de Harvard (p. 524, n. 6) affirme que le parcours de la délégation byzantine vers Aix-en-Chapelle a traversé Pavie ; il est quand même possible qu'on ait choisi la route via Vérone (p. 896, n. 296), vu que Pavie et Vérone étaient deux des résidences de Pépin.

²⁶ C'est cette version des événements que présente le *Chronicon Venetum*. Il y a des exégètes qui voient les choses de manière différente : arrivé en Italie, Arsaphios constate que le destinataire du message envoyé par Nicéphore, Pépin, était mort. D'où il résulte que l'ambassade byzantine est arrivée après le 8 juillet 810. Dans cette situation, Charlemagne demande à l'ambassadeur de venir à sa cour pour mener les négociations (voir Michael McCormick, *Origins of the European Economy...*, p. 896, n. 296). Le professeur de Harvard (p. 896, n. 296) considère que le *Chronicon Venetum*, p. 104, n'a pas raison d'affirmer que l'ambassade est revenue à Constantinople après avoir appris la mort de Pépin. Cette hypothèse apparaît comme juste, vu que l'ambassade se trouvait, en octobre, à Aix-en-Chapelle (*ARF*, 810). Il est possible qu'elle y soit arrivée plus tôt, en septembre, mais obligée d'attendre le retour de Charles de Saxe.

²⁷ *ARF*, 810. Tandis que le cérémonial de réception des ambassadeurs dans la capitale byzantine est assez bien documenté (voir, notamment, Constantinus Porphyrogenitus, *De Ceremoniis aulae byzantinae libri duo*, éd. Johann J. Reiske, 2 vol., Bonn, Ed. Weber, 1829-1830), la réception des ambassadeurs byzantins par les Occidentaux est moins connue.

²⁸ A cette époque-là, *duca / dux* n'était pas un titre nobiliaire, mais administratif-juridique-militaire. L'institution du duché est d'origine lombarde.

Constantinople comme membre de l'ambassade de Charles, en 811. Le spathaire Arsaphios, à la tête de sa délégation, est parti pour Constantinople après le Noël 810 ou, le plus probablement, au début de l'an 811, et il portait la lettre de Charlemagne adressée à Nicéphore I^{er}²⁹.

Après Aix-en-Chapelle, les ambassadeurs sont allés à Rome pour porter la lettre synodale du patriarche Nicéphore au pape Léon III. A son retour, compte tenu de ses mérites, Arsaphios est récompensé par l'empereur avec le titre de protospathaire (πρωτοσπαθάριος)³⁰.

Nicéphore I^{er} est tué par les Bulgares le 26 juillet 811. Les Carolingiens ont mené ensuite les négociations avec le gendre de l'empereur tué, Michel I^{er} Rhangabé – qui a succédé à Staurakios (le fils de Nicéphore, grièvement blessé par les Bulgares du khan Krum, n'ayant régné qu'entre le 26 juillet et le 2 octobre 811) – devenu, à son tour, empereur, pour une brève période (811-813). Le siège de Constantinople par le même Krum fait Michel abdiquer et se retirer dans un couvent. Lui succède au trône Léon V l'Arménien (813-820).

Ce qui nous intéresse pour le moment, ce sont uniquement les noms des personnes ayant accompagné Arsaphios dans cette ambassade. Les *Annales regni Francorum* (811) mentionnent le spathaire byzantin, envoyé en ambassade par l'empereur Nicéphore I^{er} et qui, à son retour à Constantinople, est accompagné par l'évêque Haido³¹. On n'y précise pourtant pas les noms des autres compagnons du spathaire. Ce n'est que dans les *Annales regni Francorum* (814) qu'on mentionne les noms de l'évêque Michel et du prieur

²⁹ *Epistola Caroli ad Niceforum imperatorem Constantinopolitanum* dans *MGH, Ep. IV*, p. 546-548, où l'on mentionne également les noms des compagnons du spathaire : *Michaelem metropolitanum et Petrum assiduum abbatem Calistumque gloriosum candidatum* (p. 547). D'habitude, les ambassades des Byzantins étaient composées de grands groupes, comptant entre 25 et 40 personnes, qui restaient à la Cour franque entre quelques jours et trois mois environ (Michael McCormick, « Diplomacy and the Carolingian encounter with Byzantium down to the accession of Charles the Bald », dans Bernard McGinn and Willemien Otten [eds.], *Eriugena: East and West (Papers of the International Colloquium of the Society for the Promotion of Eriugenian Studies Chicago and Notre Dame 18-20 October 1991)*, London, University of Notre Dame Press, 1994, pp. 15-48).

³⁰ *ARF*, 812; voir aussi Warren T. Treadgold, *The Byzantine Revival, 780-842*, Stanford, Stanford University Press, 1988, p. 179.

³¹ Haido (ou Haito, Heito) (764-836) a été un personnage important de l'époque carolingienne. Evêque de Basel, il a été l'ambassadeur de l'empereur Charlemagne à Constantinople, dans le cadre d'une mission de paix avec l'empereur byzantin Nicéphore I^{er}, mission déroulée entre 811 et 812, événement que consignent aussi les *Annales d'Eginhard* et la *Visio Wettini* attribuée à Walafrid Strabon (808-849) ; Walafrid Strabon, *Visio Wettini*, ed. E. Dümmler, *MGH, Poeta Latini Aevi Carolini*, t. II. Berlin, 1884; David A. Trail, *Walahfrid Strabo's Visio Wettini*, Text, Translation and Commentary, Berne, H. Lang, 1974. C'est un ouvrage où l'auteur décrit l'expérience mystique de son maître Wettin. En 815, se trouvaient dans la capitale de l'Empire Byzantin l'évêque Nordbertus et le comte Richoinus (*Nordbertus episcopus et Richoinus comes de Constantinopoli regressi*), messagers de Louis le Pieux (*ARF*, dans *MGH*, VI, 1895, p. 143).

Pierre. Le nom du spathaire (*spatharios, legatus*) apparaît également dans une chronique du XII^e siècle (*Annalista Saxo*)³², rédigée par un auteur dont le nom reste inconnu, le plus probablement entre 1148 et 1152, à l'abbaye de Nienburg. Les événements principaux de la période 741-1142 sont inventoriés à l'aide de nombreuses sources.

Après le mois de septembre 812 arrivent à Aix-en-Chapelle, de Constantinople, l'évêque Haido, le comte Hugues et un Lombard nommé Aio³³ accompagnés par l'ambassade de l'empereur Michel I^{er}, dirigée par l'évêque Michel de Synades, Arsaphios et Theognostus, qui emmenaient un traité de paix (*cum quibus et suos legatos direxit, Michahalem scilicet episcopum et Arsafium atque Theognostum protospatharios, et per eos pacem a Niciforo inceptam confirmavit*)³⁴. Cet ordre des noms n'est pas entièrement aléatoire. Serait-il possible que, cette fois, ce fut Michel qui ait dirigé l'ambassade, malgré la présence de « diplomates » de carrière, tels les deux protospathaires ? La réponse est oui. Michel le Confesseur, évêque de Synades, « un vétéran des ambassades », a dirigé vraiment cette délégation, dont la mission n'était pas très facile³⁵.

Michel est né en 746, à Synades, en Phrygie (actuellement la ville de Şuhut, en Turquie). On croit qu'il avait reçu une éducation élevée, ayant étudié la grammaire, la poésie et d'autres disciplines, mais son intérêt principal portait sur l'étude de l'*Écriture*, raison pour laquelle il a voyagé à Constantinople afin de parfaire ses études³⁶. Par l'intermédiaire de son plus jeune ami Théophylacte le Confesseur (env. 786-840), évêque de Nicomédie, Michel est accepté dans l'entourage de Taraise, patriarche du Constantinople (784-806)³⁷. Il entre avec Théophylacte au Monastère de Tous-les-Saints à Bosphore. Michel a été, pour quelque temps, *skeuophylakes* (potier)³⁸ à la Basilique Sainte-Sophie.

³² *MGH, Scriptores*, XXXVII : *Annalista Saxo*, ed. Klaus Nass, Hannover, Hahn, 2006, p. 45 (pour le moment où l'évêque Haido est envoyé, avec le spathare Arsaphios, à Constantinople) ; voir aussi p. 53 (où l'on mentionne *Michahalem episcopum* à côté de Arsaphios).

³³ *ARF*, 811. L'ambassade suivante envoyée par Charlemagne à la Cour des byzantins a été dirigée par l'évêque Amalaire de Metz (env. 775-850), entre 813 et 814.

³⁴ *ARF*, 812; voir aussi Michael McCormick, *Origins of the European Economy...*, 1, *op. cit.*, pp. 898-899, n. 311.

³⁵ Pour des commentaires, voir aussi Warren T. Treadgold, *The Byzantine Revival, 780-842*, Stanford, Stanford University Press, 1988, p. 179.

³⁶ Pour ce qui est de l'« ambassadeur » Michel, évêque des Synades, les informations les plus complètes sont à trouver dans McCormick, *Origins of the European Economy...*, *op. cit.*, pp. 175-181.

³⁷ Taraise a été élu patriarche le 25 décembre 784 et il a occupé cette position jusqu'en 806. C'est lui qui a présidé le septième Synode Œcuménique, Nicée, 787, où l'on a condamné l'hérésie iconoclaste.

³⁸ Le *skeuophylakion* (la sacristie) était une pièce où l'on conservait les objets de culte à l'époque byzantine.

Le nom de Michel de Synades apparaît dans les actes du VII-e concile de Nicée, 787, ce qui signifie, selon Jules Pargoire, qu'il avait été élu comme évêque entre l'intronisation de Taraise et le VII-e concile, c'est-à-dire entre le 25 décembre 784 et le 13 octobre 787³⁹. Michel a pris, à ce Synode, le parti du patriarche Taraise, d'où son surnom de « Confesseur ». Le métropolitain des Synades est également mentionné par Théodore le Studite dans les *Petites Catéchèses*, 21⁴⁰, recueil élaboré entre 826 et 842 (Julien Leroy) ; au début du XX-e siècle, C. Van de Vorts avait établi que ces *Petites Catéchèses* dateraient de 821-826.

Récemment couronné, l'empereur Nicéphore I^{er} envoie à la cour de Charles une ambassade dirigée par l'évêque Michel (*Michahel episcopus*), accompagné par *Petrus abbas et Calistus candidatus*⁴¹.

En 806, Michel (accompagné par l'abbé Pierre) est envoyé par l'empereur Nicéphore I^{er} avec une ambassade à Bagdad, devant Hārūn al-Rashīd (763-809). L'empereur « sent to Aaron the metropolitan of Synada, Peter, abbot of Goulaion, and Gregory, *oikonomos* of Amastris, to ask for peace »⁴².

En automne 811, Michel de Synades est envoyé à Rome par le patriarche Nicéphore, pour porter les lettres synodales au pape Léon. Il est chargé aussi d'une mission auprès de Charlemagne, empereur des Francs⁴³. Quand la question de Venise devient très tendue, il apparaît que l'empereur byzantin Michel I^{er} fait toujours appel aux vieux ambassadeurs. A l'âge de 57 ans, Michel est désigné comme chef de l'ambassade de 812. Michel est accompagné par Pierre, l'abbé de Goulaion (Sylaion ?), et un dignitaire laïc qui s'appelait Callistus.

Michel est resté au service de l'empereur même après la mort de Taraise (18 février 806), ses relations avec le successeur de celui-ci étant aussi bonnes. Au mois de décembre 814, le patriarche Nicéphore a convoqué les évêques et les abbés en vue de discuter sur la crise iconoclaste.

³⁹ Jules Pargoire, « Saints iconophiles. Michel de Synnades, Pierre de Nicée, Athanase de Paulopétrion », dans *Échos d'Orient*, tome 4/ 6, 1901, p. 347.

⁴⁰ Sfântul Teodor Studitul, *Catehezele mici*, trad. par Laura Enache, étude introductive par Julien Leroy, édité par pr. Dragoș Bahrim, Iași, Doxologia, 2018, pp. 117-119; voir aussi Polydoros Gkoranis, « The Catechistic Homilies of Theodoros of Stoudios for Bishop Michael of Synnada and Bishop John of Chalcedon in the Serbian Orthography Manuscript Entitled “*Theodoros of Studios*” of the End of the 13th and Early 14th Century: Translative and Interpretive Approaches », dans *Fragmenta Hellenoslavica* 2 (2015), pp. 171-182; on peut consulter, également, l'étude de Stephanos Efthymiadis, « Notes on the Correspondence of Theodore the Studite », dans *Revue des Études Byzantines* 53 (1995), pp. 141-163; et Idem, « Le miracle et les saints durant et après le Second Iconoclasme », dans M. Kaplan [ed.], *Monastères, images, pouvoirs et société à Byzance*, Paris, Publications de la Sorbonne (Byzantina Sorbonensia 23), 2006, pp. 153-182.

⁴¹ *ARF*, 803.

⁴² *The Chronicle of Theophanes Confessor...*, ed. cit., p. 662.

⁴³ *Ibid.*, p. 678: « sent an embassy to Karoulos, king of the Franks, to treat of peace ».

L'empereur Léon V l'Arménien s'opposait au culte des icônes. L'une des premières mesures prises par l'empereur a été d'exiler le patriarche Nicéphore, en mars 815. Les autres défenseurs des icônes allaient eux aussi être punis, dont Michel, exilé, en 815, dans la région de Phrygie. Jules Pargoire a apporté des arguments crédibles à l'appui de la thèse conformément à laquelle Saint Michel, métropolitain de Synades, est mort mercredi, le 23 mai 826⁴⁴.

La tête de Saint Michel, évêque de Synades, est conservée à la Grande Laure du mont Athos, tandis que d'autres parties de son corps se trouvent au Monastère d'Iviron. Les précieuses reliques ont été offertes, en 978, à Saint Athanase par l'empereur Basile II et par son frère Constantin VIII.

De manière assez surprenante, il existe une liaison entre Michel de Synades et les Pays Roumains. Aux années 40 du XVII^e siècle, la Valachie a été sévèrement affectée par une invasion de sauterelles⁴⁵. Pour se débarrasser de ces insectes terribles, le prince Matthieu Bessaraba (1632-1654) a demandé l'aide des moines d'Athos qui, par l'intermédiaire du protoabbé Joseph de la Grande Laure, ont envoyé en 7051 (septembre 1642 et août 1643) au-delà du Danube les reliques (la tête) de Saint Michel de Synades. Comme par miracle, les sauterelles sont disparues, et en 1643 le prince régnant a fait construire en l'honneur de Saint Michel une chapelle à la Grande Laure⁴⁶. Il a aussi acheté, très cher, en 1646, la main de Saint Michel, dont il a fait don au monastère d'Arnota⁴⁷.

Toujours à cause de l'invasion des sauterelles, quelques décennies plus tard, en 1691, Constantine Brancovan achète un autre fragment des reliques de Saint Michel de Synades, qu'il offre au monastère de Hurezi⁴⁸. Le malheur des sauterelles a aussi frappé les Pays Roumains en 1691,

⁴⁴ Jules Pargoire, « Saints iconophiles. Michel de Synades, Pierre de Nicée, Athanase de Paulopétrion », dans *Échos d'Orient*, tome 4/ 6, 1901, p. 350.

⁴⁵ Paul Cernovodeanu, Paul Binder, *Cavalerii Apocalipsului. Calamitățile naturale din trecutul României (până la 1800)*, Bucarest, Silex, 1993, p. 83 : « mais, en 1638, le fléau des sauterelles s'est à nouveau abattu sur les pays roumains ». Le chroniqueur Kraus écrit que « en octobre, vers l'automne, est venu » de la Valachie « via Turnu Roșu un grand essaim de sauterelles qui fondirent comme un immense nuage sur la Plaine du Sibiu, de sorte que le soleil s'en obscurcit » (voir aussi les pp. 100-101) ; voir et Petre Ș. Năsturel, *Le Mont Athos et les Roumains. Recherches sur leurs relations du milieu du XIV^e siècle à 1654*, Rome, Pontificium Institutum Orientalium Studiorum (*Orientalia Christiana Analecta*, vol. 227), 1986, pp. 80-81.

⁴⁶ Les reliques du Saint ont été utiles en 1628 aussi, quand l'invasion de ces mêmes insectes avait produit une grande famine en Chypre. L'archevêque Matthieu Kigala s'est servi des reliques de Saint Michel pour chasser les insectes.

⁴⁷ Cornelia Pillat, *Pictura murală în epoca lui Matei Basarab*, Bucarest, Meridiane, 1980, p. 193.

⁴⁸ Radu Greceanu, *Viața lui Costandin Vodă Brâncoveanu*, Bucarest, ed. Ștefan Greceanu, 1906, p. 46.

conformément aux récits des chroniqueurs Radu Popescu et Radu Greceanu. Ainsi, le premier écrit : « Dieu a de nouveau puni le pays par des sauterelles, qui sont venues en un si grand nombre qu'elles ont dévasté tout le pays et ont mangé toutes les récoltes et ont fait des œufs et se sont reproduites pendant quelques années, de sorte que les hommes étaient en danger de mourir de faim ». A son tour, Radu Greceanu confirme : « dans la troisième année du règne de sa majesté, parce que le pays se trouvait en grande pauvreté et famine à cause de la destruction par les sauterelles... le prince Constantin... a envoyé des messagers à Sfetagora et a demandé aux moines de là-haut... d'apporter la tête de Saint Michel de Synades ». Et en promenant la tête du saint à travers Bucarest et le pays, « là où il y avait des sauterelles, accompagnée d'une procession de prélats et de prêtres », voilà que « les sauterelles se sont envolées et sont disparues de ce pays »⁴⁹.

Un fragment des reliques de Saint Michel le Confesseur se trouve encore, actuellement, dans l'église « Saint Lazare » de Iasi.

Jusqu'à ce qu'une hypothèse différente soit avancée et argumentée, nous sommes d'avis que l'évêque que Dungalus mentionne au début de sa réponse, n'est autre que Michel le Confesseur, métropolitain de Synades. Aussi intéressante s'avère être la position du moine irlandais, similaire à celle affirmée par Michel en Orient⁵⁰, notamment en ce qui concerne la défense des icônes, position qui vient contredire l'opinion carolingienne initiale, telle qu'exprimée dans les *Libri Carolini*.

Nous considérons cette discussion comme importante, d'une part, pour une juste compréhension de cette époque-là, et d'autre part, pour l'identification du mystérieux *Constantinopolitanus episcopus*, mentionné par Dungalus au début de sa lettre. A notre connaissance, la littérature de spécialité n'identifie pas cet évêque et, jusqu'à preuve du contraire, nous

⁴⁹ Paul Cernovodeanu, Paul Binder, *Cavalerii Apocalipsului...*, pp. 100-101 : « „Dumnezeu iar au dat bătaie țării cu lăcuste, că atâtea au venit de multe, cât toată țara au umplut de mănca toate bucatele și au clocit și au puit în câțiva ani, cât primejduia țara să piară de foame”. La fel Radu Greceanu confirmă „când au fost la al treilea an den domniia mării sale, aflându-se țara la mare lipsă și foamete de stricăciunea lăcustelor... Constantin vodă... trimis-au la Sfetagora și au pohtit pre părinții de acolo... de au dus capul lui Sfeti Mihail Sinadschi”. Și plimbând capul sfântului prin București și prin țară „pre unde era lăcuste, cu arhierii și cu preoți”, iată „că s-au ridicat lăcustele și au perit dupe pământul acesta” ».

⁵⁰ « La place et l'influence des ambassadeurs comme vecteurs culturels se lisent dans leur profil social » (Nicolas Drocourt, « Quelques aspects du rôle des ambassadeurs dans les transferts culturels entre Byzance et ses voisins (VIIe–XIIe siècle) », dans Rania Abdellatif *et alii* [eds.], *Acteurs des transferts culturels en Méditerranée médiévale*, op. cit., p. 45). Dans notre cas, Michel est un évêque dont le profil est très clairement tracé, surtout en ce qui concerne la crise iconoclaste. Dungalus avait lui aussi embrassé une position similaire, contre l'évêque iconoclaste Claude de Turin : *Responsa contra perversas Claudii Taurinensis episcopi sententias*.

pouvons considérer que l'évêque dont l'Irlandais parle est Michel le Confesseur, évêque de Synades.

Bibliographie:

Sources

Dungalus, *Epistola de duplici solis eclipsi anno 810* – ed. P. Masson, Paris, 1608 (repris dans *PL* 105, coll. 447-458).

Dungalus Reclusus *S. Dionysii Parisiensis Carolo I imperatori exponit secundum Macrobius de solis defectione anno 810 bis facta*, Ernst Dümmler [éd.], *MGH, Ep. IV, Epistolae Karolini aevi tomus II*, Berlin, Weidmann, 1895, pp. 570-578.

ARF = *Annales regni Francorum inde ab a. 741 usque ad a. 829 qui dicuntur Annales Laurissenses Maiores et Einhardi*, post editionem G.H. Pertzii, recognovit Fridericus Kurze, Hannoverae, Impensis Bibliopolii Hahniani, 1895.

MGH = *Monumenta Germaniae Historica, Epistolae Karolini aevi tomus II*, Ernst Dümmler [éd.], Berlin, Weidmann, 1895.

Littérature secondaire

Ančić, Mladen, Shepard, Jonathan, and Vedriš, Trpimir [eds.], *Imperial Spheres and the Adriatic: Byzantium, the Carolingians and the Treaty of Aachen (812)*, Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.

Anne Comnène, *Alexiadae*, trad. par Bernard Leib, Tome I, Paris, Les Belles Lettres, 1937.

Becker, Audrey et Drocourt, Nicolas [éds.], *Ambassades et ambassadeurs au cœur de l'activité diplomatique. Rome-Occident médiéval-Byzance (VIIIe s. avant J.-C.-XIIIe s. ap. J.-C.)*, Metz, Presses universitaires de Lorraine, 2012.

Cernovodeanu, Paul, Binder, Paul, *Cavalerii Apocalipsului. Calamitățile naturale din trecutul României (până la 1800)*, Bucarest, Silex, 1993.

Chronicon Venetum, ed. G. Monticolo, dans *Cronache Veneziane antichissime*, I, Fonti per la Storia d'Italia (IX), Rome, Istituto storico italiano, 1890.

Drocourt, Nicolas, « Les animaux comme cadeaux d'ambassade entre Byzance et ses voisins (VIIIe-XIIIe siècle) », dans B. Doumerc [éd.], *Byzance et ses périphéries. Hommage à Alain Ducellier*, Toulouse, C. Picard, 2004, pp. 67-93.

Drocourt, Nicolas, « Ambassadeurs étrangers à Constantinople : moyens de contacts, d'échanges et de connaissances partielles du monde byzantin (VIIIe-XIIIe siècles) », dans F. Clément, J. Tolan et J. Wilgaux [éds.], *Espaces d'échanges en Méditerranée. Antiquité et Moyen Âge*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

Drocourt, Nicolas, « Quelques aspects du rôle des ambassadeurs dans les transferts culturels entre Byzance et ses voisins (VIIIe-XIIIe siècle) », dans Rania Abdellatif et

alii [éds.], *Acteurs des transferts culturels en Méditerranée médiévale*, Munich, Oldenbourg M. R. Verlag, 2012, pp. 31-47.

Drocourt, Nicolas, « La perception du milieu naturel dans le cadre des relations diplomatiques entre Byzance et l'Occident chrétien (VII^e-XII^e siècle) », dans E. Juhász [éd.], *Byzanz und das Abendland, III, Studia Byzantino-Occidentalia*, Budapest, Eötvös-József-Collegium, 2015, pp. 95-116.

Drocourt, Nicolas, « Francs vus par les Byzantins (Les) », dans B. Dumézil [éd.], *Les Barbares*, Paris, PUF, 2016, pp. 597-602.

Efthymiadis, Stephanos, « Notes on the Correspondence of Theodore the Studite », dans *Revue des Études Byzantines* 53 (1995), pp. 141-163.

Ferrari, Mirella, « Dungal », dans *Dizionario biografico degli italiani* 42, Rome, Istituto della Enciclopedia italiana, 1993, pp. 11-14.

Gkoranis, Polydoros, « The Catechistic Homilies of Theodoros of Stoudios for Bishop Michael of Synnada and Bishop John of Chalcedon in the Serbian Orthography Manuscript Entitled 'Theodoros of Studios' of the End of the 13th and Early 14th Century: Translative and Interpretive Approaches », dans *Fragmenta Hellenoslavica* 2 (2015), pp. 171-182.

Healy, Patrick, *The Chronicle of Hugh of Flavigny. Reform and the Investiture Contest in the Late Eleventh Century*, Aldershot/ Burlington, Ashgate, 2006.

Iorga, Nicolae, *Histoire de la vie byzantine. Empire et civilisation d'après les sources*, Tome II: *Empire moyen de civilisation hellénique (641-1081)*, Bucarest, Edition de l'Auteur, 1934.

Liudprand de Cremona, *Relatio de legatione Constantinopolitana*, éd. P. Chiesa, dans *Liudprandi Cremonensis opera omnia (CCCM 156)* Turnhout, Brepols, 1998.

McCormick, Michael, « Diplomacy and the Carolingian encounter with Byzantium down to the accession of Charles the Bald », dans McGinn, Bernard & Otten, Willemien [eds.], *Eriugena: East and West (Papers of the International Colloquium of the Society for the Promotion of Eriugenian Studies Chicago and Notre Dame 18-20 October 1991)*, London, University of Notre Dame Press, 1994, pp. 15-48.

McCormick, Michael, *Origins of the European Economy: Communications and Commerce, A.D. 300-900*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

Năsturel, Petre Ș., *Le Mont Athos et les Roumains. Recherches sur leurs relations du milieu du XIV^e siècle à 1654*, Rome, Pontificium Institutum Orientalium Studiorum (*Orientalia Christiana Analecta*, vol. 227), 1986.

Pargoire, Jules, « Saints iconophiles. Michel de Synnades, Pierre de Nicée, Athanase de Paulopétron », dans *Échos d'Orient*, tome 4/ 6, 1901, pp. 347-356.

Pillat, Cornelia, *Pictura murală în epoca lui Matei Basarab*, Bucarest, Meridiane, 1980.

Teodor Studitul (Sfântul), *Catehezele mici*, trad. par Laura Enache, étude introductive par Julien Leroy, édité par pr. Dragoș Bahrim, Iași, Doxologia, 2018.

The Chronicle of Theophanes Confessor. Byzantine and Near Eastern History AD 284-813, translated with an introduction and commentary by Cyril Mango, Roger Scott, and with the assistance of Geoffrey Greatrex, Oxford, Clarendon Press, 1997.

Traill, David A., *Walahfrid Strabo's Visio Wettini*, Text, Translation, and Commentary, Frankfurt, Peter Lang, 1974.

Treadgold, Warren, *The Byzantine Revival 780-842*, Stanford, Stanford University Press, 1988.

Tsirlanpis, Constantine, « Byzantine Reactions to the Coronation of Charlemagne (780-813) », dans *Byzantina* 6 (1974), pp. 345-360.

Venning, Timothy [ed.], *A Chronology of the Byzantine Empire*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.

1392 *Ars nova poetica*. La voix d'Eustache Deschamps

Jacques-Kees Noble-Kooijman*

Résumé: *Fait « au commandement d'un [sien] tresgrant et especial seigneur et maistre » l'Art de dictier et de faire chançons, balades, virelays et rondeaux est présenté le 25 novembre 1392 par Deschamps ce qui fait de lui le premier auteur d'un art poétique en français. Ce traité, méconnu jusqu'à l'aube du XXème siècle est à considérer comme la pierre milliaire du lyrisme moderne. En situant la poésie avec la musique dans les arts du quadrivium Deschamps en parle comme d'une « musique naturelle » dont les moyens sont la musicalité des « paroles métrifiées » qu'un poète sent, dit-il, de façon innée et qui rend sensibles les pensées, les sentiments, les sujets dont il traite, s'adressant à des auditeurs et des lecteurs qui ont aussi ce sens de la musique naturelle du langage poétique dont les moyens d'expression, sons et rythmes, sont ordonnés par le poète. Bien que Deschamps honore la dignité et les pouvoirs de séduction des compositions harmonieuses de la musique « artificielle » (artistique) définie comme *Ars nova*, depuis 1320, par Philippe de Vitry, puis par Machaut, il présente la poésie elle aussi comme une musique « naturelle », qui doit sa musicalité au langage poétique. Il ouvre ainsi une voie lyrique à celle qui était jusqu'alors dans la dépendance de la Rhétorique. Il annonce de ce fait avant les enthousiasmes de la Pléiade la délectation de la voix lyrique telle qu'un Valéry a pu la définir cinq siècles plus tard.*

Mots- clés : Deschamps- XIVème siècle-Art de dictier-musique naturelle-lyrisme.

