

The Research Center of Medieval Art "Vasile Drăguț"

ANASTASIS
Research in Medieval Culture and Art

Volume II, Nr. 2/November 2015

ARTS AND LITURGY
II

Artes, 2015

Advisory Board:

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

Editors:

Brîndușa Grigoriu, Puiu Ioniță, Codrina-Laura Ioniță

Editorial Board:

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

Editorial Design and Web Design:

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

Proofreading:

for French: Brîndușa Grigoriu, Diana Gradu

for English: Paula-Andreea Onofrei

The Research Center of Medieval Art "Vasile Drăguț"
University of Arts „G. Enescu”

Fsculty of Visual Art and Design

Str. Sărărie, nr. 189, Iași, România

e-mail: centrulvasiledragut@arteiasi.ro

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.

ISSN 2392 – 862X (print)

ISSN-L 2392 – 862X

ISSN 2392 – 9472 (on-line)

Table of Contents

INAUGURAL STUDY

Tereza Sinigalia

- Entre l'Orient et l'Occident. Une église unique, avec un destin unique / Between the East and the West. A Unique Church, with a Unique Destiny* 5

ARTS AND LITURGY

Constantin I. Ciobanu

- Les sources des Citations peintes sur les phylactères des Saints de la rangée inférieure de la façade de l'Eglise de La Résurrection de Dieu du Monastère de Sucevița / The Sources of the Quotations Painted on the Phylacteries of the Saints of the Lower Row of the Façade of the Church of the Resurrection of God of the Monastery of Sucevița* 40

Athanasios Semoglou

- La scène de la Crucifixion dans certaines versions du cycle de l'Acathiste et l'impact des icônes crétoises sur l'iconographie moldave / The Scene of the Crucifixion in Certain Versions of the Cycle of the Acathist and the Impact of Cretan Icons on Moldavian Iconography* 72

Cristian Ungureanu

- The Geometric Music of "Three Hierarchs" Church from Iași* 88

Luana Stan

- Le pèlerinage musical du chemin de Santiago de Compostelle / The Musical Pilgrimage of the Path of Santiago de Compostela* 117

Emilian Adrian Gavrilean

- Pièces liturgiques médiévales moldaves – objets d'art au musée du Monastère de Putna / Moldavian Medieval Liturgical Pieces – Art Objects at the Museum of Putna Monastery* 132

Mihaela Simionescu

- Ceramics Praises the Psalms. "The Holy Trinity" Church from Siret* 165

MEDIEVAL ART AND CIVILIZATION

Daniel Sofron

The "Axial" ("Vanishing Axis") Perspective 175

BOOK REVIEWS

Adrian Stoleriu, Andreea-Irina Stoleriu

New researches in the field of conservation and restauration of cultural heritage

Caietele restaurării 2015 (The Notebooks of Restauration 2015),
ACS Publishing House, Bucharest, 2015, 304 p. 185

Mirela Ștefănescu

The anniversary album of the "George Enescu" Arts University from Iași

Atena Elena Simionescu (Coord.) *155 ani de învățământ artistic modern la Iași, vol. I-II, (155 Years of Contemporary Artistic Education in Iași, vol. I-II), Iași, Artes, 2015,* 189

INAUGURAL STUDY

ENTRE L'ORIENT ET L'OCCIDENT. UNE EGLISE UNIQUE, AVEC UN DESTIN UNIQUE

Tereza Sinigalia*

Abstract: Between the East and the West. A Unique Church, with a Unique Destiny. In 1909, the 19th of December, the Roman-Catholic Archbishop of Bucharest, Raymund Netzhammer, a Benedictine monk from the German abbey Einsiedeln, consecrated the Greek-Catholic church in Bucharest dedicated to St Basil the Great. As he wanted to have a church in the Romanian architectural style, he asked the architect Nicolae Ghika-Budești to design the project. It was inspired by the medieval Moldavian churches, with a lantern-tower above the nave, apparent brick façades and an outside decoration with enameled ceramic discs. The archbishop intention was to realize a synthesis between Romanian art and the Occidental one. So he decided to invite painters from the well-known in the Benedictine media Beuron School of Art, initiated by Petrus (Desiderius, as monk) and Gabriel/Jakob Wüger from the abbey with the same name. The project for the inside murals was done by father Andreas Göser, who worked in the great Monte-Cassino abbey (Italy), the mother monastery of the Benedictine Order, too, and achieved by two painters from Ravensburg, Schiller and Ostermaier, who signed the cartoons, whose originals are kept in negatives on glass in the Einsiedeln abbey. Paintings were done in the pure Beuron style.

The *Christ Pantocrator (The Almighty)* was painted on the cupola of the tower, surrounded by Angels. The *Virgin with Jesus Infant venerated by Angels* occupied the semi-cupola of the chancel, as usually in the Oriental churches, and great archangels stood on the intrados of the triumphal arch. Four episodes from *Saint Basil's Life (Baptism, Ordination as a priest, St Basil is giving alms to the poor; St Basil is healing the emperor's son)* were painted on the great surfaces below the arches of the nave. Christ as High Priest was to be found on the Western cupola. On the Western wall, in the Votive picture, the founder, archbishop Raymund Netzhammer, kneeled, dressed in simple Benedictine cassock, and offered the model of the church to St. Basil.

As the church passed from the Greek-Catholic cult to the Orthodox one, after 1948, the paintings were covered with a cement layer.

This cement layer was removed by restorers, but the state of conservation of the paintings, realized probably with a weak tempera technique, was very poor. A

* Prof. Univ. Dr. Université des Arts „G. Enescu” Iași; tereza.sinigalia@gmail.com

comparison of the new discovered state of conservation of the paintings and the images kept in Beuron archives, shot from the original coloured drawings, could offer an idea of the former decoration of the church.

It is the charge of the Greek-Catholic bishop of Bucharest to decide about the future of the painted decoration of the church. My attempt was to give a sort of a virtual image of the church in the first moments of its existence and to pay homage to the enlightened founder, Archbishop Raymund Netzhammer.

Keywords: Greek-catholic church St. Basil in Bucharest; Beuron Art School; Archbishop Raymund Netzhammer; Romanian architecture; mural painting

L'article de Rosângela Aparecida da Conceição, paru dans le dernier numéro de notre revue « Anastasis »¹, a représenté pour moi une provocation. Il a ravivé le souvenir de la présence d'un ensemble mural de Bucarest, dû aux peintres appartenant à l'Ecole d'art de Beuron². Il s'agit de l'église St. Basile de la communauté grecque-catholique (uniate) de Bucarest [Fig. 1], bâtie par les efforts de l'archevêque romain-catholique de Roumanie, Mgr. Raymund Netzhammer, en 1909, en suivant l'initiative de ses prédécesseurs, les archevêques Paulus Palma et Xaverius Hornstein, qui ont commencé à collecter des dons à cette intention, sur un terrain acheté déjà depuis 1892 avec des fonds mis à la disposition de l'Archevêché Latine de Bucarest par le pape Léon XIII³.

Mgr. Raymund Netzhammer, moine bénédictin du monastère d'Einsiedeln (Allemagne), ancien recteur du Collège Grec de Rome, où il s'était familiarisé avec la théologie et le rite de l'Eglise Orthodoxe, a été élu à la tête de l'Archevêché Romaine-Catholique de Bucarest de 1905 à 1924. Dans cet intervalle il a soutenu l'activité de construction de plusieurs églises catholiques à Bucarest (L'église uniate St. Basile, consacrée en 1909 ; l'église Sainte Hélène pour la communauté hongroise, consacrée en 1915 ;

¹ Rosângela Aparecida da Conceição, *Art and Liturgy Thoughts and Reflections on Beuronense Art in São Paulo*, in "Anastasis", vol. II, 2015, p.173 – 188.

² Hubert Krins, *Die Kunst der beuroner Schule. "Wie ein Lichtblick vom Himmel"*, Beuroner Kunstverlag, Beuron, 1998.

³ Les informations proviennent de trois sources: Raymund Netzhammer, *Cum a luat ființă ctitoria mea, Biserică „Sf. Vasile”*, in „Pro Memoria. Revistă de istorie ecclaziastică”, Arhiepiscopia Romano-Catolică București, Centrul „Biserica și Istoria”, 2004, nr. 3, p. 247 – 260; Nikolaus Netzhammer, „Biserica Sf. Vasile”, *prima biserică și parohie a românilor uniți din București*, dans le même numéro de la Revue, p. 240 - 246. Les deux articles sont illustrés avec des photos provenant de l'ancienne archive de Mgr. Netzhammer, conservées dans les archives des abbayes bénédictines d'Einsiedeln et Beuron, fournies par Nikolaus Netzhammer, neveu de feu l'archevêque; Raymund Netzhammer, *Episcop în România într-o epocă a conflictelor naționale și religioase*, édition réalisée par Nikolaus Netzhammer avec la collaboration de Christa Zach, Bucarest, Maison d'Édition de l'Académie Roumaine, 2005, vol. I.

l'église du Saint Sauveur pour la communauté des Italiens, consacrée en 1916) et à Sinaia, où il a suivi les initiatives du roi Charles Ier de Roumanie.

Pour l'église St. Basile, dont le premier projet a été rédigé par l'architecte italien Carlo Magni pendant l'épiscopat de l'archevêque Hornstein⁴, Mgr. Netzhammer s'était adressé à l'architecte roumain Nicolae Ghika-Budești, parce qu'il a voulu que son église soit un bâtiment entièrement roumain comme architecture, du type des églises de Bucovine, région de la Moldavie médiévale appartenant de 1775 à 1918 à l'Empire Autrichien, qu'il avait admirées sur les photos (l'Eglise Blanche de la ville de Baia venait d'être restaurée par Ghika-Budești⁵) et sur les plans rédigés par l'architecte pour l'église bâtie dans le Parc Carol, aménagé pour la célébration des 40 ans de règne du roi Charles Ier, en 1906⁶.

L'architecte a présenté très vite le projet pour l'église, accepté avec satisfaction par l'archevêque, qui a commencé les démarches difficiles pour obtenir les avis nécessaires pour démarrer la construction⁷.

La pierre de fondement a été posée le 3 juin 1909 [Fig. 2] et l'église a été consacrée par l'archevêque Netzhammer le 19 décembre prochain⁸. A ce moment-là elle n'était pas encore peinte à l'intérieur.

Tandis que pour l'architecture Netzhammer a choisi un architecte du pays et un modèle tiré des plans et des structures des anciennes églises de Moldavie, pour la peinture murale et pour le mobilier liturgique il a opté pour des solutions d'un autre type, dans l'espoir de réaliser une synthèse originale entre l'esprit autochtone national et la dimension universelle de l'Eglise Catholique.

Depuis quatre décennies déjà l'art religieux catholique, spécialement celui des grands monastères bénédictins, avait connu un renouvellement, conçu comme une réaction à l'art sacré officiel marqué par l'académisme et par une expression sentimentale exagérée. Cette « révolution » a suivi le mouvement dit « des Nazaréens », actifs durant la première moitié du XIX^e siècle, et a commencé dans l'abbaye bénédictine allemande de Beuron (sur les propriétés de la famille Hohenzollern dans l'ancien Duché de Sigmaringen, aujourd'hui dans le Land Baden-Würtenberg), fondée par deux moines formés à l'Académie des Beaux-Arts de Munich : l'architecte,

⁴ Raymund Netzhammer, *Biserica „Sf. Vasile”...*, in rev. cit., p. 248.

⁵ Nicolae Ghika-Budești, *Antichitățile de la Baia. II. Note arhitectonice și lucrări noi*, in „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, 1909, avril-juin, p. 64 – 72, avec des photos et des relevés pris avant et après la restauration

⁶ Anca Filip, *Biserica „Schimbarea la Față” – Cujul de Argint*, București, in “Monumentul. Lucrările celei de a X-a ediții a Simpozionului național *Monumentul. Tradiție și Viitor*”, vol. II, Iași, 2009.

⁷ Raymund Netzhammer, *Episcop în România*, vol. I, passim.

⁸ Ibidem, p. 243 – 244.

sculpteur et peintre Petrus (Desiderius/Didier, comme moine)⁹ Lenz et Gabriel Wüger, le peintre, converti au catholicisme et entré dans les ordres sous le nom de Jacob/Jérôme, aidés par le disciple de ce dernier, Fridolin Steiner (nom monacal Lucas). L'art qu'ils proposent¹⁰, se basant sur une théorie esthétique élaborée par Lenz¹¹, a cherché ses sources, d'une manière paradoxale paraît-il, dans l'art de l'Egypte pharaonique et dans celui de la Grèce archaïque et classique du V^e siècle av. J. Chr. (« Le canon » de Polyclète a inspiré une des œuvres théoriques de Lenz, qui portait ce même titre¹²), ainsi que dans celui de Byzance de l'époque des Comnène et de la Pré-Renaissance. Plusieurs ensembles muraux ont été peints dans cette nouvelle manière, avec des compositions presque bidimensionnelles, avec des figures parfaitement proportionnées, marquées d'une stylisation géométrique spécifique, avec des contours noirs sensibles et utilisant une gamme chromatique restreinte, basée sur les ocres, l'or, un peu de bleu et quelques rouges, traitées d'une manière plate, mais d'un effet décoratif surprenant, noble et raffiné. Les trois peintres ont créé une véritable école d'art, à retrouver dans quelques églises, chapelles, cloîtres dans les monastères d'Allemagne, Autriche, Bohème, Italie et un nombre de peintres muralistes, même laïques, se sont formés dans leur ambiance artistique et spirituelle ou sont inspirés par eux, en Autriche (August Klimt), en Bohème (Alfons Mucha), en Slovénie (Plečnik), mais aussi aux Etats-Unis, en Israël ou en Chine.

Il n'est pas nécessaire de fournir ici de plus amples renseignements sur l'Ecole artistique de Beuron (*Beuroner Kunstschule*¹³), qui connaît à présent un intérêt renouvelé de la part des chercheurs¹⁴. On va utiliser la bibliographie de celle-ci seulement afin de mieux comprendre ce qui s'était passé avec l'église de St Basile de Bucarest. Toutefois, j'aimerais mentionner les deux bâtiments de l'ensemble monacal de Beuron, le premier, *Sankt Maurus Kapelle* (la Chapelle St. Maure), projeté par Desiderius Lenz et peint par lui et par Jakob Wüger [Fig. 3, 4], et *Gnadenkapelle* (la Chapelle des Grâces [Fig. 5, 6]), peinte par les deux et par Fridolin Steiner. Lenz a élaboré un projet pour la peinture intérieure et extérieure de l'église principale du couvent bénédictin des nonnes *Ste Hildegarde d'Eibingen* [Fig.

⁹ *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, von der Antike bis zum Gegenwart*, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, vol. 23, Leipzig, 1929, p. 64.

¹⁰ *Dictionary of Art*, éditeur Jane Turner, Mamillan Publishing, London, vol. III, 1996, p. 890: "Beuron School (Schule von Beuron)"

¹¹ Pierre Lenz, *L'esthétique de Beuron*, Traduit de l'allemand par Paul Sérusier, Introduction de Maurice Denis, Bibliothèque de l'Occident, Paris, 1905.

¹² Hubert Krins, *Die Kunst der Beuroner Schule. "Wie ein Lichtblick vom Himmel"*, Beuroner Kunstverlag, Beuron, 1998, p. 45 – 49.

¹³ Wikipedia Encyclopedia, *Beuron Art School*.

¹⁴ Hubert Krins, *Die Kunst der Beuroner Schule. "Wie ein Lichtblick vom Himmel"*. Beuroner Kunstverlag, Beuron, 1998.

7, 8]. Ce dernier projet a été réalisé seulement partiellement, mais les esquisses se sont conservées dans les archives de Beuron. Elles sont d'une finesse et en même temps d'une grandeur remarquables, typiques pour l'école de Beuron¹⁵. Une autre réalisation spéciale se conserve dans l'église inférieure du grand monastère bénédictin de Monte Cassino, qui abrite les reliques du Saint Benoît - fondateur de l'ordre dont la Règle était inspirée par les recommandations de Saint Basile le Grand - et ceux de sa sœur, Sainte Scolastique. Le décor – mosaïques, reliefs dorés, peintures - couvre entièrement les parois, les voûtes et les escaliers qui mènent à la crypte [Fig. 9, 10].

*

Mais d'abord il faudrait entrer dans le laboratoire mental de l'archevêque Netzhammer afin de déchiffrer la raison pour laquelle il a choisi une structure architecturale précise tout en approuvant les propositions de l'architecte Nicolae Ghika-Budești.

La lecture du *Journal* de l'archevêque Raymund Netzhammer¹⁶ dévoile sa bonne connaissance et son attachement aux valeurs culturelles du peuple roumain. En tant qu'archevêque latin, représentant du pape dans le Royaume de Roumanie, il s'était intéressé aussi aux Roumains grecs-catholiques, spécialement à ceux qui habitaient Bucarest et qui ne bénéficiaient pas d'une église propre, avec des offices spécifiques à leur culte.

Sa démarche a eu, ainsi, deux motivations : les croyants en question étaient des catholiques et ils étaient des Roumains. Alors, ils devraient bénéficier d'un espace liturgique correspondant à ces deux desiderata.

J'ai déjà mentionné l'église du Parc Carol, œuvre de l'architecte Nicolae Ghika-Budești, qui s'était inspiré de la reconstruction récente de l'église St Nicolas de Iași, ancienne fondation du prince de Moldavie Ștefan cel Mare (Etienne le Grand) [Fig. 11]. Dans l'*Acte Commémoratif* rédigé à cette occasion, l'obligation de l'architecte d'utiliser le modèle de Iași est mentionnée *expresis verbis* : « Il faudrait que la nouvelle Eglise „Cuțitul-de-Argint”, qui va être bâtie durant le règne du glorieux roi Charles Ier, soit semblable à l'église St Nicolas de Iași, érigée à l'époque du glorieux Etienne Voievode, comme une digne ressemblance entre ces deux grands règnes »¹⁷.

L'église de Iași, objet d'un scandale professionnel et médiatique de l'époque à cause de la méthodologie de restauration appliquée par le restaurateur français André Lecomte du Noüy, qui avait utilisé le type de solutions inaugurées dans le domaine par son ancien professeur Eugène Viollet-le-Duc, bien que discutables à l'époque, a été appréciée par le roi

¹⁵ www.Ausstellung-zur-beuroner-Kunstschule.de, avec de dessins et de photos de cette exposition de 2008.

¹⁶ Raymund Netzhammer, *Episcop în România*, vol I, passim.

¹⁷ Anca Filip, *op. cit.* il. 1.

Charles Ier qui a demandé à Ghika-Budești de la prendre comme modèle pour sa construction anniversaire.

Cette construction de Bucarest et les photos de l'Eglise Blanche de la ville de Baia, dont Ghika-Budești venait de finir la restauration¹⁸, sont devenues des repères valables pour l'archevêque afin d'avoir un bâtiment ecclésial tout à fait roumain.

L'église St. Basile a un plan rectangulaire, avec une tour-lanterne sur la partie centrale de la nef [Fig. 12 a, b]. L'espace intérieur n'est pas divisé entre la nef et le narthex, d'après le type des églises orthodoxes traditionnelles du pays, mais il est unitaire, pour une meilleure communication entre les fidèles et les célébrants. Comme les offices – la Liturgie y compris – sont de rite oriental, la nef est séparée du presbytère par une iconostase. Au-dessus du presbytère demi-circulaire a été bâtie, à l'intérieur, une demi-calotte en encorbellement. La tour, octogonale à l'extérieur et circulaire à l'intérieur, est soutenue par le soi-disant système des « voûtes moldaves », avec deux rangées d'arcs superposés, respectivement des pendentifs. La moitié ouest de la nef est couverte d'une calotte avec arcs de décharge sur pendentifs.

Tandis que pour l'intérieur on a prévu une décoration peinte, l'expressivité de l'extérieur est le résultat d'une habile synthèse entre la volumétrie harmonieusement conçue et l'appareil en brique couleur nature-brûlée, pierre blanche et briques émaillées polychromes, qui soulignent des parties représentatives des volumes de l'église.

Une photo de l'archive Netzhammer dans le monastère d'Einsiedeln présente l'église après la fin des travaux de construction [Fig. 13]. L'église a conservé son aspect extérieur d'origine [Fig. 1]. C'est seulement la niche au-dessus du portail ouest qui a été peinte avec l'image de la dédicace de l'église : *St. Basile le Grand en Evêque*. Les façades du volume de l'église sont rythmées par des contreforts avec les retraites couvertes de plaques de pierre blanche contrastant avec le rouge des briques d'alentour. Quant au fond des niches de la partie supérieure des façades, il est resté toujours blanc, comme ceux de la base carrée de la tour et du registre supérieur de la tour.

Les briques émaillées sont utilisées d'une manière judicieuse seulement dans quelques endroits précis : à la base des murs, à 40 centimètres environ au-dessus du socle en pierre, en dessous du registre de niches de la partie supérieure du corps de l'église, autour de la base étoilée de la tour et contournant son tambour au-dessous et en dessus des fenêtres alternant avec de petits contreforts selon la coutume médiévale moldave. Les disques émaillés sous la corniche viennent toujours de la Moldavie. La corniche, ainsi que le décor de la partie supérieure de la tour et les archivoltes

¹⁸ Nicolae Ghika-Budești, *Antichitățile de la Baia*, à voir la note 5, *supra*; les photos ont été républiées dans G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, in „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”/ 1925: *Baia. Biserica albă*.

au-dessus des fenêtres en bas, est inspirée de l'architecture de la Valachie. L'inscription dédicatoire est placée au-dessus du portail [Fig. 14] : « *Cette église sous la dédicace de Saint Basile le Grand a été bâtie à l'époque du Pape de Rome Pie X, du Charles Ier Roi de Roumanie, et du Raymond Netzhammer archevêque catholique de Bucarest, dans l'année du Salut 1909* »

L'architecte Nicolae Ghika-Budeşti a conçu aussi l'iconostase murée, avec des portes rituelles en laiton ajouré, ainsi que le mobilier en bois (trône de l'évêque, stalles pour la communauté, pupitres pour les lecteurs et pour les chantres).

L'aspect originel de l'iconostase a été rétabli par les restaurateurs [Fig. 15]. On a enlevé les couvertures métalliques des icônes impériales (placées autour des portes impériales et diaconales), en revenant à l'aspect originel dû aux artistes de l'Ecole de Beuron : Jésus Christ bénissant, La Vierge à l'Enfant, St. Basile le Grand, St. Jean Baptiste avec l'Agneau de Dieu. 12 têtes des Prophètes en médaillons occupent le premier registre en haut, tandis que le deuxième est réservé aux *bustes des Apôtres*. L'axe vertical correspondant aux portes impériales est marqué par une composition avec la *Dernière Cène* dans le deuxième registre et par une *Crucifixion* sur le couronnement. Derrière la Crucifixion, vers l'espace du sanctuaire, on a peint une composition avec le *Sacré Cœur de Jésus*, dans un médaillon ovale [Fig. 16].

Après la consécration de l'église, l'archevêque Raymund Netzhammer a commencé à se préoccuper de sa décoration intérieure. Dès le début de sa démarche constructive il a pris la décision de s'adresser aux peintres de l'Ecole de Beuron. Ainsi, il a contacté l'un des plus réputés, le père bénédictin Andreas Gösser, qui a préparé « *quelques études concernant la répartition des surfaces, les dimensions des compositions et des figures en vue d'être représentées, l'aspect des surfaces à décorer et deux propositions de couleurs pour les fonds* »¹⁹. L'un de ces projets, qui a eu comme point de départ une photo de l'intérieur de l'église surprenant l'iconostase et la demi-calotte du presbytère, comportant aussi la moitié est de la paroi nord de la partie centrale de la nef, les deux grands pendentifs est de la tour et l'arc triomphal, est conservé dans un cliché sur verre de l'archive du monastère d'Einsiedeln [Fig. 17]²⁰.

¹⁹ Raymund Netzhammer, *Cum a luat ființă ctitoria mea, Biserica Sf. Vasile*, loc. cit, p. 258.

²⁰ La copie de ce cliché est parvenue, par la courtoisie de monsieur Andreas Mayerhans, de l'Archive du Monastère d'Einsiedeln, à madame Raluca Bilțiu, peintre restaurateur impliqué dans la conservation des peintures de l'église St. Basile, qui a eu la gentillesse de le mettre à ma disposition, avec d'autres reproductions et des photos prises pendant les travaux, par elle et par madame Rodica Bârcă,

L’archevêque a établi le programme iconographique, inspiré pour quelques endroits de la tradition de source byzantine et qui était d’une grande simplicité. Il a été conçu sur deux principes. Le premier est conforme à la tradition séculaire de l’Eglise Orientale de placer au point le plus haut de l’église, dans la calotte de la tour sur la nef, l’image du *Christ Pantocrator* [Fig. 18a, b], le Dieu Tout-Puissant, entouré de groupes d’Anges, comme par une garde céleste. C’est Lui, le Dieux, qui s’était fait homme par l’incarnation au sein de la Vierge, afin de sauver le monde du péché et de la mort. Cette deuxième idée est figurée dans la demi-calotte de l’abside de l’autel : *La Vierge Marie*, couronnée d’or, comme une reine, assise sur un trône, soutient dans ses bras *l’Enfant Jésus*, qui bénissait avec sa droite, tandis que sa main gauche portait un sceptre, signe visible de sa royauté divine [Fig. 19 a, b, c, d, e]. Elle est vénérée par des *Anges agenouillés*. Sur l’intrados de l’arc devant la demi-calotte, deux silhouettes allongées, d’une élégance recherchée, représentent les *Archanges Michel et Gabriel* [Fig. 20].

Les *Symboles des Evangélistes* étaient peints sur les grands pendentifs. Pour les autres endroits, le choix a été différent, partiellement subjectif, mais parfaitement motivé. Au lieu de répéter l’image de la Vierge, comme d’habitude pour la calotte du narthex, espace que proprement-dit n’existe pas physiquement dans cette église, l’archevêque a préféré pour la partie ouest de la nef une deuxième figure du *Christ*, cette-fois-ci vue comme *Grand Prêtre en majesté*, assis sur un trône et bénissant avec ses deux mains [Fig. 21].

Toutes ces figures, gravement endommagées par la couche de crépi qui les avait recouvertes et par les dégâts apparus dans la structure en briques des voûtes, portaient à l’origine la marque de l’art de l’Ecole de Beuron. La composition aérée, bidimensionnelle, des personnages frêles et élégants, en vue frontale pour la Mère et pour son Fils divin, et du profil pour les Anges agenouillés, conçus dans la plus pure manière de représentation pour ces êtres célestes reconnaissables dans chaque ensemble de peintures ou dans différents objets d’art appartenant à ce courant particulier de l’art catholique de la deuxième moitié du XIX^e siècle et des deux premières décennies du XX^e.

Le *Pantocrator* était conçu dans le même style, mais en respectant l’iconographie de tradition byzantine [Fig. 18a], parfaitement congruente avec le rite de l’Eglise grecque-catholique. Malheureusement, il a été presque entièrement endommagé par la couche de crépi.

Si le premier principe décoratif tire son essence de l’enseignement théologique de l’Eglise, le deuxième principe part de la nécessité ressentie par la même Eglise d’offrir aux croyants des modèles tirés de l’hagiographie, soit de la vie du Saint patron de la demeure sacrée, soit de la vie des autres saints liés d’une manière quelconque aux intentions du fondateur ou d’un

donateur, soit encore aux traditions de la communauté ou aux nouveaux enseignements de l'Eglise.

Dans ce sens, parce que l'archevêque Netzhammer a placé l'église sous la protection de St. Basile le Grand, qui est à l'origine de la seule Règle, encore valable, du monachisme oriental (ayant inspiré à son tour la Règle de St. Benoît, auquel l'archevêque lui-même appartenait), il a choisi d'illustrer quelques séquences significatives de *la Vie* de celui-ci. Les quatre épisodes occupent les grandes lunettes des parois latérales, placées au-dessous des grands arcs soutenant les voûtes des deux parties de la nef.

Sur les parois nord sont peints les thèmes : Le *Baptême de Basile* [Fig. 22] vers l'ouest et son *Ordination comme prêtre* [Fig. 23] vers l'est. Sur les côtés sud les thèmes sont : *St. Basile fait l'aumône aux pauvres* [Fig. 24] vers l'est, respectivement *St. Basile guérit le fils de l'empereur* [Fig. 25] vers l'ouest.

Une composition spéciale décorait la lunette ouest. Il s'agissait d'un *Tableau votif* du fondateur [Fig. 26]. L'archevêque Raymund Netzhammer, portant le simple habit d'un moine bénédictin, est représenté agenouillé. Il est en train d'offrir la maquette de l'église à St. Basile, le patron, qui se trouve de l'autre côté de l'image. Derrière le fondateur, dans la pénombre, se tient le Père Lucius Fetz, le fidèle secrétaire bénédictin de l'archevêque, portant sa crosse épiscopale, et un jeune homme agenouillé, un livre ouvert dans ses mains, avec une inscription : « *Ausculta ora praecepta maestri* ». La maquette de l'église était placée au centre de la composition, projetée sur un halo rayonnant et soutenue par deux Anges agenouillés.

Le destin de ces peintures était tragique. Après 1948, quand l'église est passée au culte orthodoxe, à l'occasion de l'interdiction communiste du fonctionnement de l'Eglise Grecque-Catholique de Roumanie, les peintures ont été couvertes d'une couche épaisse et dure de ciment. Cette couche adhérait à la couche picturale, dont la technique *a secco*, assez faible, combinée avec les dégâts qui se sont produits au niveau de la structure des voûtes et des arcs, a déterminé la disparition de la plus grande partie des peintures.

Les restaurateurs ont essayé de récupérer le peu, fragmentaire, qui restait, et à l'aide de photos anciennes, quelques-unes prises d'après des clichés sur verre conservés au monastère d'Einsiedeln, c'était possible d'offrir des images plausibles des originaux, reconstituées d'une manière plutôt virtuelle. La décision de se servir d'elles pour la restitution de l'ensemble revient à l'évêque de la Diocèse Grecque-catholique de Bucarest, récemment créé.

*

Les deux peintres spécialisés dans la peinture des églises, invités de mettre en œuvre les projets d'Andreas Göser, Georg Schiller et Ostermaier de Ravensburg, ont travaillé à la manière sobre de l'Ecole de Beuron, en

utilisant des couleurs minérales découvertes par A. W. Keim²¹. Ceux-ci ont signé les cartons pour chaque grand panneau latéral, pour la tour, pour la voûte de l'autel, ainsi que pour le *Tableau votif*, avec des inscriptions en majuscules latines ou en minuscules gothiques, en allemand : « SCHILLER UND OSTERMAIER KIRCHENMALER ».

Ainsi nous avons à notre disposition deux catégories de sources : 1. Les photos des cartons préparés en vue de la transposition sur les parois ; 2. Les restes des peintures découverts par les restaurateurs au-dessous des couches de ciment appliquées après le moment du passage de l'église du culte grec-catholique originaire au culte orthodoxe.

Les photos dont nous avons les copies sont soit coloriées, soit en noir et blanc ; elles sont les preuves les plus convaincantes de l'appartenance des peintures de l'Eglise St. Basile de Bucarest à l'Ecole artistique de Beuron. Le type de composition bidimensionnelle et aérée, les bonnes proportions des personnages, une stylisation géométrisante, une gamme chromatique assez riche dans les propositions, sont acceptés théoriquement par l'archevêque à un moment donné²², mais contredits par la réalité restée sur les parois.

Nous avons la photo d'une des planches coloriées, avec un fond bleu pour la partie en bas du tambour de la tour, de l'arc au-dessus de l'iconostase et du panneau nord-est de la nef, et un fond or pour l'image de la *Vierge vénérée par des Anges* de la demi-calotte de l'autel, ainsi que pour les pendentifs aux *Symboles des Evangélistes* [Fig. 27] et cinq photos en noir et blanc pour les projets des grands panneaux de la nef avec un fond qui devrait être bleu foncé [à revoir les figures 22 - 26].

L'enlèvement des repeints a mis au jour une situation surprenante. Pour la voûte de l'autel le fond était en or, avec une imitation des *tesserae* d'une mosaïque [Fig. 19a]. Il paraît que la situation était la même sur la calotte du *Pantocrator* [Fig. 18] et sur la calotte de la partie ouest de la nef, où le trône du *Christ*, déjà entouré d'une immense aura en or [Fig. 21], était flanqué de deux palmiers, éléments décoratifs spécifiques de l'Ecole de Beuron, inspirés de la peinture égyptienne. De plus, les fonds n'étaient pas les seuls éléments en or (ou peut-être en bleu ?), mais la chromatique générale des panneaux était réduite à une gamme d'or et d'ocres, avec

²¹ Raymund Netzhammer, *Cum a luat ființă ctitoria mea, biserică „Sf. Vasile...”*, p.259

²² Ibidem, p. 258: „Père Andreas a livré quelques études concernant la répartition des scènes sur les parois, les dimensions des images et des figures qui devraient être représentées, l'aspect des surfaces décorées et deux propositions concernant le fond colorié. L'une présente le fond or, l'autre en bleu. Tous m'ont conseillé de choisir la deuxième variante, par ce que ce fond est plus propre au style classique des constructions de Ravenne [sic! n. T.S] et surtout parce que dans nos espaces, relativement étroits et hauts, c'était impossible de compter sur le même effet de l'or, existant le risque que cette couleur développe sa brillance et sa luminosité seulement à partir de quelques angles de vue”.

beaucoup de gris, se révélant noble et raffinée, avec des traces bien marquées d'un dessin noir retraçant les contours et les plis des vêtements, afin de souligner l'anatomie et les mouvements des personnages, ainsi que les accessoires pauvres, toujours bidimensionnels, qui suggèrent l'espace.

De l'ancien ensemble on n'a pu récupérer que des restes originaux, peut-être insuffisants pour les introduire dans une restitution, même à l'aide de la seule documentation photographique des cartons, et en l'absence des peintures réelles des parois de l'église.

Mon essai est une plaideoirie pour la valorisation, soit que seulement par l'intermédiaire d'un article, d'un ensemble mural qui avait appartenu indubitablement à l'Ecole artistique de Beuron, pas mentionné par les chercheurs de ce phénomène jusqu'aujourd'hui et qui a marqué un moment unique, à valeur symbolique, d'une démarche initiée par un prélat allemand pour réaliser dans sa fondation de Roumanie une synthèse entre la tradition architectonique médiévale du pays et la peinture religieuse occidentale initiée par son ordre bénédictin dans la deuxième moitié du XIX^e siècle.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