Abstract: *Made "at the command of a [his] gracious and special lord and master" the Art de dictier et de faire chançons, balades, virelays and rondeaux is presented on November 25 1392 by Deschamps which makes him the first author of a poetic art in French. This treaty, unrecognized until the dawn of the twentieth century is now like the milestone of modern lyricism. By situating poetry with music in the arts of the quadrivium Deschamps speaks of it as a " natural music" whose means are musicality of "metrified words" that a poet feels, he says, in an innate way and which makes sensitive the thoughts, feelings, topics it deals with, addressed to listeners and readers who also have this sense of the natural*

* Maître de conférences émérite Nancy

music of poetic language whose means expression, sounds and rhythms are ordered by the poet. Although Deschamps honors the dignity and powers of seduction of his harmonious compositions of the "artificial" (artistic)music, newly defined as Ars Nova since 1320 by Philippe de Vitry and later Machaut, he presents also poetry as a "natural" music whose musicality depends from its poetic language. He thus opens a lyrical way to that which was until then dependent on Rhetoric. He thus announces long before the enthusiasms of the Pléiade the delight of the lyrical voice such as Valéry defines it five centuries later.

Keywords: Deschamps- XIVth century-Art de dictier - Natural music-Lyricism
De l' Art de Dictier à l'Art Poétique

Quelles pouvaient être les intentions de Deschamps quand il a rédigé son traité et quel regard pouvait-il porter sur son œuvre et sur la poésie de son siècle pour le composer ? Assurément, comme il le dit en conclusion, voulait-il soumettre à son seigneur (le Duc Louis d'Orléans probablement) un guide de rédaction des poèmes dans les formes en vigueur à l'époque. Ce guide fait l'objet de la seconde partie du traité et présente comme modèles de ballades, chants royaux, rondeaux et virelais, mais enfin, des textes de Deschamps lui-même, exception faite de deux rondeaux de Guillaume de Machaut. L'introduction du traité est théorique et consacrée à une définition nouvelle de l'acte poétique qui dépasse de loin les préceptes instrumentaux de sa seconde partie. La poésie dit-il est devenue au fil de son siècle un art qui suppose un talent inné pour le poète mais aussi une sensibilité spécifique pour ses lecteurs ou auditeurs. Comme la musique « artificielle » (artistique), elle est aussi une musique « naturelle » qui toutefois « ne puet estre aprinse a nul se son propre couraige naturellement ne s'i applique »(QSH,T.VII p.270)¹. Il se distingue ainsi par avance des rimeurs qui peuvent apprendre à composer sur des formes et des rimes convenues. Depuis *Eustache Deschamps Leben und Werke*, dissertation doctorale d'Ernst Hoepffner en 1901, toujours nécessaire, et l'édition des œuvres complètes du poète à la SATF, où le texte figure au tome VII, les exégètes de son *Art de dictier* (copié de la fin du folio 394 à celle du folio 395 du manuscrit BnF 840 de ses œuvres complètes) se sont appliqués dans les décennies de 1960 à 1980 à trouver la juste valeur de ses déclarations théoriques². On note ici que les remarques déterminantes des musicologues sur la question n'ont guère été alléguées dans ces exégèses. Celles de Nigel Wilkins dès 1968, reprises dans

¹Les citations du texte sont extraites de l'édition de la SATF des Œuvres complètes de Deschamps en 11 volumes par le Marquis de Queux Saint-Hilaire et Gaston Raynaud (cf. bibliographie) En abrégé QSH et le volume concerné.

²R. Dragonetti, Laurie Olson, Varty Wilkins, principalement. cf. bibliographie

un article de *Romania* en 1991 étaient spécialement éclairantes : « A partir du XIV^e siècle seuls les compositeurs « professionnels » savaient maîtriser les subtilités des nouveaux rythmes, des nouvelles harmonies. Guillaume de Machaut fut le dernier grand poète maître du double art : même lui ne mit en musique qu'une fraction des poèmes inclus dans sa *Louange des dames* (ed. N. Wilkins, Edinburgh, 1972).

La synthèse lucide et complète des études de *l'Art de dictier* présentées par Dragonetti, Laurie, Varty et Olson est l'œuvre de Karin Becker³ (p. 22-23 in *Eustache Deschamps en son temps*, Sorbonne, Paris, 1997) et laisse penser à une justification de l'absence de musique dans les poèmes qui serait due à l'incompétence des auteurs en matière de musique, la complication des polyphonies du temps devenant insurmontable. Ian Laurie dans son article réduit le rôle de la musique « artificielle » dans les arts à un simple divertissement, ce qui est injuste pour les compositions musicales de Machaut, Andrieu, Solage ou Binchois, œuvres artistiques s'il en fut, même si Machaut dans son *Prologue* du *Dit dou Vergier* (après 1360) disait de la musique que : « Partout ou ele est joie y porte » (v. 91).

C'est à une dignité esthétique comparable à celle de la musique artistique que Deschamps prétend pour la musique « naturelle » telle qu'il la conçoit, et qui apporte le même plaisir esthétique aux auditeurs (comme le reconnaît G. Olson qui parle d'une délectation pour distinguer le plaisir sensible des satisfactions intellectuelles ou morales que les poèmes apportent aussi sur d'autres sujets). Ce n'est donc pas à dire que Deschamps ignorait ou minorait la musique artistique, dont tous les termes techniques lui sont connus, du déchant à la teneur, contreteneur, voire hoquet rythmique, mais il n'aurait pu composer la partie d'Andrieu pour ses ballades funèbres composées en tombeau à la mémoire de Machaut (Bal. 123 et 124, QSH, I, p. 243 et 245). Il a vécu ses premières études probablement à l'école canoniale de Reims, protégé par Machaut qui l'a ensuite « nourri » lors de sa formation en droit à Orléans⁴. Machaut a été d'évidence un initiateur en poésie pour lui comme le suggère la valeur didactique de son « *Prologue* » (composé vers 1362 selon Hoepffner dans l'édition de la SATF des œuvres de Machaut) car il contient bien des conseils à un jeune poète sur les genres, les rimes, et il s'ouvre sur une affirmation révélatrice au vers 4 : « Nature (...) t'a dit qu'a part t'a voulu faire » consacrant l'élection innée d'un talent poétique. Sur les genres et à propos des virelais, Machaut écrit « Qu'on [les] clamme chansons baladées » au vers 15, un détail qui confirme la dette de Deschamps qui reprendra la même remarque dans son *Art de dictier* malgré la désignation convenue des virelais. Vingt ans avant le *Prologue*, vers 1342, le *Remède de fortune* du même Machaut offrait déjà nombre de pièces lyriques intercalées

³cf. en fin d'article la bibliographie de Karin Becker pour examen

⁴cf B.447, QSH, III, p. 259, à Peronne d'Armentières. Machaut dit-il, l'a « nourri et fait maintes douceurs ».

qui sont autant de modèles pour les poètes du temps. Le virelai « Qu'on clamme chansons baladées, Ainsi doit elle estre nommée » v. 3349-3350 y faisait déjà l'objet de la même qualification, reprise par Deschamps dans son *art de dictier* cinquante ans plus tard malgré la pratique commune ! La filiation paraît évidente et, outre la conception du talent naturel du poète Deschamps a pu recevoir de Machaut bien des conseils. Même s'il n'a pas pratiqué la musique, ses propos de l'*Art de dictier* sur cet art, qu'il place au pinacle des arts libéraux comme la « médecine » des sept arts révèlent sa culture. Mais mieux que Boèce il distingue de la musique « artificielle » (artistique et sujette à formation technique) cette musique « naturelle » qui n'est plus le simple chant vocal de Boèce mais la sensibilité innée à la musicalité du langage poétique et qui apparaît pour le lecteur comme un huitième art. Kenneth Varty est le premier dans son étude du traité à faire allusion à ce propos à Verlaine, avec raison, car le rapprochement n'est nullement abusif et Deschamps, au terme de son œuvre et de sa réflexion comprend comme un don esthétique cette faculté de percevoir et de rendre sensible la musique du langage « métrifié » comme il le dit.

L' Art de dictier...un art poétique

« *Zum sagen und zum lesen bestimmte er seine Gedichte.* »

(Ernst Hoepffner, *Eustache Deschamps Leben und Werke*, Genève, Slatkine reprint, 1974, p.126)

Le 25 novembre 1392 est donc présenté l'*Art de Dictier*, art propre aux écrivains, poètes, « faiseurs » ou « rhétoriques » ainsi que Deschamps qualifiait Guillaume de Machaut défunt dans les ballades funèbres de 1377 au refrain identique: (Pleurez...) « *La mort Machaut le noble rhétorique* ». Son texte est didactique et il annonce dès le titre la façon de « faire chansons, balades, virelais et rondeaux ». On s'attendrait à un traité de versification qui aurait été le premier des Arts de seconde rhétorique (édités par Ernest Langlois⁵ en 1902), traités datés des 15^{ème} et 16^{ème} siècles. C'est un traité en vérité, offrant des exemples de formes poétiques, tous issus de l'œuvre de Deschamps à l'exception de deux rondeaux de Machaut, révérence obligée pour celui qui fut son protecteur à Reims et peut-être comme dit plus haut son initiateur en poésie. Mais ce qui pouvait n'être qu'une application à la versification des nombreux artes dictandi qui depuis le XII^{ème} siècle proposaient jusqu'à Gervais de Melkley des formulaires et modèles d'écrits consacrés, voire un « guide de lecture » comme l'écrit Clotilde Jobert-

⁵ cf Langlois Ernest : *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Paris, 1902, Genève, Slatkine reprint 1974

Le volume VII de l'édition de la SATF des Oeuvres de Deschamps est paru en 1891. Il contient *L'art de dictier* et Langlois ne l'a pas repris dans son ouvrage, malgré son projet initial, le texte n'étant plus inédit. Il considère lapidairement que Deschamps soumet la versification à la musique au contraire des rhétoriciens.

Dauphant dans une utile anthologie de l'œuvre de Deschamps (p. 18) se révèle plus complexe, plus proche déjà des arts poétiques qui apparaîtront au 16^{ème} siècle avec Peletier du Mans, Ronsard et Du Bellay⁶. Dans son introduction théorique Deschamps parvient à cerner la spécificité de la poésie en alléguant la musique propre au langage, musique « naturelle » accessible pour ceux qui ont le don de la percevoir et ceux qui la font paraître, de façon innée puisqu'elle ne peut être ni apprise ni enseignée. Elle se distingue de la musique artistique, science propre aux musiciens qui à l'époque rivalisent de subtilités polyphoniques dans la lignée de Vitry et Machaut. Deschamps est conscient de son incompetence en ce domaine comme de celle de la plupart des poètes de sa génération mais son traité fait paradoxalement de lui l'initiateur conscient ou non de la lyrique poétique telle que nous l'entendons depuis le 19^{ème} siècle et son *art de dictier* mérite bien la qualification de premier art poétique en français.

En 1392 Deschamps a plus de cinquante ans. Il est à l'apogée de sa carrière d'officier royal et de son œuvre versifiée. Il écrit son *art de dictier* « sur le commandement d'un[sien] tresgrand et especial seigneur et maistre » (QSH, VII, p. 292) pour lequel Ernst Hoepffner pensait à Charles VI. On peut estimer plutôt que Louis d'Orléans, son cadet, serait plus vraisemblable car si Deschamps est Bailli de Senlis depuis 1389, il est aussi en 1392 (date de la première crise du Roi) Maître d'Hôtel et Conseiller de Louis d'Orléans et sera en outre Maître des forêts de Champagne et de Brie. Son œuvre écrite est presque achevée et, à sa mort, en 1404 ou 1405, le recueil en sera fait et transmis à Raoul Tainguy pour transcription dans son atelier de scribes, constituant le manuscrit principal de l'œuvre du poète (manuscrit BN fr 840). Ce manuscrit (A) est la source des volumes de la SATF (Société des anciens textes français) composés par le Marquis Auguste Queux Saint-Hilaire, puis par son successeur, Gustave Raynaud. Seul un second manuscrit, plus modeste, le Bnaf 6221 apporte une seconde leçon pour l'*Art de dictier* et quelque 170 pièces rimées de Deschamps ainsi que de Chartier et Machaut pour quelques-unes.⁷ Ce qui importe pour notre analyse est le constat que Deschamps puisse établir une sorte de bilan de son œuvre à ce moment de sa vie et faire porter sa réflexion sur son art.

Il est plus qu'anecdotique de noter le soin avec lequel Deschamps rappelle ses titres de noblesse. Même s'il n'est qu'écuyer, noble homme, il a le titre et la fonction d'huissier d'armes de Charles V dès 1375 et fut très tôt chevaucheur puis bailli de Valois. En 1383, il est nommé Chatelain de Fismes (garnison militaire) et si modeste qu'elle soit, sa noblesse est une distinction qui le place dans la proximité royale. En 1389 sa quittance pour

⁶Le terme d'art poétique n'apparaît qu'en 1541 dans la traduction par Peletier du Mans de l'ars poetica d'Horace. Ronsard fait un « Abrégé de l'art poétique » et Du Bellay dans la « Défense et Illustration... » exprime les vues de la Pléiade sur le poète enthousiaste.

⁷Ces mss. sont consultables en ligne sur le site de la BNF, Gallica, en accès libre.

les gages de Bailli de Senlis ajoute qu'il est Seigneur de Barbonval, terre de la proximité de Fismes qu'il a pu acquérir depuis peu, avant 1389. Dans la cour amoureuse de Charles VI, il figure à l'Armorial en son écu « parti de sable et d'argent, à l'aigle bicéphale l'un en l'autre » écu identique à celui, voisin, de Gilles Deschamps, son fils cadet qui porte en outre une coquille d'or sur l'aile dextre. Il tire manifestement fierté de cette appartenance aristocratique en un siècle qui connaît pourtant l'essor d'une bourgeoisie industrielle et intelligente et il ne manque pas, présentant les arts libéraux au début de son traité, de rappeler que les nobles seuls y avaient accès. Si modeste qu'elle soit sa noblesse est certaine. Écuyer, chevaucheur dès sa jeunesse, sa nomination comme chatelain de Fismes, poste militaire et garnison confiée à un noble homme en atteste. Mais il appartient aussi aux corps des juristes et des administrateurs (bailli de Valois, bailli de Senlis en fin de carrière), comme ces grands bourgeois responsables du royaume en cette féodalité déclinante. Son revenu ne dépend donc pas de ses écrits poétiques et sur ce point sa liberté reste entière. Il ne concourra jamais dans les concours (bourgeois) des Puy. Il faut cependant lui reconnaître une lucidité parfois amère quand ses poèmes soulignent le déclin des valeurs désormais caduques de l'aristocratie courtoise, des « *Armes, amours, dames, chevalerie* » thèmes obligés de la courtoisie du 12^{ème} siècle et des romans de chevalerie dans cet incipit de la balade 123 sur la mort de Machaut. Cette tradition courtoise se perpétue assurément tout spécialement dans les *Puys bourgeois* mais elle est formelle, voire rituelle et les formes de son expression n'ont plus la rigueur de la chanson courtoise des troubadours ou des trouvères.

Est-ce parce qu'il s'adresse à son commanditaire de haut rang qu'il proclame la précellence de la noblesse? Ou bien est-ce le souci de marquer la distinction au sens exact que le sociologue Bourdieu a donné à ce terme) de celui qui peut manier ces arts avec brillant? Le statut du poète prend ici corps avec notre homme.

Les genres dérivés de la Chanson courtoise, thèmes et structures traditionnels, alimentaient depuis le 13^{ème} siècle les concours des Puy avec ou le plus souvent sans mélodie et les nouveautés musicales du 14^{ème} siècle, l'*Ars Nova*, qui rompent avec l'unité artistique de la chanson, texte et mélodie associés, accentuent après Machaut le divorce entre le texte des poèmes et leur éventuelle musique. Ni Froissart, ni Deschamps, ni Christine de Pisan ne sauront la musique et composeront des textes, parfois seulement mis en musique. C'est en quoi *l'Art de Dictier* est révélateur : il donne à la musique en analysant ses caractères fondamentaux une spécificité nouvelle et promeut la scansion poétique du langage. Dans le texte de Deschamps si l'introduction est de contenu théorique et de nature esthétique, la seconde partie est consacrée à la pratique de la versification, de la lettre à la rime, la strophe et le genre. Cette partie annonce à la manière de l'expert qu'il était,

sur des exemples issus de ses poèmes, ce que les Arts de Seconde Rhétorique développeront en matière de prescriptions formelles pour les rimes, les vers, les strophes et les genres versifiés. Elle est assurément un art, une technique en cette époque où les arts mécaniques enrichissent l'épistémologie scientifique. Cet art souffre d'une grande imprécision dans les formes (qu'on qualifie à tort de fixes) d'autant qu'il inaugure une liberté de composition fondée sur le jeu d'une rhétorique linguistique dégagée du souci de composition musicale qui lui imposait précisément une structure fixe. Les ballades, rondeaux, lais et virelais n'avaient en effet de fixes que leurs patrons musicaux (composés sur deux parties indépendantes mélodiquement dont l'ordre de succession déterminait le genre) comme l'ont noté les musicologues⁸. Nous avons au 14^{ème} siècle finissant la confirmation de l'abandon des partitions musicales dans la poésie d'après Machaut. Les poètes font appel au besoin à des musiciens professionnels pour la mélodie (polyphonique) de leurs œuvres soumises alors à une stricte structure. Ainsi des Ballades sur la mort de Machaut (B.123 et 124) complétées d'une partie musicale par Andrieu et construites sur une forme identique.

L'*Art de Dictier* consacre la rupture entre la tradition lyrique de la chanson courtoise, encore respectée dans la première moitié du siècle, et la pratique ultérieure des poètes qui s'accordent souvent pour dire leurs vers sans musique. La poésie cependant dépend toujours des arts du trivium (grammaire, dialectique, rhétorique) elle est *ars dictandi* plutôt qu'art musical malgré ce que Dante écrivait dans « *De vulgari eloquentia* » à propos des chansons des poètes :

« profetur vel ab auctore vel ab alis quicumque sit sive cum sone modulatione profetur sive non » mais il pensait aux troubadours. (Cité par R. Dragonetti, p. 382)

Au milieu du 14^{ème} siècle sont composées à Toulouse *las Leys d'amor* (c'est-à-dire les règles de poésie) pour les Troubadours du Gay Saber, consistoire fondé à Toulouse en 1323 (Guilhem Molinier *Las Leys d'amors*, édité par Joseph Anglade, Toulouse, Privat, 1919) qui maintiennent la tradition et fondent la poésie sur le trivium : « La sciença de rhetorica se fa en doas manieras de parlar, la una en proza, e l'autra en rima, pero li ensenhamen de rhetorica son comu a cascuna d'aquestas manieras. » livre 2, p. 13. On lit dans le *Thesaurus* de Brunet Latin, source largement utilisée depuis le début du siècle: « *La grant partison de tous parliers est en deus manières une qui est en prose et une autre qui est en risme. Mais li enseignement de rectorique sont commun d'ambesdeus.* » (p32). Ainsi toutes les formes et moyens d'écrire ou de parler selon certaines règles, la poésie

⁸Nigel Wilkins : The structure of Ballades, rondeaux and virelais in Froissart and Christine de Pisan, *French Studies*, 23, Oct. 1969, p. 337

ayant les siennes, relèvent de la rhétorique. Le texte confirme la qualification de « seconde rhétorique » pour la poésie qui se répand au 15^{ème} siècle chez les grands Rhétoriciens. Deschamps connaît cette tradition comme tous ses semblables, même s'il ignore les *Leys d'Amor*. De la rhétorique comme art libéral il retient dans son traité sa forme première:

« science de parler droictement et a quatre parties en soy a ly ramenées, toutes appliquées a son non car tout bon rhétoricien doit parler et dire ce qu 'il veult monstrier saignement,briefment,substancieusement et hardiement. » (QSH, VII, p. 267).

Il parle de « rhétoricien » pour un orateur ou un écrivain et réserve son commentaire sur la poésie (seconde rhétorique) dont il traite avec la musique dans le quadrivium alors qu'elle est « parole métrifiée » qui s'accompagne traditionnellement de mélodie.

C'est en quoi *l'Art de Dictier* est révélateur : il définit la musique en analysant son ambivalence, artistique « artificielle » et poétique « naturelle » et ajoute à ses caractères fondamentaux une spécificité nouvelle en promouvant pour les poèmes la musicalité poétique du langage.

Sur ce point l'originalité de Deschamps et de son traité le distingue par avance des écrits des rhétoriciens de la « seconde rhétorique ». Sa pratique, telle qu'elle apparaît dans les exemples qu'il prend, montre une sensibilité à la musicalité du langage dans les rimes et les mesures. Il est le premier, bien avant la Pléiade et bien avant Malherbe, à recommander une alternance de rimes féminines et masculines sans prétendre la théoriser⁹. Il est vrai que la culture de référence est classique et latine et que le vers français attend sa définition. On ne doit pas s'étonner des incertitudes de terminologie qui se lisent dans l'ouvrage de Deschamps, où « pied » et « syllabe » se confondent, où « vers » désigne la strophe ET le vers, même si « couple » est aussi d'usage, repris des « coblas » de la poésie chantée des troubadours. Les ballades, rondeaux, lais et virelais du temps de Deschamps n'avaient de fixes que leurs patrons musicaux comme l'ont noté les musicologues et il fallait formaliser le texte poétique quand au 14^{ème} siècle finissant l'abandon des partitions musicales dans la poésie d'après Machaut se confirmait¹⁰. Les poètes ont fait appel au besoin à des musiciens professionnels pour la mélodie (polyphonique) de leurs œuvres soumises alors à une stricte structure alors que les troubadours composaient vers et chant.

⁹Voir notes 12 et 13

¹⁰cf Nigel Wilkins in bibliographie. Et Willi APPEL : *French secular Music of the late 14th Century*, Medieval Academy of America, Cambridge Massachussets, 1950.

APPEL Willi : *Rondeaux, Virelais and Ballades in french 14th Century Song*, Journal of the American Musicology Society, VII, 1955, p.121-130

« **En disant..**

L'*Art de Dictier* s'éloigne donc de la tradition lyrique de la chanson courtoise. Après 1350 la pratique des poètes (comme aussi celle de Machaut lui-même, pourtant musicien réputé) est déjà de dire leurs vers sans musique, comme on le constate lors des concours des Puys¹¹ auxquels Deschamps fait allusion en ces termes :

« Ceuls qui avoient et ont acoustumé de faire en ceste musique naturele serventois de Notre Dame, chançons royaulx, pastourelles, balades et rondeaulx, portoient chascun ce que fait avoit devant le Prince du puys, et le recordoit par musique naturele sanz voix et sanz donner son et pause aux dictez qui faiz en cuer, et ce recort estoit apellé « en disant », après qu'ilz avoient chanté leur chançon devant le Prince, pour ce que neant plus que l'en pourroit proferer le chant de musique sanz la bouche ouvrir, neant plus pourroit l'en proferer ceste sont. » (QSH, VII, p. 271)

On est loin dès lors de la pratique des troubadours quand Ventadour affirmait composer: « Les moz el.son » ou des trouvères comme Gillion le Muisit qui « bien la lettre et le notte trueve » ainsi que citait Groeber dans ses « Grundrisse der romanischen Philologie » GRP,969) en soulignant la constance du grand chant courtois, mais cette pratique des puys confirme l'oralité des poèmes à cette époque. Par ailleurs Il est intéressant de signaler une autre pratique dont les *Leys d'Amors* (vers 1356) font mention, discrètement, celle d'une recommandation d'équilibre entre les rimes oxytoniques et paroxytoniques pour les genres qui doivent être mis en musique, recommandation que Deschamps reprend pour ses poèmes « de bouche » (dans ses propos sur la balade)¹².

La poésie cependant dépend toujours des arts du trivium (grammaire, dialectique, rhétorique) elle est ars dictandi plutôt qu'art musical comme l'annonce Deschamps. La conjonction poésie et musique devient exceptionnelle pour Deschamps, Froissart et tous les successeurs de Machaut, après 1350 « no major Poet was able to exploit the double Art owing surely to the mounting Complexity and Sophistication of musical Composition. » (cf. N. Wilkins p. 339). L'*Art de Dictier* consacre cette rupture d'une façon originale qui interdit de le considérer comme un prototype des Arts de seconde Rhétorique. Il inaugure en effet un art poétique nouveau. C'est la réalité de son époque qui explique cette innovation. Deschamps comme Froissart « n'attend plus de la musique proprement dite qu'un accompagnement hypothétique et au fond secondaire. L'intention du poète est entièrement accomplie par le texte. » (D. Poirion, *Le Poète et le Prince*,

¹¹Il ne semble pas que Deschamps ait fréquenté les Puys, comme l'a fait Froissart. Des plus anciens : Arras, Tournai, Valenciennes, aux plus tardifs : Lille, Amiens, Bethune, etc., il n'en fait nulle mention.

¹²cf. Jacques Kooijman, Rimes féminines et alternance, le legs d'Eustache Deschamps, in *Mélanges H.Naïs*, Presses de l'Université de Nancy, 1986.

p.217). C'est le commentaire du genre de la ballade qui confirme cette rupture et annonce les intuitions de l'auteur sur la musicalité propre du langage poétique.

Dès qu'il présente « la façon des balades », Deschamps le fait sur ses propres ballades : B 814 « Je hez mes jours et ma vie dolente »

B 121 « *De touz les biens temporelz de ce monde* »

B 132 « *Vous qui avez pour passer vostre vie* » (QSH, T. VII, p. 274-275)

cette troisième ballade est commentée comme suit :

« Exemple de balade de dix vers de X et XI syllabes. Et se doit on tousjours garder en faisant balade, qui puet, que les vers ne soient pas de mesmes piez, mais doivent estre de IX ou de X, de VII ou de VIII ou de IX, selon ce quil plaist au faiseur, sans les faire touz egaulx, car la balade n'en est pas si plaisant ne de si bonne façon. » (ibid. p. 276).

Cette discrète recommandation d'alternance entre vers à finale féminine (paroxytonique) et vers à finale (à rime) sonore ou masculine n'a rien d'une règle et est laissée à l'appréciation du faiseur. Elle rappelle la lente évolution de la langue et atteste d'un symptôme à la fin du XIV^{ème} siècle. Ce n'est qu'à la fin du XVIII^{ème} siècle que cesse d'être prononcé l'-e final devant consonne ou à la pause¹³. La distinction entre rime féminine et masculine subsiste, assez artificiellement puisque l'œil seul est concerné bien que ces syllabes soient toujours comptées et notées dans la mélodie pour la chanson populaire comme pour le chant artistique. Le français méridional, aujourd'hui encore, prononce en - e sourd l'- e muet. La prise en compte métrique de ces syllabes atones, spécialement à la rime, a fait problème dès leur amuïssement, et c'est aux 16^{ème} et 17^{ème} siècles qu'on voit se fixer la règle de l'alternance des rimes dont Malherbe fera une contrainte. En 1500 Octavien de Saint-Gelais appliquait déjà une alternance régulière dans sa traduction des *Epîtres* d'Ovide en rimes plates. Jean Bouchet le fait aussi pour les rimes croisées et il en recommande la pratique comme le feront Du Bellay et Ronsard (cf. W.T. Elwert, *Traité de versification française*, §120).

Auparavant l'-e final n'est pas muet mais presque atone et il fait syllabe en ancien français. C'est le début d'effacement qui l'affecte au 16^{ème} siècle qui a fait naître les règles d'élision et assuré concurremment son maintien conservateur à des fins stylistiques en poésie. L'-e est prononcé en ancien français et la mélodie des pièces lyriques en tient compte. Mais les embarras des commentaires techniques (et Deschamps en est le premier témoin) apportent la preuve d'une prise de conscience de la prononciation dans l'écriture poétique. Il ne faut pas s'étonner de l'imprécision de ces

¹³voir H.STEN:Manuel de phonétique française, Copenhague 1956, cité par W.T.ELWERT : *Traité de versification française*, Paris, Klincksieck, 1965, p.43

commentaires, car dès 1350 comme on l'a dit, le divorce est consommé entre les poètes et les musiciens et le genre préféré de Deschamps, la ballade, n'est plus assimilable à la canço de ses origines et se prolonge souvent d'un envoi dont notre auteur vante la nouveauté dans son septième exemple : « Chascuns se plaint, chascuns ordonne » B. 999 (QSH T. VII, p. 278), sans savoir que la mélodie régulière de la ballade s'en trouverait perturbée¹⁴ puisque cet envoi ne peut être chanté que sur la mélodie finale (ex-cauda de la chanson courtoise) de la strophe. Il n'y a plus de véritable conjonction entre texte et mélodie et Deschamps ne traite que des sons et des rythmes du seul « dictié », le vers poétique, se préoccupant des mètres syllabiques comme on le voit.