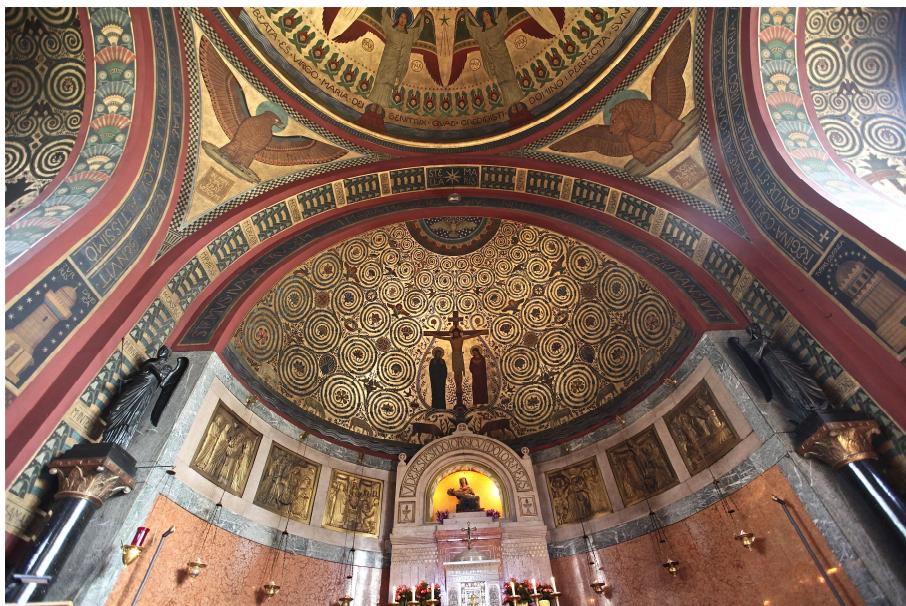


Fig. 5



Fig. 6

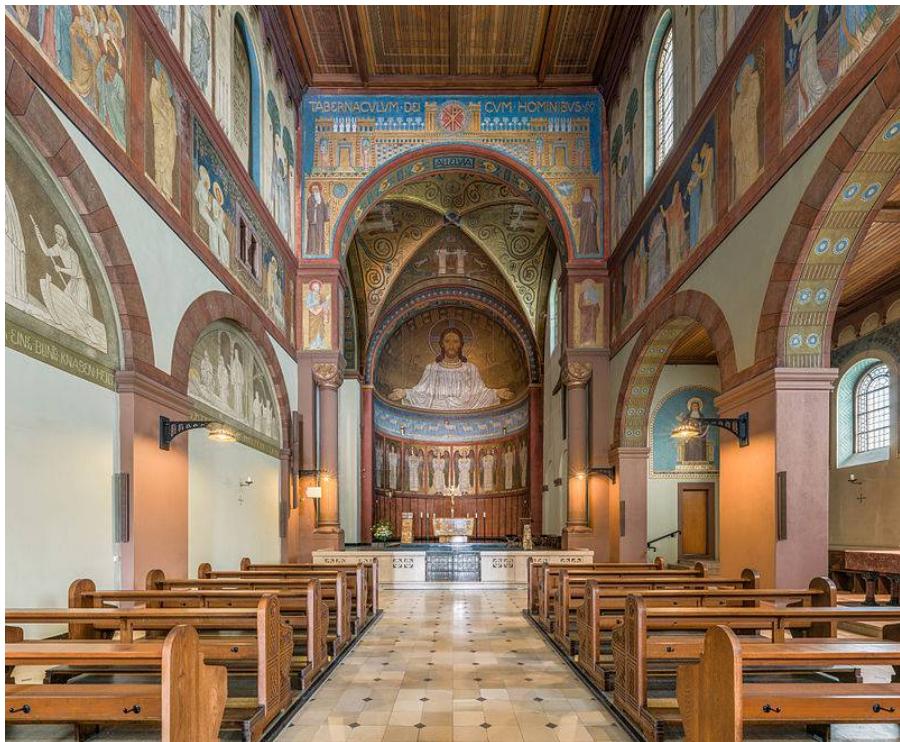


Fig. 7

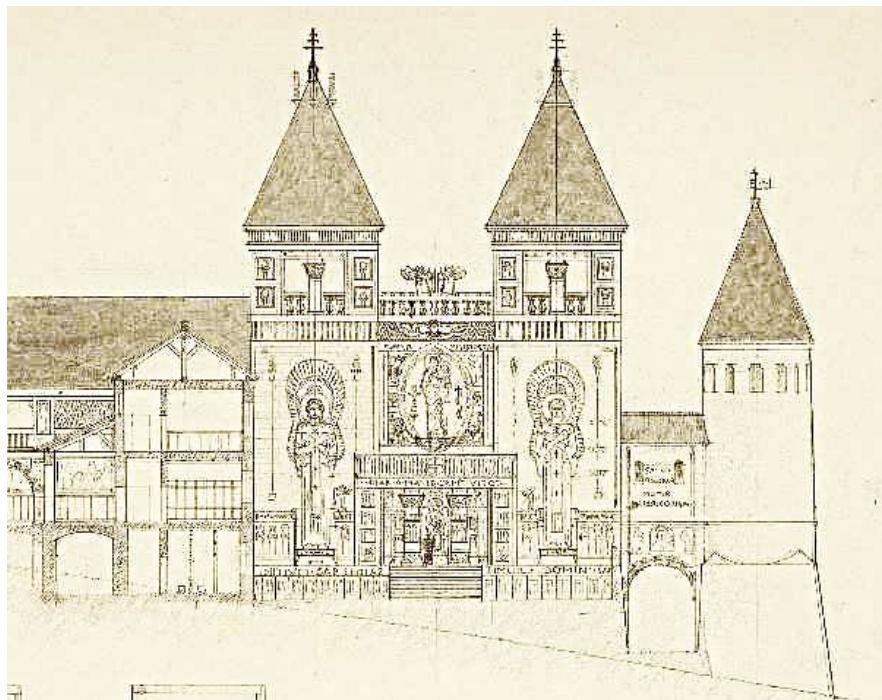


Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

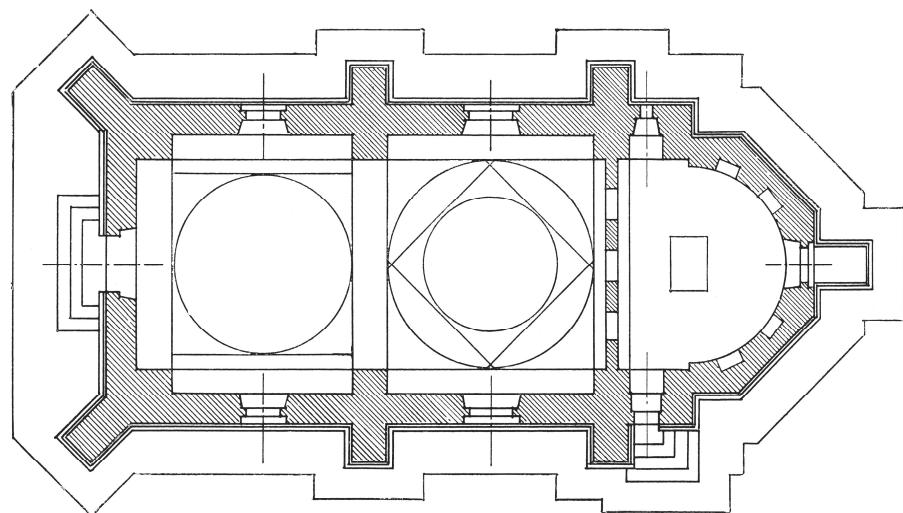


Fig. 12a



Fig. 12b

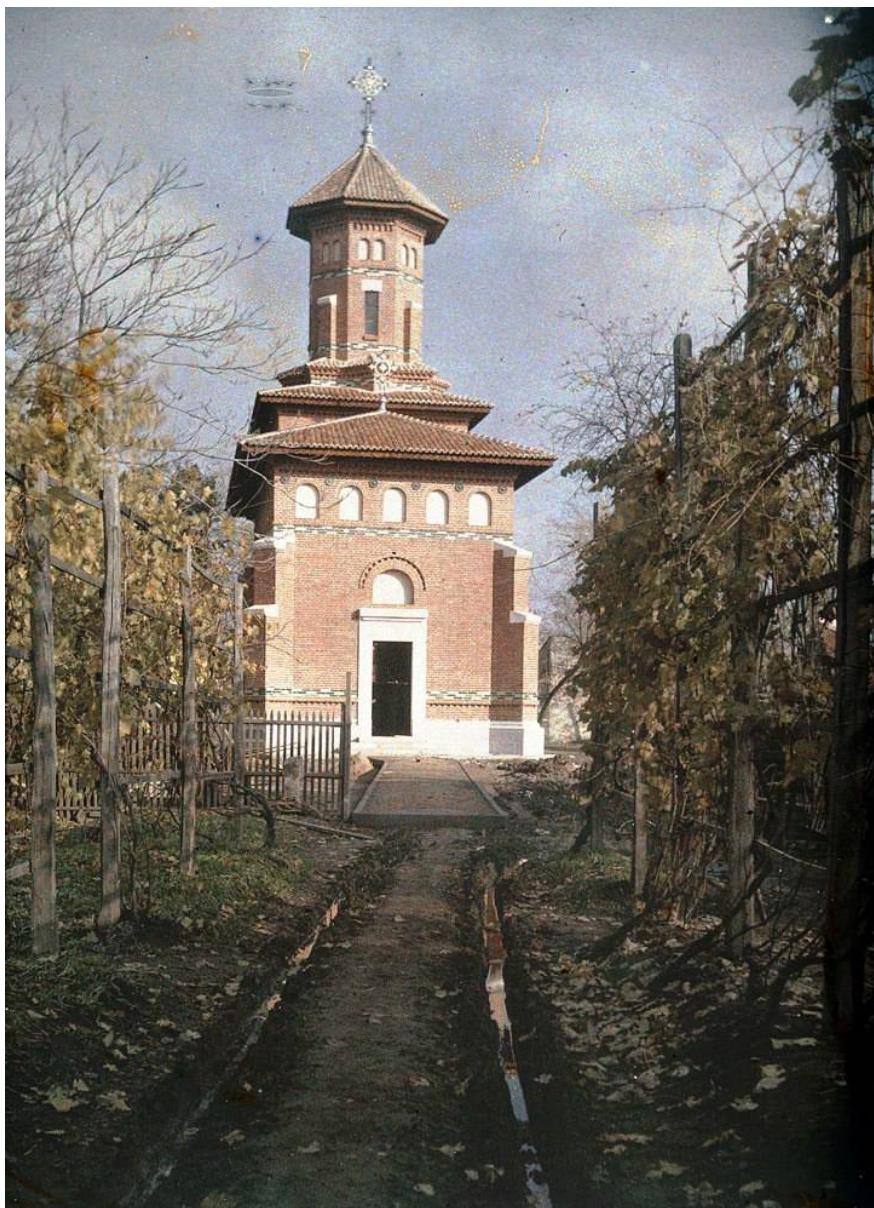


Fig. 13

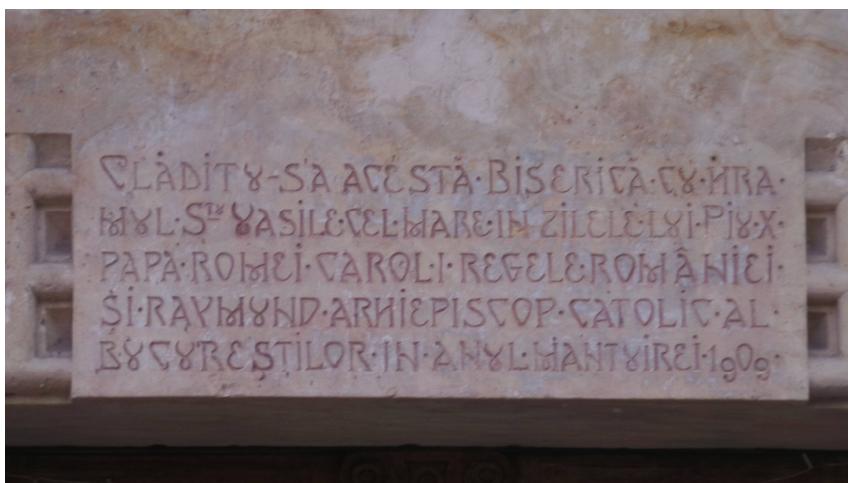


Fig. 14

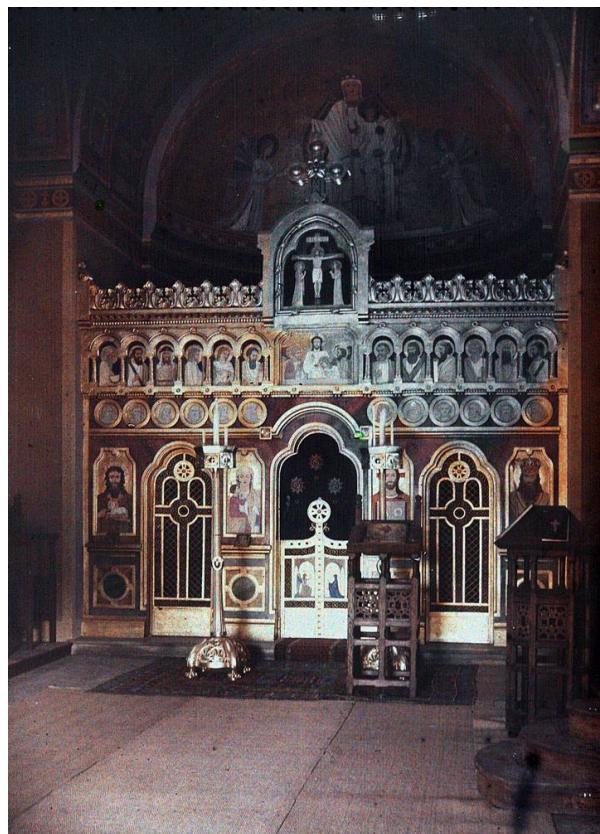


Fig. 15



Fig. 16

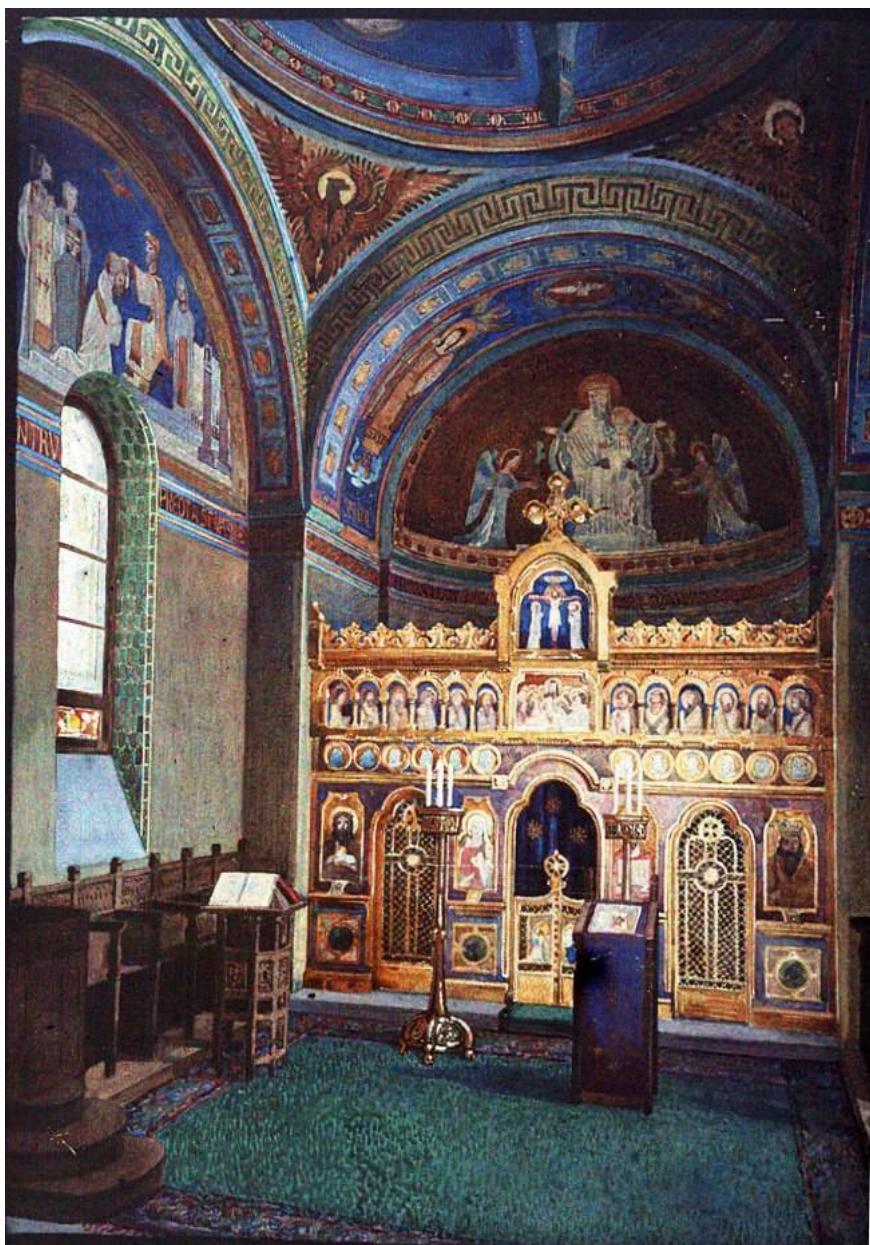


Fig. 17

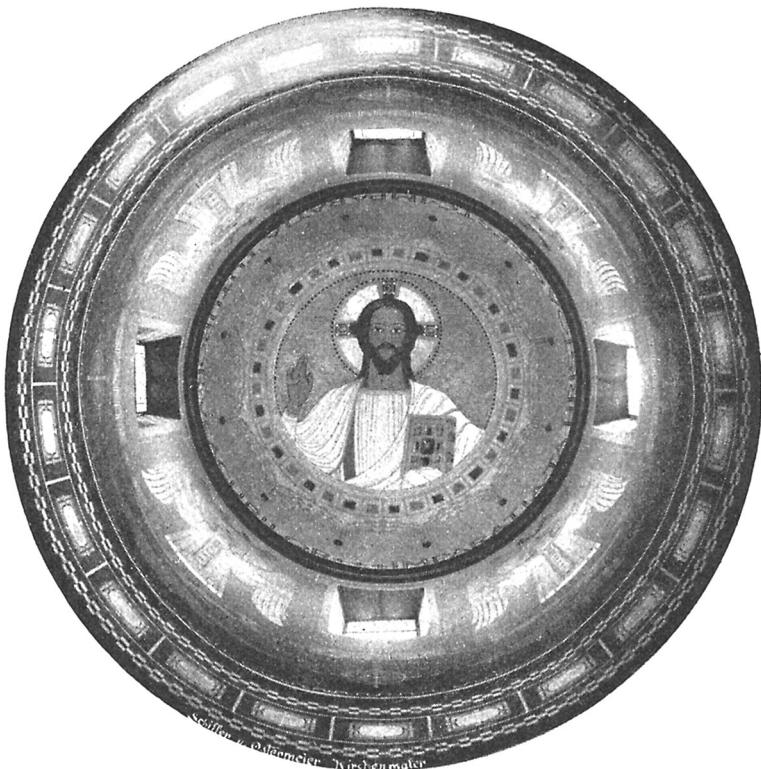


Fig. 18a



Fig. 18b



Fig. 19a



Fig. 19b

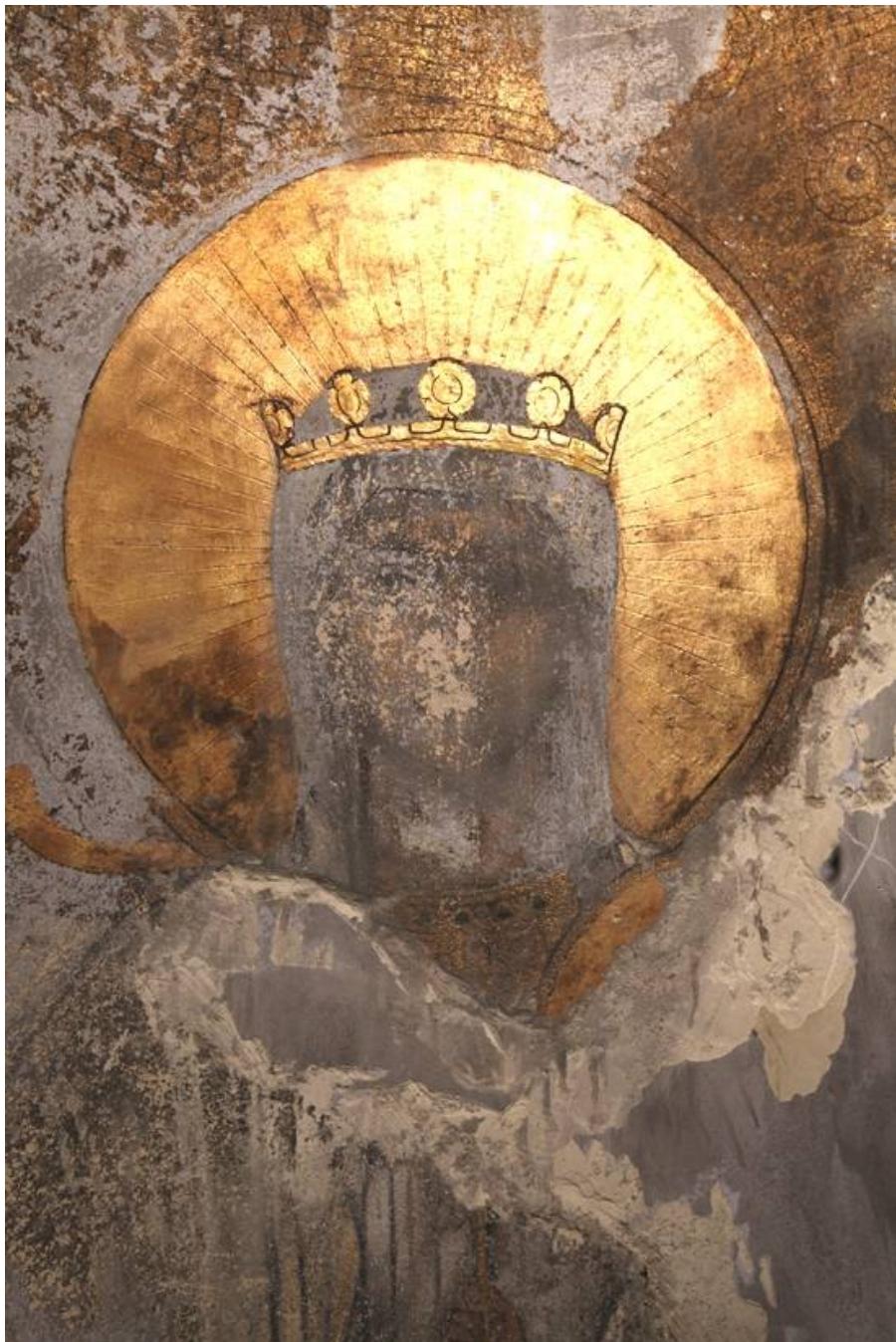


Fig. 19c



Fig. 19d

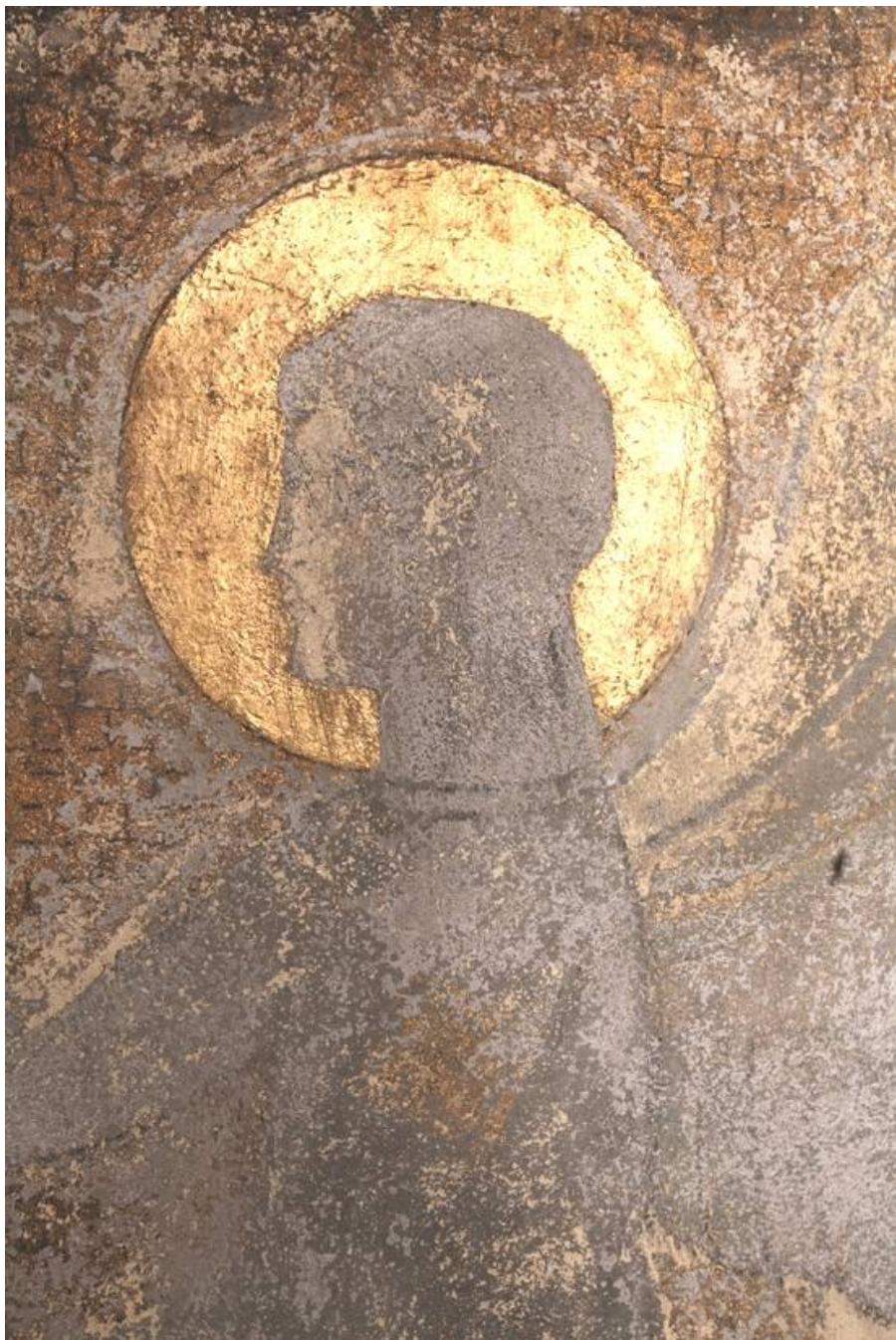


Fig. 19e



Fig. 20

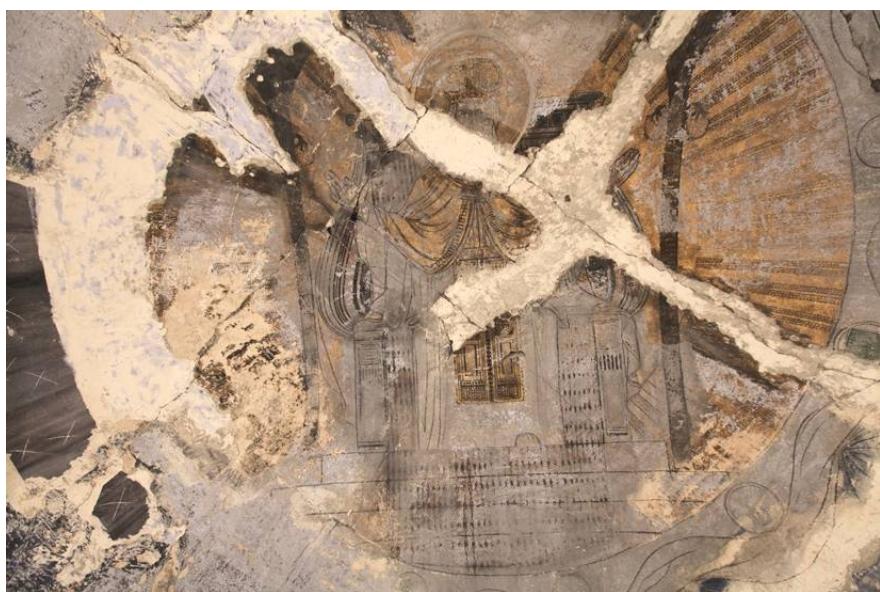


Fig. 21



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25a



Fig. 25b

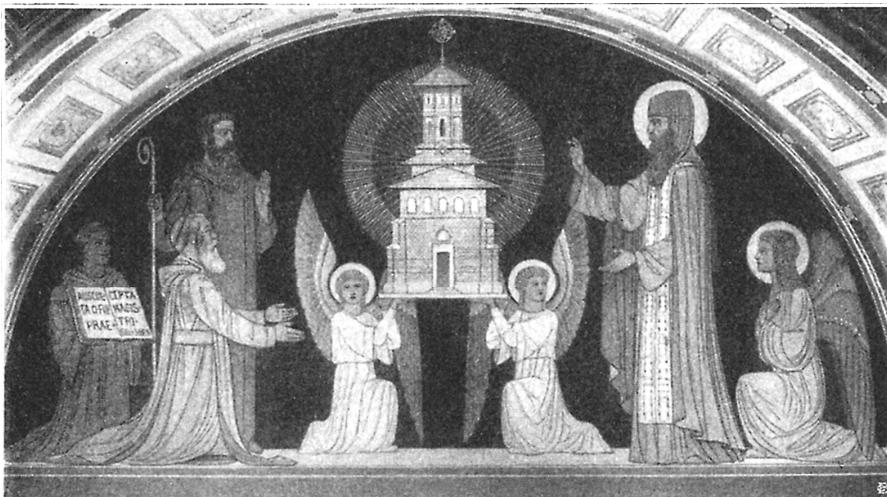


Fig. 26

Liste et sources des illustrations

- Fig. 1 L'église grecque-catholique St. Basile de Bucarest
- Fig. 2 L'imposition de la pierre de fondement de l'église, le 9 juin 1909
- Fig. 3 Abbaye bénédictine de Beuron. St Maurus Kapelle. Peintures murales de Desiderius Lenz et Jakob Wüger
- Fig. 4 Abbaye bénédictine de Beuron. St Maurus Kapelle. Peintures murales de Desiderius Lenz et Jakob Wüger
- Fig. 5 Abbaye bénédictine de Beuron. Gnadenakapelle. Peintures murales de Desiderius Lenz Jakob Wüger et Fridolin Steiner
- Fig. 6 Abbaye bénédictine de Beuron. Gnadenakapelle. Peintures murales de Desiderius Lenz, Jakob Wüger et Fridolin Steiner
- Fig. 7 Abbaye bénédictine d'Eibingen. Eglise Ste Hildegarde. Peintures murales de Desiderius Lenz, Jakob Wüger et Fridolin Steiner
- https://en.wikipedia.org/wiki/Eibingen_Abbey
- Fig. 8 Abbaye bénédictine d' Eibingen. Eglise Ste Hildegarde. Peintures murales de Desiderius Lenz, Jakob Wüger et Fridolin Steiner
- <http://www.abtei-st-hildegard.de/?portfolio&paged=29>
- Fig. 9 Abbaye bénédictine de Monte-Cassino. La crypte. Mosaïques des maîtres de l'Ecole de Beuron
- Fig. 10 Abbaye bénédictine de Monte-Cassino. La crypte. Relief en marbre des maîtres de l'Ecole de Beuron
- Fig. 11 Iași. Eglise St Nicolas, fondation du prince de Moldavie Etienne le Grand (1491), démolie et rebâtie sur le même modèle par l'architecte français André Lecomte du Noüy (1889 – 1904)
- Fig. 12a, b L'église grecque-catholique St. Basile de Bucarest. Plan et sections
- Fig. 13 L'église grecque-catholique St. Basile de Bucarest. Photo prise après la fin des travaux, 1910
- Fig. 14 L'église grecque-catholique St. Basile de Bucarest. L'inscription dédicatoire
- Fig. 15 L'église grecque-catholique St. Basile de Bucarest. L'iconostase
- Fig. 16 L'église grecque-catholique St. Basile de Bucarest. Iconostase. *Le Sacré Cœur de Jésus*, médaillon peint sur le dos du panneau de la *Crucifixion*
- Fig. 17 L'église grecque-catholique St. Basile de Bucarest. Carton coloré : proposition pour la décoration intérieure (d'après un cliché sur verre de l'abbaye d'Einsiedeln)
- Fig. 18 a L'église grecque-catholique St. Basile de Bucarest. Tour de la nef : *Le Pantocrator*. Carton : proposition pour la décoration intérieure (d'après un cliché sur verre de l'abbaye d'Einsiedeln)
- Fig. 18 b L'église grecque-catholique St. Basile de Bucarest. Tour de la nef : *Le Pantocrator*, après l'enlèvement de l'enduit de ciment.
- Fig. 19 a L'église grecque-catholique St. Basile de Bucarest. Demi-calotte de l'abside de l'autel. *La Vierge à l'Enfant vénérée par des Anges*. Carton : proposition pour la décoration (d'après un cliché sur verre de l'abbaye d'Einsiedeln)
- Fig. 19 b L'église grecque-catholique St. Basile de Bucarest. Demi-calotte de l'abside de l'autel. *La Vierge à l'Enfant vénérée par des Anges* après l'enlèvement de l'enduit de ciment.

Fig. 19 c L'église grecque-catholique St. Basile de Bucarest. Demi-calotte de l'abside de l'autel. *La Vierge à l'Enfant*. Tête de la *Vierge* (détail), après l'enlèvement de l'enduit de ciment.

Fig. 19 d L'église grecque-catholique St. Basile de Bucarest. Demi-calotte de l'abside de l'autel. *La Vierge à l'Enfant*. Tête de la *Vierge* (détail), après l'enlèvement de l'enduit de ciment.

Fig. 19 e L'église grecque-catholique St. Basile de Bucarest. Demi-calotte de l'abside de l'autel. *La Vierge à l'Enfant. L'Enfant Jésus* (détail), après l'enlèvement de l'enduit de ciment

Fig. 20 L'église grecque-catholique St. Basile de Bucarest. Intrados de l'arc triomphal : *L'Archange Gabriel*, après l'enlèvement de l'enduit de ciment

Fig. 21 L'église grecque-catholique St. Basile de Bucarest. Calotte de la partie ouest de la nef : *Jésus Christ – Grand Prêtre*, après l'enlèvement de l'enduit de ciment

Fig. 22 L'église grecque-catholique St. Basile de Bucarest. Lunette nord-ouest : *Le Baptême de St Basile*. Carton : proposition pour la décoration (d'après un cliché sur verre de l'abbaye d'Einsiedeln)

Fig. 23 L'église grecque-catholique St. Basile de Bucarest. Lunette nord-est : *St Basile est ordonné prêtre*. Carton : proposition pour la décoration (d'après un cliché sur verre de l'abbaye d'Einsiedeln)

Fig. 24 L'église grecque-catholique St. Basile de Bucarest. Lunette sud-est : *St Basile fait l'aumône aux pauvres*. Carton : proposition pour la décoration (d'après un cliché sur verre de l'abbaye d'Einsiedeln)

Fig. 25 a L'église grecque-catholique St. Basile de Bucarest. Lunette sud-ouest : *St. Basile guérit le fils de l'empereur*. Carton : proposition pour la décoration (d'après un cliché sur verre de l'abbaye d'Einsiedeln)

Fig. 25 b L'église grecque-catholique St. Basile de Bucarest. Lunette sud-ouest : *St. Basile guérit le fils de l'empereur*, après l'enlèvement de l'enduit de ciment

Fig. 26 L'église grecque-catholique St. Basile de Bucarest. Lunette ouest : *Tableau votif du fondateur, l'Archevêque Raymund Netzhammer*

Bibliographie :

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, von der Antike bis zum Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, vol. 23, Leipzig, 1929.

Aparecida da Conceição, Rosângela, *Art and Liturgy Thoughts and Reflections on Beuronense Art in São Paulo*, in “Anastasis”, vol. II, 2015.

Balș, George, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, in „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, 1925.

Dictionary of Art, éditeur Jane Turner, Macmillan Publishing, London, vol. III, 1996.

Filip, Anca, *Biserica „Schimbarea la Față” – Cufitul de Argint*, București, in “Monumentul. Lucrările celei de a X-a ediții a Simpozionului național *Monumentul. Tradiție și Viitor*”, vol. II, Iași, 2009.

Ghika-Budești, Nicolae, *Antichitatele de la Baia. II. Note arhitectonice și lucrări noi*, in „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, 1909, avril-juin.

Krins, Hubert, *Die Kunst der Beuroner Schule. “Wie ein Lichtblick vom Himmel”*, Beuroner Kunstverlag, Beuron, 1998.

Lenz, Pierre, *L'esthétique de Beuron*, Traduit de l'allemand par Paul Sérusier, Introduction de Maurice Denis, Bibliothèque de l'Occident, Paris, 1905.

Netzhammer, Nikolaus, „Biserica Sf. Vasile”, prima biserică și parohie a românilor uniți din București, în „Pro Memoria. Revistă de istorie ecclaziastică”, Arhiepiscopia Romano-Catolică București, Centrul „Biserica și Istoria”, 2004, nr. 3.

Netzhammer, Raymund, *Cum a luat ființă ctitoria mea, Biserica „Sf. Vasile”*, în „Pro Memoria. Revistă de istorie ecclaziastică”, Arhiepiscopia Romano-Catolică București, Centrul „Biserica și Istoria”, 2004, nr. 3.

Netzhammer, Raymund, *Episcop în România într-o epocă a conflictelor naționale și religioase*, édition réalisée par Nikolaus Netzhammer avec la collaboration de Christa Zach, Bucarest, Maison d’Edition de l’Académie Roumaine, 2005.

ARTS AND LITURGY

LES SOURCES DES CITATIONS PEINTES SUR LES PHYLACTÈRES DES SAINTS DE LA RANGÉE INFÉRIEURE DE LA FAÇADE DE L'ÉGLISE DE *LA RÉSURRECTION DE DIEU* DU MONASTÈRE DE SUCEVIȚA*

Constantin I. Ciobanu*

Abstract: The Sources of the Quotations Painted on the Phylacteries of the Saints of the Lower Row of the Façade of the Church of the Resurrection of God of the Monastery of Sucevița. This study aims to discover the literary sources of the quotations painted on the phylacteries of the saints on the bottom row of the regarding the façade of the Church of the Resurrection of Christ of Sucevița Monastery. This study is part of a series regarding the sayings of the fathers from the desert, the confessors, the anchorites and the stylites painted on the southern façade of the Church of The Annunciation of the Virgin from Moldovița¹. The author of the study shows that the quotes from Sucevița are largely drawn from the Alphabetical Collection of the Sentences of the Fathers of the Desert.

Keywords: Alphabetical Patericon, Apophthegmata Patrum, Egyptian Patericon, Epigraphy, Frescoes, Iconography, Middle Ages, Moldavia, Sucevița monastery, Romanian Painting, Sayings of the Desert Fathers

A l'exception des noms des saintes femmes-martyres (Pélagie, Théodora, Barbara et Marie l'Égyptienne) peintes sur la façade septentrionale de l'église de la *Résurrection de Dieu* du monastère de Sucevița et cités encore dans l'entre-deux guerres par Paul Henry², les noms

* Cet ouvrage est illustratif pour l'activité au sein du projet de recherche exploratoire PN-II-ID-PCE-2011-3-0336 *Texte et image dans la peinture roumaine du XVI^e siècle*, avec le support financier de l'Autorité Roumaine dans le domaine de la Recherche CNCS-UEFISCDI.

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

¹ Constantin I. Ciobanu, *Les «sentences» des saints de la rangée inférieure de la façade méridionale de l'église de l'Annonciation de la Vierge du monastère de Moldovița*, in *ANASTASIS*. Vol. II, Nr. 1/May 2015, Iași, Artes, pp. 5-27.

² Paul Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord, des origines à la fin du XVI^e siècle. Architecture et peinture. Contribution à l'étude de la civilisation moldave*, I^{er} vol., Paris, Librairie Ernest Leroux, 1930, p. 273.

des autres moines, confesseurs, anachorètes et stylites de la rangée inférieure de la même façade, ainsi que de la façade méridionale n'ont jamais été identifiés. Également, les textes de leurs phylactères n'ont pas été lus et traduits du slavon moyen-bulgare dans une langue moderne. En conséquence, les sources littéraires de ces textes n'ont jamais fait l'objet d'étude des historiens de l'art roumain.

D'habitude, les pères du désert, les confesseurs, les anachorètes et d'autres catégories de moines occupent la rangée inférieure de l'immense « vision » de l'*Église triomphante* qui couvre les parties orientales – y compris les absides latérales – des façades des églises moldaves à peinture extérieure. Le type iconographique qui désigne cette *vision* est appelé dans la tradition roumaine par le mot slave de *Cinul* (qui se prononce en français *Tchinoul* et qui assume les significations d'*Ordre* et d'*Hierarchie*). À l'église de la *Résurrection de Dieu* du monastère de Sucevița les images des moines se sont conservées sur les deux absides latérales, sur l'abside orientale, sur les murs nord et sud, ainsi que sur les cinq contreforts de la partie orientale de l'édifice. La conservation des images et des inscriptions de la moitié méridionale de l'église est meilleure par rapport à la moitié septentrionale. À l'ouest, la rangée des figures des pères du désert et d'autres moines peints sur la façade sud de l'édifice est continuée par les images des *Sages de l'Antiquité* (situés sur la surface ouest du contrefort gauche et dans le registre inférieur de l'immense fresque de *L'Arbre de Jessé*). Sur la façade nord, la même rangée des figures est flanquée à l'ouest par l'impressionnante image de l'*Échelle Sainte au Ciel*, illustrant le fameux traité homonyme de Saint Jean Climaque.

La «procession des saints» peints dans la rangée inférieure de la façade méridionale de Sucevița commence à l'ouest par l'image de Saint Siméon le Stylite, dit aussi Siméon l'Ancien. Cette image est située sur la partie frontale du contrefort qui – à l'ouest – confine l'abside latérale méridionale de l'église. A l'est de Saint Siméon « la procession» est continuée (de gauche à droite) par les images des saints suivants: Euthyme le Grand, Chariton, Cyriaque l'Anachorète, Théoctiste, Athanase l'Athonite, Eumène, Hilarion, Abercius, Joannice, Paul, Nil, Lazare, Clément, Théodore de Scété, Acace, Grégoire le Décapolite, Jean Damascène, Matoès, Sabas, Théodore le Confesseur, Paul de Latre, Marcel, Daniel le Stylite, Marc d'Athènes, Ange de Dieu (parlant à Saint Pacôme), Pacôme, Théodore le Cénobiarque, Paul le Grand, Jean le Calybite, Antoine le Grand, Sisoès, Paul de Thèbes, Étienne le Nouveau (dit aussi « le Jeune »), Anastase le Perse, Maxime le Confesseur, Xénophon, Jean Climaque, Onuphre, Arsène, [Géla?]se ou [Paï?]sios, Isaac de Dalmate, Isaïe, Cassien(?).

Sur la partie frontale du contrefort situé à l'extrémité orientale de l'abside centrale on voit l'image de Saint Jean-Baptiste sous l'aspect ailé

d'Ange du Désert portant un phylactère avec une citation tirée du 2^e vers du 3^e chapitre de l'Évangile selon Matthieu³.

La surface nord du même contrefort porte deux images des Saints Pères : la première image est complètement effacée ; la deuxième est mieux conservée, mais elle a perdu le nom du saint, écrit en slavon. La «procession des saints» peints dans la rangée inférieure de la façade septentrionale de Sucevița continue (de gauche à droite) par les images des saints suivants : Spyridon le Thaumaturge, Georges de Chozéba, Patapios, Barbare, Isidore de Péluse, Bessarion, inconnu (nom effacé) avec phylactère, Abraham, Germanos, inconnu (nom effacé) avec phylactère, inconnu (nom effacé), Barlaam, inconnu (nom effacé) avec phylactère, Procope le Décapolite, Timothée de Symbola, Moïse l'Éthiopien, Paul le Simple, Dorothée, Athanase le Confesseur, image effacée, image avec nom de saint effacé sur la partie ouest du contrefort, Thomas de Maléon, Poemen le Grand, Sérapion, Marc, Siméon, inconnu (nom effacé), Saint [Arca]de(?), image avec nom de saint effacé, inconnu (nom effacé) avec phylactère à texte illisible, image avec nom de saint effacé, Michel(?), image avec nom de saint effacé, inconnu (nom effacé) avec phylactère à texte illisible, Nicétas(?), inconnu (nom effacé) avec phylactère à texte illisible, [Alexis ?] l'Homme-de-Dieu, Thomas du [Mont] Ma[léon], Acace de l'Échelle, Pélagie, Théodora, Barbara, [Marie l'Égyptienne, David [de Tessalonique] le dendrite (cette image est située sur la partie frontale du contrefort qui – à l'ouest – confine l'abside latérale septentrionale de l'église).

Plus d'une moitié des figures peintes à Sucevița portent des phylactères déployés avec des citations en langue slavonne de recension moyen-bulgare ; les autres figures ont dans leurs mains soit des phylactères enroulés (le cas de Saint Lazare, Saint Acace et de beaucoup d'autres), soit des phylactères sans écriture (le cas de Saint Siméon le Stylite du contrefort de la façade méridionale), soit des phylactères aux textes complètement effacés (le cas de Saint Michel(?)), soit même les mains libres (le cas des saintes Pélagie, Théodora, Barbe, Marie l'Égyptienne, de saint Acace de l'Échelle et de beaucoup d'autres).

Dans le tableau ci-dessous sont reproduites les traductions françaises des noms et des «sentences» des saints de la rangée inférieure des façades sud et nord de l'église de Sucevița ; la dernière colonne du tableau montre au lecteur les sources littéraires de ces «sentences» et des autres «citations» écrites sur les phylactères des saints ou sur les zones libres des peintures murales.

³ «Repentez-vous, car le royaume des cieux est proche ». Cf. : *Évangile selon Matthieu*, ch. 3, vers 2.

Nr. / /Fig.	Noms des saints en français et en slavon	Les textes slavons des « sentences » de la rangée inférieure des peintures de Sucevița	Traductions françaises (les parties des textes en lettres grasses correspondent aux textes slavons)	Indication des sources littéraires
La moitié sud de la façade				
1.	Saint Siméon le Styliste СТЫ СИМЕОН(Н) СТАЛЫПНИКЬ	phylactère vide		
2.	Saint Euthyme le Grand СТГО ВЕЛИКАГО/ ЕУФОИМЛІЙ	БРАТЬЕ ИЩИ/ БЕЗМЕРІЕ Е(с)/ ДАРИ БЖІЛ НЯ(м)/ ПРИСТИ·НЖ/ ПОТРВДИ(м)/СЛ	<p>« Frères et pères, incommensurable est le don (autre traduction : la grâce – C. C.) de Dieu que nous avons à recevoir. Eh bien, [mettons-nous à] nos travaux ! »</p> <p><i>Petites catéchèses de Saint Théodore le Stoudite (1^{er} paragraphe) :</i></p> <p>« Frères et pères, puisque par la grâce du Christ, nous avons été jugés dignes d'accomplir la sainte Pâque, remettons-nous à nos travaux en gardant en mémoire, tout en travaillant, les souffrances vivifiantes de notre Sauveur Jésus-Christ » ;</p> <p><i>Sentence de Saint Théodore le Stoudite du Manuel de peinture orthodoxe du prêtre Daniel de 1674 (le soi-disant Deuxième Manuscrit de Jérusalem).</i></p>	<p>Probablement, c'est un extrait extrapolé (on a ajouté le mot « incommensurable » !) du début du 1^{er} paragraphe (<i>De la lutte à mener tout au long de notre vie</i>) des <i>Petites catéchèses</i> de Saint Théodore le Stoudite ou bien c'est une traduction originale en slavon d'un ancien <i>protograph</i> grec de la sentence de Saint Théodore le Stoudite du <i>Manuel de peinture orthodoxe du prêtre Daniel</i> de 1674 (le soi-disant <i>Deuxième Manuscrit de Jérusalem</i>).</p>

			<i>orthodoxe du prêtre Daniel de 1674 :</i> « Frères et pères , à ceux qui ont été jugés dignes des incommensurables bienfaits de Dieu il convient à remercier sans cesse ».	
3. Fig.1	Saint Chariton СТГО ХАРИТОНІЯ	ѢЩЕ НЕ ВЪЗ/ДРЪЖЕШИ/ ѢЗЫКІ СВО/ÊГО ЙМО(Ж)/ ЙДИЕШИ НЕ/ БѢДЕШИ...	« Si tu ne maîtrises pas ta langue, en quelque lieu que tu ailles tu ne seras pas un [étranger]. »	<i>Les sentences des Pères du Désert. Collection alphabétique¹ : 449 Longin I</i>
4. Fig. 1	Saint Cyriaque l'Anachorète СТГО КѷРІ`Я/КИ ѡШЕ(Л)/НИКА	СТАРЕ(ц) РЄ(ч) МРТВ(и)/ НЕ БОИ(с) НЖ Жи/ВИ(ж) Бѣгай .й/ ПРОСТИРАИ(с)/ НЖ МЛТБЖ	[Alors] le vieillard [lui] dit : « Ne crains pas les morts, mais fuis les vivants, et applique-toi davantage à la prière. »	<i>Les sentences des Pères du Désert. Collection alphabétique : 445 Cyrus</i>
5. Fig. 1	Saint Théoctiste СТГО ФЕ/СѢКТИСТА	phylactère enroulé		

¹ *Les sentences des Pères du Désert. Collection alphabétique*, traduite et présentée par Dom Lucien Regnault, moine de Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1981.

6. Fig. 2	Saint Athanase l'Athonite СТГО/ АФАНА/СИЯ АФО(Н)СК/Ы	ХОУЄ(т)И СП(с)Т/СА В ПРИЗН(о)/СЛОВІЯ ·ДА/ ПРѢСТАНІ И/СТНЖ ДА БЪ/ЗЛЮБИ(т)	« Si vous voulez le salut, débarrassez-vous du bavardage, ayez l'amour de la vérité... »	<i>Chapitres du Père Macaire et d'autres saints (en russe : Главизны отца Макария и прочих святых), 30^{ème} dit, attribué à l'avva Isaïe. Voir : Recueil manuscrit nr. 1637 de la bibliothèque de la Laure de la Trinité- Saint-Serge situé dans la ville de Serguiev Possad, près de Moscou. XV^e siècle, fol. 440r.</i>
7.	Saint Eumène СТГО ЕВМЕ/НІЯ	phylactère enroulé		
8.	Saint Hilarion СТГО ЛАРИ/СОНА	phylactère enroulé		
9.	Saint Abercius СТГО АВЕ(р)КІЯ	СМѢРЕНО/МѢДРІЄ/ И СТРІА(χ) ЕЖІЄ/ ПРѢВИШЄ/ БЪСѣ(χ)	« L'humilité et la crainte de Dieu sont bien au-dessus de toutes [les vertus]. »	<i>Les sentences des Pères du Désert. Collection alphabétique : 337 Jean Colobos 22</i>
10.	Saint Joannice СТГО ІСІА/НИКІЯ	phylactère enroulé		
11.	Saint Paul СТГО ПАВЛ(а)	ИЛИ БѢГАИ/БѢ(Ж) УЛЌЬ · И/ЛИ ПОРЖГАЙ/СА МИРѓ. Й УЌо/МЬ БОЖ[?] СЕЕЌ	« Ou bien suis complètement les hommes, ou bien moque- toi du monde et des hommes en te faisant fou [la plupart du	<i>Les sentences des Pères du Désert. Collection alphabétique : 947 Or 14 ;</i>

			temps]. »	<i>Index systématique</i> 31/24; 1320 ; p. 120
12. Fig. 3	Saint Nil СТГО НИ`ЛЯ	НЕ ХОЩИ/ИКО ЖЕ ТЕ/Бѣ НЕПЩ8/ѢТСѧ·Н(ж)/ИКО ЖЕ Б8·	« Ne veuille pas que ce [qui te concerne] arrive selon toi (dans la trad. française = ton jugement) mais selon [le bon plaisir de] Dieu, [et tu seras sans trouble et reconnaissant dans ta prière]. »	<i>Les sentences des Pères du Désert. Collection alphabétique :</i> 552 Nil 7
13.	Saint Lazare СТГО ЛАЗАРІ	phylactère enroulé		
14.	Saint Clément СТГО КЛИМЕ(н)ТА	ДА ПОНЖЖ(д)АЕ(т)/СѢ НА ДѢЛА/НІЄ ПЛА(ч)НО/Иѣ ТА ТВО(ѧ)/ И(о)ДѢЖЕДА	« [25.] Que [les soins que vous prendrez de votre corps, et] l'habit [monastique] que vous portez, vous excitent à pleurer [vos fautes; car ceux qui portent le deuil, se revêtent d'habits de couleur minime.] »	Saint Jean Climaque: <i>L'Échelle Sainte ou les degrés pour monter au Ciel</i> , Septième degré: <i>De la tristesse qui produit la Joie</i> , 25
15. Fig. 4	Saint Théodore de Scété СТГО ФЕССДО(ρ) СКЫ(т)СКЫ·	ТРАВО ИЖ(д)Ь/ І ТРАВО НО/СИ(ш). І НА ТРА/Бѣ ПОУИВА/АІ	« Mange de la paille (dans le texte slavon : de l'herbe – С.С.), porte de la paille, couche sur la paille, [c'est-à-dire : Fais fi de toutes choses et acquiers un cœur d'acier]. »	<i>Les sentences des Pères du Désert. Collection alphabétique :</i> 221 Euprépios 4
16. Fig. 4	Saint Acace СТГО АКАКІЙ	phylactère enroulé		
17.	Saint Grégoire le Décapolite	mains libres		

	СТГО грїгорїй/ ДЕС(ѧ)ТО/ГРА(Д)ЦІЯ			
18.	Saint Jean Damascène СТГО ІС҃ѢАННА ДАМА/СКЫНА	РЯ(Д)ЧИСЛА/ СେБРАДО/ВАПНЛА ÎСТÒ/УПИ`УЄ ЖИ/ЗНИ НСІЙС[УЄ`РПАЙМИ`]	<i>«Réjouis-toi, Ravie, Source de vie inépuisable, [répands tes grâces, Fontaine des remèdes qui convainc de faiblesse et de mensonge toute la force des maladies, vision des aveugles, divine purification des lépreux, qui guéris les maux de tous, gratuite et toujours prête où tu nous soignes. Mère du Christ le Verbe – qui donne au monde sa grande miséricorde.] »</i>	Texte liturgique grec de Nicéphore Kallis Xanthopoulos: <i>La mère de Dieu – Source de vie</i> , inclus plus tard dans le <i>Penticostaire</i> , stichère, ton 5, <i>« Ses flots réjouissent la cité de Dieu. »</i>
19.	Saint Matoës СТЫ МАТА	phylactère enroulé		
20.	Saint Sabas СТЫ САВА	phylactère enroulé		
21.	Saint Théodore le Confesseur СТГО ІСПОВѢ(Д)НИКА/ ФЕСДОРА	ПОРЛБОТИ/ПЛ(Т)Ъ (и) СВОБО/ДИ ДШЕ И Д(а)/ТИ РЛБОТАИ(м)/ ТЛѢНОЕ <i>L'Illuminateur de Joseph de Volokolamsk, Septième parole =</i>	<i>«Asservis ta chair et libère ton âme et rends en servage le périsable [à l'impérissable = à l'éternel] ! ».</i>	On trouve un passage semblable dans la <i>Septième parole</i> du traité <i>L'Illuminatuer</i> , écrit par Joseph de Volokolamsk (1439 – 1515). Comme il est peu probable que le

		<p><i>Message à un iconographe. Deuxième traité.</i></p> <p>24. <i>Comment servir Dieu:</i> Traduction en russe moderne: “Поработи тело, а душу освободи, и не давай телу легкой жизни, ибо оно – плоть и на свободе обезумеет. Принимай все скорби во время сие, чтобы во время `оно исполниться всяческой радостью, ведь эта жизнь – торг. Поэтому отбрось временное – и получи вечное! ”.</p>	<p><i>L’Illuminatuer de Joseph de Volokolamsk, Septième parole = Message à un iconographe. Deuxième traité</i>². 24. <i>Comment servir Dieu: [...] « Asservis ton corps, libère ton âme et [ne] rends</i> [pas la vie facile à ton corps, car la chair s’insurge au moindre laisser-aller.</p> <p>Ne fuis pas les peines ici-bas et tu te rempliras d'une grande joie dans l'au-delà, car notre vie ici est un marché. Laisse tomber les biens] temporels [et tu recevras les biens éternels, cède ce peu pour recevoir beaucoup plus; et ne te repose pas avant le repos éternel, ne t'assouvis pas des biens de la terre avant les biens éternels.] »</p> <p>Traduction: Ariadna Epshteyn</p>	<p>traité de Joseph soit connu en Moldavie au XVI^e siècle, à Sucevița il pourrait s'agir d'une deuxième traduction en slavon du même texte original grec (aujourd'hui perdu) qui – à l'époque – avait inspiré l'auteur de <i>L’Illuminatuer</i>.</p>
22.	Saint Paul de Latre СТГО ПАВЛА ИЖЕ ВЪ ЛАТРѣ	phylactère enroulé		

² Les Trois « traités » sur les icônes du célèbre *Message à un iconographe* de Joseph de Volokolamsk font partie de l'*Illuminatuer*, mais là, ils sont disposés dans un ordre différent: le premier des « traités » correspond à la sixième « parole » de l'*Illuminatuer*, le deuxième – à la septième « parole » et le troisième – à la cinquième « parole », qui est placée avant les deux autres.

23.	Saint Marcel СТГО МАРКЕЛ	phylactère enroulé		
24.	Saint Daniel le Styliste СТГО ДАНИИЛА СТАЛЪПНИКА	АЩЕ НЕ ВЪЗДРѢ/ЖЕШИ ЛЗИКА/ СВОЕГО ИМО/ ИДЕШИ НЕ/ БУДЕШИ СТ/РИПИНЬ	« Si tu ne maîtrises pas ta langue, en quelque lieu que tu ailles tu ne seras pas un étranger. »	<i>Les sentences des Pères du Désert. Collection alphabétique : 449 Longinus 1</i>
25. Fig. 5	Saint Marc [d'Athènes, ascète au Mont] Thrace СТЫ МАРКО ФРАУЕСКИ	ДОБРО Е(с) ИАСТИ/ МъСЛ И ВИНО ПИ/ТИ И НЕ ИАСТИ/ КЛЕВЕСТАМИ	« Il vaut mieux manger de la viande et boire du vin plutôt que de dévorer par des médisances [la chair de ses frères].»	<i>Les sentences des Pères du Désert. Collection alphabétique : 921 Hyperéchios 4</i>
26.	Ange de Dieu parlant à Saint Pacôme АГГЛЬ ГП(Д)НЬ РЕКЬ ПАХОМІЄ/	АГГЛЬ ГП(Д)НЬ РЕКЬ ПАХОМІЄ/ СИЦЕ ВИ СФЕРЯЗО(м)/ ПОДОБАЕТЬ ИНО/КО(м) СОДѢЯТИСА	L'Ange de Dieu parla à Pacôme : « De cette façon tout moine devrait s'habiller ! » <i>Manuel de peinture orthodoxe du prêtre Daniel de 1674 (le soi-disant Deuxième Manuscrit de Jérusalem) et Manuel d'iconographie chrétienne de Denys de Phourna: « Ô Pachôme, toute chair sera sauvée dans cet habillement ! » (ou « Par cet habit toute chair sera sauvée, ô Pachôme ! »)</i>	C'est une paraphrase des paroles que l'Ange de Dieu adresse à Saint Pacôme dans l'ancienne source grecque du <i>Manuel de peinture orthodoxe du prêtre Daniel</i> de 1674 et du <i>Manuel d'iconographie chrétienne</i> du moine Denys de Phourna (années '30 – '40 du XVIII ^{ème} siècle): « Ô Pachôme, toute chair sera sauvée dans cet habillement ! »

27.	Saint Pacôme СТЫ ПАХОМІЕ	sans rouleau ou phylactère		
28.	Saint Théodore le Cénobiarque СТЫ ФЕОДО/СІЄ КИНОВ/АРХІЯ	phylactère enroulé		
29.	Saint Paul le Grand СТГО ПА/ВЛА ВЕЛИ/КАГО	phylactère enroulé		
30.	Saint Jean le Calybite СТЫ ІСІАННА/ ВОЛЄ(Б)НИКА	ХОТЕІ СП(с)ТИ/СЛ Ш ПРИЗНО/СЛОВІЙ ·ДА/ ПРѢСТИ[НЄ]/ ИСТНЖ Д[А В](ъ)/ЗЛЮБИ(т) АЗЫ/КЫ	« Si vous voulez le salut, débarrassez-vous du bavardage, ayez l'amour de la vérité, les langues (autre traduction possible : les nations – C. C.) ... »	<i>Chapitres du Père Macaire et d'autres saints</i> (<i>Главизны отца Макария и прочих святых</i>), 30 ^e dit (attribué à l'avva Isaïe) Voir : Recueil manuscrit nr. 1637 de la bibliothèque de la Laure de la Trinité-Saint-Serge située dans la ville de Serguiev Possad, près de Moscou. XV ^e siècle, fol. 440r.

31.	Saint Antoine le Grand СТ҃ГО АНТОНІЙ ВЕЛИКАГО	<p>1. СТ[Е]ЗѢ СХЕ(т)/НАИ МИРСКОЕ/ МЖДРОВА/НІЄ +</p> <p>2. ВИДѣ/ Сѣти ЗЛО(и)/ НАК ПО ВЪ[...]/[...]8[...] ПРОСТ[...]/Т</p>	<p>« 1. [Un] chemin vain est la sagesse de ce monde. »</p> <p>+ « 2. [L'abbé a dit: J'ai] vu tous les filets de l'Ennemi tendus sur [la terre, et je disais en gémissant : <i>Qui donc passera à travers ?</i> Et j'entendis une voix me dire : <i>L'humilité !</i>]»</p>	<p>1. <i>Conseils de Saint Antoine à ses disciples</i> (intégrés dans le texte de la <i>Vie et les actions de notre père Saint Antoine écrite et adressées par Saint Athanase à des solitaires habitant une terre étrangère</i>) + 2. <i>Les sentences des Pères du Désert. Collection alphabétique :</i> <i>7 Antoine 7</i></p>
32.	Saint Sisoès СТ҃Ы СІСОЄ le saint est représenté devant la tombe d'Alexandre le Grand ; la « sentence » est écrite sur la zone libre de la peinture murale	<p>ВИДѣ(χ) ТИ ГРОБЄ/ И ѹСТРАШИМІСС/ ЗРИКЬ · Й СР(Δ)Н[? : correct. – Ц]ИМЬ/ КАПЛА(м) БОДѢ ЙЗЛИ(в)И/</p> <p>ДЛ(г)Ъ ӖЖЕ[...]/ВЪ СӮЦІЕ(м)</p> <p>ВЪ ѸМѢ// ПРІЄМЛЮ КАКО(в) БО/ КОНЄ(ц) ПРІЙМѢ ѸВІ/</p> <p>МНѣ СЇЕ. ѸВІ ѸВ(ї)/ КТО МОЖЕ(т) [Е]ГО НЕ ЗНѢ[? : correct. – А]ТИ СЕГО</p>	<p>« La [simple – mot absent dans le texte slavon – C.C.] vue de toi, ô tombe, me consterne et provoque mon cœur à verser des larmes; la dette que nous tous, [hommes], avons, je l'accepte par l'esprit.</p> <p>[Comment pourrais-je la supporter?] O mort, comment puis-je t'échapper?³; Nous trouvons cette « citation » dans le <i>Manuel de peinture orthodoxe du prêtre Daniel</i> (de 1674) et</p>	<p>L'archéologue grecque Mme Liana Souvaltzi, dans son livre « <i>Le tombeau d'Alexandre le Grand à l'oasis Siwa</i> » nous rappelle que cette lamentation de Saint Sisoès était premièrement attribuée à l'ascète du 4^e siècle abbé Bishoi, qui, selon la légende, aurait vu la tombe d'Alexandre le Grand. http://www.sakketo</p>

³ Texte original grec: « Ορών σε, τάφε, δειλιώ σου την θέαν και καρδιοστάλακτον δάκρυον χέω, γρέος το κοινόφλητον είς νουν λαμβάνων, πως ουνμέλλω διελθείν πέρας τοιούτον Αι, αι, θάνατε, τις δύναται φυγείν σε».

			dans plusieurs peintures murales grecques, athonites, russes ou roumaines des premiers siècles après la chute de Constantinople en 1453. (Exemple: monastère Varlaam des Météores, 1566)	sagelos.gr/Article/153/
33. Fig. 6	Saint Paul de Thèbes СТЫ ПАВЕ(Λ) ТИВЕЙСКИЙ	БѢГАИ МЛЪУИ/ БΕ(з)МЛ(в)ЬСТ/ВѢШІЙ/ СП(с)ЕНІЄ СИ СЖ(т)[Ь] КОРЄ(н)[Ь]	« Fuis, tais-toi, reste dans le recueillement : ce sont là les racines du salut [dans la trad. française: de l'impeccabilité.]»	<i>Les sentences des Pères du Désert. Collection alphabétique :</i> 40 Arsène 2
34. Fig.6	Saint Étienne le Nouveau (le Jeune) СТЫ СТЕФА(н) НОВЫ	ИЖЕ НЕ ПО/КЛАНѢТИ(с)/ СТÓМ8 СО/БРА(з) ЕЖІЄ ДЛ/ БЖДЄ(т) АНАТИМА	« Si quelqu'un ne révère pas la sainte image de Dieu [dans la trad. française : les images peintes de notre Seigneur], qu'il soit anathème ! »	L'ancienne source hagiographique grecque du <i>Manuel de peinture orthodoxe du prêtre Daniel de 1674</i> et du <i>Manuel d'iconographie chrétienne</i> du moine Denys de Phourna ⁴ etc.
35.	Saint Anastase le Persé СТГО АНА/СТАСІЯ ПЕ(ρ)/СЕНІНА	phylactère enroulé		

⁴ Le texte du paragraphe en question est le suivant : *Saint Étienne le Jeune, confesseur: jeune, barbe en pointe. Il tient dans la main droite une image du Christ, et dit: « Si quelqu'un ne révère pas les images peintes de notre Seigneur Jésus-Christ, qu'il soit anathème ».* Cf. : *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine...*, p. 332.

36.	Saint Maxime le Confesseur СТЫ МАΞИ(Λ)/ ÎСП(Ω)ВѢ(Δ)/НИ(Κ)	ΒЪЗДРЪ/ЖЕИ(с)СТВО/ УРЌЕО СЪ/ ΣДРЪЖИТИ · ВЪЗ/МОЖЕ(τ)	« [26. Si vous observez les règles de] la tempérance , il ne vous sera pas difficile de garder le [silence; car la langue se répand d'autant plus en paroles, qu'elle reçoit plus de force d'un] estomac [bien nourri.]» ; En russe: « Утесний чрево воздержанием, и ты возможешь заградить себе уста; ибо язык укрепляется от множества снедей.»	Saint Jean Climaque: <i>L'Échelle Sainte ou les degrés pour monter au Ciel</i> , Quatorzième degré, <i>De la Gourmandise</i> , 26.
37. Fig.7	Saint Xénophon СΤΓΟ ΞΕΝΟΦΟ(Η)ΤΑ	mains libres		
38. Fig.7	Saint Jean Climaque СΤΓΟ ΙCΩΛΠΗΑ/ ΛΕСΤΕΙУПИКЬ	ΑЩІС 8МЫ Тѣ/ЛО ПОИ(τ) ВЪСГ(ε)/ТРГ(Δ) ВЛШЬ/ БИВАСТЬ	« Si l'esprit ne chante [dans la trad. française: ne psalmodie] avec le corps, c'est peine perdue. [Car si on aime l'affliction, on sera ensuite dans la joie et le repos.] »	<i>Les sentences des Pères du Désert. Collection alphabétique :</i> 264 Élie 6
39. Fig. 8	Saint Onuphre СТЫ ΟΝΟΦΡΙЕ	ИКО ΔВ(Δ)Ъ ПИ/СА ИСΩ[α]ВО ИКО/ ДРЪЖИ БРЯНЬ/ И ПОБЕДИ/ШИ ГРА(Δ) И РАСИ	Comme « David écrivit à Joab : Continue le combat, tu prendras la ville et tu la dé[truiras (2 Rex. 11 : 25). Donc la ville, c'est l'Ennemi.] »	<i>Les sentences des Pères du Désert. Collection alphabétique :</i> 971 Ραμεν S 6

40.	Saint Arsène СТЫ АРСЕНІЕ	БРАТІЄ · ПРІ/ИДѢКТЕ/ ВЪСКОРѢ/ НИ СП(с)ЕНІЕ/ ДЛ НЕ ШСТА/НЕ(м)	« Frères, venez vite pour le (ou “pour notre” – C. C.) salut, ne nous attardons pas (ou “ne traînons pas !” – C. C.) ! »	Source littéraire inconnue
41.	Saint [Géla]se СТЫ [ГЕЛА]СІЕ ou Saint [Paï]sios [ПАИ]СІЕ	phylactère enroulé		
42.	Saint Isaac de Dalmate СТЫ / ІСАК/ЇА ДЛ(А)МІ(Т)/СКАГО	phylactère enroulé		
43.	Saint Isaïe СТЫ · ІСАЇЙ	БЛЮДИ ДЛНЄ/ МЛЪУА(л)НИКА ./ 8ЕО МНЖСЄ/БЛ(?-С.С.)КДО СЛО/ВЕ(ц) ПОЗНАЄ/ШИСА	« Garde le silence (en trad. française = ta bouche – C. C.) afin [que ton prochain soit honorable à tes yeux. Instruis ta langue] des paroles de Dieu avec science , [et le mensonge fuira loin de toi.] »	Dom Lucien Regnault, <i>Les chemins de Dieu au désert ; La collection systématique des apophthegmes des pères</i> , XI. De la vigilance constante, 34 ; (Isaïe 6/XIII 3-4), p. 178.
44.	Saint Cassien (?) ou Cassius (?) СТГО К[...]С[...]	Main droite libre, main gauche effacée		
La partie frontale du contrefort situé à l'extrémité orientale de l'abside centrale				

45.	Saint Jean-Baptiste СТЫ ІСО КР(ε)ТИТЕ(Λ)	ПОКЛІТЄ(с)И ПРИБЛЫ/ ЖИБОСА ЦР(ε)ТВО НЕН	« Repentez-vous, car le royaume des cieux est proche.»	Evangile selon Saint Matthieu, Chap. 3, v. 2
La moitié nord de la façade				
46.	image complètement effacée	texte complètement effacé		
47.	le nom du saint est effacé	mains libres		
48.	Saint Spyridon le Thaumaturge СТЫ СПИРИДО(н) ҮЮДө/ТВОРӨ(ц)	phylactère enroulé		
49.	Saint Georges de Chozéba СТГО ГЕСО(ρ)ГЇя/ ХОЗО/ВИТИ	ѧ҃(?) съ сльза/ми млѧтѧ ./ брате мои/ любимий ./ ѿвръзъ...	<p>«...avec des larmes aux yeux [il -?] suppria: „Mes frères aimés, ouvrez ... !”.</p> <p>Théodore le Stoudite, <i>Enseignements catéchétiques et testaments,</i> 4^e enseignement: „[Mes enfants désirés et] mes frères bien-aimés! [Dans la mesure où je suis humble et insignifiant, indigne d'être votre Père, j'essaie – autant que je peux – de vous parler du salut de vos âmes(si agréable à Dieu),</p>	<p>Théodore le Stoudite, <i>Enseignements catéchétiques et testaments,</i> 4^e enseignement: <i>Au sujet de l'amour dans le Christ et au sujet de la prudence dans tous les services de psalmodie et dans tous les services de l'Église.</i> (en russe: <u>Феодор Студит,</u> <u>Огласительные поучения и завещание.</u></p>

			<p>alors que vous aviez] à ouvrir [vos oreilles...!].” (en russe: „[Вожделеннейшие мои чада, и] братия возлюбленные! [Поелику я смиренный и ничтожный, недостойный быть вашим отцем, стараюсь, сколько могу, говорить вам о Боголюбезном спасении душ ваших, то и вы] отверзите [слух ваш,...]”.)</p>	<p>Поучение 4: <i>O любви во Христе, и о том, чтобы быть тщательными во всех псалмопениях и службах церковных.)</i></p>
50.	Saint Patapios СТЫ/ ПОТАПІЙ	phylactère enroulé		
51.	Saint Barbare СТЫ ВАРЬ/ВАРЬ	mains libres		
52.	Saint Isidore de [Pé]luse СТГО/ СІДОРІЯ [ПЕ]ЛУСІЙ/СІДОРІО	ГЪМРЪТЕ(Λ)/НО& ТѢЛО ΔХО(λ) ПОБѢ/Ж(Δ)ИСТЕ ХВ(и)/ И І& ВѢ(ρ)НО/ РАБОТАЙТЕ	« Le corps mortel est vaincu par l'Esprit du Christ, [...] et servons [donc] fidèlement ! »	Source littéraire inconnue
53.	Saint Bessarion СТГО ВІСАРІОН	phylactère enroulé		