Pour revenir à l'évocation liminaire des arts libéraux et à la théorie poétique de l'auteur, on constate qu'Eustache insiste d'abord sur la réservation de cet accès au savoir pour les nobles (dont il est) même s'il précise d'un « anciennement » que « nul n'osoit aprendre les sept ars libéraux s'il n'estoit noble » (tome VII, p. 266)¹⁵. Il cite ces savoirs dans l'ordre devenu classique depuis Boèce qui place la musique après l'arithmétique dans le quadrivium, avant l'astronomie. Quand il détaille ensuite l'utilité de ces savoirs, les exemples qu'il donne des différentes expertises d'artisans font clairement penser aux arts mécaniques (lorsqu'il évoque à propos de géométrie et d'arithmétique puis d'astronomie qui les arpenteurs, l'agriculture et les saisons, qui le comput ou la divination quasi-thérapeutique). La musique dans son texte apparaît en dernier lieu non plus comme fille soumise de l'arithmétique, liée depuis Pythagore à la transcendance et à l'harmonie céleste dans une métaphysique du Nombre, théorie à laquelle Boèce restait fidèle, mais comme une discipline autonome. Deschamps reste dans le ton du traité pratique mais son objet est de définir la poésie dans ses liens avec la musique et c'est la raison de cette considération nouvelle de la musique et de l'introduction de la poésie dans le quadrivium avec la musique.

C'est pourquoi, il distingue deux types de musiques dans le folio 395 du ms.BN 840 (tome VII, p. 269), l'une toute d'art sonore, la musique artificielle (la musique artistique) qui suppose une mise en œuvre par art et qui couvre la composition, l'exécution musicale et la facture d'instruments, l'autre, qu'il appelle naturelle. Dragonetti a pensé que Deschamps a pu emprunter à Boèce ces distinctions qui s'appuient sur la consonance que la présence du « même » ou « nombre » renvoie à l'harmonie fondamentale du

¹⁴ L'envoi, de forme abaR reprend une partie du **frons** de la strophe, donc un motif musical tronqué, puis répète le refrain. C'est une aberration musicale, (ou un tour de force) si la ballade est mise en musique. Mais il faut dire que les envois seront plus souvent conçus comme des reprises partielles de la **cauda**. Voir WILKINS, *The Post-Machaut Generation of Poet Musicians*, p. 71: « There is no place for the envoi in the basic musical structure » (of the ballade).

¹⁵ les extraits cités, issus du folio 395 du ms.840, se trouvent au tome VII de l'édition SATF (QSH), à laquelle nous renvoyons.

monde que le poète, divinement inspiré exprime par son langage rythmé. Mais il est vrai qu'on voit mal pourquoi la musique artistique serait moins efficace que la voix pour ouvrir à la contemplation de cette harmonie transcendante d'autant plus que Boèce à propos de la musique « vocale » pense au chant (vraisemblablement liturgique) et non aux poésies profanes. C'est pourtant à la musique « artificielle » (i.e. artistique) que Deschamps donne dans son introduction à ce débat critique la faculté d'une « *medicine* » des sept arts, capable de délasser et de divertir par sons de voix et d'instruments les pratiquants des autres arts lorsque la fatigue les accable. Cette faculté est constante dans les jugements sur la musique et elle est, selon Boèce, remarque Dragonetti, la source du plaisir musical et la voie de l'harmonie rythmique fondamentale. On a allégué les vers du *Prologue* de Machaut, évoqué précédemment, qui est déjà un art de composer où le nonchaloir, le loisir et le déduit sont invoqués :

« Et musique est une science
Qui veut qu'on rie et chante et danse.
Cure n'a de merancolie
Ne d'homme qui merancolie
A chose qui ne puet valoir,
Ains met tels gens en nonchaloir.
Partout ou elle est joie y porte;»

(v.85-91, Oeuvres de Machaut, SATF éd. Hoepffner, tome II).

De cette musique « artificielle » Deschamps précise qu'elle peut être enseignée et pratiquée avec succès par le chant, la composition ou même la fabrication des cloches ou des instruments à cordes ou à vent (QSH, VII, p. 270). Cela réduit la musique à une technique et dit trop peu de ses qualités artistiques. Les arcanes de l'*ars nova* et ses polyphonies plus complexes qu'auparavant apportent la preuve contraire et privilégient (avec l'isorythmie en particulier) l'harmonie artistique qu'atteint le musicien de talent.

Quant à la musique naturelle (QSH, VII, p. 270-272) elle a deux spécificités : elle ne peut être enseignée à personne et ses auteurs la possèdent « naturellement » (ibid., p. 270). Le poète doit donc avoir ce sentiment inné de la musicalité propre au langage (« *son propre courage s'y applique* ») et plus loin dans son texte (ibid., p. 272) Deschamps revient sur cette condition d'élection du poète « *qui se met naturelement à ce faire, ce que nul, tant fu saiges le maistre ne le disciple, ne sauroit apprendre se de son propre et naturel mouvement ne se faisoit* ». Ce qui apparaît d'évidence dans ce texte c'est la conception du poète que la Brigade de Ronsard (la Pléiade) et plus tard les théoriciens de la lyrique moderne ont distinguée, ce que Charles d'Orléans, Villon, Ronsard et ses pairs, Racine, La Fontaine et tant d'autres jusqu'à Valéry ont mis en pratique de façon lumineuse : une

poésie musicale « *de bouche* » dans laquelle les intentions, les contenus, la forme et l'élocution soient dans cette harmonie qui fait parler d'alchimie du langage poétique par ses exégètes. Elle confirme la revendication d'une personnalisation du poète comme individu d'exception, ce qui apparaît dans les citations qu'ils feront désormais de leur nom.

La seconde spécificité des poèmes de cette musique naturelle est « *qu'ils se lisent de bouche et profèrent par voix non pas chantable tant que les douces paroles ainsi faictes et recordées par voix plaisent aux « écoutans qui les oyent.* » (ibid., p. 271) Ce disant Eustache parle en expert et sait que la séduction du poème est dans son élocution : « *Les diz des chançons se puent soventes fois recorder en plusieurs lieux ou ils sont volontiers oys où le chant de la musique artificiele n'aroit pas toujours lieu comme entre seigneurs et dames estant à leur privé et secrètement; ou la musique naturele se puet dire et recorder par un seul de bouche ou lire aucuns livre de ces choses plaisans devant un malade et autres cas semblables ou le chant musicans n'aroit point lieu pour la hauteur d'icellui et la triplicité des voix pour les teneurs et contreteneurs nécessaires à ycellui chant proférer par deux ou trois personnes pour la perfection dudit chant.* » (ibid., p. 272) Ce passage ajoute une précision dans les circonstances de l'élocution lyrique qui laisse penser que les poèmes (comme c'était souvent le cas pour les chansons des trouvères et des troubadours, *a fortiori* pour les anciennes chansons de toile ou d'histoire) étaient repris (au moins pour le cantus sinon pour la polyphonie) selon les circonstances par d'autres que leur créateur, tels ces « seigneurs estans a leur privé » comme le dit Deschamps. Le fait est banal et se retrouve de nos jours pour les chansons populaires ou celles des chanteurs compositeurs, auteurs ou non, mais il met l'accent sur l'élocution d'un poème dit et non plus chanté, donc sur la musicalité de ses vers. Il fait comprendre l'insistance de Deschamps sur la nécessité d'« avoir » la musique naturelle (de façon innée), le sens du rythme, comme on dit à tort, pour servir le poème. Il apporte surtout un éclairage inattendu sur la réception des œuvres poétiques : les poèmes pouvaient être repris, récités par leurs auditeurs ou lecteurs et cela fait comprendre l'apparition de recueils ,de florilèges, précisément en cette fin du siècle et aux siècles suivants. On doit ajouter que Deschamps est conscient de l'importance à ce sujet du sentiment poétique dans la restitution du poème, par son auteur ou par un de ses lecteurs, de la nécessité d'« avoir » comme il l'écrit, le sens de la « musique naturelle » pour en donner tout l'effet. Il faut y voir la différence avec l'interprétation musicale, tout entière soumise à des règles établies alors que l'interprétation du poème par un lecteur ou récitant autre que l'auteur n'atteint son effet sensible que si ces interprètes ont eux aussi « naturellement » le sentiment de la musicalité des paroles métrifiées par le poète et peuvent les dire en choisissant le tempo, la hauteur, les pauses, qui leur paraissent les mieux appropriés. On voit bien toute la nouveauté de

ces réflexions de Deschamps sur la création lyrique qui associe une réception à la création du poète.

Composer le poème...

Chercher la source du lyrisme d'un poème conduit à analyser les étapes de la composition poétique : **une intention** d'expression y préside même si le souci d'expression n'est pas absent de la démarche. Cette expression de la personnalité de l'auteur dans ses jugements, ses affects, son environnement, ses expériences, peut faire parler de lyrisme comme le remarque finement K. Becker au sujet de Deschamps témoin de son époque, pitre au besoin, rimeur expert, capable de rire de tout comme de lui-même. Mais c'est de poésie personnelle qu'il faut parler « entre poésie et pragmatisme » comme le dit le sous-titre de son « Lyrisme d'Eustache Deschamps » (cf. Bibliographie) qui, dans une introduction, souligne à raison la montée de l'individualisme dans cette société du Moyen Âge finissant, bien avant la Renaissance (p.35). Sans doute faut-il encore parler du lyrisme courtois que perpétuent ses modèles anciens et ses schèmes et formes traditionnels : il a eu, il a encore, des élans musicaux séduisants, mais au temps de Charles VI rien encore des « monuments » poétiques futurs n'est vraiment discernable, et particulièrement dans les quelque 1500 pièces composées par Deschamps on cherche en vain la musique naturelle qu'il a su définir.

Ian Laurie (cf. bibliographie) a rappelé, dès 1964, (op.cit. p. 561) que l'œuvre du poète n'offre que peu de réussite dans la musicalité du langage, alors qu'il accorde à Deschamps une réussite de « faiseur » qui le classe en précurseur des rhétoriciens. Mais c'est oublier que tous les thèmes (et non plus seulement les thèmes courtois) que la personnalité originale d'un auteur choisit deviennent poétiques, lyriques au sens plein comme la critique moderne l'a mis en lumière . De son lyrisme on ne vante que l'expression de ses constats, de ses tourments au besoin, de ses propos sur le siècle qu'il a vécu, sans plus. Encore faut-il noter cependant le rôle du « sentement » dans la composition, un sentiment, une conscience, une sensibilité qui relèvent précisément du lyrisme et que les lecteurs devront eux-mêmes éprouver.

En matière de **contenu** des poésies il affirme en particulier que nulle restriction n'est admise, le « sentement » du poète, c'est-à-dire son jugement, ses sentiments, son for intérieur, est la seule loi :

« et ja soit ce que ceste musique naturele se fasse de volenté amoureuse a la louange des dames et en autres manières selon les matières et sentement de ceulx qui en ceste musique s'appliquent [...] toutesvoiz est appellée musique ceste science naturele pour ce que les diz et chançons par eulx faicts ou les livres métrifiés se lisent de bouche et profèrent par voix non pas chantable tant que les douces paroles

ainsi faites et recordées par voix plaisent aux écoutans qui les oyent. » (QSH, VII, p. 270-271).

Ce « sentement » était déjà la règle pour Machaut (voir *Remède de Fortune*, avant 1342, v. 412-413 :

« Car qui de sentement ne fait
Son œuvre et son chant contrefait. » (E. Hoepffner, SATF, vol II, 1911)

De Machaut, Deschamps a peut-être hérité la proclamation de l'élection du poète qu'affirme le *Prologue* au vers 4 comme on l'a noté plus haut, mais de son expérience propre il fait de l'expression poétique quelles que soient ses formes le support lyrique d'une personnalité. Le poète choisit donc ses sujets, même si certains sont traditionnels et se traitent sous des formes attendues. Le « sentement » du poète reste la règle et il choisit les formes qui l'expriment.

En matière de **genres**, avant que les Rhétoriciens raffinent sur le corset des règles au 15^{ème} siècle, le 14^{ème} consacre (et Deschamps l'illustre) la Ballade, ample et argumentée, dont l'origine (dans la strophe de la Canso, à frons et cauda strictement entés sur le même patron musical avec finale ouverte pour le frons et finale fermée pour la cauda) est bien oubliée. Son refrain, vers final de ses trois strophes sert de maxime conductrice aux ballades morales ou historiques et, pourvue d'un envoi, elle se rapproche du chant royal et rend encore plus incertain tout accompagnement musical. Sur les différents genres que Deschamps présente dans son *Traité*, avec des exemples, on ne peut, on l'a dit, parler de formes fixes. Lui-même a fait évoluer le genre de la ballade et s'il recommande de pratiquer une alternance (de dix et de onze syllabes par exemple) quand on le peut, il ne systématise nullement. Les Rhétoriciens au siècle suivant multiplieront les variantes, de rimes et de strophes, jusqu'à satiété¹⁶. Seuls les patrons musicaux basiques de ces genres étaient fixes comme l'était le patron de la Canso et ce que Deschamps et ses pairs et successeurs composeront s'affranchit de ces contraintes, ignorants qu'ils étaient de la musique proprement dite, devenue en outre d'une complexité mélodique (teneur ou cantus, contreteneur et triplum) incompatible avec leurs textes. Une grande liberté était donc possible sous le corset apparent des structures et le rythme seul du poème s'impose : « Cette définition purement formelle des genres courtois est le résultat immédiat de la séparation de la poésie d'avec l'accompagnement musical. Désormais, ce sont le rythme et la rime, la structure métrique et strophique, bref la musicalité, qui garantissent l'unité esthétique du poème. » (Karin Becker, *Le Lyrisme...*, p. 11).

¹⁶Pour mémoire on rappelle le mépris de Du Bellay et des poètes de la Pléiade pour les « épicerie » des Rhétoriciens.

la voix lyrique :

Il faut aller plus loin pour analyser l'intuition de Deschamps sur la musique naturelle car le rythme et la rime ne sont qu'éléments d'un tout dans la dernière étape d'une analyse de la poésie lyrique, celle de l'élocution, du « mouvement » dont le rythme n'est que la forme. Verlaine, qui n'a pas théorisé, a fait par l'exemple son « Art poétique » :

« De la musique encore et toujours.
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours. »
(Jadis et naguère, 1884)

et il interdisait avec humour qu'on déposât de la musique (artistique) sur ses vers. Mais il n'est pas aisé de théoriser la musicalité poétique qui résulte de la mise en harmonie des divers éléments de la création du poème. Pour illustrer l'intuition de Deschamps, il faut citer Paul Valéry :

« Je crois que le véritable principe poétique est à rechercher dans la voix et dans l'union singulière, exceptionnelle, difficile à prolonger, de la voix avec la pensée même. » (Cahiers VII, 71, 1918).

Deschamps parlait d' «une musique de bouche en proférant paroles métrifiées » (QSH,T. VII, p. 270) et Valéry reprend « *Le poème n'a pas de sens sans sa voix.* » (Cahiers CXXVI,807, 1943).

En 1937, dès sa première leçon au Collège de France à la chaire qu'il a vouée à la Poétique il présente les conclusions de ses longues réflexions et de son expérience poétique :

« Un poème sur le papier n'est rien qu'une écriture soumise à tout ce qu'on peut faire d'une écriture...Mais parmi toutes ces possibilités il en est une, et une seule, qui place enfin le texte dans les conditions où il prend force et forme d'action. Un poème est un discours qui exige et qui entraîne une liaison continue entre **la voix qui est et la voix qui vient et qui doit venir**. Et cette voix doit être telle qu'elle s'impose et qu'elle excite l'état affectif dont le texte soit l'unique expression verbale. Ôtez la voix, et la voix qu'il faut, tout devient arbitraire. Le poème se change en une suite de signes qui ne sont liés que pour être matériellement tracés les uns après les autres [...]. C'est l'exécution du poème qui est le poème. En dehors d'elle ce sont des fabrications inexplicables que ces suites de paroles curieusement rassemblées.

Les œuvres de l'esprit, poèmes ou autres, ne se rapportent qu'à ce qui fait naître ce qui les fait naître elles-mêmes. »

(Valéry, *Œuvres*, Pléiade II, Paris, Gallimard, 1957, p.1349-1350).

Après une si exigeante mise au point on comprend mieux pourquoi les vers des Grands Rhétoriciens sentent l'huile. Deschamps y échappe par sa poésie personnelle et pragmatique mais ce qu'il a défini comme musique naturelle lui est resté apparemment peu accessible. C'est Charles d'Orléans, puis François Villon, qui montreront qu'ils «ont» la musique naturelle et leurs lecteurs, s'ils ont la voix juste, sentiront et feront connaître, au besoin sur un tempo choisi par eux, le vrai lyrisme.

On parle de «vers donné» pour tel vers musical et parlant. Mais c'est toujours le fruit de l'harmonie de ses composantes, des choix de son auteur, de son travail, et d'une exécution par la voix qui éveille:

« Dormeuse, amas doré d'ombres et d'abandons »
(Paul Valéry, *La Dormeuse*, Charmes, 1922)

Le bel art de la poésie :

Outre son intuition créatrice de lyrisme, Deschamps ajoute dans ce petit traité une transgression de la tradition des Arts. Si le trivium est toujours par le langage à l'origine de tout écrit (dictier), la musique, fille d'arithmétique se libère dans le quadrivium quand elle est « naturelle ». Le moyen âge spécifiait comme « mécaniques » (techniques) les arts de la sculpture, de l'architecture, de la peinture, et tous les arts que des artisans pratiquent, la géométrie, l'arithmétique, la musique, voire l'astronomie présidant à leurs œuvres même s'ils n'ont pas eu accès aux enseignements des arts libéraux. On constate que *l'Art de Dictier* cite aussi bien les arpenteurs que les fondeurs de cloches, les architectes que les facteurs d'instruments. La poésie se trouve donc distinguée mais on remarquera que tous les arts de l'imitation de la belle nature et du plaisir esthétique ne sont pas encore considérés hors des arts libéraux. Même si la Renaissance et le Grand Siècle ont promu la danse, la musique profane et les œuvres d'art, on ne théorise **les Beaux-arts** que dans le *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* quand D'Alembert fait la liste des Beaux-arts, peinture, sculpture, architecture, poésie et musique en reprenant de Charles Batteux (*Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746) cette même liste que Kant adoptera (les Beaux-arts et leurs moyens d'expression dans *Critique de la faculté de juger*, éd. Gallimard, Pléiade 2, 1985) ainsi qu' Hegel, dans le même ordre, pour son Cours d'esthétique, en 1818.

Cette rapide évocation dans nos conclusions ne vise qu'à attribuer à Deschamps le mérite d'avoir inauguré cette réflexion dans l'ordre de l'esthétique au terme d'un siècle aussi pragmatique que le 14^{ème} siècle. Avec lui, dans *l'Art de dictier*, la poésie lyrique, sans peut-être qu'il s'en doutât, prenait son envol en se libérant de son corset convenu de mètres et de formes par la grâce sonore d'une musique du langage dont le poète et ses lecteurs avaient la clé.

Bibliography:**Editions:**

Œuvres de Deschamps :

Auguste, Henry, Edouard Marquis de Queux de Saint-Hilaire (vol.1à 6) et Gaston Raynaud, *Oeuvres complètes d'Eustache Deschamps* éditées d'après le ms. Bnfr 840 par (vol.7à 11), SATF, 11 volumes, Paris, Firmin Didot,1878-1903.(QSH) Réédition anastatique , Johnson Reprint, New York, 1966.

Edition originale consultable en ligne sur le site de la BNF Gallica où les mss. BnF.840 et BNnaf.6221 le sont aussi.

Englebert, Annick :édition en ligne d'après QSH et le ms. Fr 840 :Les œuvres sont classées par genres. Ouvrage indispensable et de grande qualité scientifique.

homepages.ulb.ac.be/~anengleb/enseignement/poetique_et_poesie_medievales.htm

Œuvres de Guillaume de Machaut

Œuvres complètes publiées par Ernst Hoepffner, SATF,Paris,Champion, 1908-1921, 3 volumes consultables en ligne sur BNF Gallica , le *Prologue* (du Dit du Vergier)est au tome I, le *Remede de Fortune* au tome II.

Raynaud G., *L'Art de Dictier* (abrégé AD) in QSH vol.7 pièce n° 1396, p 266-292 d'après le ms 840 et les variantes du ms. 6221.

Englebert, Annick l'édite sur son site(voir ci-dessus) avec les autres traités (de seconde rhétorique, édités en 1902 par Langlois.) Il figure aussi dans les « œuvres de Deschamps » à l'index -Pièces en prose- in -Theories et pratiques poétiques

Jobert-Dauphant, Clotilde in *Eustache Deschamps* Anthologie, Le Livre de Poche,Lettres gothiques,2014,p.582-635:texte accompagné d'une traduction en regard. La belle langue du moyen français pouvait s'en passer au bénéfice de quelques notes marginales et accroître le nombre des pièces choisies. Ouvrage dense et utile.

Kosta-Thefaine Jean-François, *L'art de dictier*, Clermont-Ferrand, Paleo, 2010.

Sinnreich-Levi, Deborah, *L'Art de dictier* avec introduction et traduction anglaise, East Lansing, Colleagues Press, 1994.

Ces éditions suivent le ms Bnfr 840 et les variantes utiles du ms Bn6221nafr(nouvelles acquisitions françaises)qui contient, outre l'AD, 171 poèmes dont 78 de Deschamps. De ce ms6221 une édition critique de l'AD avait été remise à Pierre Le Gentil avant sa mort en 1986 et est restée non publiée. Les analyses qu'elle contenait nourrissent le présent travail.

Etudes:

Sur l'œuvre de Deschamps, Il faut s'appuyer sur :

Becker, Karin, *Eustache Deschamps: l'état actuel de la recherche*, Orléans, Paradigmes, 1996.

Et trois études décisives :

- Becker, Karin**, *Le lyrisme d'Eustache Deschamps, entre poésie et pragmatisme*, Garnier, Paris, 2012.
- Hoepffner, Ernst**, *Eustache Deschamps Leben und Werke*, Strasbourg, Trübner, 1904
Dissertation (doctorat) toujours actuel, reprint Slatkine, Genève, 1974.
- Poirion, Daniel**, *Le poète et le Prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*. Paris, PUF 1965. Reprint, Slatkine, Genève, 1978.

Sur l'Art de Dictier :

- Becker, Karin**, *Présentation littéraire d'Eustache Deschamps* in *Eustache Deschamps en son temps*, édité sous la direction de J.P. Boudet et H. Millet, Publications de la Sorbonne, 1997, p. 21-34.
- Dulong, Gilles**, *Les ballades polyphoniques à la fin du moyen âge. De l'union entre musique artificielle et musique naturelle*, Thèse de Musicologie, Tours, 2000
- Dragonetti, Roger**, « *La poésie...cette musique naturelle* » *Essai d'exégèse d'un passage de l'Art de dictier d'Eustache Deschamps*, in *Mélanges Guiette*, H. Pirenne, Anvers, 1961, p. 49-64.
- Grandemange, Thierry**, *Musique naturelle et musique artificielle sous le règne de Charles VI. Essai de construction d'un modèle prosodique*. Colloque d'Amiens, CEM, Amiens, 1998.
- Huot, Sylvia**, *Lyric Poetics and the Art of Compilatio in the Fourteenth Century*, Princeton, 1982.
- Douglas, Kelly**, *Medieval Imagination, Rhetoric and Poetry in courtly Love*, Madison, UW Press, 1978.
- Kooijman, Jacques**, *Variations sur le rondeau dans l'œuvre d'Eustache Deschamps*, in *Musique, littérature et société au Moyen Âge*, Colloque d'Amiens 1980, Paris, Champion, 1980, p. 295-304.
- Kooijman, Jacques**, *Rimes féminines et alternance : le legs d'Eustache Deschamps*, in *Mélanges H. Nais*, PU Nancy, 1986.
- Laurie, Ian S.**, *Deschamps and the Lyric as natural music*, *Modern Language Review* 59, 1964, p. 561-579
- Mülethaler, Jean-Claude**, *Charles d'Orléans, un lyrisme entre moyen âge et modernité*, Paris, Garnier, 2010.
- Olson, Glending**, *Deschamps' Art de Dictier and Chaucer's literary Environment*, *Speculum* 48, 1973, p. 714.
- Sinnreich-Levi, Deborah**, *Eustache Deschamps l'Art de Dictier*, Ph.D.(doctorat), C.U.N.Y. 1986.
- Varty, Kenneth**, "Deschamps' Art de Dictier", in *French Studies*, 19, 1965, p. 164-168,
- Varty, Kenneth**, *One hundred Ballades, rondeaux and virelais, an Anthology*, Leicester, 1965.
- Wilkins, Nigel**, *The Structure of Ballade, Rondeau and Virelai in Froissart and in Christine de Pisan*, *French Studies*, 13, 1969, p. 337, *The post- Machaut Generation of Poet Musicians*, *Nottingham Mediaeval Studies*, 11, 12, 1968.

Sur les rythmes poétiques :

Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Vol. 1, Paris, Gallimard, 1956, p 327-335

Bourassa, Lucie, *La forme du mouvement*, Rythmos, 1er janvier 2011 (en ligne : ruthmos.eu/spip.php?article 234)

Dragonetti, Roger, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges, 1960

Fraisse, Paul, *Les structures rythmiques*, PU Louvain, 1956.

Valery, Paul, *Première leçon au Collège de France*, Chaire de Poétique, 10 décembre 1937 in « *Œuvres* » Bibliothèque de la Pléiade, vol. 2, Paris, Gallimard, 1957 p. 1349, Écu d'Eustache Deschamps, écuyer, huissier d'armes, Bailli de Senlis, Seigneur de Barbonval.



The Iconography of Light in Renaissance Painting and its Medieval Heritage

Oana-Maria Nicuță*

Abstract: *The transformations that occurred towards the end of mature Gothic in western Europe drastically changed the use of light in the arts. With the so-called international Gothic and the Italian Proto-Renaissance, light will change its very form of manifestation, replacing the three-dimensional, environmental use of light as a medium with a two-dimensional representation contained within the painting. Using examples from Fra Angelico, Masaccio, Criveli, Vivarini, Titian or Leonardo da Vinci, we will try to show not only how important light was as an iconographic motif, but also how a certain iconography of light was built within bi-dimensional space.*

Keywords: Renaissance, light, painting, iconography, Leonardo da Vinci, medieval optics

The attributes of light during The Renaissance

The aesthetics of the Renaissance primarily aims to resurrect the humanist spirit of European antiquity, an occasion when the works of classical philosophy are re-discussed and brought to the fore. From Pythagoras, to Plato, Aristotle or even Plotinus, ideas are being reviewed, but not necessarily from the perspective of the theologians of Middle Ages. The Platonic or Florentine Academy is one of the new institutions that initiated a new reading of the classics. Ficino's platonic studies, as well as the humanist interest of the family De Medici, have generated series of lectures dedicated to increasing knowledge about Greek and Hellenistic philosophy.

In the introduction I will mention only a few aspects of the Renaissance humanist aesthetics to better contextualize and analyze the artistic practices of the period. My aim is to show the place of light in the thinking of the 14th-16th centuries. The merit of Marsilio Ficino (1433-1494) was to make known the Platonist spirit through a series of translations and studies. His comments on Plato's *Banquet* or Plotinus's *Enneads* offer us the possibility to understand his thinking of beauty and light.

For Ficino beauty was not a matter of form or harmony only, but of what is common to forms, sounds or virtues. Inspired by Plotinus, he considered that beauty is not only a proportion, but can also be contained in simple things. Thus, light was seen as one of the simple things that still give us miraculous pleasure. Ficino also claimed that beauty can be of two types – harmonious or bright, establishing the Neoplatonist idea of beauty as a shining among his contemporaries:¹ "The beauty of the objects is not in shadows, but in clarity and charm, not in the dark mass, but in luminous harmony."²

The incorporeal beauty is another idea Ficino is circulating bringing the process of enlightenment to the fore, that is, the intrusion of the brightness of an idea in the matter. It was a continuation of metaphysics in the conception of both art and beauty. If, for Leon Battista Alberti (1404-1472), beauty was only the proportion, the property of the material world that can be recognized by perception³, Ficino appreciated the beauty more from the perspective of the late Antiquity and, to some extent, from a medieval perspective. That is why light and brightness will be, for them, the guiding parameters in defining humanist aesthetic values. Light will also play an important role in materializing the antithesis between divinity and the devil, between divine love and fear.⁴

Using Norman Bryson's analysis of stained glass as a transparent medium, which I will briefly describe here, we will try to see what the role of light is in the equation between the discursive and figurative value in the art of Renaissance.

Quoting Edgar de Bryune⁵, Bryson shows us how medieval images, in the Western tradition, were allowed only in the conditions in which they fulfill the function of communicating the Word to the illiterate. Their role has thus become a mediator that makes the Word accessible, an acceptable substitute for reading. The image becomes a sign and acts like a verbal sign.⁶

* Assist. Prof., „George Enescu” National University of Arts of Iași, România.