54.	Saint inconnu (nom effacé) avec phylactère	АЩЕ ВЪСПО/МИНАСТЬ ГЛС/МА НА(м) ЗЛА(Х)А W/РКВЛЕ(м) W СЕ/БѢ СИЛЖ ЕЖІЄ	«Si nous nous souvenons des maux que nous ont faits [les hommes], nous supprimons la force [du souvenir] de Dieu. [Mais si nous nous souvenons des maux faits par les démons, nous sommes indemnes.]»	<i>Les sentences des Pères du Désert. Collection alphabétique : 489 Macaire 36 et Apophegmes par chapitres, p. 141</i>
55.	Saint [Ab]raham СТЫ [ЛВ]РАИМ[їє]	Нѣ(с)[ТЫ] БЕ(з)МЛЫ/СТВОВАТИ/ 8МО(м) · КРОМ(ѣ)/ БѣГОСТВА/ ТЕЛЕ НА(м) Ри[ЗОРИТЬ] In <i>Patrologia Graeca</i> , Vol. LV, col. 935, citation XXIX: <i>Non licet pacare mentem sine corpore, neque solvere [horum pariete intermediate, sine quiete et precationibus].</i>	« [31.] Il est impossible à l'intelligence de connaître l'hésychia sans le corps, ni de détruire le mur qui les sépare sans l'hésychia et la prière.] » <i>Marc [l'Ascète] II 30 :</i> [Il a dit encore:] « Il n'est pas possible à l'intellect de jouir de l'hésychia sans la fuite du corps ni de détruire le mur qui les sépare sans l'hésychia et la prière.] »	Saint Marc l'Ascète, <i>Ceux qui pensent être justifiés par les œuvres</i> , 31; ou <i>La Philocalie – Desclée de Brouwer/J.- C. Lattès, Marc II 30, p. 161;</i>
56.	Saint Germanos СТЫ ГЕ(р)МАНЬ	phylactère enroulé		
57.	Saint inconnu (nom effacé) avec phylactère	БРАТІЄ ПРІ/ИДѢТЄ ВЪ/СКОРѣ НА/ СП(с)ЕНІЄ ДА [НЕ]/ WGTANE(м) 8ГО [...]	« Frères, venez vite pour le (ou “pour notre” – C. C.) salut, ne nous attardons pas (ou “ne traînons pas !” – C. C.) ! »	Source littéraire inconnue
58.	Saint inconnu (nom effacé)	phylactère enroulé		

	СТГРО [... – ?]			
59. Fig. 9	Saint Barlaam СТЫ ВАРЬЛАМ(м)	ИИКО ПЕ(с) БОЛИ[Е]/ МЕНЕ 6 ПО/НЕ(Ж)[Е] И ЛЮБО(в)/ ИМА(т) И НЯ СЪ(д) НЕ/ ПРИДЖ(т).	« Le chien vaut mieux que moi, car il a de l'affection [pour son maître] et “ne vient pas en jugement” (Jean 5, 24) ».	<i>Les sentences des Pères du Désert. Collection alphabétique : 570 Xanthias 3</i>
60.	Saint inconnu (nom effacé) avec phylactère	ЩЕ ЦР(с)ТВІЄ НБНОЕ ЖЕЛІЕ/ТЕ ИМѢНІЕ ПРѢЗРИТЕ (и) НЕ ЩЕ[ТАЛИТЕ]	« Si tu convoites le royaume des cieux, méprise les richesses et revendique [la récompense divine.] »	<i>Les sentences des Pères du Désert. Collection alphabétique : 410 Isidore le Prêtre 2</i>
61.	Saint Procope le Décapolite СТГРО/ ПРОКО/ПІЯ ДЕСКІ/ПОЛИ(т)	mains libres		
62.	Saint Timothée de Symbola СТГРО/ ТИМОФЕЯ И(Ж)[Е] ВЪ СИ(М)ВОЛѣ(Х)	phylactère enroulé		
63.	Saint Moïse l'Éthiopien СТГРО МОУСІЙ/ М8РИ(н)	mains libres		

64.	Saint Paul le Simple СТЫ ПИВ(Λ)Е ПРѢПРОСТЫ	ПОБѢДИ ТѢ(ΛΩ)/ ПОБѢДИЙ/ ЛЖКАВЫ(Х) ПО/МЫШЛЕНІЕ/ ДА ІЗБѢ(Г)НЕ/ШИ СѢТИЙ ДІ/ПІВО(Λ)	« Vaincs le (ou ton – C. C.) corps! Surmonte (en slavon : Vaines) les (ou tes – C. C.) mauvaises pensées et tu vas échapper aux filets du Diable. »	Source littéraire inconnue
65.	Saint Dorothee СТЫ ДОРО/ФЕЮ	ѢЩЕ КТО ЛЮ/БИ(Т) СЪ ЖЕНО(А)/ БѢДОВА, Й С(ъ)/ ДІЛІВОЛС(М) ЛЮ/БИТИ ЖИТЕ(Λ)/СТВОВА`ТИ	« Si quelqu'un s'aime avec la femme adultère [il – C. C.] aimera à vivre et avec le Diable. » (si quelqu'un aime vivre avec la femme adultère, il aimera vivre avec le diable aussi ?)	Source littéraire inconnue
66. Fig. 10	Saint Athanase le Confesseur СТГО АФАНАС[ИЯ]/ ИСПОВѢ(Д)НИКИ	НЕ УИСЛЫ ΨА/ЛО(М)СКЫМЛИ В(Н)Ъ/МЕ(Т) · БѢ НѢ/ ПОАЛІАГОС(Ч)/ СЪВѢСТІЖ(?)	« Pas au nombre de Psaumes, que Dieu (= le Juge – C.C.) accorde son attention [mais – C. C.] à [celui – C. C.] qui chante. »	Paterikon palestinien, <i>La discussion du vieux moine avec son élève :</i> « [...] car ce n'est pas au nombre de Psaumes, mais à l'emplacement [ou – à la position – C. C.] de celui qui chante que le Juge accorde attention ».
67.	image de stylite effacé sur la face nord du contrefort	image complètement effacée		
68.	image avec nom de saint effacé sur la partie ouest	image en grande partie effacée, phylactère enroulé (?)		

	du contrefort			
69.	Saint Thomas de Maléon СТГО ФОМЛ И(Ж) ВЪ МЛЕН(и)	mains libres		
70.	Saint Poemen le Grand СТЫ ПИМЕ(н) ВЕЛИ/КЫ	РЕ(ч) Г҃ [?](Ж?) ХОЩЕ(т)/ ПО МНѢ ИТИ/ ДЛ ШВРЪЖЕ(т)/СЛ ССЕЛ ·И БЪ[3]/МЕ(т) КРТЬ	« [Alors] Dieu [en trad. française : Jésus] dit [à ses disciples] : “Si quelqu'un veut marcher derrière moi, qu'il renonce à lui-même, qu'il prenne sa croix [et qu'il me suive !”]. »	Evangiles selon Saint Matthieu (16:24), selon Saint Luc (9:23) et selon Saint Marc (8:34).
71.	Saint Sérapion СТЫ САРИ/ПИСО(н)	phylactère enroulé		
72.	Saint Marc СТГО/ МАРКО	mains libres		
73.	Saint Siméon СТГО СІМЕОН[НІ]	phylactère enroulé		
74.	Saint inconnu (nom effacé) СТГО [...]	mains libres		
75.	Saint [Arca]de (?) СТГО [АРКА-?]ДЛ	main droite libre, main gauche complètement effacée		
76.	Image avec nom de saint effacé	phylactère enroulé		

77.	Saint inconnu (nom effacé) avec phylactère	texte effacé et illisible sur le phylactère		
78.	Image avec nom de saint effacé	phylactère enroulé à peine visible		
79.	Saint [Mi-?]chel (?) Г҆ТТО [МИ?]ХАИ(Λ)	texte effacé et illisible sur le phylactère		
80.	Image de saint à nom effacé	image en grande partie effacée, phylactère enroulé (?)		
81.	Saint inconnu (nom effacé) avec phylactère	texte effacé et illisible sur le phylactère		
82.	Saint Nicétas (?) Г҆Т[...] НСК[И]/Т[Ы?]	phylactère enroulé		
83.	Saint inconnu (nom effacé) sur le contrefort	phylactère à texte effacé et illisible		
84.	Saint [probablement, Alexis ?] Homme-de-Dieu СТЫ А[...]/ УЛКЪ БЖІЯ	image en grande partie effacée, phylactère enroulé (?)		
85.	Saint Thomas du [Mont] Ma[léon] СТЫ/ ФОМЫ ИЖЕ ВЪ МА[ЛЕИ - ?]	image en grande partie effacée, phylactère enroulé (?)		

	Saint peint pour la 2 ^e fois, voir : Nr. 69.			
86.	Saint Acace de l'Échelle[...] СТ҃О АКАКІЯ ІЖЕ ВЪ ЛѢСТВИЦ[...]	mains libres		
87.	Sainte Pélagie СТ҃АЯ ПЕЛАГІЯ	mains libres		
88.	Sainte Théodora СТ҃АЯ ΘΕΟΔΩΡЫА	mains libres		
89.	Sainte Barbara (ou Barbe) СТ҃АЯ БАР(Ь)БАРА	mains libres		
90.	Sainte [Marie l'Égyptienne СТ҃АЯ [...]ГИ(П)ТАНИНА (le nom Marie de la sainte est effacé)	mains libres		
91.	David [de Tessalonique]	l'image du dendrite (présenté ici		

	le Martyr СТЫ ДВ[?]ДА [...]КА	comme stylite !) est située sur la partie frontale du contrefort. Il a la main droite libre, sa main gauche est complètement effacée.		
--	----------------------------------	---	--	--

CONCLUSIONS

1. La plupart des citations peintes sur les phylactères des saints de la rangée inférieure des façades et de l'exonarthex du monastère de Sucevița sont tirées de la *Collection alphabétique* des *Sentences des Pères du Désert*. Cette *Collection alphabétique* remplit le rôle joué au monastère de Moldovița par la sélection des sources grecques primaires de la traduction russe du XIX^e siècle faite par Théophane le Reclus et appelée par celui-ci *Paterikon palestinien*;
2. La paternité des sentences des Pères du désert est plus ou moins arbitraire à Sucevița. De ce point de vue, la situation est semblable à celle observée et documentée aux monastères de Humor et de Moldovița. Seulement dans les cas des images des saints Antoine (nr. 31), Nil (nr. 12), Étienne le Nouveau (nr. 34) et Isaïe (nr. 43) nous pouvons observer une attribution correcte des citations;
3. Dans le programme iconographique de Sucevița il y a plusieurs répétitions des mêmes *citations* : elles sont attribuées à divers saints ou parfois aux mêmes. C'est le cas des citations de Saint Chariton (nr. 3) et de Saint Daniel le Stylite (nr. 24), de Saint Cyriaque l'Anachorète (nr. 4) et de Saint Patapios (peint dans l'exonarthex), de Saint Athanase l'Athonite (nr. 6) et de Saint Jean le Calybite (nr. 30), de Saint Nil (nr. 12) et de Saint Gérasime (peint dans l'exonarthex), de Saint Jean Damascène – qui est peint deux fois : sur la façade sud (nr. 18) et dans l'exonarthex –, de Saint Théodore le Confesseur (nr. 21) et de Saint Théodose le Cénobiarque (peint dans l'exonarthex) , de Saint Arsène de la façade sud (nr. 40) et d'un saint au nom effacé de la façade nord (nr. 57).



Fig. 1. Saint Chariton, Saint Cyriaque l'Anachorète et Saint Théoctiste (façade sud)

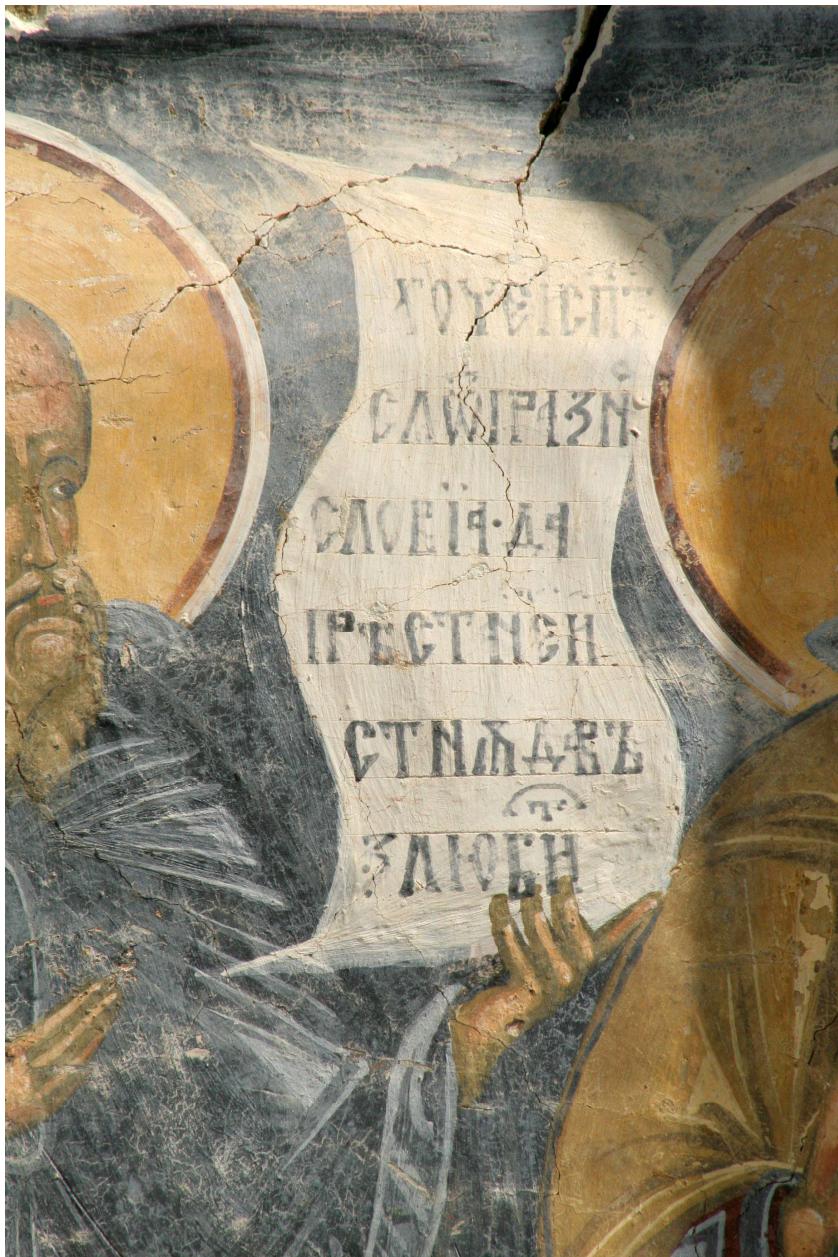


Fig. 2. Le phylactère de Saint Athanase l'Athonite (façade sud)



Fig. 3. Saint Nil (façade sud)



Fig. 4. Saint Théodore de Scété et Saint Acace (façade sud)



Fig. 5. Saint Marc [d'Athènes, ascète au Mont] Thrace (façade sud)



Fig. 6. Saint Paul de Thèbes et Saint Étienne le Nouveau (façade sud)



Fig. 7. Saint Xénophon et Saint Jean Climaque (façade sud)



Fig. 8. Le phylactère de Saint Onuphre (façade sud)



Fig. 9. Saint Barlaam (façade nord)



Fig. 10. Saint Athanase le Confesseur (façade nord)

Liste des illustrations :

- Fig. 1 Saint Chariton, Saint Cyriaque l'Anachorète et Saint Théoctiste (façade sud)
- Fig. 2 Le phylactère de Saint Athanase l'Athonite (façade sud)
- Fig. 3 Saint Nil (façade sud)
- Fig. 4 Saint Théodore de Scété et Saint Acace (façade sud)
- Fig. 5 Saint Marc [d'Athènes, ascète au Mont] Thrace (façade sud)
- Fig. 6 Saint Paul de Thèbes et Saint Étienne le Nouveau (façade sud)
- Fig. 7 Saint Xénophon et Saint Jean Climaque (façade sud)
- Fig. 8 Le phylactère de Saint Onuphre (façade sud)
- Fig. 9 Saint Barlaam (façade nord)
- Fig. 10 Saint Athanase le Confesseur (façade nord)

Bibliographie :

- Ciobanu, Constantin I.**, Les « sentences » des saints de la rangée inférieure de la façade méridionale de l'église de l'Annonciation de la Vierge du monastère de Moldovița, in *ANASTASIS*. Vol. II, Nr. 1/May 2015, Iași, Artes, pp. 5-27.
- Henry, Paul**, *Les églises de la Moldavie du Nord, des origines à la fin du XVI^e siècle. Architecture et peinture. Contribution à l'étude de la civilisation moldave*, 1^{er} vol., Paris, Librairie Ernest Leroux, 1930.
- Les sentences des Pères du Désert. Collection alphabétique*, traduite et présentée par Dom Lucien Regnault, moine de Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1981.

LA SCENE DE LA CRUCIFIXION DANS CERTAINES VERSIONS DU CYCLE DE L'ACATHISTE ET L'IMPACT DES ICONES CRETOISES SUR L'ICONOGRAPHIE MOLDAVE

Athanasios Semoglou*

Abstract: The Scene of the Crucifixion in Certain Versions of the Cycle of the Acathist and the Impact of Cretan Icons on Moldavian Iconography. The illustration of the 18th stanza (*oikos*) of the Akathistos Hymn by the composition of the Crucifixion in some Moldavian monuments is an exceptional iconographic detail. The monuments are St. Nicolas of Probota monastery, St. George of St. John the New in Suceava and the Dormition of the Virgin in Humor. It is relevant to mention the Church of St. Onuphrio's Lavrov monastery in Western Ukraine as well. The composition of the Crucifixion as the stanza of the Akathistos Hymn is met only to illustrate the 13th stanza the *oikos N*, in some icons of the Cretan painters Georgios Klontzas and Theodoros Poulakis. These icons illustrate the Marian hymn composed by John Damaskenos "All of Creation rejoices in thee" (Ἐπί σοι χαίρετ) sung during the celebration of the Liturgy of Saint Basil. Its subject is the glorification of the Virgin and appears in several murals in the Balkans and Russia as well as in Cretan and Russian icons from the 15th c. The Crucifixion as an illustration of the 13th *oikos* is found in the Klontzas icon kept in the museum of the Hellenic Institute in Venice (second half of the 16th c) and in that of Poulakis in the Benaki Museum in Athens (second half of the 17th c). These works are combining the hymn of the Virgin with the Christological cycle enriched by the episodes of the Passion, the stanzas of the Akathistos Hymn and the assembly of archangels, apostles, saints hierarchs, monks and prophets. The scene of the Crucifixion with the three main persons, Christ, Virgin and St. John, is included in a dome crowning the central composition arranged in concentric circles. The contamination of the Moldavian examples by the iconography of the Cretan icons appears to be certain not only because of the specificity of the choice. The additional argument on the hypothesis is provided by the incorporation of the "All of Creation rejoices in thee" composition in the cycle of the Akathistos to the Moldavian monuments. The fixed presence of the composition "All of Creation rejoices in thee" reflects the

* Professeur d'archéologie et d'art byzantin, Département d'Histoire et d'Archéologie, Université Aristote de Thessalonique, Grèce, email: semoglou@hist.auth.gr.

popularity of the Marian hymn and the penetration of the iconography of Cretan icons in the Moldavian art. The common hymnographic field seems to have favored the intermingling of the two hymns that glorify the Virgin. It is only through this intersection of the two subjects that Crucifixion was paradoxically inserted into the image of the hymn "All of Creation rejoices in thee". Apart from the extraordinary illustration of the Crucifixion, the Moldavian examples share with the Cretan icons the same effort to merge the two hymns and build an illustrating story of a collective prayer to the Virgin in order to accomplish the eschatological prophecies and fulfill the visions and political ambitions.

Keywords: hymne Acathiste, hymnographie, iconographie mariale, Vierge, icônes crétoises, Crucifixion, En toi se réjouit, Moldavie

L'illustration de la 18^e strophe de l'Hymne Acathiste par la composition de la Crucifixion dans certains monuments moldaves se révèle comme un détail iconographique exceptionnel et insolite qui fut déjà remarqué sans être pourtant ni commenté ni interprété. Les monuments connus jusqu'à aujourd'hui qui présentent cette particularité sont les églises de saint Nicolas du monastère Probota, de saint Georges du monastère de Saint-Jean le Nouveau de Suceava et du monastère de la Dormition de la Vierge de Humor (fig. 1). À ces monuments moldaves il convient d'ajouter l'église de saint Onuphre du monastère Lavrov en Ukraine Occidentale (fig. 2). L'Hymne Acathiste se développe sur le mur extérieur sud des trois églises moldaves et date de la période du premier règne de Petru Rareș (1527 – 1538), alors que dans le monastère ukrainien, le cycle de l'Acathiste se conserve en état fragmentaire dans le narthex et est une œuvre plus précoce qui date de la fin du XV^e ou début du XVI^e siècle d'après des analyses chimiques des échantillons des peintures¹.

Dans l'ensemble des monuments ci-dessus, la 18^e strophe est interprétée visuellement par l'image d'une Crucifixion simple, limitée aux trois personnages principaux, le Christ, la Vierge et saint Jean le Théologien, représentés devant un mur à créneaux (fig. 3). C'est par la scène du sacrifice salutaire du Christ Rédempteur que l'inspirateur du schéma a voulu illustrer le contexte de la strophe en question (*Σῶσαι θέλων τὸν κόσμον;* Voulant

¹ Constantin I. Ciobanu, « L'iconographie de l'Hymne Acathiste dans les fresques de l'église St. Onuphre du monastère Lavrov et dans la peinture extérieure moldave au temps du premier règne de Petru Rareș », *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Beaux-Arts, XLVII, 2010, p. 3-24. Voir aussi la thèse de doctorat inédite, soutenue sous ma direction, de Mme Cristina Ruxanda Dogaru, *Oι εικονογραφικοί τύποι της Θεοτόκου στον Ακάθιστο Υμνο κατά την ώστερη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή περίοδο*, thèse dactylographiée et soutenue à l'Université Aristote de Thessalonique, Thessalonique 2015, p. 177-180; 189-200. Signalons qu'à Probota, la Crucifixion n'est pas conservée en bon état, alors qu'à Suceava elle est en partie détruite.

sauver le monde) au lieu du schéma classique qui s'inspire de la Descente aux enfers, se rattache à la production artistique crétoise et tire très vraisemblablement son origine de la tradition paléologue².

La composition de la Crucifixion en tant que stance de l'Hymne Acathiste n'est rencontrée que pour illustrer la 13^e stance dans l'iconographie post-byzantine, l'*oikos N*, dans certaines icônes des célèbres peintres crétois Georgios Klontzas et Théodoros Poulakis. Il s'agit des icônes qui illustrent l'hymne marial composé par Jean Damascène «En toi se réjouit» (*Ἐπί σοι χαίρει*) et chanté lors de la célébration de la liturgie de saint Basile. Le thème en question constitue le sujet de la glorification de la Vierge par excellence³ et apparaît dans plusieurs peintures murales aux Balkans et en Russie ainsi que dans les icônes crétoises et russes à partir du XV^e siècle⁴.

La Crucifixion comme illustration de la 13^e stance se retrouve dans l'icône de Klontzas qui est conservée dans le musée de l'Institut Hellénique à Venise et date de la seconde moitié du XVI^e siècle (fig. 4) ainsi que dans celle de Poulakis au musée Benaki à Athènes qui remonte à la seconde moitié du XVII^e siècle (fig. 5)⁵. Ces œuvres font combiner l'hymne de la Vierge avec le cycle christologique élargi par les épisodes de la Passion, les stances de l'Hymne Acathiste et une assemblée d'archanges, apôtres, saints hiérarques, moines et prophètes. La scène de la Crucifixion avec les trois personnages principaux, le Christ, la Vierge et saint Jean, est incluse dans un ciborium qui couronne la composition centrale aménagée en cercles concentriques. Le

² C'est très probable que le schéma de la Descente aux Enfers en tant qu'illustration de la 18^e stance de l'Acathiste est une inspiration personnelle du peintre crétois Théophanes, selon la formule iconographique choisie pour le réfectoire du monastère de Megisti Lavra historié entre 1527 et 1535 (G. Millet, *Monuments de l'Athos. I, Les peintures*, Paris 1927, pl. 146.2). Théophanes pour la 18^e stance optera pour une iconographie précise dont les origines sont à rechercher dans la tradition paléologue du décor monumental du catholicon de Dečani à Kosovo (1327-1335) (Vl. Petković, *Dečani. II. Živopis*, Beograd 1941, pl. CCXCVII. Il est à noter que cette formule de la Descente aux Enfers sera largement diffusée pour illustrer la stance en question parmi les artistes crétois du XVI^e siècle (N. Chatzidakis, *Εικόνες της Συλλογής Βελμέζη*, Athènes 1997, p. 163).

³ G. Galavaris, « Majestas Mariae in Late Greek and Russian Icons », in *Icons and East Christian Works of Art*, Amsterdam 1980, p. 12-14.

⁴ L. V. Nersessian, К вопросу о происхождении в символическом содержании иконографии “О Тебе радуется», in *Древне русское искусство: Византия и Древняя Русь, К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896-1990)*, Saint Petersbourg 1999, p. 380-397; voir aussi G. Gerov, «О Тебе радуется» в балканской таживописи XV-XVIII век, in *Древне русское искусство: Балканы. Русь*, Saint Petersbourg 1995, p. 220-227.

⁵ Th. Chr. Aliprantis, *O λειτουργικός ύμνος «Ἐπί σοι χαίρει Κεχαριτωμένη πάσα η κτίσις...» σε φορητές εικόνες κρητικής τέχνης*, Thessalonique 2005, p. 26 et 58, n^o 4 et 13.

cercle intérieur est dominé par la Vierge assise sur un trône qui tient dans ses bras le Christ enfant, faisant ainsi le noyau de l'iconographie hymnographique mariale triomphante élaborée probablement dans l'île de Crète pendant les XV^e - XVI^e siècles⁶.

La scène de la Crucifixion est accompagnée de l'inscription «NEAN ΕΔΕΙΞΕΝ/KTICIN» (Dieu renouvelle son œuvre), qui la rattache immédiatement à la 13^e stance de l'Acathiste. La même formule sera reprise et répétée maintes fois dans l'iconographie de l'hymne «En toi se réjouit» faisant référence à la 13^e stance de l'Acathiste, selon l'original, même si le contexte n'est pas toujours désigné par une inscription. La Crucifixion sera incluse dans le ciborium d'une église, apparemment symbole de son sanctuaire, dans plusieurs icônes de Théodoros Poulakis, comme celle de l'église de la Dormition de la Vierge de la ville d'Ioannina en Grèce (1654), ainsi que dans celle qui fait partie d'une collection privée à Madrid et l'autre du monastère Chrysoleontissi dans l'île d'Aigina en Grèce, œuvres de la seconde moitié du XVII^e siècle⁷.

Il est à noter que cette particularité iconographique qui consiste à représenter la 13^e stance par l'épisode de la Crucifixion, bien qu'inspirée par

⁶ Bien que la discussion sur le lieu et la date de la création de cette image reste encore ouverte, la thèse de Manolis Chatzidakis sur le caractère crétois de l'icône du Musée Byzantin d'Athènes, le premier exemple connu jusqu'à aujourd'hui qui présente cette composition mariale, semble toutefois être la plus valable (M. Chatzidakis, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, Mont Athos, 1986, p. 64-45). En outre, le fait que cette imagerie est principalement, pour ne pas dire exclusivement, diffusée parmi les icônes crétoises du XVI^e et du XVII^e siècle s'ajoute comme un argument supplémentaire à ceux qui soutiennent l'origine crétoise de l'icône. Le regretté professeur Dimitrios Pallas se prononce en faveur de l'origine constantinopolitaine de l'iconographie en question du fait du caractère et du style savants de l'icône (D. Pallas, Η ζωγραφική στην Κωνσταντινούπολη μετά την Αλωση, in *Αρχαιολογικό Δελτίο* 26, 1971, Partie A'-Μελέται, p. 252-253), fait qui ne contredit guère la thèse qui soutient les liens de l'image avec la Crète. En tous cas, la diaspora des peintres de la capitale en Crète et les multiples relations entre Constantinople et Crète pendant le XV^e siècle rendent absolument évidente et compréhensible une telle hypothèse (M Vassilaki, «Byzantine Icon-Painting around 1400: Constantinople or Crete?», in *Byzantine Images and their Afterlives. Essays in Honor of Annemarie Weyl Carr*, ed. L. Jones, Farnham & Burlington 2014, p. 169-179). Myrtali Acheimastou-Potamianou a récemment localisé le centre de la production de l'icône à Candie en Crète (M. Acheimastou-Potamianou, «Η εικόνα «Ἐπί σοι χαίρει» του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών και η κρητική εικονογραφία», in *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, pér. Δ, 36, 2015, p. 157-172). De son côté, le professeur Aliprantis suppose que l'Asie Mineure serait le lieu d'origine de l'icône du Musée Byzantin d'Athènes et la rattache au mouvement hésychaste du XIV^e siècle (Th. Chr. Aliprantis, *Ολειτουργικός θυμος*, op. cit., note n° 5, p. 115-123).

⁷ Th. Chr. Aliprantis, *Ο λειτουργικός θυμος*, op. cit., note n° 5, n° 10-12.

Klontzas, n'a toutefois pas été adoptée dans les autres icônes qu'il a peintes avec le même sujet. À part l'icône de l'Institut Hellénique de Venise, la formule de la Crucifixion apparaît également mais apparemment variée dans l'icône du catholicon de sainte Catherine à Sinaï qui date de 1604⁸. Dans l'icône sinaïte, le Crucifié est représenté seul sur le fronton d'une église à trois coupoles, et non dans un ciborium, au-dessus du sujet central de la Vierge à l'Enfant.

Le choix de la Crucifixion semble être en rapport direct avec le message de la nouveauté proclamé dans la 13^e stance⁹. L'insertion, d'ailleurs, du motif de la personnification du Nouveau Testament dans la scène de la Crucifixion qui accueille le sang du Christ sacrifié est plus qu'une interprétation allégorique d'une notion liturgique¹⁰; elle est l'image de la Nouvelle Église fondée par le sacrifice du Christ, l'établissement d'une nouvelle alliance face à l'ancienne loi représentée avec éloquence dans les peintures murales et les icônes à travers la personnification de la Synagogue qui s'éloigne du corps du Seigneur souvent avec l'aide d'un ange. Cette notion du renouvellement qui est rattachée à la proclamation du salut se valorise encore plus dans l'art religieux grec du XVI^e siècle à la suite des conditions historiques qui exigeaient l'inauguration d'un nouveau temps parousiaque et la suppression du présent obscur et difficile¹¹. C'est alors dans ce nouveau contexte de l'évocation du salut et de la Rédemption que la personnification du Nouveau Testament prendra aussi part dans la composition de la Descente aux Enfers de certains monuments du XVI^e siècle en Grèce continentale. À ce propos, notons les exemples du *catholicon* du monastère Molyvoskepastos en Epire (1521-1537), des *catholica* du monastère Diliou à Ioannina (1543) et des monastères Zavorda à Grevena (1542-1548), et Varlaam aux Météores (1548) ainsi que l'église de la Vierge Rassiotissa à Kastoria (1553)¹².

Il serait ainsi logique d'appréhender les raisons de l'interprétation de la 13^e stance de l'Acathiste des icônes crétoises par le biais de la composition de la Crucifixion. Il en est de même pour la 18^e stance des exemples moldaves qui préfèrent le même schéma de la Crucifixion pour visualiser la notion du salut. Notons à ce propos que dans le monastère de Moldovița, la

⁸*Ibidem*, n° 7.

⁹ Voir à ce propos M. Aspra-Vardavaki, *Oι μικρογραφίες του Ακαθίστου στον Κώδικα Garrett 13*, Princeton, Athènes, 1992, p. 74.

¹⁰ Sur cette interprétation et la bibliographie précédente, voir G. Galavaris, *The Illustration of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton (N. J.) 1969, p. 95-98.

¹¹ A. Semoglou, Η προσωποποίηση της Καινής Διαθήκης στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Μία νέα εικαστική διατύπωση του σωτηριολογικού χρόνου, in *Χρύσανθος Χρήστου αφιέρωμα*, Thessalonique, 2006, p. 135-143.

¹²*Ibidem*, p. 139.

18e stance est illustrée avec une composition analogue qui est celle du Chemin de croix, solution inspirée sans doute de l'iconographie de l'icône n° 1065 du Musée de Kremlin¹³, alors que dans l'ensemble des églises en Valachie, les peintres préfèrent la scène de l'Anapeson, image du sommeil de l'enfant Jésus¹⁴.

En ce qui concerne cette solution originale, nous croyons que la contamination des exemples moldaves par l'iconographie des icônes crétoises semble être certaine non seulement à cause de la spécificité du choix. L'argument supplémentaire qui pèse sur l'hypothèse de l'impact des icônes crétoises nous est fourni par les programmes même des cycles de l'Acathiste des églises moldaves. L'incorporation de la composition «En toi se réjouit» dans le cycle de l'Acathiste à Probota, Humor et Saint-Georges de Suceava¹⁵ constitue la clef d'interprétation de la solution tout en trahissant les sources de cette inspiration.

Si à Probota et à Suceava, la scène ne fait pas partie du cycle de l'Acathiste mais s'intercale simplement entre la 17^e et la 18^e stance, par contre, à Humor il est probable qu'elle illustre la 20^e stance ("Υμνος ἀπας ήτταται; toute hymne est impuissante) (fig. 6)¹⁶. Néanmoins, la composition avec la figure du Christ représenté comme roi des rois et grand archevêque intronisé parmi les évêques et les saints sur le registre inférieur du même mur s'avère être une illustration typique de la 20^e stance (fig. 7), comme celle qui a été suivie par les peintres de Probota et de saint Démétrius de Suceava. Je crois que la thèse de Cristina Dogaru qui voit un dédoublement de la 20^e stance à Humor avec la mise en relief de l'image de la Vierge par l'illustration de l'hymne «En toi se réjouit» et puis de la représentation du Christ roi, selon le contexte de l'hymne Acathiste, n'est pas privée de fondement. Selon la chercheur, la taille de la composition, la structure de l'image ainsi que la séquence narrative rendent plausible une telle hypothèse.

Cependant, nous pensons que l'intercalation de l'hymne «En toi se réjouit» à Humor peut également fonctionner comme une composition indépendante tout en s'alignant avec celle du siège de Constantinople qui

¹³ C. R. Dogaru, , *Oι εικονογραφικοί τύποι*, op cit. n° 1, p. 191.

¹⁴ Constantin I Ciobnau, « L'iconographie orthodoxe du sommeil de l'Enfant-Jésus, endormi comme un lion et ses variantes roumaines », in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux Arts*, t. XLIX, 2012, p. 57-58.

¹⁵ T. Sinigalia, O. Boldura, *Monumente medievale din Bucovina*, Bucarest 2010, p. 50.

¹⁶ P. Henry, « Quelques notes sur la représentation de l'Hymne Acathiste dans la peinture murale extérieure de Bukovine », in *Extrait de la Bibliothèque de l'Institut Français de Hautes-Etudes en Roumanie, II. Mélanges* 1928, Bucarest, 1929, p. 43. C. R. Dogaru, *Oι εικονογραφικοί τύποι*, note n° 1, p. 196-198.

prend place juste en dessous sur le registre inférieur du mur sud (fig. 8)¹⁷. Par cette juxtaposition, le peintre illustrerait la chute et la fin historique de Constantinople, ville capitale symbolique des Chrétiens orthodoxes mais, en même temps, il prédirait l'établissement de la nouvelle création et la restitution du nouvel ordre selon le contexte de l'hymne¹⁸, les prophéties eschatologiques et selon la politique et les ambitions de Petru Rareş¹⁹.

En outre, juste à côté de la composition «En toi se réjouit», à droite, une petite scène clôt le cycle de l'Acathiste sans faire pourtant partie de celui-ci. Il s'agit de la Vierge à l'Enfant dans une gloire en forme ovale et rayonnante qui reçoit les prières de six moines, trois de chaque côté. La composition énigmatique semble se conjuguer parfaitement avec la louange de la Vierge de l'hymne tout en illustrant la demande constante du voïvode aux moines du mont Athos à ne pas cesser d'adresser des prières à la Mère de Dieu en vue d'implorer son intercession pour l'accomplissement des prophéties sur la libération de Constantinople²⁰. C'est peut-être sous le poids de ces tendances eschatologiques que des prières collectives ont pris place, sous la forme de ces hymnes dédiées à la Vierge (l'Acathiste, «En toi se réjouit» et la prière des moines), sur le mur extérieur sud du monument moldave²¹.

Mais au-delà de la reconnaissance de la suite des stances et de l'identification de chaque partie, la présence fixe de la composition «En toi se réjouit» témoigne d'abord de la popularité dont jouissait l'hymne marial et de la pénétration de la formule iconographique diffusée sans doute par les icônes

¹⁷ Pour une belle vue de l'ensemble, voir le Catalogue, *Monastères et églises de Roumanie*, Noi Media Print, Bucarest, 2008, p. 29.

¹⁸ Th. Chr. Aliprantis, *O λειτουργικός ίμυνος*, op. cit., note n° 5, p. 158.

¹⁹ Sur les interprétations multiples de la chute de Constantinople à Humor et les rapports sémantiques avec la politique de Petru Rareş, voir la thèse de doctorat d'A. Balaban Bara, *The Political and Artistic Program of Prince Petru Rareş (1527-1538 and 1541-1546) and the Fresco Series Depicting the "Life of the Mother of God" in the Church of Humor Monastery*, thèse soutenue à la Faculté de Théologie et de Sciences des Religions, Université de Montréal, Montréal 2012, p. 49-68.

²⁰ *Ibidem*, p. 59.

²¹ Alexandre Preobrazhensky attribue la présence du grand nombre d'images qui représentent la prière collective dans le programme iconographique de l'église de la Nativité du monastère Ferapontov (1502) aux croyances eschatologiques répandues avant 1492. Selon le chercheur russe, cette préférence des images de la dévotion collective à celle de la piété individuelle n'est pas typique de la tradition iconographique byzantine et correspond plutôt aux exigences de la société russe (A. Preobrazhensky, «Тема коллективной молитвы в росписях собора Рождества Богородицы Ферапонтова Монастыря», in *Medieval Russian and Post-Byzantine Art. The Second Half of the 15th -Beginning of the 16th Century. 500 years of the Mural Painting of the Cathedral of Nativity of Holy Virgin in Ferapontov Monastery*, Moscou, 2005, p. 229-245).

crétoises dans l'art moldave. Le champ hymnographique commun semble avoir favorisé l'entremèlement des deux hymnes qui glorifient la Vierge comme la Mère de Dieu. C'est exclusivement grâce à cet entrecroisement des deux sujets que le schéma de la Crucifixion fut inséré paradoxalement dans l'image de l'hymne «En toi se réjouit». Il serait à ce point intéressant de signaler que, selon nos connaissances, le détail fait totalement défaut de toutes les compositions murales qui illustrent simplement l'hymne sans la combinaison avec l'Acathiste²².

Il s'en ensuit que l'épisode de la Crucifixion participe de l'illustration de l'hymne de Damascène dans les icônes de Klontzas et de Poulakis comme une partie de l'Acathiste et non comme un élément lié organiquement à l'image «En toi se réjouit». La fusion des deux sujets a vraisemblablement permis la sélection et l'emplacement de la Crucifixion dans la composition des icônes.

La remarque servirait à expliquer, de son côté, le choix spécifique de la Crucifixion pour illustrer la 18^e stase de l'Acathiste dans les exemples moldaves. L'adoption de cette solution ne saurait avoir été dicté que par la composition voisine, celle de «En toi se réjouit», qui, dans l'iconographie des icônes, appliquait le même schéma iconographique, mais pour interpréter la 13^e stase qui louait le dogme de l'Incarnation. Il est alors légitime de supposer que la présence dominante de la Crucifixion comme illustration d'une stase de l'Acathiste qui se combinait judicieusement avec l'hymne de Damascène dans les icônes crétoises semble avoir laissé son empreinte sur l'iconographie du cycle de l'Acathiste de certaines églises moldaves. Bien que le matériel actuel des icônes soit légèrement plus tardif par rapport aux monuments moldaves, la grande diffusion des icônes crétoises en combinaison avec la fusion des deux hymnes dans celles-ci trahissent toutefois, à mon avis, la voie de transmission de cette interprétation extraordinaire pour l'une des stances de l'Acathiste²³. En tout cas, l'implication directe même des peintres grecs qui semble être certaine pour les cas de Probotă et de Saint Georges à Suceava, selon la thèse d'Emil Dragnev formée à propos de la présence des inscriptions grecques sur le tambour de la coupole ainsi que sur les rouleaux des prophètes²⁴, illumine

²² Pour les exemples grecs dans les décors muraux, voir le mémoire de DEA de M. Moissidou, *Oι Θεομητορικοί ύμνοι 'Ανωθεν οι προφήται' και Έπι σοι χαίρει' στην μυημειακή μεταβυζαντινή τέχνη της Ελλάδας*, Thessalonique, 2009, p. 57-82 (en ligne dans <http://ikee.lib.auth.gr/record/113811/files/mwysidou.pdf>).

²³ La question des échanges artistiques et des influences entre la peinture moldave et les peintres-fresquistes crétois athonites est assez compliquée. Sur un état de la question voir A. Balaban Bara, *The Political and Artistic Program*, *op. cit.*, note n° 19, p. 44-46.

²⁴E. Dragnev, « Registrele profetilor și apostolilor din tamburul turlei bisericii Sf. Gheorghe din Suceava și contextul artei post-bizantine », in *Tyragetia. Arheologie*

davantage la question des influences tout en renforçant encore plus notre hypothèse.

Or, à part l'illustration hors du commun d'une stance de l'Acathiste avec la Crucifixion, les exemples moldaves partagent avec les icônes crétoises le même effort de fusionner les deux hymnes et de construire la narration illustrée d'une prière collective complexe adressée à la Vierge pour l'accomplissement des prophéties eschatologiques et la réalisation des visions et des ambitions politiques des souverains.

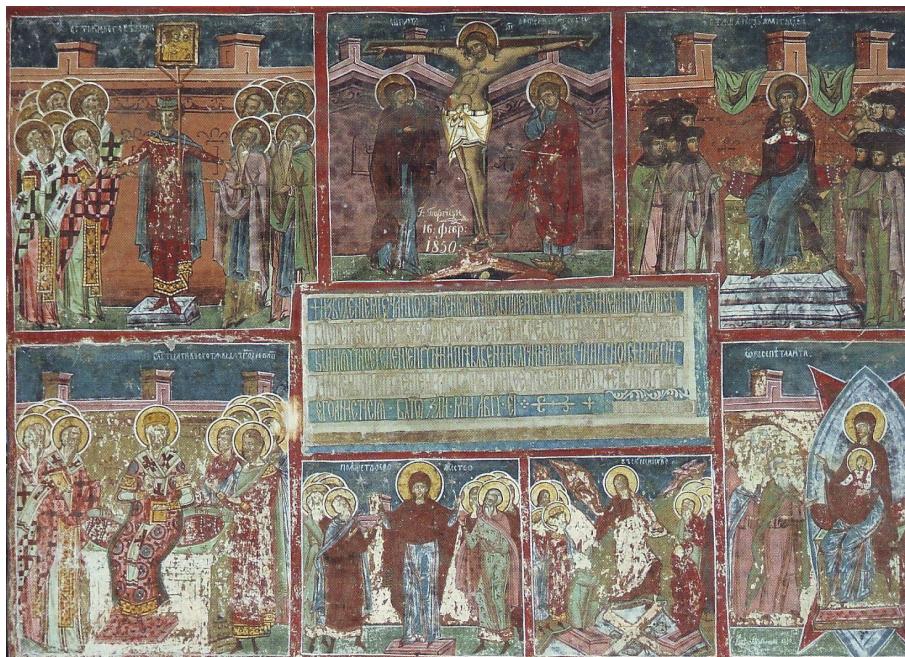


Fig. 1

Istorie Antică, vol. IX (XXIV), n° 1 2015, p. 51-78; cf. aussi idem, « Les registres des prophètes et des apôtres dans le tambour de la tour de l'église St-Georges de Suceava. Implications liturgiques et historiques », in *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art*, vol. II, N° 1/mai 2015, p. 51-98. Je tiens, à ce propos, l'occasion de remercier l'ami et collègue Emil Dragnev d'avoir eu la gentillesse de partager avec moi ses propres remarques et réflexions sur mon article.

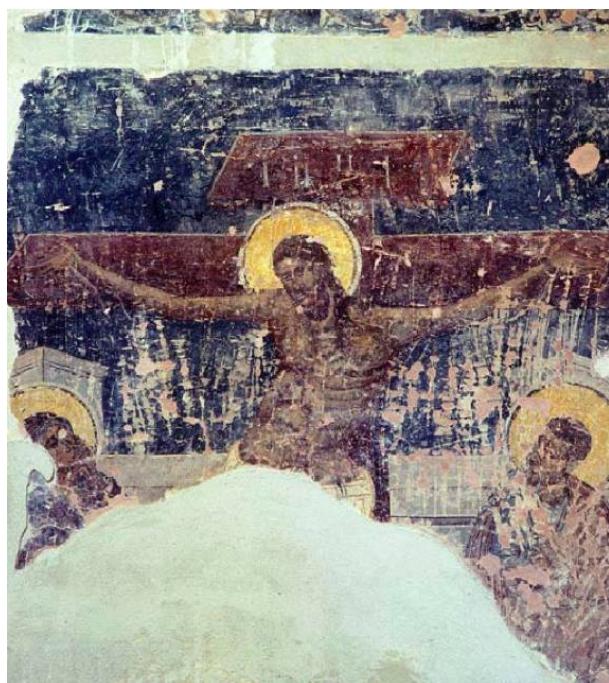


Fig. 2

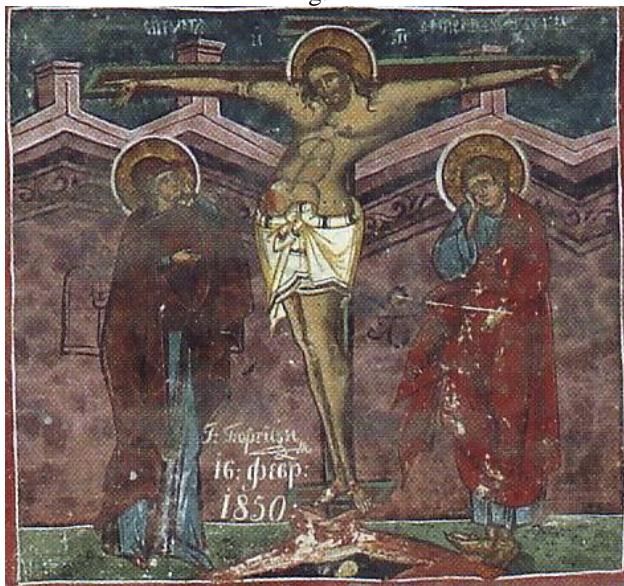


Fig. 3



Fig. 4.



Fig. 5

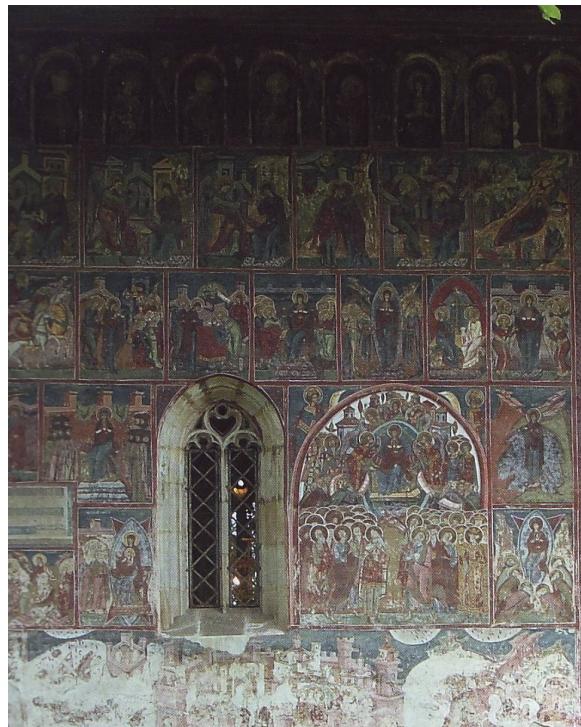


Fig. 6

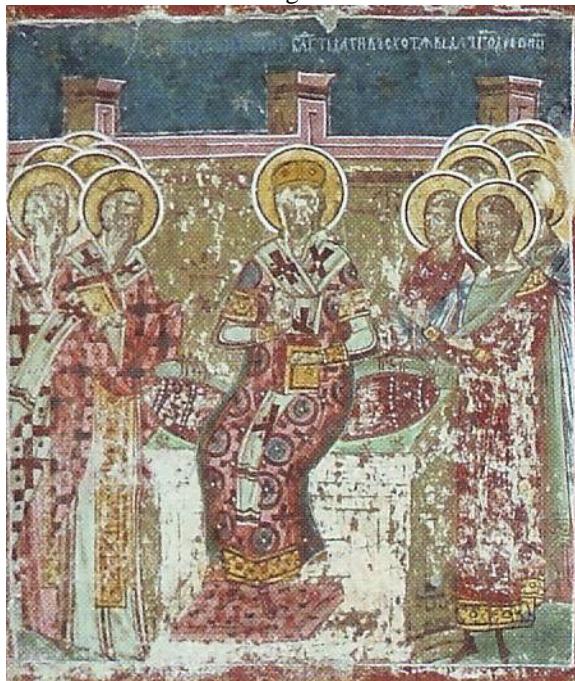


Fig. 7



Fig. 8

Liste des illustrations :

- Fig. 1 Humor, Hymne Acathiste, stances 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24
- Fig. 2 Saint Onyphre, Monastère Lavrov, stance 18 (selon Constantin I. Ciobanu, L'iconographie de l'hymne acathiste dans les fresques de l'église St. Onuphre du monastère Lavrov et dans la peinture extérieure moldave au temps du premier règne de Petru Rareș, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Beaux-Arts, XLVII, 2010, fig. 16)
- Fig. 3 Humor, Hymne Acathiste, stance 18 (détail)
- Fig. 4 Institut Hellénique à Venise, En toi se réjouit, icône de Georgios Klontzas (selon Th. Chr. Aliprantis, *O λειτουργικός ύμνος «Επί σοι χαίρει Κεχαριτωμένη πάσα η κτίσις...» σε φορητές εικόνες κρητικής τέχνης*, Thessalonique 2005, n° 4).
- Fig. 5 Musée Benaki, Athènes, En toi se réjouit, icône de Theodoros Poulakis (selon Th. Chr. Aliprantis, *O λειτουργικός ύμνος «Επί σοι χαίρει Κεχαριτωμένη πάσα η κτίσις...» σε φορητές εικόνες κρητικής τέχνης*, Thessalonique 2005, p. 26 et 58, n° 13).
- Fig. 6 Humor, En toi se réjouit
- Fig. 7 Humor, Hyme Acathiste, stance 20
- Fig. 8 Humor, Le siège de Constantinople, détail (selon A. Balaban Bara, *The Political and Artistic Program of Prince Petru Rares (1527-1538 and 1541-1546) and the Fresco Series Depicting the "Life of the Mother of God" in the Church of Humor Monastery*, Montreal 2012, p. 54, fig. 5).

Bibliographie :

- Acheimastou-Potamianou, M., “Η εικόνα «Επί σοι χαίρει» του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών και η κρητική εικονογραφία”, in *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, pér. Δ, 36, 2015, p. 157-172.

- Aliprantis, Th. Chr.**, *Ο λειτουργικός ύμνος «Ἐπί σοι χαίρει Κεχαριτωμένη πάσα η κτίσις...» σε φορητές εικόνες κρητικής τέχνης*, Thessalonique 2005.
- Aspra-Vardavaki, M.**, *Oι μικρογραφίες του Ακαθίστου στον Κώδικα Garrett 13, Princeton*, Athènes 1992.
- Balaban, Bara A.**, *The Political and Artistic Program of Prince Petru Rareş (1527-1538 and 1541-1546) and the Fresco Series Depicting the "Life of the Mother of God" in the Church of Humor Monastery*, thèse soutenue à la Faculté de Théologie et de Sciences des Religions, Université de Montreal, Montreal 2012.
- Chatzidaki, M.**, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, Mont Athos, 1986.
- Chatzidakis, N.**, *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη*, Athènes 1997.
- Ciobanu, C. I.**, « L'iconographie de l'hymne acathiste dans les fresques de l'église St. Onuphre du monastère Lavrov et dans la peinture extérieure moldave au temps du premier règne de Petru Rareş », *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Beaux-Arts, XLVII, 2010, p. 3-24.
- Ciobanu, C. I.**, « L'iconographie orthodoxe du sommeil de l'Enfant-Jésus, endormi comme un lion et ses variantes roumaines », in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art Série des Beaux Arts*, t. XLIX, 2012, p. 17-81.
- Dogaru, Cr. R.**, *Οι εικονογραφικοί τύποι της Θεοτόκου στον Ακάθιστο Ύμνο κατά την ίστορη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή περίοδο*, (thèse dactylographiée et soutenue à l'Université Aristote de Thessalonique), Thessalonique 2015.
- Dragnev, E.**, « Registrele profetilor și apostolilor din tamburul turlei bisericii Sf. Gheorghe din Suceava și contextul artes port-bizantine », in *Tyragetia. Arheologie Istorie Antică*, vol. IX (XXIV), n° 1 2015, p. 51-78.
- Dragnev, E.**, « Les registres des prophètes et des apôtres dans le tambour de la tour de l'église St-Georges de Suceava. Implications liturgiques et historiques », in *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art*, vol. II, № 1/mai 2015, p. 51-98
- Gerov, G.**, « О Тебе радуется » в балканската живопис од XV-XVIII век, in *Древнерусское искусство: Балканы. Русь*, Saint Petersbourg 1995, p. 220-227.
- Millet, G.**, *Monuments de l'Athos. I. Les peintures*, Paris 1927.
- Nersessian, L. V.**, К вопросу о происхождении в символическом содержании иконографии «о Тебе радуется», in *Древнерусское искусство: Византия и Древняя Русь, К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896-1990)*, Saint Petersbourg 1999, p. 380-397.
- Pallas, D.**, Η ζωγραφική στην Κωνσταντινούπολη μετά την Άλωση, in *Αρχαιολογικό Δελτίο* 26, 1971, Partie A'-Μελέται, p. 239-263.
- Petković, Vl.**, *Dečani. II. Živopis*, Beograd ,1941.
- Preobrazhensky, A.**, « Тема коллективной молитвы в росписях собора Рождества Богородицы Ферапонтова Монастыря », in *Medieval Russian and Post-Byzantine Art. The Second Half of the 15th -Beginning of the 16th Century. 500 years of the Mural Painting of the Cathedral of Nativity of Holy Virgin in Ferapontov Monastery*, Moscou, 2005, p. 229-245.