¹ W. Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. III (Estetica Renașterii), transl. Sorin Mărculescu, Meridiane Publishing, Bucharest, 1978, pp. 160-162.

² M. Ficino, *Scrisoare către Giovanni Cavalcanti* (Letter to Giovanni Cavalcanti), 1473, apud. W. Tatarkiewicz, vol. III, p. 163.

³ His ideas on beauty appear in the Treaty on painting, *De pictura* (1425, *Despre pictură* (About painting), Meridiane, Bucharest, 1980), and in the one about architecture, *De re aedificatoria* (1450-1452).

⁴ R. Carnariu, *Visual Composition from a transdisciplinary perspective*, pp. 10-17. Artes Publishing, Iasi, 2020.

⁵ E. de Bryune, *Études d'esthétique médiévale*, volumul 1, Slatkine Reprints, Geneva, 1975.

⁶ N. Bryson, *Word and Image – French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, p. 1.

Using semiotic instruments, Bryson discusses the two basic components of communication - the graphic or acoustic sign, *the signifier*, and its intelligible form, *the signified*.⁷ *The Canterbury window*, for example, gradually loses its value as an object and its material symbolism becomes meaningful. Its role is one of transit, through which the gaze must pass in order to be able to bring to light the true meaning and message.⁸

The image also tends to be more valuable as an anticipation of memory than *in praesentia* - the momentary impact can be intense, but the visual only foreshadows, anticipates what the intellect can understand and contemplate. The subordination of the present experience to future memories, and the dispossession of qualities that do not derive from the illustration of the Word make possible the birth of the idea of servility of the medieval image, regardless of its degree of beauty.⁹

Bryson also works with the notion of temporality in this analysis - noting how the image becomes an in-between or interstitial space. It makes a double reference, one to the past, by recalling past scenes and facts in the present, like a memorandum, as well as to the future, when viewers remembering these images will update their meaning.

Analyzing the example of Masaccio's fresco, *The payment of the tribute* (Brancacci Chappel, The church of Santa Maria del Carmine, Florence) Bryson notes how the figurative value of the image represented exceeds the discursive one, giving the viewer more visual information than it would be necessary to understand the narrative content. A good part of this information is described precisely because of using linear perspective,¹⁰ although this technical representational device, based on a geometric reconstruction of the field of vision, does not reflect the real with a higher accuracy than other types of perspective necessary for speech or narration. Thus, the artist must include an excess of irrelevant information in such spatial representations.¹¹ It was not necessary to know the exact location of Christ, apostles or soldiers in this composition in order to convey the narrative message of the scene. Thus, the perspective will always determine the painting to include details that are not absolutely necessary for the textual substrate and will allow the painter to hide the speech through figurative elements.¹² For example, the subtle difference between the profane (the figures of the soldiers) and the sacred (the image of Christ), created by the

⁷ Bryson relates in this analysis to semiotic theories and notions - as they were put forward by Ferdinand de Saussure (*Course in General Linguistics*, 1916) resumed later by Roland Barthes in *Éléments de sémiologie*, Denoël/Gonthier, Paris, 1965 or *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris, 1973.

⁸ N. Bryson, *op.cit.*, p. 3.

⁹ *Ibidem*

¹⁰ N. Bryson, *op. cit.*, pp. 10-11.

¹¹ *Ibidem*, p. 12.

¹² *Ibidem*, p. 14.

posture of the faces, is more convincing from the narrative point of view, because the viewer must make an effort to find the discursive shades in a figurative field. The importance of linear perspective also resides from the fact that it brings an undeniable truth of reality in front of the viewer and the persuasive force of this perspective exceeds that of textual truth.¹³ The credibility and persuasive quality of linear perspective during Renaissance made the religious art of this period adopt such a technique.¹⁴

Masaccio, a connoisseur of new solutions for creating spatial illusion, uses more carefully the light in his compositions in comparison with Giotto, for example. The compositional unit results from the fact that he uses one light source. This generates carried shadows, whose role is to amplify the illusion of volumes, masses, and weight.¹⁵ Thus, we observe how the illusionist treatment of the light source functions in the new type of painting. The alternation of light and shadows creates an environment in which we cannot sense the light source, but we can seize its effects on the surrounding objects. Thus, we can talk about a default light source, outside the painting itself, and depending to a certain extent on our sight. Placed in an abstract plan, outside the pictorial space, the light should ideally belong to our plan for positioning and existence. Thus, the pictorial illusion of spatiality in Renaissance painting places the viewer in the same space with the light source – albeit the existence of the latter in the real world remains to be induced from the painting's representational space, existing as an abstract, mental entity for the viewer.

If, in the medieval images and icons, the light was immanent and radiant, an effect usually obtained by employing a bright background, according to Sendler, in Renaissance painting we're used to seeing lights and shadows, irrespective of the fact that the light source is in the interior or in the exterior of the image. Renaissance painting illustrates perfectly the desire to create an illusory space, based on the physical laws of optics, and this illusionism is generated even by the contrast between the shadow and light.¹⁶ Here, the tricky use of light establishes a dialogue between the two parties, the visible and the invisible, which structurally build the image.¹⁷ The light of transfiguration gives way to natural light, and so the image becomes an illusion of the immediate reality, a false reality, a fiction¹⁸ that loses its spiritual character, precisely by this mutation of the role of light.

¹³*Ibidem*, p. 20.

¹⁴ W. V Dunning, *Changing Images of Pictorial Space*, Syracuse, 1991, p. 60.

¹⁵*Ibidem*.

¹⁶ E. Sendler, *Icoana – Chipul nevăzutului, Elemente de teologie, estetică și tehnică*, transl. Ioana and Florin Caragiui, Doinișa Teodosia Ilie, Sofia Publishing, Bucharest, 2005, p. 184.

¹⁷*Ibidem*.

¹⁸*Ibidem*, p. 193.

About the form or iconography of light in Renaissance painting

In the following pages we will try to analyze some of the iconographic forms illustrating light in Renaissance painting. Contrary to Sandler, I claim that the value of the symbolism of light is not lost, but rather continued in the two-dimensional plan exploited since the medieval period. If in the Byzantine or Gothic painting the use of background brightness or halos as symbols of the divine world has been intensely exploited, with the Renaissance, an even stronger conventionalization of the representation of light will be called for. Thus, the backlight will be reduced to the shape of solar rays. The replacement of the background with specific elements of nature or of immediate, everyday reality in the spirit of realism has led to the development of new formulas for the representation of the sacred light. The realization and concentration of the divine power that appears visible in the world was achieved by the representation in the form of light rays. Ray light

The representation of light in the circular form of light rays belonged to the antiquity, both to the Egyptian and Oriental, and to the Greco-Roman one. With the revival of the ancient iconographic forms, this type of representation of the rays of light is also resumed. If the shape of the halo, with origins in the representation of Apollo Helios the Sun God, is preserved in Byzantine and Western art, the rays of light will revive with the Renaissance.

However, the personified representation of the Sun, surrounded by rays, appears and is maintained in the medieval iconography, either in that of Byzantine influence (*The Dome of the Genesis*, San Marco church, Venice) or in the Western one (the representation of the Sun in the stained-glass windows, dedicated to Christ's life in the Chartres Cathedral, France, around 1150).

The material light is not present in all religious scenes, but especially in those related to the theme of Annunciation Day, the Christ's baptism the Ascension of the Lord or of the Transfiguration. These themes bring to the fore the presence of divine power and light which acts directly upon the characters involved. Thus, the message with the good news of the Angel Gavril is accompanied by the secret presence of the Holy Spirit, conceiving Child Jesus in the belly of the Blessed Mother.

Fra Angelico illustrates, in the composition *Annunciation*, realized between 1430-1432, the act of Annunciation by a few narrative symbols. The artist divides his composition into three vertical zones, two of which are occupied, almost symmetrically by the face of the Blessed Mother and by that of the Annunciation Angel. A third part is a scene separated from the one

of the Annunciation, depicting Adam and Eve driven out of the Garden of Eden.

Fra Angelo overlaps the chronological plans to bring the idea of redemption and salvation from the ancient sin to the fore. But all is happening in a continuous present, as a metaphor of universal time. The compositional solution found by Fra Angelico is that of a long beam that crosses the structure of the painting in a downward diagonal, thus linking the two temporal planes, as well as the spaces of the sacred and the profane. Two bright hands send, from the upper-left gold corner, a bunch of strong rays to the head and body of the Blessed Mother. Somewhere near the head of angel Gavril a pigeon walked the path of the rays toward the face of the Blessed Mother. As the rays move away from God's hands these lose intensity and force according to the law of emanation. With a great narrative strength, the artist exposes here all the elements of the represented scene, more than that by using the testamentary quote, he can introduce the divine presence somewhere in an undetermined space and time. The narrativity is continued in the register below, where scenes from the life of the Blessed Mother appear in smaller tapes.

Adoration of the Magi seems to be another theme that brings the idea of divine light and presence to the fore. For the representation of the scene Antonio Vivarini chooses to appeal to the presence of God the Father, the Holy Spirit, and the cohorts of angels (*Adoration of the Magi*, 1445-1447, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin). The image of the Father and that of the Holy Spirit seems to keep an eye on the whole scene. Placed in a straight line above the Blessed Mother and the Child Jesus, they are represented in the form of an old man and a pigeon respectively, surrounded by golden elliptical shapes and circular rays. Rays detach in relief from the golden elliptical mass, enhancing even more the idea of materialization of the divine spirit and force. A few finer rays flow from the golden and compact mass, focusing on the Holy Spirit and then passing to the group of the Blessed Mother and the Child.

Another representation of *the Annunciation* also brings us a new representational solution to the motif of the emanation of divine power. In the detail of the polyptych of St. Antony (1478-1485, Galleria Nazionale Dell'Umbria, Perugia), Piero della Francesca realizes an interesting contrast between the rigor with which he builds the architectural framework of the scene, the mathematical precision in the representation of perspective and the shape of light. However, the artist keeps a rigor and an order of the shape, placing the rays in an oval shape. The halos are represented in the same way as circles seen in perspective. The propensity for ordering the perfectly controlled forms, specific to the paintings of Cinquecento, knows a higher precision at Piero della Francesca, where nothing is accidental or circulates

freely within the composition. The light itself follows a default path and cannot exit the limits in which it is designed. Of course, this was valid for this divine light, apart from the natural light, which passed undisturbed in his composition, contributing to the definition of shapes and volumes. However, the divine, materialized, and visible light defines its nature different from the natural light, by this contrast.

Another example is that of the Annunciation created by Carlo Crivelli (*Annunciation with St. Emidius*, 1486, National Gallery, London), where the force of divine light crosses the opaque matter of the wall to penetrate with an ultimate force and precision into the inner space, where Blessed Mother is located. The light comes here from a cloud made up of the golden heads of seraphim, prefiguring only the power of God. The contrast is also present here as a ray of light that opposes the perspective diagonal of the wall. Even more the divine light is opposed to any natural or mathematical law, becoming a counterbalance to the laws of nature.

The representation of the light in such conditions marks a "visual difference", a "visual concentration of sacred", as Victor I. Stoichita also notes, analysing the scene of *Transfiguration* from the altar of the Cathedral of Avila.¹⁹

With the 16th century, the vision of divine light becomes less rigorous at the formal level. Isolating almost completely the scene of glorification of Holy Trinity (Titian, *The Triumph of the Holy Trinity*, 1551-1554, Museo del Prado, Madrid), Titian uses a much more diffuse light than the one used in the paintings of the previous century. According to Victor I. Stoichita, the three elements with a decisive contribution to the construction of the image are the clouds, the perspective, and the light. They are in a close relationship – the rays of light lead the eye to the vanishing point, like the lines of perspective, represented by the Holy Spirit.²⁰ The vanishing point is very low, and this allows Titian to lead the eye through the center of the composition to the source of light. The Heavenly sun is replaced by the light of the Trinity, and the clouds come back here with their mediation function, just as they do in the scene of Transfiguration.

A scientific turn: the optical experiments and the *chiaroscuro* of Leonardo da Vinci

With the Renaissance, the natural sciences start to separate from the Church, but also from the Aristotelian philosophy. As we know, the 14th and 15th centuries are experiencing the emergence of a new professional class – artists, architects, cartographers, etc., who were not part of the ecclesiastical or university environments and who were no longer obliged to depend on the

¹⁹ V. I. Stoichiță, *Experiența vizionară în arta spaniolă a Secolului de Aur (Visionary experience in the Spanish art of the Golden century)*, Humanitas, 2012, pp. 39-40.

²⁰*Ibidem*, p. 106.

rigid scholastic tradition.²¹ The invention of the pattern by Johannes Gutenberg around 1440 will contribute decisively to the process of secularization of sciences by disseminating information much more quickly. In this context, Leonardo da Vinci the Florentine (1452-1519) will make important contributions not only in the visual arts, but also in the field of mechanics, anatomy, and optics.

A few notions about medieval optics help understand the continuity and discontinuities in the painterly representation of light that will reach an apex with Leonardo. Already in the ninth century Baghdad, which became an important religious, cultural and scientific center of the expanding Arab world, gathered a number of philosophers, physicists or doctors who would systematically study the problem of light and visual perception. Among them will be Al-Kindi (c. 801-866 AD), an Arab philosopher, physician, musician, and mathematician, an ardent supporter of the "visual rays," a continuator of Empedocles' vision, who also went through Euclid's theories.²² Overall, in his view, the "visual rays" are in the form of small cones, the tip of which touches the eye and which connects our spirit to the outside world, changing the shape of the air in front of us and allowing it to convey the configuration and colors of objects.²³

In response to this theory, Avicenna (980-1037), an Iranian philosopher and physician, will show that if our eye can see objects underwater, a medium that is significantly different from air due to its density and consistency, then air is not the safe environment in which the visual cones operate. However, he will not completely separate himself from his ancient Greek predecessors. This break will be accomplished by Alhazen (965-1039), whose *Treaty* will form the basis of new reflections and speculations on the optical phenomenon, which will last another six centuries until Johannes Kepler opens up new ways of approaching the subject.²⁴ He will no doubt adopt Aristotle's view that light comes from the outside, entering the eye, and not the other way around. Alhazen also brings a whole host of arguments in this regard, including looking at the sun that is harmful to the eyes, the phenomenon of bright images that persist for a few seconds in front of the eyes, and so on. He also introduces the idea of light scattering and recognizes the importance of ambient light for the eye.

Alhazen will fundamentally influence the correct perception of light, as well as the relationship between the viewer and the light source. The latter is no longer a personal one - the eye no longer emits a divine and sacred light by itself, but it is radiated from an external source, and, according to the

²¹ Th. X. Thuan, *Voyage au cœur de la lumière*, Gallimard, Paris, 2008, p. 60.

²² Th. X. Thuan, *Voyage au cœur de la lumière*, p. 50.

²³ *Ibidem*, pp. 50-51.

²⁴ *Ibidem*, p. 52.

physicist Xuan Thuan, the role of emitter of the eye changes with that of receiver.²⁵ We consider this theory a radical change that does not go unnoticed within philosophy and theology. In relation to an external source of light, humans enter a process of recognized natural dependence on that source. Recognition of external light as a source of vision thus represents a huge intellectual leap in the history of human thought, and the notion of an external image transmitted through light rays and formed inside the eye is quickly adopted.²⁶

Passionate about experimentation, Alhazen tries to prove his optical theory by using an obscure camera with which he projects on a wall a smaller inverted image of a landscape, bright and clear. However, the relationship between the darkroom and the working mechanism of the eye was made only four centuries later by Leonardo da Vinci.²⁷

The role of light in people's lives was essential due to aesthetic reasons. Beauty, according to Alhazen, is perceived by the eye. "(...) The light, the first of the visible ones, determines the beauty, which is why the sun, the moon and the stars appear beautiful to us only because of their light. The color also determines the beauty, (...) and the sparkling colors lay in front of the eyes that form of light that is specific to them. ”²⁸

Theories of perception will play a big role in the whole medieval aesthetic. Moreover, they support the idea of association, which will have a fundamental role in knowledge. Alhazen entered the space of Western European thought through Vitello, who translated and disseminated his writings.²⁹ The mutation of light outside the human body will represent an important change in terms of man's relationship to the environment in which he lives, but especially the rethinking of light as an entity outside the body.

The medieval optics starts in the new era under the influence of an important invention, that of the scope, which spread in what is today's Italy around 1280. It is supposed to have been the result of observations and experiments of a Venetian glass blower, who noticed that the objects get bigger when seen through a piece of glass, thicker in the center than on the edges.³⁰ The scope spread quickly while the scholars were not able to explain this enhancement effect. Some certainly also saw its negative aspects, considering the scope offers a *fraudulent* image of reality.³¹

When dealing with visual and optical issues, Leonardo also considered this invention. He also knew the camera obscura of Alhazen, discovered several centuries earlier. Using the principle of the *camera*

²⁵ *Ibidem*, p. 53.

²⁶ *Ibidem*, p. 55.

²⁷ *Ibidem*, p. 56.

²⁸ Alhazen, *Optica* IV, II, 59, apud W. Tatariewicz, *cited work*, vol. II, p. 383.

²⁹ W. Tatariewicz, *cited work*, vol. II, p. 376.

³⁰ *Ibidem*, p. 61.

³¹ *Ibidem*.

obscura, where the light enters a box through a narrow, outer slot, allowing exterior images to be projected onto the front wall, but upside down, Leonardo will summarize the two optical devices. For the first time he identifies the eye with the camera obscura, showing how exterior images break through the pupil, are diverted, and focused by the lens of the eye on the optic nerve.³²

For Leonardo the problem of rendering the objects and their illumination was invariably closely linked to one another: "(related to the painting) the representation of all visible objects shall cover three things – the position of the watching eye, the object watched and the position of the light lightening the object."³³ Although these three variables have been discussed by Leonardo more in the works on optics than in the ones dedicated to art, his knowledge of these phenomena certainly influenced his intentions and the artistic creation, as Zaremba Filipczak tries to demonstrate in the Article *New Light on Mona Lisa: Leonardo's Optical Knowledge and his Choice of Lighting*.³⁴

Leonardo considered that the light was of several types. The first type of light was the one that could illuminate the opaque objects, and which is called *direct light*, such as the sunlight coming from a window or candle. The second type of light refers to *diffused light*, which we can sense when the weather is cloudy or foggy, and the last type refers to *discrete light*, which appears immediately after the sunset or before dawn.³⁵ The light that illuminates opaque objects is also of many types – direct, diffuse, reflected and coming from semi-transparent objects such as paper or canvas, and not as glass or "other diaphanous bodies which produce the same effect as between shaded objects and the light falling over them."³⁶

The light is also defined by Leonardo as always associated with shadow, inseparable from it on all the surrounding objects. Since the shadow is the absence of light, caused by the obstruction of light rays to reach an object, it can be stronger than the light because objects can be devoid of their light, and then they are completely absorbed in the dark, whereas the light can never exist without a trace of shadow, however small it may be.³⁷

Leonardo further describes the carried light and shadow of the objects, but also the way light is propagated, in a straight line, in the form of straight rays.³⁸

³²*Ibidem*.

³³ J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London, 1883, no. 115, p.71.

³⁴ Z. Filipczak, *New Light on Mona Lisa: Leonardo's Optical Knowledge and his Choice of Lighting*, in *The Art Bulletin*, vol. 59, no. 4, dec. 1977, pp. 518-523.

³⁵ J. P. Richter, *op. cit.*, no. 117, p. 72.

³⁶*Ibidem*, no. 118, p. 72.

³⁷ *Ibidem*, no. 119, pp. 72-73.

³⁸*Ibidem*, no. 130, p. 78.

An interesting fact is that Leonardo knew the adaptation process of the eye pupil, which was not yet spread among the knowledge of his contemporaries. It seems that Leonardo first referred to this phenomenon in 1492, based on his observations: "The eye's pupil expands and contracts according to the brightness or darkness of the objects being viewed and since the expansion and contraction take some time it is possible to look directly from light to dark and from dark to light (...)"³⁹

He also noticed that the appearance of the objects is altered by psychological changes in the eye of the viewer. The value of the contrasts and the dimension of the objects is changed, and the view is more sensitive when the eye is adjusted to darkness than when the eye is adjusted to light and "the power of sight is weak".⁴⁰

Taking into account these considerations on the optics and knowledge of light, the complexity of the visual perception, of which Leonardo was aware, we can say, according to Filipczak, that the artist could paint in his workshop adapted to the dark and that the use of poor lighting was made in accordance with his goal of improving the vision in the painting. It seems, according to his own reports, that he recommended that artists check their shadows' accuracy right during work.

Taking as an example the portrait of *Mona Lisa* (1503-1519, Louvre Museum, Paris, France), but also that of other paintings such as *Madonna among the rocks* (1495-1508, National Gallery, London), the scheme of the lighting and colors demonstrates a wide palette in shaded areas, and this leads us to the dimming light he could use in his own workshop while working. Leonardo even offers scientific and aesthetic arguments for the option of poor lighting of the workshop. Using a variety of semi-shades, he could record the structure of the objects more accurately.⁴¹

The positioning of *Mona Lisa* in the lodge of a palace, as suggested by the railing behind the portrait, rather than in open light, as used in canons of that time, shows us Leonardo's preference for a particular type of lighting. Moreover, he prefers diffuse light coming from behind the painted face and gives a uniform light to the portrait.

The oblique light thus comes from behind the figure, but also from the left, which makes us think that the position of the light source would be somewhere in the corner of the lodge.⁴²

This places the figure in a light that cancels the strong contrasts between bright and shaded areas, creating the possibility of numerous shades that switch from dark to light colors. The sfumato technique was often referred to in the analysis of his works, but it seems that its appearance and

³⁹ J. P. Richter, *op. cit.*, no. 36, p. 23.

⁴⁰ *Ibidem*, no. 36-39, pp. 23-24.

⁴¹ Z. Filipczak, *op. cit.*, p.519.

⁴² *Ibidem*, p. 520.

development by Leonardo was a natural consequence of his preference for poorly lit areas and objects. We can see the same in the case of the painting *Madonna among the rocks*, whether we bring the Louvre version or the London one into question, where the very positioning of the portrayed group between the walls of a cave gives enough shadow for the application of the formulas preferred by Leonardo. Here, the illumination is responding to the general idea of this portrait interpretation.⁴³

His influence on the next generations of painters and the extent of the use of the clear-dark contrast is obvious, but, more than that, light and shadow remain for Leonardo an opportunity to better perceive reality and to render it as true as possible, within the limits of exact science. Unlike the dramatism generated by the brutal use in the Baroque of the light-shade contrast, Leonardo maintains through its sfumato technique a uniformity of the painted elements.

Conclusions

In the 15th century, light leaves behind some of its theological associations, notably its understanding as a divine emanation, represented by its shining potential through its own natural or artificial diurnal force. Instead, it starts to be manifested as a representational element within the painting, both as a symbol and as a physical entity. Light will thus find a *representational form* and a *function* during the Renaissance.

As an iconographic element or *form*, light will remain a symbolic and conventional representation of the divine power, through the rays emanated from an imaginary center, especially in the Proto-Renaissance painting, where the use of the golden background will persist. Thus, we are talking about a series of iconographic representations that are kept in the same register of significances encountered in the Middle Ages. From light as an image, we gradually move to an image of light.

The move toward a more accurate representation of material reality determines the light to become a *functional* element, an instrument of visual language, used by the painters to obtain the illusion of three-dimensionality, of spatial depth.

Bibliography:

Bryson, Norman, *Word and Image – French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.

⁴³ A. Stoleriu, *An Artistic and Psychoanalytic Approach of Leonardo da Vinci's Paintings* in SEA–Practical Application of Science, no. 8, vol. 3, 2015, pp. 169-174.

- Bryune, Edgar** de *Études d'esthétique médiévale*, volumul 1, Slatkine Reprints, Geneva, 1975.
- Carnariu, Radu**, *Visual Composition from a transdisciplinary perspective*, Artes Publishing, Iasi, 2020.
- Dunning, William V.**, *Changing Images of Pictorial Space, A History of Spatial Illusion in Painting*, Syracuse University Press, Syracuse, 1991.
- Filipcak, Z. Zaremba**, „New Light on Mona Lisa: Leonardo's Optical Knowledge and his Choice of Lighting”, *The Art Bulletin*, vol. 59, no. 4, 1977, pp. 518-523.
- Richter, Jean Paul (ed.)**, *The Literary Works of Leonardo Da Vinci*, Sampson, Low, Marston, Searle & Rivington, Londra, 1883.
- Sendler, Egon**, *Icoana – Chipul nevăzutului, Elemente de teologie, estetică și tehnică*, transl. Ioana and Florin Caragiu, Doinișa Teodosia Ilie, Sofia Publishing, Bucharest, 2005.
- Stoichiță, Victor Ieronim**, *Experiența vizionară în arta spaniolă a Secolului de Aur*, transl. Ruxandra Demetrescu and Anca Oroveanu, Humanitas Publishing, Bucharest, 2011.
- Stoleriu, Irina-Andreea**, *An Artistic and Psychoanalytic Approach of Leonardo da Vinci's Paintings* in SEA–Practical Application of Science, no. 8, vol. 3, 2015, pp. 169-174.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw**, *Istoria esteticii*, vol. I (Estetica antică), vol. II (Estetica medievală), vol. III (Estetica Renașterii), transl. Sorin Mărculescu, Meridiane Publishing, Bucharest, 1978.
- Thuan, Thrin Xuan**, *Voyage au cœur de la lumière*, Gallimard, Paris, 2008.

Der Mann von der Kirchenburg Mortesdorf/Motiș¹

The man of the fortified church of Mortesdorf/Motiș

Dr. Erich Pucher*

Abstract: *During investigations on the architectural history at the fortified church of Mortesdorf/Motiș in Transylvania parts of a human skeleton buried before the construction of the church in the 13th century were recovered. The length of the Humerus allowed estimation of the body height between 165 and 170 cm. While the pelvis were missing the skull was pretty good preserved. Dental wear and the stage of suture closure indicated an age between 20 and 24 years. Only slightly pronounced masculine traits made male sex probable. To give an idea of the phenotype of this young man a facial reconstruction seemed desirable. Based on the skull morphology a graphical reconstruction was achieved.*

Keywords: Transylvania, Motiș church, medieval skeleton, graphical facial reconstruction.

Am 6. Mai 2022 übergab Frau Dr. Mirela I. Weber-Andreșcov, Architektin und Bauhistorikerin in Wien, im Namen von Prof. Ph.D. Ioan Marian Țiplic, Direktor des Forschungszentrums für Erbe und Soziokulturelle Geschichte „Lucian Blaga“ der Universität Sibiu einen Schädel und andere menschliche Knochen, die im Zuge bauhistorischer Untersuchungen 2021 unter einer Mauer der Martinskirche von Mortesdorf/Motiș, Gemeinde Wurmloch/Valea Viilor, Kreis Hermannstadt/Sibiu, in Siebenbürgen/Transsilvanien, Rumänien gefunden wurden, an den Verfasser in der Archäologisch-Zoologischen Sammlung des Naturhistorischen Museums Wien mit der Bitte um eine

¹ Die gegenständliche Recherche schließt an die 2020 von Dr. Günther Buchinger, Mag. Doris Schön und Dr. Mirela Weber-Andreșcov in Anastasis publizierten Bauforschungen und stilistischen Überlegungen an. Prof. Dr. Ioan Marian Țiplic leitet seit 2021 die Ausgrabungen in Mortesdorf. Der Artikel untermauert die Rekonstruktion eines in Folge der archäologischen Untersuchungen gefundenen Craniums.

* Archäologisch-Zoologische Sammlung, Naturhistorisches Museum Wien.

Gesichtsrekonstruktion. Dieser sagte zu, wenigstens eine näherungsweise grafische Rekonstruktion des Gesichtst erstellen zu wollen.