Semoglou, A., Η προσωποποίηση της Καινής Διαθήκης στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Μία νέα εικαστική διατύπωση του σωτηριολογικού χρόνου, in *Χρόσανθος Χρήστου αφέρωμα*, Thessalonique, 2006, p. 135-143.

Sinigalia, T., O. Boldur, *Monumente medievale din Bucovina*, Bucarest 2010.

Vassilaki, M., « Byzantine Icon-Painting around 1400: Constantinople or Crete? », in *Byzantine Images and their Afterlives. Essays in Honor of Annemarie Weyl Carr*, ed. L. Jones, Farnham & Burlington 2014, p. 169-179,

THE GEOMETRIC MUSIC OF “THREE HIERarchs” CHURCH FROM IAŞI

Cristian Ungureanu*

Abstract: In order to emphasize the links between science and art, we analyse the “Three Hierarchs” Monastery church, Moldavian architecture masterpiece of the 17th century, build by the Voivode Vasile Lupu. The artistic project which reunited in a perfect harmony `quotes`of the geometrical decorations belonging both to the Balkans Christian and the Islamic culture, which were gathered harmoniously in a common body, stable and unitary. The study of the consecutive structures of the “flowers of the numbers” that build up the visual engines of the 61 rosettes carved in stone, that highlight the sculpted decorations of Trei Ierarhi church, has the aim to associate the geometric models with musical/vibrational structures derived from these.

Keywords: Baroque, art, geometry, sculpture, scheme, composition, symbol

The inscription of “Three Hierarchs” Church records that the sacred place was consecrated on May 6, 1639, but the vastness of historical sources demonstrate that the church was far from being completed at that date. Due to the lack of local skilled craftsmen, capable of carrying out the construction work and, especially, the carved stones that would've had to dress the exterior of the building entirely in a fascinating geometric and decorative craftsmanship, Voivode Vasile Lupu asked the Boyard Andreiaş, “Mayor and the county of the honourable citadel of Bistriţa”¹, to send craftsmen builders to work with limestone. From a different documentary² source results that in 1642, the Romanian prince thanked Boyard Andreiaş for sending the moulders, asking him to procure a tile craftsman as to teach the secrets of his work to the local craftsmen. Also from the correspondence of the Princely Chancellery of Vasile Lupu results that the ruling prince asked that the Tsar Mihail Feodorovici from Moscow to send to study several local craftsmen to specialize in carving sophisticated stone ornaments that were to cover the facades of the church. Following further requests made by Vasile Lupu “the

* PhD lecturer, Faculty of Visual Arts and Design, George Enescu University of Arts, Iaşi, Romania, E-Mail: cn_ungureanu@yahoo.com

¹N.Iorga, *Documente româneşti din arhivele Bistriţei*, vol I, p.62, apud Dan Bădărău, Ioan Caproşu- ”Iaşii vechilor zidiri”, ed. Junimea, Iaşi, 1974, p. 176.

² Eudoxiu Hurmuzachi, *Documente*, vol XV, suppl. 2, p.1072.

Tsar sends to Iași two painters to paint the church, Sidor Pospeev and Iacov Gavrilov. The latter died shortly in Iași and the Tsar replaced him with the painters Deico Iakovliev and Pronka Nikitin; the Russian painters worked on the “ThreeHierarchs” Church from February 1642 and finished painting it in August of the same year”³.

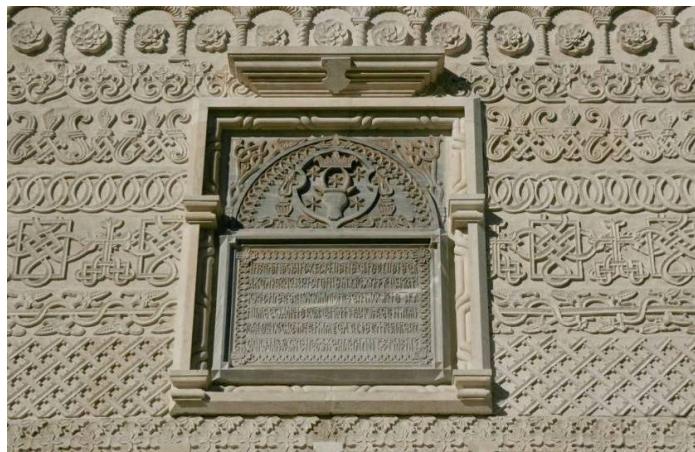


Fig. 1

Vasile Lupu proved to be a strong and visionary character, in full harmony with the spirit of the luxurious and exuberant era in which he lived, succeeding to write a glorious page in the history of Moldova and, especially, of the city of Iași. “What is distinctive in general for “the new men” of the seventeenth century: the need for pomposity, entertainment, brightness, thirst for prestige and grandeur reaches paroxysm during the reign, behavior and deeds of Vasile Lupu (1634-1653), voivode who, according to Miron Costin, “was too much for Moldova, as a man of high and imperial spirit more than a Prince”⁴. Once anointed as Voivode of Moldova, Vasile Lupu has followed his founder vocation and completed the Sfântul Ioan Botezătorul Church in the Citadel of Suceava, building which was began during the reign of his predecessor, Miron Barnovschi. Later, he built a number of churches of smaller sizes and artistic value, such as Sf. Atanasie in Copou, St. Gheorge in Șerbești, Bacău County, etc., constructions which bring no change in the usual way of achieving churches in Moldova during his time. But the most important architectural achievement of Vasile Lupu would remain the “ThreeHierarchs” Church, a work of extreme originality for the time of its construction, which he raised in the very center of Iași, to the delight of the

³ Dan Bădărău, Ioan Caproșu, *op.cit.*, p. 178.

⁴ Vasile Florea, *Istoria artei românești*, ed. Litera internațional, București, 2007, p. 224.

locals and contemporaries from everywhere, but, at the same time, the generations that followed, until today.

A thing worth mentioning and which is clear from the numerous remaining documents is that the Vasile Lupu directly involved in the organization and well running of the work of all the constructions during his reign, proving not only an unpredictable artistic sense but and a real vocation of founder-builder. We are inclined to believe that it was the ruler who oversaw and decided the architectural configuration and the jointing of the sculptural elements that organize the decorative-geometric stone of the facade, completely covering the building, bringing sparkle and originality to the construction. Art historian Vasile Drăguț points out that the “ThreeHierarchs” Church is a work of exceptional artistic value because of the unique characteristics conferred by the carved ornamental decorations: “What makes “ThreeHierarchs” an unique monument is the decoration of the facades. Starting from the ornamental idea of the dome of Dragomirna Church, the facades of “ThreeHierarchs” Church are entirely covered with real carved lace.

From the base to the cornices, the facades are divided into several registers, each with a different type of decoration, but overall uniform: different types of interlaces and rosettes, zigzags and intertwines, chains of links and vases with flowers, double twisted rope and strips of marble engraved with Mascheroni, an entire universe of ornaments, mastered by talented craftsmen who knew the rules of the geometrical science of composition of Islamic art and, above all, an elaborate colouring with *lapis lazuli* and a real waste of gold foil over the entire facade decoration conferred an appearance of unparalleled wealth to the church founded by Vasile Lupu that really one was able to tell about it “that makes the mind wonder”⁵.

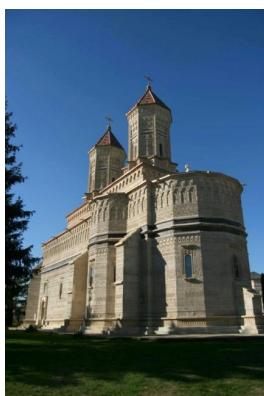


Fig. 2

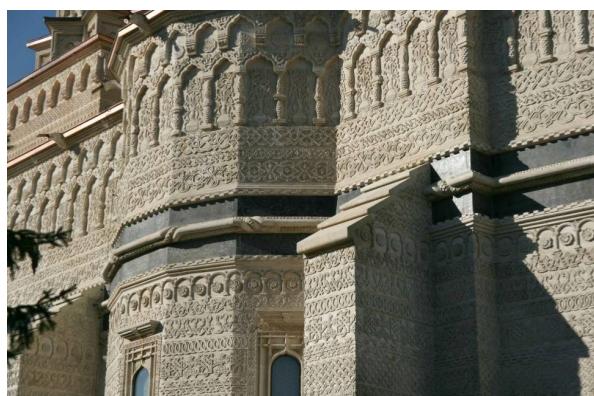


Fig. 3

⁵ Vasile Drăguț, *Arta românească. Preistorie, Antichitate, Ev mediu, Renaștere, Baroc*, ed Meridiane, București, 1982, pp.352-353.

What must be remembered is the aspect of permanent conflict between Vasile Lupu and Matei Basarab, ruler of Wallachia. Vasile Lupu, after the death of his son John, which has to became the ruler of Moldavia, reconciles with Matei Basarab in 1644, through the mediation of Varlaam, the Metropolitan Bishop of Moldavia. In a sign of sealing the peace established, the two princes built a monastery in each other's country: Stelea - a replica of "Three Hierarchs" Church built by Vasile Lupu in Târgoviște and Soveja church, built by Matei Basarab in former Putna county. The logic of stylistic differences between Three Hierarchs Church and other constructions of Vasile Lupu remains unknown. We suppose that the appearance of Three Hierarchs Church, with its unprecedented pomp, is a possible reply of the vain Moldavian ruler in front of the brilliant edifice of Curtea de Argeș church, founded by Prince Neagoe Basarab in 1517.

We believe that the unity of the decorative sculptures, in their visual richness and diversity of origin, is due to a preliminary plan, carefully studied and probably supported by Vasile Lupu himself, given the thoroughness with which he pursued all phases of execution of the buildings he founded. A novelty factor, in explaining the process of achieving this original artwork, is that the Moldavian ruler was well aware of the power of the impact of the overlapping geometric decorations specific to the Islamic and pre-Christian art and architecture as the Greek mosaics from Zeugma-Turkey or the ancient Jewish mosaics from Khirbet Beit Lei⁶ (Israel), over a Moldavian classic architectural structure. Cosmopolite personality and prone to understand the laws of beauty, it is likely that Vasile Lupu has found and appreciated the qualities of "vibration" and deeply "musical" of sophisticated geometric arabesques which define the art in the East and Islamic peoples, from India, Armenia, Kazakhstan, Turkey and Syria until the distant south of Spain.

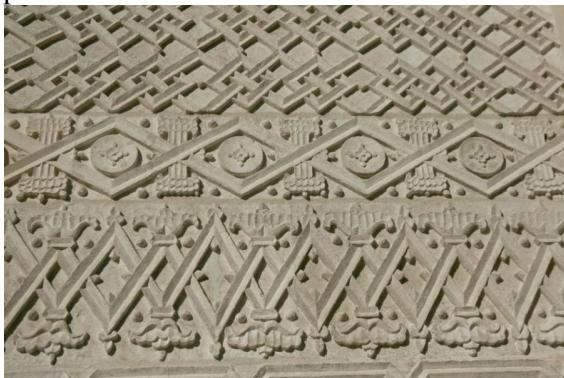


Fig. 4



Fig. 5

⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Khirbet_Beit_Lei

It is very possible that Voivode, in fact the creator of the [plan] concept for this stone “installation” may have premeditated, meticulously and strategically, the details for the re-contextualization of different geometric decorative elements, borrowed from a very wide area, coordinating their unification in an amazing synthesis, competing (especially at the time when it was “launched”) the most spectacular works of the Islamic art. It is also possible that Vasile Lupu took into consideration the guaranteed success of the integration of a Christian church ”dressed” in Islamic decoration, understanding the doctrine unity - mathematics and symbolism, of the geometric abstract art of the servants of Allah and of the one which lies at the base of the Byzantine architecture and painting or folk art, as old as the world, from the ceramics, clothes and carpets of the Moldavian peasants and those from everywhere.

The same structure of the flower of life and of the tree of life, and even the same configuration of the regular polygons and the orthogonal cross, is noticeable everywhere. About the origin of the decorative motifs involved in the project of the sculptures stone from the “ThreeHierarchs” Church, Vasile Drăguț would note: “Previous researches have failed to identify the origin of this or that motif, establishing an appropriate paternity, as Islamic, Armenian, Georgian and so on, but one must notice that nowhere in the world of the Middle East, from where most of the decorative elements of the “ThreeHierarchs” Church originate, such an overall composition was obtained and - very important fact –in the case of the monument in Iași, is about subordinating the whole decoration to an architectural composition which is traditional for Moldova⁷.

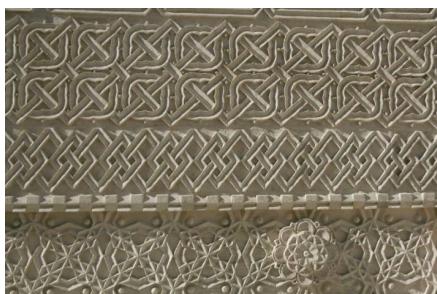


Fig. 6

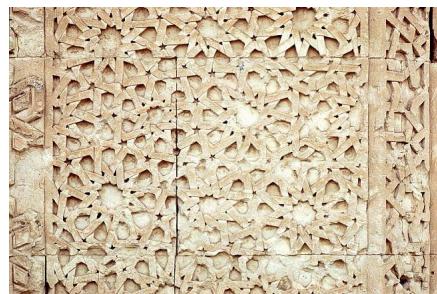


Fig. 7

The authors of the book “Iașul vechilor zidiri”, history researchers with high academic training, state that “Vasile Lupu was interested of the buildings he ordered, not only as a good supervisor, but he appreciated these as an artist,

⁷*Ibidem*, p. 353.

knowing the value of the sculptors working in stone; and he was interested about them everywhere in Moldova, seeing them on the spot.”⁸

As the result of an error stated in the travel memories of Paul of Aleppo and transmitted by a number of researchers of the “Three Hierarchs” history, it was considered that the author of the architectural plans of the entire monastery has been the great chamberlain Enache, the court architect of the Moldavian princes. But Enache died before 1636 and was buried at St. Sava new church (whose founder he was, as mentioned by the above mentioned historians⁹) and the Trei Ierarhi church was built between 1637 and 1642.

Even if the name of the architect who conceived the plans for the “Three Hierarchs” Church is not known, with a clearly classical Moldavian architecture – it is evident the direct involvement of Vasile Lupu in the detailed coordination of the work and the achievement of all construction stages. The Moldavian ruler is likely to have wished that the “Three Hierarchs” Church to be his burial place, but his destiny was to die in Tsarigrad (Constantinople), as a dethroned ruler.

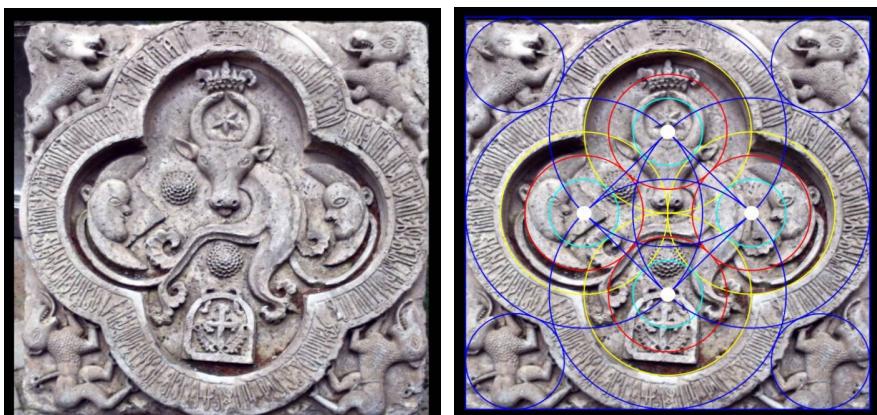


Fig. 8

The architecture of the Trei Ierarhi church is one of the few models of architectural and decorative configuration to shelter the relics of saints. Vasile Lupu, improving the exceptional vividness of his building, brought the relics of the Saint Paraschiva (in 1641) and placed them in a niche, at the right side of the royal seat.

The monastery ensemble contained several buildings, including monk cells elegantly constructed and finished, the dining room (*trapeza*) with Gothic architecture, which would become the home of the Vasilian Academy,

⁸ Dan Bădărău, Ioan Caproșu, *op.cit.*, p. 179.

⁹*Ibidem*.

during Gheorghe Asachi (early 19th century) and a space dedicated to the printing press brought by Vasile Lupu from Kiev. All this building ensemble was surrounded by a wall guarded by a bell tower - tower on which was located an inscription - a beautiful emblem of Moldavia, containing the classic heraldic data of the country: the bull head, the sun and the moon, framed in an aggregate formed by four circles - "the Flower of the four", which, in turn, was included in a quadrilateral, having in the corners the representation of the heraldic lions of the royal houses of Moldavia¹⁰.

Within the perimeter of the four circular structures there is an inscription in Slavonic language, proving the paternity of the construction: "The true believer and lover of Christ, I, the voivode Vasile, ruler of Moldavia by the Grace of God, and his lady, Theodosia, and his beloved son, voivode Ioan, began to build the bell tower in the year 7146 (1638), April 20"¹¹.

To illustrate the impact that the foundation of Vasile Lupu produced in his time, we felt welcome to include a consistent fragment from the detailed and expressive description, equivalent to a television report of our times, which was left to us by archdeacon Paul of Alep in 1653, a Syrian prelate who accompanied the Patriarch Macarius of Antioch, in his travels through the Romanian Countries: "The monastery is as beautiful as possible: looks like a castle, being surrounded on all sides by stone walls. Above the gate there is a tower for bells and for the city clock which is made of iron and has big wheels. The bells are hung up on wooden beams. The clock engine fills half of a room.

It has a rod of iron that enters through the roof and goes up to the top of the great bell and on which is applied a heavy iron hammer. When it comes the time to beat, a big piece of wood gets out the tower arch, having springs, which triggers the small bells, which are also called alarms, to announce the people to listen when they will beat the hours. This rod is pulled down through the wheels: the hammer rises suddenly and falls on the rhythm of the bell producing a sound that is heard throughout the city. The church is in the middle of the monastery.

¹⁰Dan Bădărău, Ioan Caproșu, *op.cit.*, p. 187

¹¹ N. Grigoraș, „Inscripția turnului clopotniță al mănăstirii Trei Ierarhi din Iași”, în *Anuarul Institutului de istorie și arheologie*, Iași, I (1964).



Fig. 9



Fig. 10

As for the holy church, at the centre of the Monastery, it is entirely made of chiselled stone and, on the outside, it is embellished with unmatched mastery that surpasses all wisdom: there are no plane surfaces, only sculpted ones. Above the cornice the church is surrounded by two stone girdles, also carved. The church has two tall spires. The access is ensured through two doors, one towards south and the other towards north, as is the custom of their churches. Above each door there is a tall window with latticed members, similar to the former ones. This is a crossed arch and on top of it there is the face of the Trinity. Over the door that leads from the threshold to the inside of the church there is the icon of the Last Judgment, more beautiful than I saw in the church of Vaslui. The Turks are painted as their custom is, with their turbans and their clothes. On the other walls (of the threshold) there are human faces and images of all the creatures of the world, from man to animal, wild beast, birds, trees and plants, all of them eye-catching pictures. Then there are young men and girls and many people that thank the Lord in His holiness with drums and psalms; then lords and judges according to their ranks – all is made of gold and lazulite. After that, you enter the church through the west door and above it there is the icon of the Tree Hierarchs. The door is carved all around with great mastery: through this door you can get into the narthex; in this walls there are niches where there are the Bey's children's tombs and those of his wife's, the first lady. The tombs are covered with a lot of silk and gold brocade carpets and above them there are silver votive lights, that burn night and day and candleholders with wax candles.

Here (in the narthex) there are four bared windows, two on each wall, and the portrait of the Bey and of his wife, the dead Lady, mentioned above, as she [died while he] was still alive; and the portraits of the three children, dead one after another, in beautiful clothes, and on their tall fur hats there was a sable stripe.

On the western wall, where the door is, there is the effigy of the church, in the Bey's hand, and on it the three hierarchs are painted; he presents it to the Redeemer which blessed him and around him there are apostles and angels. A chandelier hangs from the arch of the narthex, an object gifted by the founder of the church. Here (in the narthex) there are a lot of beautifully worked icons.

From there on you get into the choir between two big pillars, chiselled in the shape of green pistachio trees, carved in green stone, through which there are gold threads, from top to bottom. The Bey's throne is behind the first pillar, turned towards the east, as it is the custom, with stairs to the throne and a canopy over it. The throne is covered with gold plates wonderfully worked. Its interior is coated with red and the stairs and the floor are covered with red cloth. There is a cross above the canopy, and above it there is a magnificent gold rose.

On the right of the throne, on the south wall, there is a large arch with beautifully carved white marble pillars. You climb white marble stairs and, in the middle, there is a coffin padded with red both inside and outside, closed with silver nails. It also has a wonderful silver lock, which they had opened for us so we worshiped and we got the blessing from the new Bulgarian Saint Paraschiva's relics, which the Beyhad brought from Constantinople from the patriarchal church, from the room of the saints, before which we had bowed, as mentioned before. Saint Paraschiva too seems to be alive, covered in carpets, silk and others like this. Above there are silver votive lights that burn day and night. On the wall of the dome her work is painted, as well as her death and how the Turks brought her all the way there (to Iași). The images are impressive, as when the Bishops brought her there, a kapuğu-başewas also among them, to increase the greatness and the pride of the event. The choir is exactly like that in the Church of the Lady (meaning Golia Monastery). The entrance also has two arcades, one towards the south, the other toward the north. The stalls are made of cypress and ebony wood, from Tsarigrad, chiselled and carved; the bishops' pews are at the front. In each choir there is a pew embellished with ivory and ebony and others like this, a delight for the watchers, covered with red cloth. The dome of the choir is very tall. On the ceiling there is the image of the Redeemer, may He be blessed !



Fig. 11

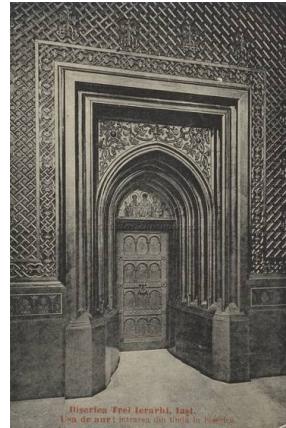


Fig. 12

The domes of this church are very tall and from them there hang a large chandelier, long about four to six meters, gilded with silver – an awe-inspiring sight. Inside it, there is a sort of pavilion and on the wall of each choir there are latticed windows.

In front of the chancel doors there are four copper candle sticks, different in their shape and aspect, then another two large ones made of silver. The „Symbol” is made the same, the iconostasis is composed of four ranges of icons, an unmatched thing. The icons of the Lord’s, of the Mother of God, of the Three Hierarchs’ and of Saint Nicholas. Icons are equally wonderful, casted in gold and silver.

The sanctuary is of extraordinary elegance and beauty: the arches of the vault are different from one another and covered with gold and silver plates; it has three windows with bars, and pillars at the front are also covered in gold. On the cupola there is Mother of God’s icon. The icons inside the sanctuary and on its walls are beyond count and they are worked in gold and lazulite. In front of the entrance in the sanctuary there is a large silver votive light.

Generally speaking, one can tell that neither in Moldavia, nor in Romanian County, nor in the country of the Cossacks one can see a church that could be compared to this, in terms of painting, architectural beauty. May God keep it safe for evermore. Amen.

Above the refectory there is a stone vault. At a short distance from the Monastery, near the baths, on the shore of the great lake, called pond or fishery, there is the magnificent college built by the Bey.”¹²

¹² Al. Lapedatu, André Lecomte de Nouÿ, *op. cit.*, p. 39-43.



Fig. 13



Fig. 14

Witness to the echo generated by the finishing of the church in 1639, but also in the following decades, both among the local people and Romanian Christians from all over Romanian territories and of the people that were passing through the animated city of Iasi, but also among the Mohammedan Turks or of other Islamic countries, stand the memoirs of a Turkish pilgrim, Evlia Celebi. The wonder and enchantment of the Ottoman traveller was probably great when he encountered the Moldavian's voivode's artistic project which reunited in a perfect harmony `quotes` of the geometrical decorations belonging to the artistic culture of his religion, transposed on a `ghiaur` (Christian) place of worship, erected on a Christian monastery, two steps away from the Princely Court of Moldavia: "It can be described neither in words, nor in writing. Recently built, the shiny marble stones glitter and glimmer... as if they were the leaves on an illuminated parchment. On the stones of the outside walls of this church – continues the Turkish traveller – there are, as embellishments, figures and ornaments. Especially the flowery models on a stone are so surrounded by ornaments carved with sun disks, line braids, stone lace and ornate inscriptions, that the one that watches them is amazed at the way in which the master sculptor carved the marble with his chisel."¹³

¹³ Răzvan Theodorescu, *Piatra Trei Ierarhilor*, Meridiane, Bucharest, 1979, p. 27.