Die übergebenen Skelettreste stammen offenbar aus einem Grab bzw. aus Gräbern, die bei der Errichtung der Kirche nicht erkannt und überbaut wurden. Die erste historische Nennung der Kirche datiert mit 1414, doch wurde die Siedlung bereits 1319 urkundlich genannt. Da die betreffende Mauer des Langhauses nach den bauhistorischen Untersuchungen im späten 13. Jh. errichtet wurde (Weber-Andreşcov 2020), muss die Niederlegung des Skelettes vor diesem Zeitpunkt erfolgt sein. Da Beigaben und historische Anhaltspunkte fehlen wurde seitens der Bauforscher angenommen, dass es sich um eine Bestattung sächsisch-siebenbürgischer Siedler handelte, die erstmals im frühen 13. Jh. aus dem Rhein-Mosel-Gebiet einwanderten. Eine Radiocarbonatierung wurde nicht veranlasst. Fotos von der Freilegung zeigen nur den oberen Teil des Skelettes zwischen Lenden und Kopfbereich samt Schultern und Oberarmen. Knochen aus diesem Bereich wurden unter S2 M2 übergeben. Ein anderes Konvolut wurde mit S1 M1 bezeichnet und enthielt einige Knochen aus dem Bereich Unterschenkel und Füße. Da die zum Schädel gehörigen Oberarmknochen auf eine Körperhöhe von 165 – 170 cm schließen lassen, während die Unterschenkelknochen zwischen 148 und 154 cm ergeben, ist eine Zusammengehörigkeit beider Knochenkonvolute ausgeschlossen. Es handelt sich um mindestens zwei verschiedene Individuen. Die fehlenden Skelettabschnitte wurden nicht entdeckt. Dies ist insofern bedauerlich, da damit auch kein Beckenknochen vorliegt, der eine gesicherte Geschlechtsbestimmung ermöglichen würde. An den vorliegenden Knochen, so auch am gut erhaltenen Schädel, finden sich nur weniger zuverlässige Hinweise auf das Geschlecht. Doch lässt allein der beträchtliche Größenunterschied vermuten, dass das Konvolut S1 M1 von einem weiblichen Individuum stammt, während das Konvolut S2 M2 einem männlichen Individuum zuzuordnen wäre, sofern man durchschnittliche Größenwerte des Mittelalters zum Vergleich heranzieht (Siegmond 2009). Tatsächlich erscheint dieses Skelett auf den Grabungsfotos auch relativ breitschultrig.

Größte Länge der Langknochen und für Männer errechnete Körperhöhe

nach Breitinger (1938):

Humerus IL $31,87 \times 2,715 + 83,21 = 169,7$ cm

Tibia IL $29,44 \times 1,988 + 95,59 = 154,1$ cm

nach Olivier & Tissier (1978):

$2,92 \times$ Humerus GL $32,54 + 70 = 165$ cm

$2,37 \times$ Tibia GL $30,49 + 78 = 150,3$ cm

nach Maijanen & Niskanen (2009):

$4,06 \times$ Humerus GL $32,54 + 32,74 = 164,8$ cm

$3,46 \times$ Tibia GL $30,49 + 42,77 = 148,3$ cm

Eine Körperhöhendiskrepanz von 15–17 cm aus dem Arm- bzw. Beinskelett ist innerhalb eines Individuums unmöglich! Der Humerus gehört zum Schädel, die Tibia nicht.

Alter und Geschlecht

Der Schädel besitzt ein mit Ausnahme des rechten unteren Weisheitszahnes (M3 bzw. 8) eine vollständige, bereits leicht abgeriebene Bezahnung ohne Karies. Nach Novotný et al. (1993) weist der geringe Abrasionsgrad auf ein Lebensalter zwischen 20 und 24 Jahren hin. Der fehlende Weisheitszahn war nicht angelegt, denn es fehlt jede Spur einer Alveole, und es besteht auch keine Verdickung des Kiefers im Bereich der Anlage des eventuell nicht durchgebrochenen Zahnes. Zwischen den beiden ersten Incisiven des Oberkiefers besteht ein kleines Diastema. Die Schädelnähte sind größtenteils nicht verstrichen. Nur im Bereich S3 deutet sich eine erste Obliteration an, die im Einklang mit der Altersschätzung nach dem Gebiss steht. Insgesamt macht der Schädel trotz seiner moderaten Größe und nur mäßig entwickelten Geschlechtscharakteristik einen männlichen Eindruck. Dies ist vor allem dem geneigten Stirnprofil und den Muskelmarken am Jochbein und Unterkieferwinkel zuzuschreiben. Die Processus mastoidea sind nur mäßig stark entwickelt. Der kräftige Kieferast steht beinahe rechtwinkelig zum Kieferkörper und die Kieferwinkel setzen sich scharfkantig vom Corpus ab. Glabella, Überaugenbögen, Protuberantia occipitalis (Inion) und Kinnvorsprung sind dagegen nur sehr schwach ausgeprägt. Die Kinnpartie ist aber relativ breit. Der Zahnbogen ist klassisch paraboloid und regelmäßig geformt. Es besteht ein Aufbiss (Kopfbiss, Labidontie), wie er bei mittelalterlichen Individuen häufig vorkommt. Leider trägt der vorliegende Schädel nicht besonders deutlich ausgeprägte männliche Charakteristika, so dass die Geschlechtsbestimmung dieses Individuums, ohne das Becken zu kennen, nur als wahrscheinlich nicht aber als vollkommen gesichert angesehen werden kann.

Beschreibung des Schädels

Die Skelettreste mussten nach der Übergabe zunächst vom anhaftenden Erdreich gereinigt werden². Der Schädel zerfiel dabei in mehrere Teile, die aber Großteiles wieder zusammengefügt werden konnten. Kleinere Verdrückungen und Fehlstellen verhinderten eine vollkommen exakte Repositionierung, doch wirken sich diese nicht nennenswert deformierend aus, so dass sie einer näherungsweisen Gesichtsrekonstruktion nicht im Wege stehen. Einige Asymmetrien im Sinne leichter Plagiocephalie bestanden aber bereits im Leben. So zeigt sich eine mäßig ausgeprägte linkskonvexe

² Für die Übernahme dieser Aufgabe habe ich Herrn Eduard Hofbauer zu danken.

Verkrümmung der Höhenachse und eine ebensolche rechtskonvexe Verkrümmung der Längsachse. Am deutlichsten wird diese Verkrümmung in der Norma occipitalis (Abb. 1). Die aufgesammelten Knochenreste des postcranialen Skeletts aus S2 M2 zeigen keine Besonderheiten.

Metrik (alle Messwerte in mm)

Größte Schädellänge (Glabella – Opisthocranium)	174,0
Größte Hirnschädelbreite (Euryon – Euryon)	149,0
Bizygomatische Breite (Zygion – Zygion)	142,5
Kleinste Stirnbreite (Frontotemporale – Frontotemporale)	105,0
Morphologische Gesichtshöhe (Nasion – Gnathion)	118,2
Mittelgesichtsbreite (Zygomaxillare – Zygomaxillare)	93,8
Mittelgesichtshöhe (Nasion – Prosthion)	72,6
Nasenhöhe (Nasion – Nasospinale)	49,0
Nasenbreite (Gr. Breite der Apertura piriformis)	23,6
Orbitalbreite (Maxillofrontale – Ectoconchion)	38,9
Orbitalhöhe	33,0



Abb. 1: Der Schädel von Mortesdorf I in verschiedenen Ansichten
(Maßstab in cm, Foto Verf.).

Größte Hirnschädelhöhe (Basion – Bregma)	130,0
Mandibellänge (Gonion caudale – Infradentale)	79,2
Condylenbreite der Mandibel	119,8
Aborale Asthöhe (Gonion ventrale – Processus condyloideus)	68,9

Einige Indices:

Längen-Breiten-Index	85,6	brachycran
Längen-Höhen-Index	74,7	orthocran
Gesichtsindex	82,9	euryprosop
Transversaler Frontoparietalindex	70,5	eurymetop
Orbitalindex	84,8	mesoconch
Nasenindex	48,2	mesorrhin

Morphognostik

Der Hirnschädel ist brachycran und orthocran, der Gesichtsschädel euryprosop, mesoconch und mesorrhin. Tubera frontalia und parietalia existieren trotz des jungen Lebensalters praktisch nicht bzw. sind vollkommen gerundet. Die größte Schädelbreite liegt relativ tief im Bereich der Oberschuppe der Temporalia. Demgemäß ist auch der transversale Schädelumriss ausgesprochen gerundet, allenfalls ansatzweise hausförmig. Die Breitgesichtigkeit ist nicht etwa geringer Gesichtshöhe, sondern vor allem den ausladenden und relativ frontal gestellten Jochbeinen zuzuschreiben. Die Maxilla zeigt eine tiefe Fossa canina, die sich gegenüber der Orbita mit einem scharfen Wulst absetzt. Die mittelbreite Apertura piriformis wird durch sanduhrförmige Nasalia begrenzt, deren distaler Rand nicht erhalten ist. Die hoch angesetzte Nasenwurzel ist gegenüber dem Frontale leicht eingesenkt, der erhaltene Rücken der Nasalia verläuft etwas konkav, muss aber im fehlenden Abschnitt leicht konvex gewesen sein, sofern die Nase innerhalb der normalen Variationsbreite angenommen wird. An der Basis der Apertura piriformis springt der Nasenstachel leicht ansteigend und prominent vor, so dass mit bedeutender Höhe der Nasenspitze zu rechnen ist. Die weit geöffneten Orbitae fallen lateral etwas ab und sind von dünnen Rändern umgeben. Die Position der Augäpfel wird deshalb wenig eingesenkt anzunehmen sein. Mit einer dünnen Deckfalte ist zu rechnen. Kiefer und Zähne stehen ausgesprochen orthognath.

Eine typologische oder ethnische Zuordnung ist auf Grund dieser Merkmalskombination leider nicht möglich. Die vermutete Zuordnung zu

frühen Siedlern aus dem Rhein-Moselgebiet ist andererseits aber auch nicht unwahrscheinlich. Neben in ganz Europa verbreiteten Merkmalen treten auch einige ungewöhnliche Merkmale auf, die aber ebenso wenig geografisch eingrenzbar sind. Zu diesen zählt die trotz des jungadulten Alters allseits starke Rundung des Hirnschädels mit niedrig angesetzter Euryonbreite und schwacher Überaugenpartie. Die große Breite des Mittelgesichts ist dagegen erwähnenswert. Während Aufbiss im Mittelalter noch weit verbreitet vorkam, ist die schwache Entwicklung des Kinnvorsprungs und die Betonung der Kieferwinkel eher ungewöhnlich.

Gesichtsrekonstruktion

Die Weichteildicken wurden nach Lebendinskaya et. al. (1993) angenommen. Die Morphologie der Weichteile wurde nach Gerassimow (1968), Krogman & İşcan (1986), Novotný, İşcan & Helmer (1993), İşcan & Loth (1993), Lebedinskaya, Balueva & Veselovskaya (1993), Fedosyutkin & Nainys (1993), George (1993), Helmer, Röhrich, Petersen & Möhr (1993), Röhrer-Ertl (1995) rekonstruiert. Die grafische Weichteilrekonstruktion wurde in derselben Weise durchgeführt, wie in Pucher & Szilvássy (1996), Szilvássy, Pucher, & Kritscher (1997) und Pucher & Szilvássy (1997) beschrieben. George (1993, 216) hob hervor, dass die Resultate grafischer Verfahren besser nachvollziehbar bzw. kontrollierbar sind, als jene plastischer Verfahren. Gesichter sind ja nicht bloß auf absolute Messwerte reduzierbar, da sie bei der Wahrnehmung die geringste Rolle spielen, wie metrisch oft grob verzogene und dennoch gut erkennbare Karikaturen klar belegen, sondern durch ein komplexes Zusammenspiel einzelner Gestaltmerkmale, die von unserem Gestaltwahrnehmungsvermögen als Gesamtheit erfasst werden. Anders ausgedrückt: Es kommt nicht auf Millimeter an, sondern auf Formen. Tatsächlich überdecken ja die statistisch erfassten Weichteildicken, die bei plastischen und auch bei den zuletzt wegen ihrer scheinbaren Objektivität bevorzugten digitalen Verfahren die wichtigsten Grundlagen liefern, die für die Gesichtszüge verantwortlichen feinmorphologischen Anhaltspunkte des Knochenreliefs und ergeben ziemlich schematische Resultate, die wegen ihrer geringen Konkordanz mit den knöchernen Strukturen eher puppenhaft steif und unwirklich auf den Betrachter wirken, während subtilere grafische Verfahren lebendigere Gesichter ergeben, die den unbefangenen Betrachter weniger irritieren. Allerdings setzen grafische Verfahren ein gewisses Minimum an porträtistischer Erfahrung voraus, die nicht jedem Anatomen zu eigen sein dürfte, weshalb sie zunehmend gemieden werden.

Der erste Schritt der grafischen Gesichtsrekonstruktion ist stets die Anfertigung einer Umrisszeichnung der Weichteile im Profil auf Basis der *Norma lateralis* des Schädels. Dabei dienen die statistischen Weichteildicken als primäre Anhaltspunkte für den Konturverlauf. Dieser verläuft wegen der

annähernd konstanten Weichteildicke der Kopfschwarte größten Teils parallel zur Hirnschädelkontur. Dies ist allerdings jener Abschnitt der Rekonstruktion, der am allerwenigsten zur Gesichtserkennung beiträgt, da er mindestens bei jüngeren Menschen weitgehend vom Kopfhaar bedeckt wird und selbst bei Glatzenbildung durch Laien wenig Beachtung findet. Weit bedeutender sind die allein aus Weichteildicken nicht erschließbaren Gestalten der gesichtsbildenden Organe wie Nase, Mund und vor allem Augen. Für ihre Rekonstruktion wurden Verfahren vorgeschlagen, die sich an den Knochenstrukturen orientieren. Für die Gestalt der Nase existieren Anhaltspunkte an den Nasenbeinen und der Apertura piriformis. Die knorpelgestützten Weichteile an der Nasenspitze sind zwar nicht direkt erschließbar, doch kann die für die Rekonstruktion wichtige Position der Nasenspitze annähernd durch Tangenten an den distalen Abschnitt der Nasalia und den Nasenstachel bestimmt werden. Auch der Rand der Apertura gibt in seiner Gestalt Hinweise. Dass die Nasalia nicht komplett erhalten sind tut wenig zur Sache, da ihr Anstiegswinkel bereits vor dem Ende einen hohen Verlauf des Nasenrückens anzeigt.

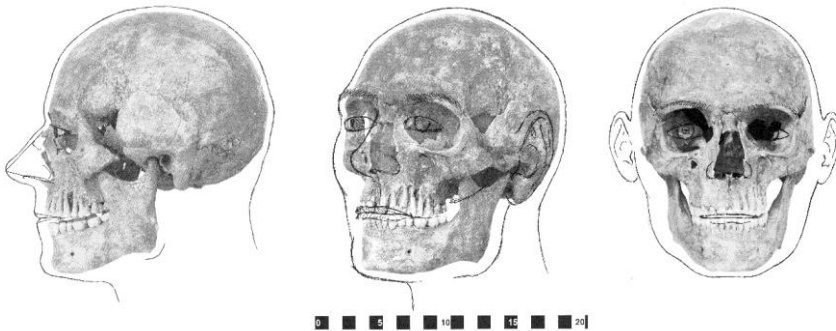


Abb. 2: Erstellung der Weichteilkonturen an drei verschiedenen Schädelansichten: Norma lateralis (links), Schrägansicht (Mitte) und Norma frontalis (rechts). Die Kombination der frontalen und lateralen Ansicht hilft bei der Erstellung der Schrägansicht (Grafik Verf.).

Der Nasenstachel ist massiv und prominent entwickelt, und steigt zur Spitze leicht an, so dass der Nasenboden etwas gekielt und bestimmt nicht überhängend anzunehmen ist. Der Schädel von Mortesdorf lässt eine hohe und relativ spitze Nase vermuten. Da der Endabschnitt der Nasenbeine nicht erhalten ist, kann nicht mit Bestimmtheit gesagt werden, ob der Nasenrücken bloß etwas wellig verlief oder sogar eine Hakenbildung zeigte. Der leichtbeschädigte Rand der Apertura spricht in seinem Verlauf gegen

Letzteres. Die erkennbare, leichte linkskonvexe Krümmung der Nase kommt in der Schrägansicht nicht zur Geltung (Abb. 2).

Die Mundpartie ergibt sich ziemlich eindeutig aus der Oclusionsform und Zahngröße, sowie aus dem Profil der Maxilla und Mandibula. Der vorhandene Aufbiss und die hochgradig orthognathe Stellung, sowie die bereits fortgeschrittene Abnützung des Frontgebisses lassen auf eine kaum profilierte, schmale Lippenform schließen. Das Philtrum wird breit und seicht gewesen sein. Leichte Asymmetrien ergeben sich aus dem etwas welligen Oclusionsverlauf. Da das Kinn kaum vorspringt, ist auch mit keiner nennenswerten Profilierung dieser Stelle zu rechnen, woraus sich eine eher unschöne, und verkniffen wirkend Mundpartie ergibt. Die kantig und markant ausgebildeten Kieferwinkel lassen im Zusammenhang mit der deutlichen Massetermarke am Zygomatikum hingegen auf eine kräftige Entwicklung der Kiefermuskulatur schließen.

Die Jochbögen sind breit ausladend und verhältnismäßig massiv, während die Fossa canina tief ist. Diese Ausbildung weist auf eine massive Ausbildung der Wangenpartie hin, die das Mittelgesicht breit und ziemlich frontal gestellt erscheinen lässt. Den schwierigsten Teil jeder Gesichtskonstruktion bildet stets die Augenpartie, die nur an wenigen schwachen Anhaltspunkten indirekt erschließbar ist, für die Gesichtserkennung aber größte Bedeutung hat. Zunächst muss die untere Stirnpartie Beachtung finden. Im Falle von Mortesdorf ist die schwache Entwicklung der Glabella an einem doch wohl männlichen Schädel auffällig. Die Stirn selbst ist in der Mediane nicht besonders zurückweichend, erscheint durch das Konvergieren der Schläfenpartie zum Vertex hin aber besonders in der Schrägansicht doch etwas fliehend. Der obere Rand der Orbitae ist wie die Glabella grazil entwickelt. Es gibt keine markanten Überaugenbögen, so dass die Augenbrauen relativ hoch und leicht bogig anzusetzen sind. So ist auch die Orbitalhöhle weitgehend offen. Deshalb ist die Lage des Augapfels seicht anzunehmen. Dies bedingt wieder einen wenig profilierten Verlauf des oberen Augenlides, wahrscheinlich mit dünner Deckfalte. Die untere Begrenzung des Unterlides folgt annähernd dem bogigen Orbitalrand. Die nach lateral etwas abfallenden Orbitae sind unauffällig. Da die Nasenwurzel hoch angesetzt ist, ist auch kein Epicanthus anzunehmen. Sehr geringe Anhaltspunkte liegen für die Rekonstruktion der Ohrmuscheln vor. Da eine gewisse Konvergenz zwischen den knorpelgestützten Gesichtsorganen Nase und Ohrmuscheln beobachtet wurde, dürfen letztere mittelgroß angenommen werden. Wegen der leichten Plagiocephalie wird die rechte Ohrmuschel etwas weiter abgestanden sein als die linke. Die Formen von Helix, Anthelix, Tragus und Antitragus wurde durchschnittlich angenommen. Völlig unbekannt bleiben hingegen Pigmentation und Haarform. Da es sich um einen Europäer handelt, werden diese Merkmale behelfsmäßig

durchschnittlich angenommen. Für den Haaransatz existiert insofern ein Anhaltspunkt, als so gerundete Stirnprofile gewöhnlich mit früh entwickelten Geheimratsecken einher gehen, die sich schon im mittleren Alter ausweiten und zur Glatzenbildung führen.

Wegen des jungerwachsenen Alters wurde die Behaarung noch voll angenommen und auch auf intensivere Faltenbildung verzichtet. Zur besseren Gesichtswahrnehmung wurde ein allfälliger Bart weggelassen. Obwohl der starr nach vorne gerichtete Blick irritieren mag, wurde er belassen, um dem eventuellen Vorwurf zu subjektiver Interpretation vorzubeugen (Abb. 3).

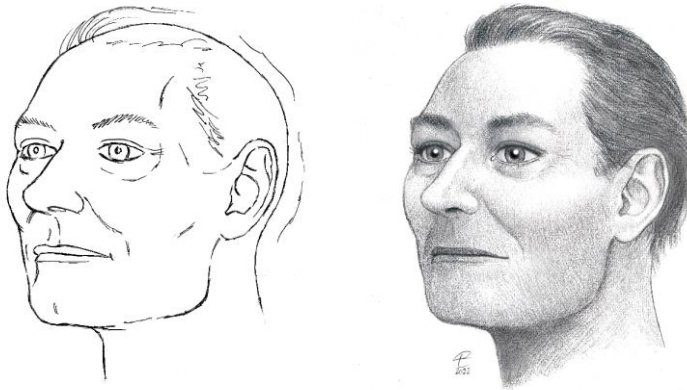


Abb. 3: Strichzeichnung der Gesichtswichteile in Schrägansicht (links). Die darauf basierende grafische Gesichtskonstruktion (rechts) (Grafik Verf.).

Literatur:

Breitinger, E., “Zur Berechnung der Körperhöhe aus den langen Gliedmassenknochen”, *Anthropologischer Anzeiger* 14, 1938, 249-274.

Fedosyutkin, B. A. & Nainys, J. V., “The Relationship of Skull Morphology to Facial Features”, In İşcan, M. Y. & Helmer R. P. (Hrsg.), *Forensic Analysis of the Skull, Craniofacial Analysis, Reconstruction, and Identification*, 199-213. Wiley-Liss, New York, Chichester, Brisbane, Toronto, Singapore, 1993.

George, R. M., “Anatomical and Artistic Guidelines for Forensic Facial Reconstruction”, In İşcan, M. Y. & Helmer R. P. (Hrsg.), *Forensic Analysis of the Skull, Craniofacial Analysis, Reconstruction, and Identification*, 215-227. Wiley-Liss, New York, Chichester, Brisbane, Toronto, Singapore, 1993.

Gerassimow, M. M., *Ich suchte Gesichter. Schädel erhalten ihr Antlitz zurück. Wissenschaft auf neuen Wegen*, Bertelsmann, Gütersloh, 1968.

Helmer R. P.; Röhricht, S.; Petersen, D. & Möhr, F., “Assessment of the Reliability of Facial Reconstruction”, In İşcan, M. Y. & Helmer R. P. (Hrsg.), *Forensic Analysis of the Skull, Craniofacial Analysis, Reconstruction, and Identification* 199-213. Wiley-Liss, New York, Chichester, Brisbane, Toronto, Singapore, 1993.

Krogman, W. M. & İşcan, M. Y., *The Human Skeleton in Forensic Medicine*, Ch. C. Thomas, Springfield, 1986.

Lebedinskaya, G. V.; Balueva, T. S. & Veselovskaya, E. V., “Principles of Facial Reconstruction”, In İşcan, M. Y. & Helmer R. P. (Hrsg.), *Forensic Analysis of the Skull, Craniofacial Analysis, Reconstruction, and Identification* 183-198. Wiley-Liss, New York, Chichester, Brisbane, Toronto, Singapore, 1993.

Maijanen, H. & Niskanen, M., “New regression equations for stature estimation for medieval Scandinavians”, *International Journal of Osteoanthropology* 15, 2009, (DOI: 10.1002/oa.1071).

Novotný V.; İşcan, M. Y. & Loth S. R., “Morphologic and Osteometric Assessment of Age, Sex, and Race From the Skull”, In İşcan, M. Y. & Helmer R. P. (Hrsg.), *Forensic Analysis of the Skull, Craniofacial Analysis, Reconstruction, and Identification*, 199-213. Wiley-Liss, New York, Chichester, Brisbane, Toronto, Singapore, 1993.

Olivier, G.; Aaron, C., Fully, G. & Tissier, G., “New estimations of stature and cranial capacity in modern man”, *Journal of Human Evolution* 7, 513-518, 1978.

Pucher, E. & Szilvássy, J., “Grafische Weichteilrekonstruktion in der forensischen Anthropologie”, *Klinik special*, 6. Jahrg., Nr. 1/1996, 22-23. Wien.

Pucher, E. & Szilvássy, J., “Überlegungen zur grafischen Weichteilrekonstruktion nach dem Schädel”, *Anthropologie* XXXIV/3, 1996, 265-275. Brno.

Röhrer-Ertl, O., “Über Gesichtsrekonstruktion aufgrund des Schädels in Anthropologie und Gerichtsmedizin”, *Methodenbasis – Anwendung – Wirkungen. Mitteilungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie und Urgeschichte* 16, 47-59. Berlin, 1995.

Siegmund, F., *Die Körpergröße der Menschen in der Ur- und Frühgeschichte Mitteleuropas und ein Vergleich ihrer anthropologischen Schätzmethode*, Beiträge zur Archäologie des Lebensstandards, Books on Demand, Norderstedt, 2010.

Szilvássy, J.; Pucher, E. & Kritscher, H., “Zur Identifizierung unbekannter Leichen und Skelette”, *Magazin Staatssicherheit*, Sondernummer 1997, 38-43. Neunkirchen.

Weber-Andreşcov, M. I., „Überlegungen zur Gründungsgeschichte der Martinskirche in Mortesdorf, politische Gemeinde Wurmloch, Kreis Sibiu, Rumänien“, *ANASTASIS. Research in Medieval Culture and Art*, Vol. VII, Nr. 2/November 2020, 59-188. Iaşi, DOI: 10.35218/armca.2020.2.02.

MEDIEVAL CULTURE IN CONTEMPORARY RESEARCH

Conical Perspective and Fractal Theory: A Comparative and Contrastive Approach

Daniel Sofron*

Abstract: *This paper explores a possible connection between Euclidean geometry, which lies at the basis of conical perspective, and fractal geometry, which could, in turn, generate a new system of spatial representation in art. Founded by Renaissance theorists and artists and applied exclusively to the visual arts as the only method of shaping the pictorial space for nearly five centuries, conical perspective has been increasingly questioned by modern artists. As a system of geometric relationships, conical perspective was based on the principles of Euclidean geometry. The new concepts of non-Euclidean geometry emerging in the second half of the 19th century have led to a change in the artists' perception of space, generating a quest for new ways of spatial representation. In the 1970s, Benoit Mandelbrot theorised a new type of geometry – fractal geometry – which subsequently became a second anti-Euclidean revolution that led to an unprecedented positioning of visual artists with regard to the expression of spatiality. From this point of view, fractal geometry can be seen as another system of visual representation of reality, alongside the already established ones.*

Key words: conical perspective, Euclidean geometry, fractal geometry, fractals, visual representation of space.

Introduction

The role of the systems of spatial representation in visual art is that of depicting the three-dimensional material reality on a flat surface. While parallel perspective provides an objective image of the concrete reality without the involvement of an observer, conical perspective explores it from a subjective point of view.

Nowadays, conical perspective is generally accepted as being the only system of visual representation that succeeds in generating a faithful image of the material reality, according to the human visual apparatus, by means of its geometric instruments. In many cases, however, artists representing different eras and artistic styles have sought other methods to

* Lecturer, PhD, Faculty of Visual Arts and Design, *George Enescu* University of Arts, Iași, Romania, danielsofron@gmail.com

render space, in line with their own world view, determined by philosophical theories, scientific discoveries, and technological developments.

According to the Renaissance theory, the visual representation in conical perspective was correct and natural because it corresponded to human sight, the painted image being a mirror of the real world and the painting itself the surface of the mirror. This type of perspective seemed to be the right answer to all the questions concerning the problem of the illusionistic representation of space. Conical perspective is the result of the efforts of generations of theorists and artists who have attempted to provide a satisfactory method of rendering reality.

The success of conical perspective, which was used as a system for constructing pictorial space for almost five centuries, was also due to conjunctural factors. According to art historian René Passeron,¹ they are as follows:

- the high repute of the Renaissance painters, who developed the principles of perspective and applied them in their own creations during the 14th and 15th centuries.
- the Renaissance theory, elaborated by Brunelleschi, Alberti, and Leonardo da Vinci, which gave perspective a scientific foundation and considered it to be a *true* method of representing reality.
- the European art academies, which regarded perspective as a system whose doctrine aimed to promote the rules of truth and beauty.

Regardless of the fact that conical perspective is still considered to be the only generally accepted system of visual representation, most painters have abandoned it in this day and age. Moreover, even some Renaissance painters were far from strictly applying the principles of Alberti's perspective. The use of perspective with the aim of creating the illusion of concrete reality was paramount for those who developed it in the *Quattrocento*, but some

artists were willing to deviate from the rules because they led to unsightly distortions and unwelcome coercion of subject matter and expression when applied mechanically. (...) Modifications of this kind are applied intuitively in order to make the picture fit the intended expression or look more natural².

This is the case of artists such as Filippo Lippi, Mantegna, Gozzoli, Bellini and even Piero della Francesca.

At the end of the 19th century, perspective began to be increasingly challenged by painters, who gave up applying its principles. This change in perception was brought about by several factors.

¹ René Passeron – *Opera picturală*, Edit. Meridiane, București, 1982, pp. 179-180.

² Rudolf Arnheim – *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. The New Version*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2004, p. 299.

The first factor was the emergence of a new concept of space as a result of technological developments. The increase in the speed of movement determined the Futurist painters to recreate the sensation of motion and to render the evolution of the visual form in relation to the concept of time. In order to fulfil this desideratum, the Futurists needed to abandon the single viewpoint and the immobility of the observer. The same was true in the case of the Cubist painters, who adopted polycentrism with the aim of portraying novel aspects of the shape of the object and its evolution in space, by giving the observer the opportunity to simultaneously see the subject matter from several viewpoints.

Another factor that led to the decline of conical perspective in the modern era was the rediscovery of ancient and medieval art. In these creations, the modern painters identified ways of visually expressing space that fit their own vision. Thus, they discovered possibilities for configuring the space of the artwork that did not follow the principles of perspective. And what is more, they observed that although Egyptian, Byzantine or Romanesque art did not use conical perspective, the creations of these cultures were characterised by their own forms of representation, which seemed to be effective and expressive.

The idea that the principles of the conical perspective provide the only correct way of representing the world, in accordance with the human visual system, was also questioned by some theories from the early 20th century. The most important arguments brought into discussion were the curved surface of the retina³, the immobile eye, and the fact that images painted according to the rules of perspective should not be accepted as natural⁴. These theories attempted to show that the rendering of space is conventional, in the sense that every system of spatial representation must be learned and that such a system can be chosen by the artist as he sees fit, because there is no inherent connection between the visual images of the objects and the objects themselves.

In *Languages of Art*, philosopher Nelson Goodman states that: “the behaviour of light sanctions neither our usual nor any other way of rendering space; and perspective provides no absolute or independent standard of fidelity”⁵. Goodman points out that some of the conditions required by perspective (monocular view, the immobile eye, the viewpoint at an established distance) are too artificial and, thus, impossible to achieve.

Another argument that Goodman gives against conical perspective as a faithful way of depicting reality refers to the representation of parallel lines.

³ The argument is supported by Erwin Panofsky in *Perspective as Symbolic Form*, Zone Books, New York, 1991, pp. 31 – 36.

⁴ Arguments presented by Nelson Goodman in *Languages of Art*, The Bobbs-Merrill Company, Inc., Indianapolis, 1968, pp. 10 – 19.

⁵ Nelson Goodman – op. cit., p. 19.

One of the rules of perspective states that any two parallel lines in space should be drawn as converging, which confirms the statement of art historian Erwin Panofsky: “all parallels, in whatever direction they lie, have a common vanishing point”⁶. Goodman highlights the fact that this is not the case (referring to the vertical parallel lines in the frontal plane), precisely because of the conventional nature of perspective⁷. In his opinion, “pictures in perspective, like any others, have to be read; and the ability to read has to be acquired”⁸.

Philosopher Klaus Rehkämper⁹ refutes the three arguments brought against conical perspective as a faithful system of visual representation of the spatial relations between objects. Accepting, however, that these arguments are reasonable, Rehkämper proves that conical perspective accurately depicts concrete reality because the theory on which it is based explains human vision in a correct manner. In his view, images rendered in conical perspective do not belong to a language whose symbols are chosen by convention:

These pictures have as a core the natural system of linear perspective – a system that also describes correctly the way the human visual system works – and that is why representational pictures of this kind are much easier to read under normal conditions than any language is¹⁰.

From this point of view, other systems of visual representation of the spatial relationships between objects, such as the Egyptian perspective or the Byzantine reverse perspective, can be described as incorrect or primitive. However, as we have already shown, the painters who used these systems did not pursue an illusionistic representation of concrete reality. The same was true in the modern period, when painters aimed at visually representing the aspects of reality that escape direct observation, the effects of this reality on their psyche, the “reality” of dreams and of the human subconscious, or even the “imagined realities”. Thus, we can refer to the relativity of the systems of spatial representation in relation to the reality that the artist wishes to translate into images.

In modern and contemporary art, the systems of visual representation of space are often “juxtaposed”, as the artists are driven by the desire to convey certain meanings or to add plastic expressiveness to their works¹¹. In

⁶ Erwin Panofsky - *Perspective as Symbolic Form*, Zone Books, New York, 1991, p. 28.

⁷ Nelson Goodman – op. cit., p. 16.

⁸ *Ibidem*, p. 14.

⁹ Klaus Rehkämper – *What You See is What You Get - The Problem of Linear Perspective in Looking into Pictures*, edited by Heiko Hecht, Robert Schwartz, Margaret Atherton, MIT Press, 2003, pp. 184-189.

¹⁰ *Ibidem*, p. 189.

¹¹ Cătălin Soreanu, Lavinia German - *From an Exhibition Gallery to a Space for Contemporary Art Projects. Aparte Gallery of UNAGE Iași in Review of Artistic Education* no. 24, Artes, Iași, 2022, pp. 204-214.

many cases, terms such as “anti-perspective”, “aperspectival drawing” or “non-perspectival” are used to describe those creations that do not use the principles of conical perspective in the representation of space. The painter Zamfir Dumitrescu considers that anti-perspective is omnipresent in the plastic creation of the 20th century, and, by extension, of all painters¹².

This opinion demonstrates once again the prestige of perspective as an accurate system of visual representation of the spatial relations between objects in the concrete world. The “aperspectival” world can be built on the foundations of the perspectival world in order to surpass it. The “aperspectival” cubist image is, in fact, a juxtaposition of the various hypostases of the process of visual contemplation of the object, a sum of perspectival images.

The new scientific and philosophical theories of the second half of the 19th century and the first part of the 20th century radically changed man's perception of the universe and redefined the notion of space, also having a strong impact on the evolution of visual arts.¹³ These theories demonstrated the need for knowledge systems not to be based on intuitive perceptions of space and time. In this context, the theories of Riemann, Lobachevski and Bolyai formulated new methods to define and visualise non-Euclidean space-time concepts.

The systems of visual representation of space can also be analysed in terms of their relationship with the underlying geometric theories. As previously mentioned, conical perspective is based on the principles of Euclidean geometry. Byzantine reverse perspective can also be explained in relation to Euclidean geometry, just as Egyptian perspective is rooted in the principles of descriptive geometry. The methods of spatial representation used in modern painting are influenced by non-Euclidean geometries.

In the second half of the 20th century, research in physics and mathematics led to the development of new methods for investigating the world of shapes, such as René Thom's catastrophe theory¹⁴, Ilya Prigogine's dissipative structures¹⁵, David Ruelle's theory of chaos and strange attractors¹⁶, Hermann Haken's synergetics¹⁷, or Benoît Mandelbrot's theory

¹² Zamfir Dumitrescu – *Ars perspectivae*, Edit. Nemira, București, 2002, p.73.

¹³ Mihai Vereștiuc - *Object And Objecthood In Post-Minimal Sculpture in Review of Artistic Education*, no. 24, Artes, Iași, 2022, pp. 194-203.

¹⁴ René Frédéric Thom (1923-2002), French mathematician who became an important figure within the international academic community due to his catastrophe theory.

¹⁵ Ilya Prigogine (1917-2003), Belgian physicist and chemist of Russian descent, known for having defined the dissipative structures and their role in thermodynamic systems, a discovery that won him the Nobel Prize in 1977.

¹⁶ David Pierre Ruelle (born 1935), Belgian-French mathematician and physicist.

¹⁷ Hermann Haken (born 1927), German physicist, founder of *synergetics*, a field of science about the interaction of the component parts of a system that tends towards self-organization.

of fractals¹⁸. These research directions, known as morphological theories, caused a radical break with the established orientations of the “classical” sciences.

The morphological theories are a (phenomenological) expression of appearances. They represent a reconstruction of the universe formed by the objects of our perception¹⁹, which bears a resemblance to the quests of the numerous styles of visual art. This allows us to identify a relationship between the morphological theories and conical perspective, understood here as a science of the human vision.

Euclidean geometry, which originally used deductive methods to study flat surfaces and rigid three-dimensional objects, was an abstract, autonomous universe with no clear connections to concrete reality. Rather, it described a universe of absolute, ideal values. In this sense, the Renaissance artists’ desire to construct an ideal world using the principles of conical perspective was not accidental.

The shortcoming of this system of representation is that it is based on a number of simplifying theories. The system only describes methods of spatial construction of simple geometric shapes and bodies: polygons, polyhedra, circles, spheres, etc. In terms of representing and understanding the appearance and structure of complex objects created by nature, conical perspective is limited. The same is true for classical geometry when one wishes to represent natural shapes and structures on a flat surface.

These arguments are presented by Benoît Mandelbrot when he develops fractal theory. His statement is perfectly justified: “

Why is geometry often described as ‘cold’ and ‘dry’? One reason lies in its inability to describe the shape of a cloud, a mountain, a coastline, or a tree. Clouds are not spheres, mountains are not cones, coastlines are not circles, and bark is not smooth, nor does lightning travel in a straight line.²⁰

Mandelbrot points out the discrepancies between traditional geometry and nature, stating that a large part of natural forms cannot be adequately represented using notions of Euclidean geometry. He conceives and develops a new geometry of nature – fractal geometry – which he tries to implement in various fields. Mandelbrot’s theory brings together the studies of mathematicians such as Waclaw Sierpinski, David Hilbert, Georg Cantor and Helge von Koch, who, between 1875 and 1925 (a period of crisis in mathematics), came across bizarre shapes that were in contradiction with

¹⁸ Benoît Mandelbrot (1924-2010), mathematician with dual citizenship - French and American (of Polish origin), considered to be the father of fractal geometry and one of the visionary scientists of the 20th century.

¹⁹ Alain Boutot – *Inventarea formelor*, Edit. Nemira, București, 1996, pp. 180 – 181.

²⁰ Benoît Mandelbrot – *The Fractal Geometry of Nature*, W.H. Freeman and Company, New York, 1983, p. 1.

their concepts of space, surface, distance and dimension²¹. These shapes, which defied some of the highly treasured beliefs of the mathematicians who studied them, are considered the precursors of fractals.

Fractal geometry is viewed as a second anti-Euclidean revolution, much more powerful than the first one, formulated by the non-Euclidean mathematicians of the 19th century. The object of study of this type of geometry is represented by those categories of natural forms forgotten by classical geometry, forms which are characterised by an intrinsic complexity and a fundamental irregularity that manifest themselves at all scales of observation. Fractal theory does not aim to investigate the genesis of shapes; instead, it develops a new formula for reading existing shapes. It attempts to explain phenomena such as the hierarchical structure of the universe or the irregular spread of matter, problems which had been studied frequently but had not been satisfactorily answered. Its goal does not consist in presenting a theoretical explanation of these problems; it rather attempts to simply describe them, to imitate reality by means of purely geometric tools.

With the help of fractal dimensions, a whole universe of shapes, which escapes Euclidean geometry, can be measured. As mathematician and computer scientist Dick Oliver argues, for the first time since Descartes, a completely new tool for measuring space has been created²². In this way, fractal geometry emerges as a different type of geometry and as a new way of understanding nature. Since the 1970s, many natural structures have been regarded as being fractal, and fractals have acquired the impressive title of “the fingerprint of God”²³.

The term *fractal* is a neologism coined by Mandelbrot in 1975. Its etymology²⁴ comes from the Latin word *fractus*, derived from the verb *frangere*, which means to break, to shatter, to crush into irregular fragments. The fractal is defined by the French mathematician as a geometrical structure or a concrete object combining the following characteristics:²⁵

- the parts, like the whole, have the same shape or structure, even if they have different scales.
- regardless of scale, the shape of a fractal is highly irregular, interrupted or fragmented.
- a fractal has “distinctive elements” that can be identified at any scale.

²¹ Dick Oliver – *Fractali*, Edit. Teora, București, 1996, p. 19.

²² Dick Oliver – *Fractali*, Edit. Teora, București, 1996, p. 45.

²³ Richard Taylor – *Fractal Expressionism – Where Art Meets Science* în J. Casti, A. Karlqvist – *Art and Complexity*, Elsevier Science, Amsterdam, 2003, p. 119.

²⁴ Benoît Mandelbrot – *The Fractal Geometry of Nature*, W.H. Freeman and Company, New York, 1983, p. 4.

²⁵ *Idem* – *Obiecte fractale*, Edit. Nemira, București, 1998, p. 72.

More specifically, a fractal is a geometric pattern that is self-similar across different scales. Its repetition produces irregular shapes or surfaces that cannot be represented by Euclidean geometry.

Artists have shown a particular interest in fractal shapes, especially after these structures became widely known. As artistic interest has grown, a new form of digital art has emerged, quickly gaining popularity both within and outside the artistic (and scientific) communities. Mathematicians Marc Frantz and Annalisa Cranell have identified a number of striking similarities between images created by artists and computer-generated pictures²⁶. Frantz and Cranell compare three details of woodblock prints by Japanese artists Ando Hiroshige, Katsushika Hokusai and Ikkasai Yoshitoshi by pairing them with three computer-generated fractal shapes. It is interesting to note that, although these pairs of images look similar, the woodblock prints predate the computer-generated images by more than a hundred years. The example shows that artists identified these fractal forms in nature and exploited their expressive potential before the advent of Mandelbrot's theory. It should also be pointed out that these images are forms of Japanese art, which resorted to the conical perspective of the Renaissance for a brief period of time. From this point of view, fractal art can be seen as another system of visual representation of reality, alongside the already established ones.

Furthermore, physicist Richard Taylor²⁷ has conducted research on Jackson Pollock's paintings, highlighting the fractal aspect of the shapes obtained by the American artist. Since Pollock's paintings are often described as organic in character, while analysing them, Taylor applied the same techniques used to study natural fractal structures. Using computer programs²⁸, he demonstrated the striking similarity between Pollock's drip paintings, certain natural structures and computer-generated artificial fractals. At the same time, Taylor suggested replacing the term Abstract Expressionism with *Fractal Expressionism* in reference to Pollock's work. In his view, *Fractal Expressionism* indicates the ability to generate and manipulate fractal models directly²⁹.

In line with this idea, we could go even further and propose the term *fractal perspective* to describe the innovative method of spatial representation

²⁶ Marc Frantz, Annalisa Cranell – *Viewpoints: mathematical perspective and fractal geometry in art*, Princeton University Press, New Jersey, 2011, p. 142.

²⁷ Richard P. Taylor – *Fractal Expressionism – Where Art Meets Science* in J. Casti, A. Karlqvist – *Art and Complexity*, Elsevier Science, Amsterdam, 2003, pp. 117-144.

²⁸ Cătălin Soreanu – *New Media Art: Aligning Artistic Creativity and Technological Media*, în *Review of Artistic Education*, no. 22, Artes, Iași, 2021, pp. 206-216.

²⁹ R. P. Taylor, et al. – *Authenticating Pollock Paintings Using Fractal Geometry*, Elsevier, Pattern Recognition Letters, no. 28, 2007, pp. 695-702.

Source:

https://www.academia.edu/76239188/Authenticating_Pollock_paintings_using_fractal_geometry

that contemporary artists³⁰ have been increasingly using and that heavily relies on fractal geometry.

Thus, if abstract painting means abandoning the conical perspective of the Renaissance as a system of spatial representation, fractal geometry is one of the solutions that painters could resort to when configuring the plastic space of the painting. Euclidean geometry and conical perspective (the latter being grounded on the principles of the former) are only necessary in figurative art, especially for rendering simply shaped elements. By contrast, fractal geometry can be used both for representing complex and very diverse forms of nature and for configuring abstract spaces. A fractal form of expression does not design linear systems or configure ordered sets of points. The artist removes the conventional relationships between him and the visual field – relationships that are based on perspective and the usual notions of the Euclidean model. He builds an irregular space in which each element contributes to the creation of a broken, discontinuous and asymmetrical fractal form.

Conclusions

Starting from flat fractal structures, mathematicians and artists have been able to model three-dimensional shapes and create virtual spaces resembling the real one. The advent of the computer has brought conical perspective and fractal geometry together, in a joint effort to study the universe. In both art and science, conical perspective and fractal geometry are committed to the process of investigating concrete reality. The two types of geometric approaches, although different, complement each other. In visual art, fractal geometry can be seen as an additional system of visual representation of reality, alongside the already established ones, such as parallel perspective and conical perspective. Given the increasing number of artists who have been using fractal geometry in their exploration and visual expression of the material or imagined realities, we could use the term *fractal perspective* to describe this method of spatial representation that has been emerging in art during the last decades.

³⁰ Cătălin Soreanu, et al., *Galeria Aparte. Index 2005-2020*, Iași, Galeria Aparte, UNAGE Iași, 2021.

Bibliograph:

- Arnheim, Rudolf**, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. The New Version*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2004.
- Boutot, Alain**, *Inventarea formelor*. București, Nemira, 1996.
- Dumitrescu, Zamfir**, *Ars perspectivae*, București, Meridiane, 2002.
- Frantz, Marc; Annalisa Crannel**, *Viewpoints: mathematical perspective and fractal geometry in art*, New Jersey, Princeton University Press, 2011.
- Goodman, Nelson**, *Languages of Art*, Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1968.
- Mandelbrot, Benoît**, *Obiecte fractale*, București, Nemira, 1998.
- Mandelbrot, Benoît**, *The Fractal Geometry of Nature*, New York, W.H. Freeman and Company, 1983.
- Oliver, Dick**, *Fractali*, București, Teora, 1996.
- Panofsky, Erwin**, *Perspective as Symbolic Form*, New York, Zone Books, 1991.
- Passeron, René**, *Opera picturală*, București, Meridiane, 1982.
- Rehkämper, Klaus**, „What You See is What You Get - The Problems of Linear Perspective” in *Looking into pictures: an interdisciplinary approach to pictorial space*, MIT Press, 2003, pp. 184-189.
- Soreanu Cătălin; German, Lavinia**, „From an Exhibition Gallery to a Space for Contemporary Art Projects. Aparte Gallery of UNAGE Iași”, in *Review of Artistic Education*, no. 24, 2022, pp. 204-214.
- Soreanu, Cătălin**, „New Media Art: Aligning Artistic Creativity and Technological Media” in *Review of Artistic Education*, no. 22, 2021, pp. 206-216.
- Soreanu, Cătălin, et al.**, *Galeria Aparte. Index 2005-2020*, Iași, Galeria Aparte, UNAGE Iași, 2021.
- Taylor, R.P., et al.**, „Authenticating Pollock paintings using fractal geometry”, *Elsevier, Pattern Recognition Letters*, 2007, pp. 695-702.
- Taylor, Richard P.**, „Fractal Expressionism – Where Art Meets Science” in *Art and Complexity*, Amsterdam, Elsevier Science, 2003, pp. 117-144.
- Vereștiuc, Mihai**, „Object And Objecthood In Post-Minimal Sculpture” in *Review of Artistic Education*, no. 24, 2022, pp. 194-203.

A Study of 3D Graphic in Culture

Modesta Lupaşcu*

Abstract: *Ardabil, now known as one of the provinces of the country, has been one of the oldest and ancient cities in various historical periods, including Islam. This province comes to the end of the majesty and power during the reign of Safavid. Tombstone is among the heritage of the past that reflects culture and civilization. The existence of a tombstone on the tombs of Islamic period has always been observed in all parts of Iran. Though this issue exists in most cultures, it has always been considered by Muslims as an indicator of burial in the culture of the Islamic era and of Iran. The purpose of this research is to identify and study tombstone in the relevant area during the Safavid period. According to the results, the status of Shia religion can be clearly seen in all the tombstones of the Safavid period of Ardabil. In fact, it can be said that the combination of art and belief has caused the tombs of stone to be of particular importance and variety, and the line drawn on them represents the beliefs and cultures, as well as the scope of the literature of this region. Most of the designs include Islamic designs, flowers and leaves, animal designs and Quranic verses. The method used in this study is based on field study.*

Keywords: Ardabil, Safavid period, tombstone

Virtual simulations made using 3D graphics as a means of thinking and examining the complex problem of the epistemic implications of the 3D visual environment are to be found in the spirit of Aristotle, who believed that "it is impossible to think without an image"¹. Such a dynamic between thought and reified form was echoed in Andrew Prescott's memorable speech at the Digital Humanities Congress. Prescott found the value and vitality of the digital humanities reflected in Harry Brearley's Industrial Revolution lab

* Associated Professor, 3D Graphics/Animation/VFX, "George Enescu" National University of Arts

¹ Anne Shepard, *The Poetics of Phantasia Imagination in Ancient Aesthetics*, Bloomsbury Academic, 2014, pp.1-18.

and James Watt's workshop, cultivated spaces where effort, theorizing (thinking), and fabrication (reified forms) could meet².

The gaze is shaped by discipline, cultural prejudices, epistemic constraints embedded in an artifact and the material conditions in the context in which the experience of learning occurs. But it is also motivated by the scholarly intention to be objective, no matter how impossible, and to make every effort to understand without preconceived notions how matter might be observed.

In order to begin to understand some of the epistemic implications of forms of 3D graphic simulation, not only can we refer to these two types of knowledge, semiotic and aesthetic, but also in relation to 2D images and physical heritage objects. What are the implications of knowing when we look at a digital object compared to the direct study of the original object? What happens to our retention when a digital artifact has a vanishing point, an open space that fills around it, when we can manipulate the perspective from which we see a digital artifact in countless ways? How does our heuristic 3D rendering affect our viewing, our relationship to a digital artifact, and how do we explore it, which in turn affects the way we remember, think about, and know it?

We will refer to 3D and 2D images as digital artifacts or digital versions, although we are not fully satisfied with any of the terms, as they refer to epistemology. We are tempted to refer to them as digital descendants, with unique qualities and a life of their own. This term is problematic, but refers to excesses, commonalities, and deficits when digital versions are measured against their physical history. A term that has become commonplace in the 3D environment is digital surrogate. Bernard Fischer uses the term for 3D renderings of archeological sites, such as the impressive Rome Reborn³.

Fischer's interest in 3D imaging is to build digital landscapes and vast spaces, so he uses the term surrogate, the virtual environment acting as a substitute or proxy, a substitute for an archaeological site or what it once was, like ancient Rome as a means of generating and testing hypotheses, fulfilling a specific epistemic function. Surrogate fits Fischer's needs, but does not speak as easily about the full range of epistemic considerations that can be explored, especially the excesses of a digital artifact that add to our knowledge in other ways and what their effect is on sight and knowledge.

² Andrew Prescott. 'Made in Sheffield: Industrial Perspectives on the Digital Humanities'. In: Clare Mills, Michael Pidd and Esther Ward. *Proceedings of the Digital Humanities Congress 2012. Studies in the Digital Humanities*. Sheffield: The Digital Humanities Institute, 2014.

³ 2nd Italy-United States Workshop, Rome, Italy, November 3-6, 2003: *The Reconstruction of Archaeological Landscapes through Digital Technologies*, Organized by CNR-ITABC, Virtual Heritage Network, ECAI, University of California, Berkeley CDV, Field Museum of Chicago, UCLA Cultural Virtual Reality Laboratory.

It seems that Ségolène Tarte's impulse to call digital versions avatars is more appropriate, the digital version as an incarnation, the physical artifact passing over and in a digital form⁴. A digital version may not represent all the features of a physical artifact, but, as I mentioned, it also includes excesses. I appreciate Tarte's choice of the word avatar, his recognition that digital artifacts have excesses and exist in a different reality and with different rules and potentials, offering unique benefits and experiences, a recognition that I want to take forward in my sense of artifact or digital version. However, I will refrain from using avatars because in virtual environments, such as Second Life, it refers to a digital form through which a person projects his presence in a digital space, the most dramatic attribute of an avatar. Instead, it is desirable to stay focused on the kind of knowledge that an artifact generates when it has a 3D digital simulation, the excesses and deficits it involves; therefore, we will rely on the terms digital version or digital artifact.

The interpretive nature of sight and the speed with which the brain makes its interpretations should surprise us. It demonstrates how knowledge and meaning can be structured as quickly from what we believe we see (interpret as seen) rather than from what lies ahead. Magicians' illusions are a prime example. When we misinterpret visual data, we misunderstand. What we think we see, the way we interpret visual information in the retina, is the first thought that shapes our knowledge and has great epistemic consequences. Structuring the way we view and design interfaces for our digital artifacts that recognize that visual data is interpreted and what we see built is an important part of the epistemic question raised by 3D renderings and significant for 2D artifact images as well.

For a complex page designed as a page featuring the interlaced decorative motif of a medieval gospel – the page consists of an intricate web of elements, their bodies forming twisted knots of interweaving, some threads only three pixels wide – any additional visual information for a???. The brain's clue for analyzing visual data is beneficial. This page would provide an intriguing experiment, with two groups working to discover various obscure details and general patterns on the page, one using interactive 3D renderings and one using 2D images. Examining eye movement and the time required for different tasks would provide useful information for the development of 2D and 3D interfaces for viewing digital versions of cultural heritage artifacts.

Epistemically, page views change when each point becomes an epicenter for search. As a page rotates, the eye suddenly radiates in the

⁴ Ségolène M. Tarte, *On Cognition and the Digital in the Study of Ancient Textual Artefacts*, E-Research Centre, University of Oxford Digital Classicist Seminar Senate House, London, 2014, p. 8.

direction of the tilt or vanishing point, opening a new heuristic. Compared to 2D images, the look is remade. The page margin loses some of its significance as a starting point. A page is no longer anchored on one side, as it is by tying a manuscript, or handcuffed on all four sides, because it is embodied as a 2D digital image. Instead, any feature that attracts attention or arouses curiosity becomes a starting point for an investigation, the beginning of a series of rotations and twists that lead to knowledge. A page is observed, discovered, and understood from this point, and as the page tilts and the perspective changes, the words, decoration, and images are constructed and reconstructed in the visual field. The brain accumulates a multitude of images, a collection of visual information, from which to process its knowledge.

Interactive 3D renderings release the aesthetic experience of researchers to direct the query in a way that is not so easily available otherwise. While a physical medieval manuscript allows you to look over a page, it is awkward to manipulate yourself or a manuscript into positions to allow any point to be the origin (epicenter) to look over, especially for a large manuscript or in a delicate state. Such a view places viewers in relation to a page, in some respects, similar to that of the artists or writers who made it, who looked at the page as it ran, from each point touched by the brush or feather, the design radiating from it. As each point becomes an epicenter, in the interactive movement of the page, the changing perspective draws the attention on various aesthetic moments and allows the page's grandeur to unfold in a succession of modified forms and perspectives. The aesthetic experience of the page is realized and remade and ways of research are available for thinking, reflection and knowledge. This is the effect of 3D graphic simulation.

We do not want to overestimate or underestimate the significance of these research pathways as a heuristic and a path to knowledge. The way we approach and look at a page has been profoundly conditioned by the printing press. Increasing knowledge normally involves overcoming ingrained habits of thinking and looking. Our habits of viewing a page – from left to right, from top to bottom – have been conditioned by printing (for good reason) and transferred to the screen as shown in the menu bars. The appearance of the pattern left a deep impression, even in our language habits. When we say 'on the page', we normally mean from left to right, by taking the horizontal direction, as is the case of crossword puzzles. Web viewers, such as the Google Map API, allow diagonal movements. However, these movements do not generate a point of view; they allow you to traverse a surface rather than to have a glance at a location in the image. As the eye moves on a page, capturing information, there is no ready point or perspective from which to relate and think. In a 3D rendering, there is such a point, one in which to place other features of the page in relation to or in dialogue with for analysis

and knowledge. Having the ability to make any point an epicenter, this point becomes the point of reference, the moment of the page, the design feature with which the rest is measured, associated with a way to search, see and create meaning. 3D renderings generate points of involved interest, positions from which to move.

While digital humanities depend heavily on science and its advances in computer technology, this type of science has a way of going back to our deepest humanistic roots, the ways of knowing that make humanities the complementary discipline to the sciences that are. In a long line of philosophers, from Emanuel Kant to Martin Heidegger, Theodor Adorno and Maurice Merleau-Ponty, Hans-Georg Gadamer sees humanities as differentiated from sciences by knowledge, by aesthetic experience. For Gadamer, recognizing the central role of the human element, with all its complexities, is what allows the humanities to know his knowledge⁵. The aesthetics of a culture, embedded in artifacts, is the essence of the way of being of a culture, condensed and distilled, the elixir with which a culture propagates and reinvents itself. As far as knowledge is concerned, Maurice Merleau-Ponty is not completely wrong when he says, "Science manipulates things and gives up living in them."⁶ Humanities are about the perception of things and the lived experience.

Because epistemology refers to 3D renderings, we focus on two types of knowledge generated by the gaze, knowledge through semiotics and knowledge through aesthetic experience. While we have focused on knowledge through aesthetic experience, knowledge through semiotics has been a major driving force in digital humanities, especially in the field of text, starting with the generally accepted initial story of humanities, with Father Roberto Busa's approaching of Thomas J. Watson from IBM in the 1940s to develop an index verborum for the corpus of Thomas Aquinas. Digital projects with textual concerns have reinvented what we might know. For example, the Great Parchment Book Project⁷ produces readable 2D images of the fire-damaged parchment manuscript, a manuscript that transcends the hope of being digitized⁸. Part of this project involves digital

⁵ Abhik Roy & Oludaja Bayo (2011) *Hans-Georg Gadamer on Praxis and Hermeneutical Understanding*, Comparative Literature: East & West, 14:1, 27-42, DOI: 10.1080/25723618.2011.12015553.

⁶ Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*, Northwestern University Press, 1964, p. 19.

⁷ <http://www.greatparchmentbook.org/>

⁸ Reading damaged fire manuscripts is often very difficult due to the fragile nature of the texts and their distorted form. We present here an award-winning project (SUCCEED Award, UNESCO Memory of The World Status) between London Metropolitan Archives and University College London (Department of Computer Science and UCL Center for Digital Humanities), in partial collaboration with ETH Zurich, which allowed virtual flattening and the digital restoration of The Honorable The Irish Society's Fire Damaged Parchment Manuscript, exploring how advanced digitization methods can help read fire-damaged texts

flattening through 3D graphics strategies. Such projects demonstrate the profound impact of 2D imaging on science and knowledge, with the ability of 2D imaging to increase access, preserve digital, and enhance visualization (through resizing, clarity, and multispectral imaging). These skills speak about the substantial contributions and excesses of 2D imaging to knowledge – especially in the field of recovering what is no longer visible through ultraviolet and infrared images.

However, 2D images, even when the text is the intended feature, generate epistemic concerns, as Melissa Terras recently addressed in "Artifacts and Errors: Acknowledging Issues of Representation in the Digital Imaging of Ancient Texts"⁹. One of Melissa Terras's concerns is her addiction to digital representations and her possible lack of training for new scientists in examining physical artifacts. Will digital versions cause researchers to lose touch with, have amnesia, or misunderstand physical artifacts? Starting with Gadamer, Dennis Schmidt states that images, especially art, "educate our eyesight and understanding"¹⁰. He gives the example of the earth that can never be seen in the same way after being photographed on the moon. My hope, of course, is that we make concerted efforts to keep new scientists in touch with physical artifacts. But we must recognize that digital practices have revived his studies and practices for knowledge generation. The stock market and our appearance are and will be changed forever due to digital efforts.

One of the excesses of digital versions, whether 2D or 3D, is that sooner or later they will represent their antecedents better than the antecedents themselves represent, as in the case of medieval manuscripts, when their inks and pigments continue to fade, to deteriorate their support gelatinizes. In the future, we will have an epistemic crisis. Digital images preserve the way in which a cultural artifact was represented at a certain point in time, by a certain technology. Strangely, then, digital representations have increased their value on the stock market over time, keeping the way an artifact once appeared, even after the artifact was seriously damaged. I think Melissa Terras is right when she addresses the current issues of digital representations for these future concerns¹¹.

like this. By developing an acquisition workflow to digitize the text, backed by a preparatory preservation treatment, and then by developing software to explore and flatten documents, there is the ability to reproduce new digital images of the document that helped transcribe the text.

⁹ Melissa Terras, *Artefacts and Errors: Acknowledging Issues of Representation in the Digital: Imaging of Ancient Texts*, Kodikologie und Paläographie im digitalen Zeitalter 2 / Codicology and Palaeography in the Digital Age, 2011, p. 4.

¹⁰ Dennis Schmidt, *Between Word and Image: Heidegger, Klee, and Gadamer on Gesture and Genesis*, Indiana University Press, Nov 14, 2012, p. 104.

¹¹ Melissa Terras, *op. cit.*, p. 6.

For digital projects, we need to think carefully about what is worth placing in the conceptual space of the scholarship screen. For text, much of the conceptual space of the page works as a negative space, to make the letters as visible as possible for the meaning of their direction. However, this is just a use of the conceptual space of the page, quite different for the illuminated manuscripts. Artifacts such as the medieval Gospels created in the monastic space of Moldova reorganize the universe around their aesthetics, an aesthetic of light, one dominated by religious doctrine, but also well informed by the artistic heritage of their culture. The decoration of these grandiose manuscripts of the Gospel, the experience of the decorative motif entrelacs provides clues for understanding the text and wider expression. For the medieval Gospels of Moldova, the conceptual space of the page is anything but negative space.

The cultural artifacts and features that scientists want to capture and represent to create meaning will generate the standards and urgency for how an artifact is captured and presented digitally. However, 3D graphic simulation is a break from our habit of thinking of the page as a flat surface, reminding us that the page is a conceptual space, one with horizons and vanishing points, embedded in the aesthetics of a culture. 3D images generate different types of knowledge. Over time, we will better understand the effects of 3D on knowledge and how academic knowledge reacts and evolves, the heuristics that 3D inspires, and the types of knowledge it generates, which is certainly different for different types of cultural heritage. 3D artifacts open up new potential for interactivity, in the best sense for web accessibility, and the learning involved, which is meaningful for teaching. How 3D graphics simulation influences academic practices, ways of knowing and generated knowledge is an answer we need to give to the future. However, as digital humanists, I believe that we should leave digital artifacts for the future that are as saturated as possible with data. When scholars and artists made the Gospels in Moldova, I doubt that any of them considered this great book of the Gospel to have survived two hundred years. Some of our digital artifacts will probably survive for two hundred years. We know that we may prefer those that have saturated information in 3D graphics simulations.

The source of concerns for the cultural, digital recovery of manuscripts from medieval Moldova can be found in the research undertaken during his doctoral studies, under the guidance of the distinguished Professor Tereza Sinigalia. We have discovered a galaxy of heritage values insufficiently known today, outlining an era of cultural grandeur materialized by our predecessors. In respect of this exceptional artistic episode, we propose the initiation of 3D digitization of these manuscripts, which would preserve for posterity a strong artistic voice – of the Moldavian artists from the Middle Ages.

Bibliography:

Abhik, Roy, Oludaja, Bayo, *Hans-Georg Gadamer on Praxis and Hermeneutical Understanding*, *Comparative Literature: East & West*, 14:1, 27-42, DOI: 10.1080/25723618.2011.12015553, 2011.

Merleau-Ponty, Maurice, *The Primacy of Perception*, Northwestern University Press, 1964.

Prescott, Andrew. *Made in Sheffield: Industrial Perspectives on the Digital Humanities*. In: Clare Mills, Michael Pidd and Esther Ward. *Proceedings of the Digital Humanities Congress 2012. Studies in the Digital Humanities*. Sheffield: The Digital Humanities Institute, 2014.

Shepard, Anne, *The Poetics of Phantasia Imagination in Ancient Aesthetics*, Bloomsbury Academic, 2014.

Schmidt, Dennis, *Between Word and Image: Heidegger, Klee, and Gadamer on Gesture and Genesis*, Indiana University Press, Nov 14, 2012, p. 104.

Tarte, Ségolène M., *On Cognition and the Digital in the Study of Ancient Textual Artefacts*, E-Research Centre, University of Oxford Digital Classicist Seminar Senate House, London, 2014.

Terras, Melissa, *Artefacts and Errors: Acknowledging Issues of Representation in the Digital: Imaging of Ancient Texts*, *Kodikologie und Paläographie im digitalen Zeitalter 2 / Codicology and Palaeography in the Digital Age*, 2011, p. 4.

***, *The Reconstruction of Archaeological Landscapes through Digital Technologies*, Organized by CNR-ITABC, Virtual Heritage Network, ECAI, University of California, Berkeley CDV, Field Museum of Chicago, UCLA Cultural Virtual Reality Laboratory in 2nd Italy-United States Workshop, Rome, Italy, November 3-6, 2003.

<http://www.greatparchmentbook.org/>

Fear and Transgression in the Imaginary of Hieronymus Bosch and Francisco Goya

Radu Carnariu*

Abstract: *This research prospects the fantastic imaginary of Hieronymus Bosch and Francisco Goya from the perspective of two fundamental characteristics common to the two artists: fear, with its influence on the production of phantasms, beyond historical and iconographic frameworks specific to their times, and transgression, which determines psychologically the typology of the artistic approach, the special phenomenology of the creative labor from the “forbidden imaginary” (Freud) and the “creative surprise” (Anzieu) to the aesthetic sublimation of various “clandestine delights” (Huyghe). In the case of Hieronymus Bosch, the fantastic imaginary is provoked by the fear of damnation, from the visionary interstices of which the clandestine delights of a guilty duality erupt to the surface of the image. In the case of Francisco Goya, the fantastic imaginary is determined almost obsessively by the fear of human bestiality, whose best avatar is Saturn devouring his sons, the sinister keystone of the famous Casa del Sordo. The research connects several theoretical, historical and psychoanalytic perspectives, based on notable studies on the artistic particularities of the two visionaries, following, especially, the impact over time on romanticism, expressionism or surrealism.*

Keywords: imaginary, fantastic art, unconscious, phantasm, introspection, transgression.

Introduction

In the case of Hieronymus Bosch, the fantastic imaginary is provoked by the fear of sin, of instinct, of the loss of salvation towards the enigmatic delusional transgressions of a *mystical fable*, in Chevalier’s words, from the visionary interstices of which the *clandestine delights* of a guilty duality, between sacred and profane, *erupt* to the surface of the image. In the case of Francisco Goya, the fantastic imaginary is determined almost obsessively by the fear of human bestiality, and the absurdity of blind brutality, whose best avatar is none other than the dreadful *horror of war*, best symbolized by *Saturn devouring his sons*, the sinister keystone of the famous *Casa del Sordo*.

In both cases, there is a clear common and *secret* denominator: fantastic transgression towards and beyond ugliness and evilness. Dividing the aesthetic concept of *evil* into natural ugliness, spiritual ugliness, and

* Visual artist and Art professor, Iasi, radu_car@yahoo.com, radubogdancarnariu@gmail.com

artistic ugliness, Karl Rozenkrantz, in his famous *Aesthetics of Ugliness*, subtly defused the taboos of neoclassical idealism about the degree of aesthetic value of the negative, in general.

An investigation of the notion of ugliness, an aesthetic of it, has its exact path, as such. It must begin by recalling the concept of beauty, not so much to present it in its full essence as a metaphysics of beauty should proceed, but only to the extent that the basic determinations of beauty can be stated; also, through its negation, the ugly is born. However, this research must end with the notion of transformation, of which the ugly becomes aware, in that it becomes a means of the comic.¹

Like ethical ugliness, understood as *privatio boni*, aesthetic ugliness, almost ubiquitous in medieval imaginary, seen as disharmony and loss of measure, reveals the monstrous dimension of the human condition, which we will find much later, in an extreme dramatic version, in the art of German expressionists such as Otto Dix or the Dadaists from the New Objectivity movement such as Georg Grosz. However, *evil* in the medieval imaginary of some Renaissance masters such as Hieronymus Bosch or Matthias Grünewald, was allowed as long as the painter could represent it *beautifully*, with a sense of *good* technical virtuosity. The *aesthetic test* was thus passed if the evil, the ugly, was *well* done. The medieval apocalyptic imaginary abounds in various oppositions: the dualities of sin-virtue, demonic-angelic, human-monster, determining the *phantasmic* scenarios from the perspective of a dichotomized state of mind in the midst of a transformative crisis.

This is how monsters, loved or feared, kept under control, but at the same time freely admitted, make their way more and more, with all the horrible fascination they bring with them, in literature and painting, from the descriptions of Dante's *Inferno*, to Bosch's later paintings. Only a few centuries later, in the romantic and decadent atmosphere, the attraction to the awful and the Beauty of the Devil will be recognized without hypocrisy.²

For the Renaissance masters mentioned above, the Fantastic Art of Dark Ages metaphorically appears as a retrospective diary of fears and moral breakdowns among the swamps of apocalyptic horrors, a monstrous codex of spiritual disease and torment, a soporific invasion of delusions and teratological obsessions, a *pandemonium* of the primeval grotesque, uncovered and haunted by inquisitorial tortures. Perhaps the image of a convulsive Job decomposed by mystical madness would more eloquently synthesize the conflicting spirit of this age. From the unscarred stigmas of the medieval imaginary, guilty fear unbridledly unleashes its hungry bestiarities in a fairy of vanities.

Goya's later artistic vision not only symptomatically opens the imaginary of romantic agony, especially through his works decorating the walls of the famous *Casa del Sordo*, but foreshadows with a fascinating

¹ Karl Rozenkrantz, *O estetică a urâtului*, ed. Meridiane, București, 1984, p. 37.

² Umberto Eco, *Istoria Frumuseții*, RAO, București, 2006, p. 148.

emotional power the dawn of expressionism and avant-garde social realism. An echo of this visionary attitude can be seen in the urban pandemonium of Grosz's compositions (German *New Objectivity*) which, although seemingly Boschian in the futuristic-miniature decompositions of dehumanized crowds of bestiality and vice, remains Goyan in the critical attitude towards the disasters of the psychological and moral dissolution of the interwar European society.

The tragic vision of the Romantics often appears disguised in realistic images as a technique, structure or compositional organization, as we see in Goya's *Disasters*, Piranesi's *Dungeons* or Friederich Caspar's strange landscapes. What becomes an essential stylistic mark for the haunted universe of romantics is the tragic *Schopenhauerian* sense of being. This sickly disposition of the romantic artist, generates a series of explorations towards the imaginary that can be characterized, in some cases more eloquently (Piranesi, Goya, Blake), as visions of the tragic. In this sense, Goethe's statement in old age according to which, in his words, "*Romanticism is sickness, Classicism is health*", becomes emblematic for the cultural and psychological profile of the time.

An iconic work for Goya's visceral "expressionism", *Saturn devouring his sons*, physiognomically evoked before in one of Baldung Grien's drawings, as imminence of the blind unleashing of instinct, represent, says Audeguy,

(...) not the savagery of an archaic god, but the background of the hopeless cruelty of humanity, which he had already evoked in *Los Caprichos* (1799) and then in the *Los desastres de la guerra* (1810-1815), devoted to the violence perpetrated by the Napoleonic occupiers of Spain. Like Sade, both contemporaries of the Enlightenment, he leans on these unfathomable abysses.³

The night of the *Thanatic* drive or impulse, to paraphrase Freud's terminology, begins especially with the violent depictions of the disasters of war where the state of conflict is exacerbated to the paroxysm of mental and physical dismemberment, to the *bestiality* of blood thirst. Although the restoration of the unconscious mind in the fantastic art of the Romantic era relied on the phenomenology of *fear* and *sadness*, on the rediscovery and exploration of the dark side of the human condition, it must be understood essentially as a positive moment, necessary to expand the vision of human existence and its artistic expression.

Introspection, mystery, darkness, ruins, the study of imaginary worlds, mythological-historical fiction and, especially, the artistic struggle into the depths of emotional dimension of the human psyche are some of the stylistic and philosophical marks specific to Romanticism. Along with the horrors of the First World War, against the background of new apocalyptic

³ Stephane Audeguy, *Monștrii*, ed. Univers, București, 2008, p. 59.

fears, these stylistic marks are enhanced to the point of paroxysm by expressionists. From Edvard Munch's *Scream*, Otto Dix's *War Triptych* to George Grosz's *Pandemonium*, fear, and its profoundly disturbing imaginary, takes on unprecedented visionary springs, the artistic imagination reorienting itself towards a visual rhetoric of emotional shocks, of borderline feelings, arousing an imaginary of extreme tragicness of the human condition.

Bosch. The *Apocalyptic Enigma of Forbidden Desires*

One can write as much about Bosch as Shakespeare without ever exhausting the subject. The imaginary of Fear, in his case, exceeds the customary representations of the monstrous in the religious painting typical of the Middle Ages and the Nordic Renaissance. In the opinion of Virginia Pitts Rembert, in *Hieronymus Bosch and Lisbon Temptation*, "to the medieval mind, the man who could reveal so plainly its own worst fears must have been a wizard or a madman, perhaps a tool of the Devil himself."⁴ Considering a number of authors such as Charles De Tolnay, with a Freudian approach to the Boschian imaginary, Jacques Combe, who identifies alchemical symbolism in the iconography of this enigmatic artist, or Wilhelm Fränger, most notably, who distinguishes, for the first time, two different iconographic registers of Bosch, as well as his possible membership in a heretical sect that would have influenced his artistic vision, the author considers that no definitive conclusions can be clearly drawn on the illustrativeness or a clear intentionality on the meanings allegorized in the art of Hieronymus Bosch. Just as one cannot delimit firm interpretive frames regarding the supposed hidden symbols or suggested meanings that the imaginary of the famous Renaissance fantastic artist would illustrate. From this angle of analysis, it would appear that when we take into account the premeditated meaning or, at least, the presupposition of an iconographic program predetermined by it, according to the customs of representing the ugly or evil of that period of art history, in Bosch's delirious visual fables we are immersed, in Chevalier's words, in a "delicious atopy."

At Bosch, the relationship between idea and pictorial metaphor, between meaning and visual fable, is often *surreal*. The author mentioned above considers that, in the case of the Boschian imaginary, the usual approach of most historians is deficient if only the semantic, rational aspect is taken into account, ignoring the parallel "story" of the images themselves, of the visual micro-stories that it coagulates with visionary ingenuity during the artistic process in which, not infrequently, the irrational seems to randomly provoke, according to an internal "logic" of delirium, of the oneiric trance, alternative directions of interpretation.

⁴ Virginia Pitts Rembert, *Hieronymus Bosch and Lisbon Temptation: A View from the Third Millenium*, Parkstone Press Ltd., New York, 2012, p.15.

At Fränger, the proponent of the thesis that the Renaissance master would have misappropriated and codified meanings in accordance with the ideology of the alleged heretical sect of which he was a part, as the author mentioned above notes, the interpretation takes almost no account of intrinsic meanings (psychological or artistic) of the image, Bosch's "transgressive" imaginary hiding, according to a *conspiratorial* logic, a double meaning; moreover, it hides a subversive iconographic system parallel to the visual narrative, both critical of popular pagan religiosity and the Christian clergy.

Virginia Pitts Rembert considers that the mistake of many exegetes, including Fränger's, is to focus exclusively on the hermeneutics of the image, on what it really means, and less on how such images are produced, on the visionary phenomenology from which they emerge, beyond the historical, theological or iconographic context. From this it would be inferred that Bosch could be considered an enigmatic forerunner of later surrealists, not only by his special disposition to imagine new ways of iconographic representation of evil, beyond the usual imaginary of the time, but especially through its constant tendency towards visual digression, escapist deviation and transgression from the context of his own narrative. Elusive, hallucinatory, hypnotizing, dissociative, the Boschian apocalyptic imaginary leaves the moralizing didactics of the fable, as well as the bookish logic of the parable or visual allegory, typical of the illustrative, towards the new territory of self-referential phantasmic "delights". In other words, the authenticity of this artist emerges primarily from the pictorial and technical fluency of the "dream" recording, on the edge of an "abyss" of uncertain references, beyond the (self) imposed theme. We are in the swampy territory of a "forbidden dream", in Freud's words.

We can certainly admit the importance of ideas as a necessary element of Bosch's paintings – that is, the ideas from which he received inspiration and the total idea to which he related each painting. But the individual images within a painting do not necessarily have ideational meaning except as they relate to the total conception. They are creations forged during an artistic process, and should be considered as such. To judge them according to rational, exterior, content only compounds the confusion concerning Bosch. The images resulting from his creative activity are not rational structures in themselves. To look for rational meaning in them only leads to the kind of misunderstanding that has been rampant in the nearly five centuries since the painter's death.⁵

Virginia Pitts considers that the *unusualness* of Bosch's imaginary is not necessarily due to a critical or ironic distance from the representational subject, nor from any personal iconographic system, as can be seen from Huyghe's previous analyses in *Dialogue with the Visible* or in *Fantastic Art* of Marcel Brion, but precisely from a special *religiosity* of the artist, an aspect that would have served him, as in the case of the intense mysticism of

⁵ *Ibidem*, p.78.

Matthias Grunewald in the *Isenheim* Altarpiece, as a *phantasmic* pretext, a deep need for visual exploration of the imaginary beyond artistic conventions specific to his time. It can be said, without a doubt, that at Bosch, the overflowing imagination, doubled by a perfect mastery of the technical means, as well as by a greater freedom or indifference towards an imposed subject, but also by a deep predisposition of his psyche for *fabulatory* pictorial “polyphony”, contributes to the appearance of an unprecedented fantastic approach, an “odyssey” of visual delirium, especially if we look at it retrospectively from the perspective of surrealism, at least.

His paintings exude belief of an extraordinary nature. The fact that his governing drive was the desire to heighten religious experience would be a prime factor in his freedom from the ordinary artistic restrictions. His lack of preoccupation with reality has made him incomprehensible to the layman and historian alike, but this would naturally follow his desire to concretise such maginary concepts as heaven, or hell, or the visions of a saint.⁶

Also, in *Dialogue with the Visible*, R. Huyghe sometimes tends to overestimate the hermeneutic importance of the psychoanalytic approach in deciphering the fabled riddles specific to Boschian fantastic imagery. As Virginia Pitts Rembert pointed out before, he emphasizes the importance of psychoanalytic or symbolic research, similarly to Charles de Tolnay (1937) and Jacques Combe (1946). Sigmund Freud had already taken the first step with his well-known essays on psychoanalysis applied to art. Furthermore, regarding the relationship between Bosch’s imaginary and the supposed symbolic alchemical-inspired subtexts that Combe discusses, Huyghe particularly considers C.G. Jung’s extensive contribution to understanding the archetypal imaginary as an abysmal matrix of artistic language and of the evolution of the psyche (individuation), also analysing the medieval alchemical symbolism, in *Psychology and Alchemy* or in the *Red Book*, especially in relation to the deep knowledge of the *psyche*, as source of creative imagination. Without going into details, an almost exclusively psychoanalytic approach, an aspect that Huyghe considers equally “dangerous”, in the case of the imaginary production, has, to use Eco’s expression, its “limits of interpretation”. In the absence of complex semantic “keys”, with the help of which we can decrypt quasi-objective, even on the “anecdotal” surface of delirium, something relevant or convincing from Boschian allegorical hassle, solving, in Chevalier’s words, the “cryptogram puzzle” of some possible meanings premeditated by the artist, the psychoanalytic approach remains debatable. The psychoanalytic approach obviously has its hermeneutic importance, especially in depth, but it also risks “contaminating” the process of receiving and interpreting images, through the inevitable presumption of *induction* of an interpreter-psychologist who tends to “choose” a convenient decoding direction.

⁶ *Ibidem*, pp.81-82.

At Bosch, in particular, the “transgressive” status of the fantastic image, atypical for its time, beyond the intricacies of various referential contexts, is more important and more revealing precisely through the “bursts” of the creative ingenuity of the unconscious in the act of visual production, by digressing the subject, through the associative spontaneity, through the brilliant “neuroplasticity” of this outstanding “technician of the imaginary” according to I.P. Culiianu. Bosch’s imagination can easily become a *visionary trap* for the viewer, a double magic mirror to the abysses of the human mind in front of which he looks and lets himself be seen, in a mutual game of subconscious projections. At Bosch, we can speak of a charisma of the enigmatic that emerges from the illusion, and the allusion, of visual duplicity. In a direction of moderate psychoanalytic interpretation, Huyghe speculates on the artist’s subconscious entering the troubled waters of medieval Phantasia, stating that:

“Bosch speaks incessantly of the obsession of instincts that man demands, removing him from salvation. Is he perhaps afraid of their consequences? It would be said that he gives in to a secret delight.”⁷ Carl Linfert considers Bosch a “pivotal figure” who manages intuitively, through the enigmatic duality of his satirical-apocalyptic, ironic-mystical imaginary, to make the transition to the spirit of Renaissance and especially of the later Reformation.

(...) he possessed two gifts: clear-eyed insight into all blind folly, a coldly critical view of all excess and exaggeration. However much or little religious as may be his paintings that comment on these failings, he never ceased to show how all God’s beneficent influence on the world is constantly thwarted by man himself. (...). And though there was no sign as yet of a Reformation, in such pictures there was a first hint, a seed of doubt, perhaps even a warning to the artist’s contemporaries, an unmistakable, though enigmatic, glimpse of things to come.⁸

Goya. The Devouring Horror of Inner and Outer War

Kenneth Clark, in *The Romantic Rebellion*, considered that the author of *Los Caprichos* was “obsessed with all the terrible things that could happen to mankind when it lost control of reason”⁹. And War could be considered the ultimate and the most horrid materialisation of apocalyptic fear. Goya undoubtedly makes the transition from the *Aufklärung* to the reconsideration of the profound influence that the Unconscious exerts on the artistic imagination, through the creative intuition of the hidden universes. The hidden universe, in this case, must be correlated with the *forbidden imaginary*. The Freudian phrase refers to the way in which the writer, playwright or artist camouflages through aesthetic effort the true motive or

⁷ René Huyghe, *Dialog cu vizibilul. Cunoașterea picturii*, ed. Meridiane, București, 1981, p. 325.

⁸ Carl Linfert, *Hieronymus Bosch*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1989, p. 8.

⁹ Kenneth Clark, *Revolta romantică*, ed. Meridiane, București, 1987, p. 43.

desire hidden behind the phantasmic dream that provokes, in Didier Anzieu's terms, the "state of surprise" that determines the "labour of art".

Through modifications and disguises, the writer attenuates the selfish character of his dream, thus managing to win us through the purely formal pleasure, that is, the aesthetics, which the embodiment of his fantasies provokes in us. (...) It probably contributes to this success ~~in a~~ to a large extent the fact that the writer transposes us into a state in which we can enjoy our own fantasies without having rebukes of conscience (...).¹⁰

However, with some reluctance to the psychoanalytic approach regarding the fantastic imagery, Huyghe insinuates that Goya's imagination revolves almost obsessively around themes that illustrate violence, bestiality, cruelty. Although the author of the famous *Los Caprichos* is undoubtedly a pre-romantic forerunner of social and political criticism, through his art committed against war, authoritarianism or aristocratic hypocrisy, like Grosz in the twentieth century, Huyghe insists on the presumption of a *repressed bestiality* in the case of the Spanish artist. He also observes similarities between Goya's *Saturnian* dream, animated, in Huyghe's words, by the same *clandestine delights* as in the case of the gloomy visionarism of late medieval predecessors such as Urs Graf or Baldung Grien. "In his fantastic visions, Goya further confesses his obsession with cruel bestiality. Saturn, invoked by Goya, is always present, obvious or hidden in the depths of human fear. In fact, the mythical or bestial aspect remains the devouring monster."¹¹

Although one of the hallmarks of the fantastic in art and literature is the *unusual* that emerges from a special dynamic of more or less controlled incoherence, the dark vision of the Goyan fantasy provokes the absurd in the opposite way, precisely through an almost manic structural coherence, especially in rendering the details of character and in the suggestive gestures of the bodies.

At Goya, we can speak of a subtle complicity with the viewer, similar to that of Bosch. If in the case of the Renaissance artist, his complicity, apparently rather self-ironic and self-parodic, than guilty or frightened by the universality of the devouring *peccatum*, betrays him as a true aesthete of histrionics, camouflage, evasion and embezzlement, in the case of Goya we can speak about a subtle and subversive visual satire. In Bosch's case, the imaginary of apocalyptic fear is offset by the duplicity of controlled delusions, as apparent escape points from the *anthill of hypotheses*, in Huyghe's words. Bosch incites hallucinatory decipherments, manipulating the tangled visual conundrums with an abundance of slippery meanings and seductive appearances through their unpredictable inner movements. It seduces the imagination of the one who steps beyond the fabulous visionary

¹⁰ Sigmund Freud, *Eseuri de psihanaliza aplicată*, ed. Trei, București, 1999, p. 96.

¹¹ René Huyghe, *op. cit.*, p. 321.

drunkenness by sinking him, senselessly, into the bottomless sea of evanescent possible interpretations.

The production comes from the viewer captivated by the tricks of the painting. Bosch was said to have been delusional. On the contrary, he causes delirium. Turns on the meaning-producing machinery. However, by escaping the developments and works triggered by the deceptive promise of a hidden meaning behind the image, he becomes alienated from their places and time, becomes an uninhabited place and a non-time, differentiates himself more and more from what he generates.¹²

In Goya's case, "the tricks of painting" do not consist in inducing, consciously or not, the sensation of meaning through an enigmatic game of visual-allegorical references decomposed by the incongruous dynamics of the dream, nor in any narrative artifice of immersion into delirium, but rather in the sense of "rational" clarity of the Irrational that invades the clear territories of conscious thought. What in Bosch's imaginary is under the sign of "mystical" and, above all, *psychological* fabulation, in Goya's dark visions becomes, in Freudian terms, a *manifest content* of the unconscious mind. Especially in the case of the famous cycles of engravings mentioned above, the imaginary of Fear, provoked by the horrors of war, both exterior and interior, acquires new intriguing dimensions. According to Huyghe, the *Sleep of Reason* anticipates later psychoanalytic explorations. At least from this angle, of investigating and *capturing* the dream as the starting point of artistic production of phantasmic coherence by the means of art, Goya anticipates not only Romanticism, but also Surrealism. Endowed with a keen sense of subtle and subversive meanings, in a tragic-comic or sarcastic-fatal tone, features that reveal him as a refined genius of satire, Goya excels in manipulating pictorial-allegorical invectives in leisurely thought-out theatrical scenes, and the outstanding characters, although they embody up to a point, vices, defects, as well as behavioural or age-specific taboos, possess that inner duplicity that generates a sense of strange mystery, betraying the irony of the one who handles them behind the scenes as some sideshow puppets.

Los Caprichos can be seen as Goya's contribution to the campaign waged by Spanish intellectuals to bring the Enlightenment to Spain. Shot through with satire and caricature — the weapons of liberal intellectuals — the prints arouse extravagant emotions, among them fear and horror. Although in general they are critical, today the meanings of some of Goya's images are obscure. The plates are numbered and have explanatory inscriptions, but these may also be veiled because Goya used well-known proverbs, figures of speech, parts of sayings and double meanings.¹³

Delacroix is one of the first iconic artists of Romanticism to recognize Goya's satirical genius, beyond the expressiveness of the subtle play of light and shadow, character synthesis or technical virtuosity. Martha

¹² Michel de Certeau, *Fabula mistica*, ed. Polirom, Iași, 1996, p.55.

¹³ Sarah Carr-Gomm, *Francisco Goya*, Parkstone International, New York, 2012, p. 136.

Richardson also talks about this essential aspect for the symbolic and historical continuity of Goya's art as a turning point for the emergence of Romanticism. In her words,

In the *Caprichos*, Goya avoided superfluous details. The figures are placed in sparse, almost spaceless, settings that force the eye to focus on the central drama. The drama is further heightened by the theatrical use of sharply contrasting lights and darks. There is an eerie quality to the etchings, a sense of the mysterious without precedent in Western art.¹⁴

Moreover, if we refer, from the same perspective, to the painting of *May 3*, we can consider that Goya is perhaps the first artist to offer a stylistic statement of the new romantic spirit that he anticipates as its predecessor. This work of art, in particular, becomes an image-testimony, typical of pictorial journalism, and at the same time a clear political statement, as Tim McNeese observes, marking an ideological turning point of freedom in spite of authority, of the liberalism promoted by Enlightenment against the oppressive absolutism. This work of art also indicates a paradigm shift in artistic expression, showing a different pictorial language that adapts to the tumultuous history of the event. The artist postpones his introspections, art leaves the intimacy of the studio to meet the important events on the spot. The work can be compared to other large emblematic war scenes such as Delacroix's *Massacres at Chios*.

(...) The painting also appears modern through its subject matter, as if it were a journalist's snapshot of an event worth remembering. There is an immediacy and personality to the painting, as if Goya had actually been there as a witness of French retaliation. It is all thrown in the viewer's face, with a no-holds-barred realism.¹⁵

Bibliography:

- Audeguy, Stephane, *Monștrii*, ed. Univers, București, 2008
 Carr-Gomm, Sarah, *Francisco Goya*, Parkstone International, New York, 2012
 Clark, Kenneth, *Revolta romantică*, ed. Meridiane, București, 1987
 De Certeau, Michel, *Fabula mistică*, ed. Polirom, Iași, 1996
 Eco, Umberto, *Istoria Frumuseții*, ed. RAO, București, 2006
 Freud, Sigmund, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, ed. Trei, București, 1999
 Huyghe, René, *Dialog cu vizibilul. Cunoașterea picturii*, ed. Meridiane, București, 1981
 Linfert, Carl, *Hieronymus Bosch*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1989
 McNeese, Tim, *Francisco Goya*, Chelsea House, New York, 2008
 Pitts Rembert, Virginia, *Hieronymus Bosch and Lisbon Temptation: A View from the Third Millenium*, Parkstone Press Ltd., New York, 2012
 Richardson, Martha, *Francisco Goya*, Chelsea House, New York, Philadelphia, 1994
 Rozenkrantz, Karl, *O estetică a urâtului*, ed. Meridiane, București, 1984

¹⁴ Martha Richardson, *Francisco Goya*, Chelsea House, New York, Philadelphia, 1994, p. 75.

¹⁵ Tim McNeese, *Francisco Goya*, Chelsea House, New York, 2008, p. 124.

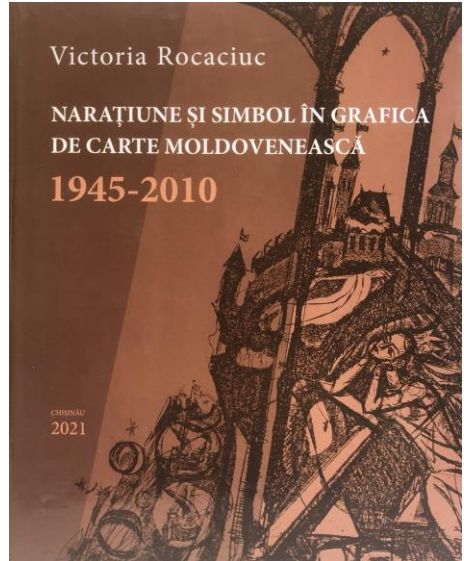
BOOK REVIEWS

Visual Narrative in Moldavian Graphics 1945-1990

Atena-Elena Simionescu

Victoria Rocaciuc, *Narațiune și simbol în grafica de carte moldovenească, 1945-2010* / *Narrative and Symbol in Moldavian Book Graphics 1945-2010*, Ministerul Educației și Cercetării,

Institutul Patrimoniului Cultural – Chișinău, 2021, 280 pages



The book written by Mrs. Victoria Rocaciuc is a truly rigorous research regarding the evolution and development of book graphics in the Republic of Moldavia between 1945-2010. The trajectory of the study presents an approach on the historical and theoretical context, but also on the methods of development and peculiarities of representing the image in illustrated books by making use of a subtle compared analysis of papers, artists, influences and tendencies which are specific to each and every period.

Another side of the study underlines the way in which artistic and aesthetic value has a decisive impact on the public and society, offering a larger liberty of artistic communication, thus assuring success in contemporary art.

The debut of the work is centred on the exploration of principles and criteria of interpretation and appreciation of works of graphic art and their artistic value. If we judge things from the historical pragmatic perspective, we notice that society and the historical context influence the artistic creation. We notice a convincing investigation of the function of the graphic image, of the aesthetic criteria that lead to the finality of the work of art; of the criteria called “extraaesthetic” by the author, criteria that refer to the success or failure of an artistic product, accessibility, context, message; a category that encapsulates an amount of very diverse criteria among

which: national membership, integration in universal art, originality and relationship with the receiver public.

The author introduces us into a chronological analysis of the narrative developing the connection between literary and visual narration and she juxtaposes the problems of symbol and of the multiple ways in which it can be interpreted to the two forms of language, simultaneously used in book graphics. We notice the same attention for the identification and underlining of the historical context, thus, in the 18th century, the allegorical language is used in arts, while in the 19th-20th centuries, deep changes can be remarked in the creation of works of art. The Japanese engraving Ukiyo-e determines the appearance of Impressionism in Europe and, practically, the paradigm of universal art is changed, *plein air* and the dissolution of light into colour lead to a revolution in the concepts of visual art. In this context, a series of Moldavian artists are proposed for analysis, artists that have also approached book illustration, among them Elisabeth Ivanovski, Teodor Kiriacoﬀ, Boris Nesvedov, E. Cearuin, V. Kudrova. The tendencies to adhere to modern systems of representing the image are visible in the graphics of Moldavian books after the year 1960 in the works of the graphicians: Isai Cârnu, Gheorghe Vrabie, Arcadie Antoseac and others.

Referring herself to the problems of realism – socialist in book graphics from the Republic of Moldavia, the author opens a window towards another dimension of book graphics, she noticed the major influences on the narrative character of illustration in the context which is specific to the years 1940-1953, in Sovietic graphic art. The historic perspective of the study presents the transition from socialist realism characterized by research and figurative illustration, taking into account the ideological conditions and it brings into light a few illustrators that have been remarked given the specificity of artistic practice and the resonance with the proposed topic. Among the first graphicians involved in this process, we mention Evgheni Merega (1910- 1979), specialized in book graphics, Valentina Neceaev (1909-1977) with graphic elements in ornamental-applied art and Boris Nesvedov (1903-1963), an artist in whose works "persists a specific tendency towards ornaments, what becomes dominant in his creation is socialist realism"¹ (quoted from note 188). Regarding the development of book graphics in the Republic of Moldavia, there are a series of artists among which the author mentions: Leonid Grigorașenko, Zigfrid Polinger, Ilia Bogdesco, Iacob Averbuh, Boris Irokorad, Ignatii Nivinskii.

In a coherent logic, Victoria Rocaciuc exhibits the evolution of book graphics in an individual manner, from the tendencies of the relatively

¹ Note 188 from the vol. AOSPRM, F R-2906, inv.3, d. 84, f.12; ANRM, F R-3346, inv1, d.35, 9 pages, 9 documents; ANRM, F R-3346, inv.1, d.28, 23 pages, 23 documents.

conventional style to the new forms of artistic expression, new categories of interpreting images are added, the image is seen as a narration directly expressed or a visual narration which involves the metaphor and the symbol, in the period of the years 1953-1970. The mentioned artists that are representative for this period are: Igor Vieru, Isai Cârmu, Gheorghe Vrabie.

The years 1970-1990 bring stability to the field, book illustration earns its independence, becoming a specialization that has its own individuality, more and more artists are in favour of visual narration and they experiment feelings and emotions materialized in graphic compositions in different work techniques accompanied by lino engraving and stone engraving. The new tendencies which are specific to this period are investigated by a large compared analysis of the features and peculiarities which are present in the works of the graphicicians that are representative: Gheorghii Ostapenko, Arii Sveatcenko, Mihail Bacinschi, Mihail Vacarciuc, Roman Ghimon, Valerii Malearenko, Iuri Pivcenko, Vladimir Sinikii, Aleksandr Hmelniki, Filimon Hmuraru, Aurel David, Gheorghe Guzun, Anna Evtuenco, Leonid Domnin, Arcadie Antoseac, Gheorghe Vrabie, Alexei Colîbneac, Emil Childescu, Oleg Zemţov, Valentin Koreakin, Victor Kuzmenko, Vasile Cojocaru, Leonid Domnin, Dimitrii Savastin, Aurel Guţu-Resteu, Anatoli Smîleaev, Svetlana Konnikova, Roman Ghimon, Leonid Nikitin, Vladimir Bulba, Iuri Pivcenko, Ion Severin, Iurie Leu, Serghei Bucur, Liudmila Cojocari, Vladimir Melnic, Iaroslav Oliinîk, Constantin Petereanu, Valeriu Oprea, Tatiana Zaharova-Oprea.

Once ideological changes occurred, the post-sovietic period naturally comes with the evolution of technical and technological means. The evolution and development of computers and operating systems attracts the change of styles and technical methods used by graphicicians. Thus, we notice that some graphicicians stay in the area of traditional techniques, while younger generations make their way towards digital illustration and 2D and 3D techniques, becoming illustration alternatives that allow the modeling of characters and environments exploring new techniques of representation of the artistic image. The theoretical endeavor brings forward a variety of graphicicians more or less influenced by the socio-political context, but also by the artistic nature and their own stylistic support. One last perspective comparatively analyses abecedaries and the artistic language used by the graphicician together with the dimension and origin of the story and the peculiarities of influences that generate the relationship text-image.

The book of Victoria Rocaciuc, **NARRATION AND SYMBOL IN MOLDAVIAN BOOK GRAPHICS 1945-2010**, represents a large theoretical contribution in establishing and setting a national heritage in the field of graphics and book illustration in the Republic of Moldavia.

**Short History of
Book Illustration –
Cezarina Caloian
Book Review**

Maria Bilașevschi

Cezarina Florina Caloian, *Scurtă istorie a ilustrației / Short History of Book Illustration*, Artes Publishing House, Iași, 2020, 160 pages.



Today, when the profession of illustrator is not only highly desirable for the great reach it has among readers, but for its trend-setting features, a book dedicated to the topic of book illustration, *Short History of Book Illustration*, Artes Publishing House, Iasi, 2020, written by associate professor Cezarina Caloian, PhD, is a much needed resource as to identify the roots and the development of such an interesting, yet not widely known field of practice and study. The author's interest in this topic is not a coincidence. Based on the academic career and the artistic interest, this book, dense in information, comes as a very necessary tool for the academic study in the field of graphic art and also as an introduction for every curious reader to discover the fascinating expansion of human imagination through printing techniques.

Organized chronologically, the book is divided into sections that group chapters by era or purpose. Part One (Chapters 1–5) brings together illustration traditions, exploring the origins of illustration. The book begins with emphasizing some of the more traditional uses of illustration, carrying the reader through ancient Greece and Egypt, mentioning the use of materials and the peculiarities of the technique. It continues with a brief review of the Middle Ages approach, explaining the terminology used during that time to describe the artists and their repertoire of images and also the difference between the sacred writings and the secular ones. The writer introduces the

reader to a series of *Particularities* (chapter 1, section 1.1), specific to the Early and Late Middle Ages, analysing the art of decorating manuscripts from both an artistic point of view, and a social one, drawing between the mentalities and customs of different societies and centuries in regard to the advancement in ornament techniques. After presenting different manuscripts and their content, both aesthetic and ideological, the writer concludes that during this part of history, “the role of illustration was to popularise through image, the religious text” (page 32).

In the following section, we are introduced to the effects of Guttenberg’s revolution on printing. The natural progression from the illuminated manuscript to *incunable* is described with meaningful examples and the step to understanding the Renaissance rebirth over illustration.

Highlighting the most important changes in Renaissance, Cezarina Caloian offers an interesting approach on the field of interest, by introducing the reader to the various ways in which illustration was used for medicine, theatre, literature, science, exemplifying with images. We also find out the secular writings became more and more popular, but were “lacking the fantastic and described meaningless events or actions from the life of the middleclass” (page 51).

In sub-chapter 1.3. we are introduced to the refinement of children books and their direct connection to illustration. Even if we’ve seen in the previous part that these books were very illustrated, but there was little quality. Thus, we learn about John Newbery’s *A Little Pretty Pocket-Book* (18th century) and the uprising of a style of books meant to attract readers with its sophistication and also about the Bewick family of illustrators that changed the way the woodprint was done until the end of 18th century. In this part we also find out more about William Blake’s engravings that are treated together with his poetry, with a new combination and understanding of word and image.

The author’s research of the illustration field broadens its interdisciplinary character while analysing the influences of the society behaviours depicted in the several books from the 19th century. We learn that caricature-style illustrations designed during this century proved to be more important than the texts they accompanied, proving to be the start of mass-market literature. Moreover, the presentation of the art made by Gustave Doré, John Leech, Sir John Everett Millais introduces the reader to a new dimension of illustration. The milestones in shaping a new imagery of the childhood are provided with specific examples, such as the work of Kate Greenaway about who are noted the different innovations brought through drawing: attention to fashion as well as to the settings and “the idealization of childhood through the construction of angelic characters” (page 80).

A great importance is given to Walter Crane and the *Art and Crafts* movement. Through the presentation of the influences of the Japanese

traditional engraving and the medieval miniatures, we are introduced to the new ways of understanding how the illustrators saw the children perception and their need of colour and symbols in drawings addressed to them.

With the rapid industrialisation, mass production and urbanization, *Art Nouveau* conquered rapidly the late 19th century society. The explosion of printed media such as newspapers, novels, prints and illustrated books was a fertile ground for the sinuous lines and organic, nature inspired motifs of Art Nouveau, that resulted on a large number of book covers and *ex libris* bookplates. The established desires of the artists belonging to this movement were to merge the aesthetic values with the high standards of craftsmanship, thus being both beautiful and functional. In this light of understanding, with the illustrations of Aubrey Vincent Beardsley and Alphonse Maria Mucha the author describes both the principles stated above but also the innovation brought by this movement.

It is very important that this chapter comprises different geographical areas and societal understandings and thus offers a rare chance to catch a glimpse of the times through the lens of the artists the author describes and provides images to emphasize the qualities and novelties.

Of great interest is the part dedicated to the 20th and 21st century illustration. With insightful commentaries on the selected illustrators, the author describes some of the goals of the 20th century illustration and also the technical means used as a result of new printing technologies and large-scale availability. With highlights on important practitioners, an approach that's doesn't aim to be inclusive but more of an exquisite preamble to the diversity of a rapid-changing century, the author presents how and why, with the beginning of a new epoch, the children book illustration became a tool for political propaganda on the changes that, one party accused the other to be responsible with. From these attempts, we are subsequently carried to the emergence of "fantasy" type of illustration and a new type of understanding the relation between text and image through a new type of narrative. This can be seen in the cases of contemporary illustrators analyzed, such as Rébecca Dautremer, Benhamin Lacombe, Vladyslav Yerko, Gennady Spirin and Shaun Taun, among others. The changes, the nowadays interest on a particular type of imagery, the public and the expectancies are thus presented and bring one closer to the directions existing in book illustration to this day.

The second chapter of the book is dedicated to the Romanian book illustration. We are introduced to the manuscripts of the 15th century and the development of printing techniques, following the history of the influences that shaped the illustration during the 15th to the 18th century. The author presents the animated society of the 19th century and how the writings, translated or local, were accompanied by drawings to emphasis the message. Through the applied focus on the Romanian creators, such as Val Munteanu, Ligia Macovei, Marcela Cordescu, Silviu Băiaș, Livia Rusz, Vasile Socoliuc,

Vasile Kazar, Mircia Dumitrescu and many others, one can see how the children book illustration became an art *per se*, artists becoming not only creators of beautiful, narrative images, but creators of a new understanding of text through image.

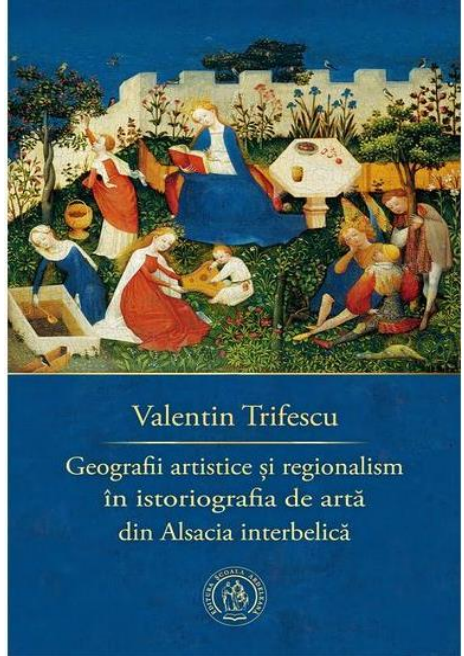
The conclusion reinforces what every chapter and subchapter stated, the fact that, regardless times, illustration serves as a barometer of trends in art and society. Even if now, with countless interests, many styles in the art stage, book illustration varies according to culture, history, even politics, through the examples provided in this book, the author successfully draws the existing directions and opens up the curiosity in each reader, to find out more about where it is heading.

Short History of Book Illustration is a necessary reading, for bringing not only quality and well-documented information, but for the pleasure of walking through history, together with more or less known illustrators, who shaped our vision on understanding the image and continue to build the imagery of many generations to come.

On Visual Arts and Cultural Regionalism in Alsace from the Perspective of a Transylvanian Art Historian

Ana-Magdalena Petraru

Valentin Trifescu,
Geografii artistice și regionalism în istoriografia de artă din Alsacia interbelică/ Artistic Geographies and Regionalism in Art Historiography in Interwar Alsace,
foreword by Andrei-Corbea Hoişie,
preface by Jean-Noël Grandhomme,
2nd revised edition, Ed. Școala Ardeleană, 2019, 250 pages



Art historian with a PhD degree awarded by Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca and the University of Strasbourg, Valentin Trifescu conducted his doctoral research in the field of regionalism in art historiography focusing on the art heritage in Alsace and Transylvania in the first half of the 20th century. The present book draws on his research in the field, the author admitting that what stirred his interest in the topic was a course he attended at the museums l'Oeuvre Notre-Dame from Strasbourg and Unterlinden from Colmar held by professors Philippe Lorentz and Elisabeth Clementz (p. 21). The material analysed by the Transylvanian author pertains to art-related historiography, the history of culture, history of literature, tourism and ethnography (p. 22) without the pretences of exhausting the subject, but simply give a taste for it to future researchers.

Divided into four chapters, the book deals with regionalism, in general (ch. 1), cultural regionalism and geographies of identity in interwar Alsace (ch. 2), hypostases of regionalism in the art historiography in Alsace

(ch. 3) and the art historian and museographer from Strasbourg, Hans Haug (ch. 4).

In ch. 1, regionalism in the first half of the 20th cent. is understood in the broader context of 19th cent. nationalism as it became spread after 1850. The author distinguishes between strong and weak identities, similar to major and minor cultures, thus defining strong national identities vs. weak regional ones (p. 25). Bringing into play Virgil Nemoianu's theory of the secondary, Valentin Trifescu argues that regionalism has its vocation (p. 26) as the centre is the one that renders periphery meaningful (p. 27); furthermore, the Garden of Eden turns the region into an island, an *axis mundus*, a centre in itself (*ibidem*). In Transylvania, for instance, both individuals and social groups developed several consciousnesses and identities in time, according to Lucian Năstasă, a researcher from Cluj (p. 33). Stereotypes equally contribute to the phenomenon (*cf.* Octavian Tătar, *ibidem*). Another aspect tackled by the author is identity as defined in relation to alterity (p. 34), drawing on both domestic (Victor Ivanovici, Lucian Boia) and international views on the topic (Solange Gras and Christian Gras) to support his claims, concluding that regionalism developed slowly, sequentially and in a non-linear manner (p. 52).

The second ch. is an overview of modern Alsatian identity and its developments, V. Trifescu laying emphasis on the fact that the region must be seen as a territory of confluences and contrasts, with open and close identities (p. 54). A reason for dispute between France and Germany, the identity of Alsace has been mainly defined as opposed to the German nation and through its denial (p. 56), and in some cases through the highlight of features that cannot be considered either French or German, Alsatians qualifying the French as immigrants from the interior of the larger French nation (p. 57). Their specificity subscribes to *Heimat*, a general attachment to their small homeland (p. 60), its paradox consisting in a general attachment to the French nation, as opposed to the provincial personality of Alsace (*cf.* Emile Baas, p. 61) and discomfort (*le malaise alsacien*) caused by the war when the appurtenance to French centralism contrasted regional identities (p. 62). The violent breaking from Eastern Germany after WWI led to economic, agricultural and industrial instability of the province and adjustment difficulties to the French structures in their economic and production dimensions (*cf.* Fernand L'Huillier, p. 64). The language spoken was German, only 2% of the Alsatian population being fluent in French, as well, hence the German literature written in the province in the 20s. As a general remark, the Alsace remains a "*d'entre deux*" province with multiple identities that varied in intensity leading to features of border regional identity (p. 74).

The third ch. highlights the importance of geography as vital component for the understanding of political or cultural regionalism, landforms being envisaged as a scene decorum witnessing regional and local

past, providing more security for inhabitants, than history (p. 75). However, cultural regionalism has not simply been fuelled by the faith in the existence of a geographical determinism, art had a say, as well. Drawing on H. Taine's triple determinism imposed by race, milieu and moment, Montesquieu that tried to explain people's manners through the existence of an environmental and territorial determinism and Hegel who considered the study of art history as a means to know man, the Transylvanian art historian argues that such theories may be useful to regionalism if we refer to Italian artistic schools, each with a temperament of its own (pp. 93-94). According to Alsatian art historians, natural borders go beyond an East-West perspective, i.e., a national German or French one, they are enriched by the compass of geographical and cultural influences of the Italian South (p. 99). Inner regional space pertains to an ambiguous discourse, embezzled in its regionalist specificity, mainly pro French and anti-German (p. 107); a region of plains and mountains, Alsace has parochialism in its centre, the church, as beautiful as possible, being surrounded by vineyards as a landmark (*les clochers dans les vignes*, p. 116). The illustrator Hansi adds the French flag to the region and its bell towers which contributes to an image of a happy space (*L'Alsace heureuse, L'Alsacetricolore*, p. 120). Alsace has also been seen as a beautiful garden, an enchanting closed space resembling the Garden of Eden, a paradise on earth, as Goethe put it (p. 122). Regarding the province's specificity, art historians, however, focus on Alsace as a battlefield since its geographical position made it vulnerable (p. 125). When France was deprived of it in the Franco-Prussian war of 1870-1871, a national traumatism could be observed, shown in the maintenance of a perpetual remembrance of the lost provinces (p. 126). It was this aspect that also determined the medieval aspect of cities with defensive walls that lasted to this day (*cf.* Robert Heitz, p. 127). Renaissance art particularly developed here, although the performances of religious Romanesque and Gothic art cannot be denied (p. 128). Traditional folkloric art was defined by stereotypes that the art historians attempted to escape from, namely women wearing a large black ribbon on their head despite the efforts of the illustrators to preserve it (p. 142). Mainstream art was influenced by local patriotism and in this respect, V. Trifescu brings into play Paul Acker's theory on the specialisation of each city, in part: Strasbourg was intellectual, military and administrative, whereas Colmar was a quiet town in which justice was served and art was made; moreover, Wissembourg particularly evokes the 18th century, whilst Mulhouse was the city of industry (p. 143). It was local patriotism that made each locality proud of its monuments: Saint Thiébaud church of Thann was the most beautiful one, the Strasbourg dome the highest one, and the one in Fribourg the largest (*cf.* Claude Odilé, p. 147). Apart from churches, the importance of museums should also be stressed, the Unterlinden, in particular constituting a total museum or a pantheon in itself.

The Strasbourg cathedral is dealt with minutely as both a national and regional symbol. Caught in-between the conflict of art historians, as a result of WWI, French specialists made a distinction between *le génie français* and *Kultur*, *civilisation* and *barbarianism* (cf. Jean-Noël Grandhomme, p. 156). To eliminate any pretences that the cathedral was a German monument and illustrate its French paternity, it was analysed piece by piece and percentages were given to assess its appurtenance (p. 159). Thus, the cathedral's tower, an outstanding achievement of the architecture of the Middle Ages, was biasedly deemed by French art historians the ugliest part of the monument because of the German influences (p. 160). Luckily, the Strasbourg cathedral nowadays escaped nationalist discourse and remains a puzzle-monument in both the French and German art of the Middle Ages (p. 162), a synthesis of Alsatian art that encompasses the entire medieval art of the province, not to mention Western European art, on the whole (p. 173).

The fourth ch. praises Hans Haug, art historian and museographer from Strasbourg who delivered a regionalist message at the anniversary of three centuries of French administration in Alsace (1648-1948). General manager of Strasbourg museums, Haug was a Frenchman who attributed Alsatian art to France and spoke of its regional specificity in his discourses, enlarging on it in his writings. If Lorraine has been considered to be essentially French in art ever since the Middle Ages, Alsace also displayed particular regionalist features, as shown above (p. 191). Haug's method was that of a double speech which helped him integrate less known artists into the generous framework of the art in France. This is the case of a painter who laid the foundations of still nature in the Alsatian school of painting and had artworks commissioned by the Alsatians, the Germans as Sebastian Stosskopf (1597-1657) and the French as Sébastien Stosskopff (p. 197). Concerning museography, Hans Haug's great merit was the establishment of the museum l'Oeuvre Notre-Dame from Strasbourg in 1931. Here, he had the occasion to put into practice all his conceptions on Alsatian art doubled by a visual discourse (p. 205). The medieval garden of the museum is also a place of memory and regional identity by which a lost regional space was restored (p. 210); it was inspired by engravings and paintings of 15th century artists such as the anonymous from Strasbourg known as E.S., Martin Schongauer from Colmar and others that depicted the Garden of Eden, garden scenes with lovers or the Holy Virgin surrounded by flowers in the garden (pp. 214-216). A beautiful, yet closed space specific to the Middle Ages, the garden, an atmosphere museum (p. 222) of its own, synthesizes Alsatian imagery in fine arts. The high brick wall isolates it from the outside and defends the artworks inside the museum.

The last three centuries of the Middle Ages best show Alsatian genius in art, according to Hans Haug and had the painter Grünewald as one of its main representatives; the rustic character of the cage accompanying

man is specific to the medieval art of Alsace (pp. 224-225). Nicolas de Largillière's 1703 *La Belle Strasbourgeoise* (The *Beautiful Strasbourg Woman*) is the only painting by the artist that testifies to the *genius loci* of Alsace and was acquired by Hans Haug for the museum at a very high price; soon, it became a Mona Lisa of the museums in Strasbourg, a landmark of good taste whose reproductions could be seen on refined chocolate boxes from the region (pp. 227-230).

V. Trifescu concludes that regionalism in art history research is in its inception and discourses of the periphery, margin, province and region on art and the world need further elucidation (pp. 233-234). We strongly recommend the volume to whoever is interested in the topic of regional art history and geography so as to get acquainted to the Secondary and its logic.