Fig. 15

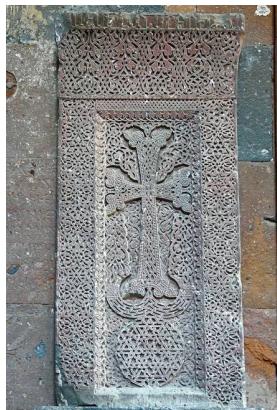


Fig. 16

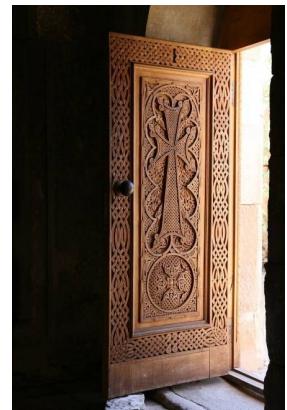


Fig. 17

Between 1804-1806, the belfry endowed with a mechanical clock and with four bells that announced the precise time to the entire city, was restored by a team of Greek monks. In a document of that time they claim that they have erected the tower from the corner stone and that they changed the pyramidal roof – covered with tiles, with a tall roof, after the Ukrainian baroque fashion, which make it even taller and more spectacular. In this hypostasis, the tower resists until the 1886 restoration, when the team of French restorers – which included the French expert architect Lecomte de Noüy, decided to eliminate the tower from the architectural complex of the monastery and to rebuild a series of buildings from the old monastery assembly. From that time on a long series of polemics was launched regarding these radical decisions, the details of which are not the object of this study. When comparing the engravings made by J. Rey (1845) and the photographs previous to Lecomte de Noüy's restoration, I believe the result consistently moves away from the original form (especially at the level of the roof of the church and towers), but the new architectural vision, even if it remains an invasion and a breaking of the fundamental rules of monument restoration, which are imposed by law today, add additional stylistic unity to the edifice.



Fig. 18 Fig. 19



Fig. 20

The stylistic resemblance between the Trei Ierarhi, Golia and Dragomirna churches, can be noticed both at the level of the construction formulas of the domes, as well as of the decorative elements. The thing that distinguishes the decoration plans of “ThreeHierarchs” Church from the other two churches is the complete covering with decorative structures of carved stone on the surface of the frontages and the introduction of some elements of a clear oriental inspiration, a fact unseen by then in Moldova. As opposed to the church from Curtea de Argeș, where the decorations and arabesques are even more capricious and opulent, influencing also the architectural structure of the edifice, in “ThreeHierarchs” Church we can see a classic Moldavian architecture, on the surface of which the master stone masons invited by lord Vasile Lupu could freely and unconditionally expressed the intention to embellish it, with the declared purpose to surprise the watcher through the luxuriant density of the registers with geometrical and floral decorations. All the exegetes of this large decorative field of the frontages and towers of “ThreeHierarchs” – the most spectacular aspect of the edifice – expressed similar opinions concerning the happy and unitary combination, as a general result of some independent “variations” on the same theme: horizontal string courses /registers that follow one another from the bottom of the church to the roofs of the two spires, use decorative elements from very remote areas, cultures and ages, in space and time, which were gathered harmoniously in a common body, stable and unitary. The risk of the endeavour that belongs as intention to the lord Vasile Lupu, was certainly that of obtaining an artificial and heterogeneous hybrid. The thing that gives unity to the whole is precisely the predominantly linear and angular aspect of the motifs used and the quantity of geometric information, with vibrant properties.

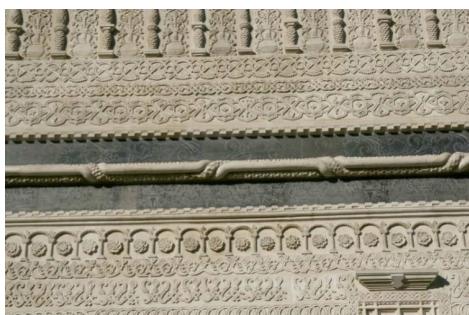


Fig. 21



Fig. 22

As far as the origin of the artist that coordinated the execution of the stone decorations from “ThreeHierarchs” Church, the art historian Gheorghe Macarie states that he was an oriental stone mason (Armenian, Persian) invited by the lord Vasile Lupu together with the skilled carpenters that were

to complete the furniture pieces that were to decorate the interior of the church. His task was, as the researcher and professor states, to accomplish the pasteboards for the entire project (very likely with the guidance and approval of the lord, as we previously supposed) and to coordinate the activity of the Saxon masons among which is very likely that there also were local masons. „There are clues that this artist coordinator of the decorative program of Trei Ierarhi also knew the local decorative art – directly or through the collaboration with his local helpers. If the brilliant painters that worked inside of the church, the Russians Sidor Pospeev, Deiko Iacovlev, Pronka Nikitin, Iakov Gavrilov were accompanied by the Iași painters Nicolae (“the old painter”) and Ștefan from the capital of Moldavia, if the worship and secular objects made of silver, from Orient or Occident, coexisted with others made in the workshops of Iași, why not admit that among the Saxon stone masons there were – as executants or simple helpers – a few local people. Or maybe even Grigorie Cornescu, the very famous master in stone chiselling and carving around 1672 was anticipated three decades earlier by another, local too, that silently had his role in the conception and disposition of the decorative repertoire. If this was the case, the Prince must have certainly used him, and maybe some lords from the court.”¹⁴



Fig. 23

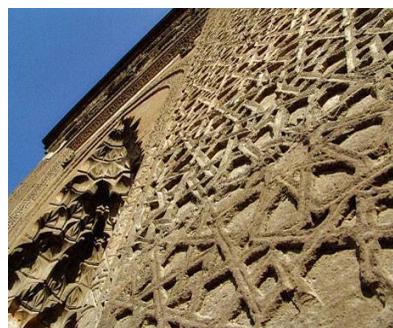


Fig. 24

We are inclined to believe the theory according to which the master stone mason who conceived and coordinated the execution of the carved stone works was well instructed and had the capacity to adapt to the difficult architectural requirements of the edifice. Moreover, he managed to accomplish the excellent task of synthesizing the motifs integrated by him, picked from different spaces and cultures, together with local popular geometrical motifs. It is well known that the latter category has a greater homogeneity than those specific to religious art, the geometrical motifs on the popular carpets or clothes from Romanian Countries are – in their formal

¹⁴ Gheorghe Macarie, *Barocul – artă și mentalitate în Moldova epocii lui Vasile Lupu*, ed. Cronica, Iași, 2005, p. 140-141.

and symbolic essence – very similar or even identical to those from the popular art of any other European country or even from the Far East. The carpets with diamond-shaped solar motifs, with geometrically stylized birds or with trees of life are omnipresent in the popular cultures everywhere. The rosettes symbolizing the sun are always *polygon flowers*, among which the most widely spread, not only in Europe or in Asia, but everywhere, is „the flower of life” – the flower corresponding to number 6, the hexagon and the star with six corners. This is the field of investigation which we believe that can explain a series of revelatory aspects on the process of conception and execution of the stone decorative project from “ThreeHierarchs” Church. This way, the fluidity resulted from the collaboration between an oriental stone mason and the Saxon and local ones could be explained. More than that, it is most likely that during the execution of the project and of the pasteboards corresponding to each register/string, the coordinating master had a constant dialogue with all those involved in the execution of the entire edifice, starting with the voivode himself.

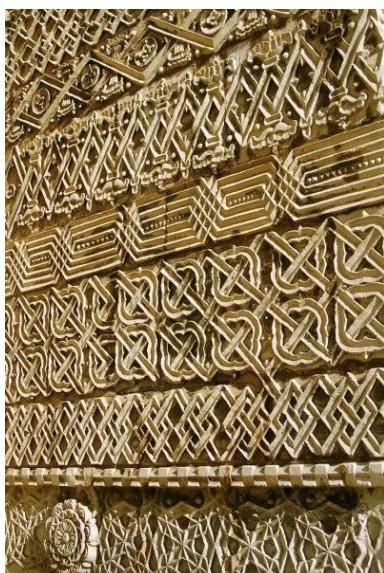


Fig. 25



Fig. 26

The architect André Lecomte de Noüy, who was to study in detail the qualities of the edifice in order to propose his restoration project to the Romanian authorities, fully understood this essential artistic quality of the decorations from “ThreeHierarchs”: “Nowhere and in any other age one cannot find such a generosity of ornaments, such a fantastic association between the most varied styles, accomplishing such a harmonious whole. Indeed, from the bottom of the edifice to its top, all the stone works, without

exception, is covered by various sculptures, executed after the byzantine-oriental fashion, a true embroidery that wraps tightly the holy sanctuary.”¹⁵

This is the analysis perspective that we propose as a new reading key over the artistic value (and not only) of this architectural masterpiece. However, to understand and conduct an objective critical analysis on the French artist’s restoration project, we found fit to expose the description that he made of “ThreeHierarchs” Church, the text being published in 1904, in Bucharest: “The plan of “ThreeHierarchs” Church, at least as far as the outer perimeter is concerned, does not present very particular dispositions, except the upper part, the second stellar base of the two octagonal small towers. This plan reproduces quite precisely one of the types adopted by Romanian churches, with prominent absidioles, showing the arms of the cross, the buttresses and the two dominant towers.

But the eye is first attracted to the rich ornamentation, of such a special nature, an unforeseen mixture of various styles, be it of Byzantine origin, as is the series of arched ceiling pillars covered in scales which border flower vases, in the upper part of the church body; or the smaller arch pillars – the latter motif being reproduced inside, sculpted on the black marble friezes ; or very similar to the German Renaissance, as the two frieze mentioned above, adorned with engravings ; or of oriental origin, as the braids or wreaths that separate the friezes, a similar example being seen in Curtea-de-Argeș. This motif, that can be seen all over the interior of “ThreeHierarchs” Church, was often used after that in many churches in the country.

A fourth element that is very characteristic to this church deserves to be mentioned: the gothic element.

Borrowed from the monuments of the Renan school, it is used here in framings, the windows mouldings and the two entrance doors, South and North, as well as the three main spaces that bring light to the exonarthex or the covered entrance. These three ogival openings, separated by the stone works that support the hemstitch-like tympanum, as well as the mouldings of the entrance gates – are all treated in the German gothic style, still in use in 16th century.”¹⁶

¹⁵ Al. Lapedatu, André Lecomte de Noüy, *op.cit.*, p. 52.

¹⁶ *Ibidem*, p. 52-53.



Fig. 27



Fig. 28

The historians from Iași, Dan Bădărău and Ioan Caproșu (similar to many personalities of the history, architecture and arts from the period of the last radical restoration or from recent times) consider that the French architect André Lecomte de Noüy, despite a careful investigation and understanding of the exceptional qualities of this edifice, he carried out a very invasive restoration project, demonstrating, firstly, a serious misconduct regarding the interior painting, and a free interpretation of the steeples and of the covering: “Through this, the French architect has changed to a great extent the overall appearance of the monument, giving it a supple silhouette, that favours him, of course, but is a categorical and brutal betrayal of the original shapes”¹⁷. Remarkably, in his approach, is that he did not change at all the embroidery of the stone decoration that gives the unmistakable specificity and the inestimable value of the monument. More seriously is the violation of the basic rules of the recovery process of a historical monument, carried out by the French architect when he broke down and after reconstructed – after his own vision very different from the original one – the church of Sf Nicolae Domnesc from Iași, founded by Ștefan cel Mare.

¹⁷ Dan Bădărău, Ioan Caproșu, *op.cit.*, p. 201



Fig. 29



Fig. 30

A vehement dispute aroused regarding the restorations made by André Lecomte de Noüy, even in the time in which he started his first works.

The scientific researcher Elisabeta Negrău described the entire phenomenon in a well documented articles, highlighting that “his solutions for restoration have fluctuated from reconstructions and partial additions, to tearing down and complete rebuilding. This measure was not encouraged in France, but was experimentally used by the French on the Romanian monuments”¹⁸. Following a protest campaign against such practices, supported by historians and important artists of the time such as Grigore Tocilescu and Theodor Aman, the restoration works attributed to the French architect continued through the rubble and reconstruction were stopped. According to the study presented by the emeritus professor architect Grigore Ionescu in his treatise “Architecture in Romania over the centuries”, the “Three Hierarchs” Church’s plane has been adjusted after the plan of Galata Church, to which it has been eliminated the burial chamber and the exonarthex was narrowed, as with the Moldavian oldest churches. Regarding the decorative elements, homogeneous related with the architectural structure, both interior and exterior, it is considered that those are decorations took from Dragomirna monastery church.

¹⁸ Elisabeta Negrău, *Câteva probleme privind metodologia cercetărilor de artă medievală și deontologia conservării patrimoniului medieval în România*, (<http://acs.org.ro/ro/conservare/249-deontologia-conservarii>).



Fig. 31



Fig. 32

The Romanian erudite architect also emphasizes the same unique dominant feature of the value of “ThreeHierarchs”, namely the decorative embroidery of stone, highlighting with distinctiveness the origin of the motifs involved in the decorative ensemble: “Unitary as style, but different in drawing from a layer to another, small ornaments, carved in flat relief technique and of course at the same time, after placing stones in construction, they are mostly geometric, of Georgian-Armenian origin. Others are of Arabian-Ottoman origin and some - such as, in particular, those on the marble plaque on which is shaping the median belt of the Western Baroque façade. Highlighting by colouring it with lapis lazuli and polishing gold, this original decoration, the work of stonemason craftsmen of Oriental descending, connoisseur of decorative Caucasian arts, made this brilliant monument, unique in his own way, to highly impress the locals, as all those who at that time or later had the opportunity to see it.”¹⁹

We believe that his theory regarding the building of the sculpture directly on the edifice after installing the stones on the facade is questionable, considering the major risks and the difficulty of such a process, especially regarding the technical data of stone processing at the time. Moreover, it is well known that in practice of stone processing for constructions in the West, the carved plates or blocks or ornaments were executed mainly on ground with great precision of marking the details for the joints (consequently, eventually, to be trimmed after assembling).

¹⁹ Grigore Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, Ed Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1982, p. 336.



Fig. 33



Fig. 34

On the role played by Vasile Lupu in Moldova's history of the seventeenth century and, especially, about the meaning and echo aroused during those times regarding the building of the always surprising church of "ThreeHierarchs" we mention the brilliant essay "Piatra Trei Ierarhilor" (The Stones of "ThreeHierarchs") conducted by the academician Răzvan Theodorescu and illustrated by Ioan Oprea at highest level of photographic art. In this book I found that idea, which I subsequently share, that the choosing by the voivode of an integral covering of the church facades of a Moldavian architectural style, consisting of geometric arabesques carved in stone and covered with lapis lazuli and gold gilding, with motifs inspired predominantly by the Islamic style, haven't had only immediate aesthetic reasons. It was also pursued a harmonization of the symbolic qualities of the sacred geometry, explicitly present in the geometric and abstract art of the Islamic world, but also in the Byzantine art and architecture and folk art everywhere. For the purposes of the assertion of this thesis which I consider essential for understanding of the "ThreeHierarchs" phenomenon, but also as an introduction to the case studies that are subject of our investigation, we present an excerpt from the book: "ThreeHierarchs" Church, never imitated by posterity, was, of course, a singular experience that appears as an extensive thought and relatively long elaborated unique art of its time, with its volumes and impeccable surfaces - more moved towards the altar, more still towards the porch.



Fig. 35



Fig. 36

With the plan being – beyond some “muntenisme” (referring to the Wallachian style), suggestions, common during those times, of the art from the Wallachia –of an autochthon architectural tradition that descended in time to those ages of the Musatini in which many voivodes of the 17th century struggled to descend, with continuous vibration, almost dynamic –when you look at it from certain angles –, of some luxurious paraments in which anonymous carvers, with craft genius, have shaped – above and below a belt in the torsade and of a strip of gray marble with carved masks and spindles, in a full and deliberate contrast, stylistic and ethnic with the rest of the work – tens and hundreds of block alternate – meticulously dug and with an almost algebraic rigour of the Islamic decorations, highly cherished at that time, in an increase barely felt, from the bottom to the top, from geometric to vegetal, zigzags and braided lines, lines of intersected circles, accolades and vases of flowers, shields and fruits, finally and again, numerous flowers with petals variously placed, in an astonishing variation, geometrized as well until they are exchanged with the “solar disks” as Evlia Celebi mentioned, in motifs which once carved in stone, give the sensation of a folk ornament carved in the wood of a gate or of a rustic seat from Moldavia, Oltenia or Transylvania, when the same motifs does not become instantly the rosette or “propeller” of our plastic folklore from all time.”²⁰

All the great cultural and spiritual traditions of humanity have highlighted the direct relationship between the structures of organization of the natural environment and those that direct the embodiment and the physical, psychological and spiritual evolution of the human being. Both the substances and the attributes of the natural environment that are present in the making of the human body and the processes of birth, growth, maturation and death are subject to the same laws of cyclicity numerically arranged, laws after which the seasons, historical periods, glacial cycles of the planet or the cosmic, of the movements of galaxies and solar systems. These aspects of the

²⁰ Răzvan Theodorescu, *op.cit.*, p. 35-36.

creation of the natural world were a constant source of inspiration and meditation for the artists from all the cultural ages.

A remarkable thing is that people of traditional civilizations have developed and represented the beauties of the natural order in very precise and efficient symbolic structures, often reduced to geometric configurations, structures which are greatly found in the formations of the mineral, plant or animal world. Not incidentally, the humanity since ancient times has gathered with much attention and dedication these formations with elevated symbolic loading and offered them a protective and justified artistic frame. Contemplating the specific qualities of the natural environments, we see that the mineral cannot imitate the complex phenomenon of plant growth, a tree does not possess senses and the ability to move as the animal does - with which it adapts to the environment; finally, the human world has the intellect, of the *Self* and contains all the attributes of the other natural worlds. We can speak, however, in the case of minerals, about a certain dynamism generated by their own inner forces and energies, even if, in the first instance, they presented to us as petrified forms. Like the specialists in modern physics, the traditional cultures defined the existence of the world as an extensive web of energetic structures with permanent vibrational qualities and functions. Vibration is defined in the terms of modern sciences through the concept of frequency. The frequency, in turn, is described through numbers. And the numbers are subject to geometric projections and transpositions. Most often, the processes of crystalline formation of the stone covers a long period of time, making them invisible to the naked eye, and the degree of refinement and purity of all forms of matter organization, from the coarsest to the most elevated are interpreted by the ancient traditions of metaphysics as immutable symbols of higher levels of Reality.

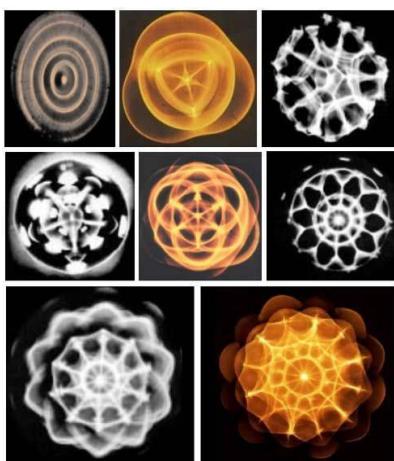


Fig..37

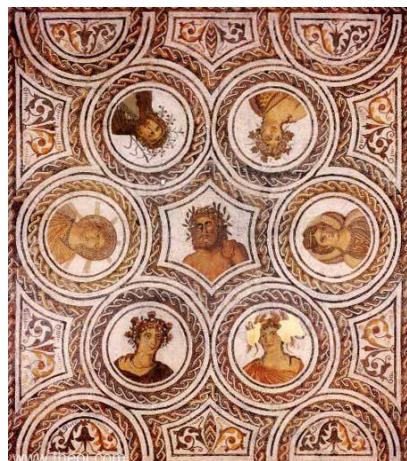


Fig. 38

What is important, in terms of the present analysis, is the aspect of the organization of the polyhedral structures of crystals of various minerals, regarded as the natural standard of all types of harmonic structures of undifferentiated matter and the relationship of this phenomenon with the laws of geometry that coordinates these embodiments and their artistic properties, in relation, firstly, with the visual engines based on the “flowers of the numbers”, theory that represents the core of the analysis of the composition of traditional art works. The abstract and geometric art of the Islamic culture represents the immediate expression of this reality and we consider that this is the reason for the fascination it exerts on the viewer prone to contemplation.

The study of the consecutive structures of the tree “flowers of the numbers” that build up the visual engines of the 61 rosettes carved in stone, that highlight the sculpted decorations of Trei Ierarhi church, has the aim to associate the geometric models with musical/vibrational structures derived from these.

All the great traditional cultures have designed numbers as energetic “entities”, sometimes even personified, with attributes borrowed from the register of human emotions, forces that permanently shape the entire manifested world, visible but also invisible to our senses. The impartiality and omnipresence of the action of the numbers is closely correlated with the specific aspect of the algorithm of action of each of them, with the internal and external “dynamics” that also conditions the capabilities of each number to interact with other numbers.



Fig. 39

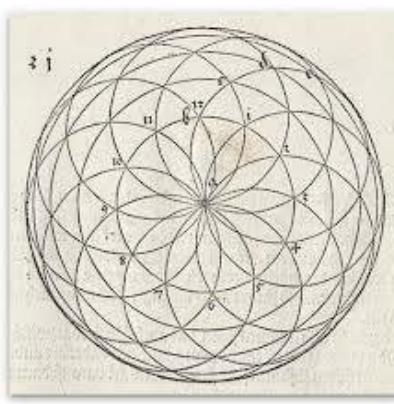


Fig. 40

The division on classes and value categories, depending on a variety of criteria, was considered for millennia as one of the sacred sciences and the aim brought to the use and assessment of the numbers, that of reducing to the

status of “figures”, needed only in the usual methods of customary arithmetic or to generate sophisticated arithmetic constructions – a special status that the modernity has instituted- could not only bring a great loss of the sense of perception that only the careful contemplation of numbers can bring.

The excessive reign of *quantity* eliminated the essential data of the first numbers and consciousness, simple and immediate, that all numbers, no matter how big they might become, are always reducible to their sources, grouped consistently in the first nine numbers of the *alphabet of mathematics*, and inclusively they are reduced, each according to its own “music”/ vibration, to the same source represented and symbolized by the number ONE²¹.



Fig. 41-44

²¹Cristian Ungureanu, *Musique des sphères. La géometrie secrète de la peinture européenne*, ed. Artes , Iași, 2016, p. 77.

Returning to the *theoretical* aspect of knowledge and use of geometric composition, we can identify (as a *source* of the practice) a long series of areas of traditional thinking, origins, most of them impossible to locate. The most appropriate term of the source is that of *the traditional sciences*, including sacred geometry which was just a field among others which represented the sources of modern science. One of the defining characteristics of traditional sciences was that they related one to another without syncops and inconsistencies that exist between their current equivalents. From this derives the profound inspirational feature for the consciousness of the traditional artist, of the sacred geometry applied as practical platform and - first of all - conceptual organization of anatomy in an artwork.



Fig. 45-48

The artist was taught or asked to guess or to recognize the frequency of the structure of numbers, seen as *cosmic ordering forces* both at the structure of the mineral, vegetable and animal world as well as at that of the movement of energetic fluids in nature, of the celestial bodies or its own ages or internal emotions.



Fig. 49-52

The geometrical traditional and the mystical theories of the numbers that were converted into geometric configurations, explained - directly or symbolically - aspects of the cyclical growth rhythms of the living beings, of the planetary motion but also of the consequences of all the systems visible or invisible to our senses, the harmonic type report - as postulated by the recently theory of the fractals, between the very small elements and the macrocosmic ones of our level of Reality, principle valid also in the case of the levels that are higher or lower to us. Communication between the

“worlds” was subject to the same rules of sacred geometry and it was possible on the base of the affinity and harmonic resonance.

In terms of the logic of the principles of geometric composition applied in architecture and traditional visual arts, we consider that the entire assembly consisting of the church build by Vasile Lupu at the middle of the 17th century, represents a sum of decorative structures belonging to the Islamic culture, impregnated with symbolic and aesthetic valences of the universal sacred geometry, structures that were masterfully re-contextualised and installed on the architectural structure of a classical Moldavian church. Apart from the immediate aesthetic impact, the web of lines and geometric shapes also represents an extensive vibratory structure designed to induce the viewer a guaranteed effect of “orchestrated” musicality. The circular nuclei of the 61 geometric flowers, placed equidistantly along the entire perimeter of the four facades, at the level of optimal visual perception of a person of average height, they are all centres that stimulate the labyrinthine paths from the carved strips that succeed each other up to the roof of the spires.

The tripartite structure of each rosette hypothetically generates a polyphonic and harmonic visual structure which is designed to induce various reading routes through the “circuits” described by the horizontal formations and overlaid, after an inspired scenery of geometrical arabesques. The discs made of stone - universal symbols of the sun, consisting of three categories of concentric “geometric flowers” and regular polygons corresponding to the different numbers from 5 to 16, remember - in equal measure- of the complexity of the carved rosettes on the walls of mosques in Turkey, Syria and Egypt, the floral patterns on the carpets from Buchara and Samarkand but, equally of the floral and geometric-abstract elements present on the vestments and furniture of Moldavian and Maramureş peasants or elsewhere in the Balkans. The research of the written materials and archives of images that are offered by the libraries today and the ocean of information that the Internet provides, shows that these symbolic motifs and the processes of their construction are spread not only in Central Europe, South-East or Middle East, but appear in the most remote and unexpected places of the planet, which entitles us to say, like all the advised and recognized researchers that guided us in our investigations of the sacred symbolism, that the roots of the great folk traditions and religious of the world have a common source. The complete analysis of the “visual engines” and geometric patterns upon which the artist drew inspired when he designed the drawings of the decorations from Trei Ierahi Church and the logic of their distribution in the arabesques carpet made of stone that comprises the church body in an impressive vibratory web, is one of the future objectives of my doctoral study that is dedicated to the most important moments in the history of several centuries of fine art in Iasi and Moldavia.

List of illustrations :

- Fig. 1 The inscription (pisanie) of “ThreeHierarchs” Church, Iași (1639)
- Fig. 2 and 3 “ThreeHierarchs” Monastery church in Iași (1639)
- Fig. 4 Detail of carved stone decorations from “ThreeHierarchs” Church in Iași (1639)
- Fig. 5 Detail of carved stone decorations from Sultan Han Caravanserai, Turkey (1229)
- Fig. 6 Detail of carved stone decorations from “ThreeHierarchs” Church in Iași (1639)
- Fig. 7 Detail of carved stone decorations from Sari Han Caravanserai, Turkey (1249)
- Fig. 8 Heraldic coat of arms of Moldavia from Trei Ierarhi Church in Iași (1639)
- Fig. 9 Denis Auguste Marie Raffet- Landscape with Trei Ierarhi church in Iași – 1 (1837)
- Fig. 10 The current church of Trei Ierarhi, Iași (2016)
- Fig. 11 Iconostasis of Trei Ierarhi church of Iași Fig. 12 Interior view of Trei Ierarhi Church of Iași
- Fig. 13 Denis Auguste Marie Raffet- Landscape with “ThreeHierarchs” monastery of Iași – 2 (1837)
- Fig. 14 Photography from the end of the XIX century of “ThreeHierarchs” Church in Iași
- Fig. 15 Details of the outer decoration – “ThreeHierarchs” Church of Iași – 2 (1639)
- Fig. 16 Cross carved in stone, Goshavank monastery, Armenia (12th century)
- Fig. 17 Door with cross carved in wood, Karaped church of Novarank, Armenia (13th century)
- Fig. 18 The church of Dragomirna monastery, county of Suceava (1609)
- Fig. 19 The church of Golia monastery, Iași (17th century)
- Fig. 20 Trei Ierarhi Church, Iași (1639)
- Fig. 21 Trei Ierarhi Church, Iași – detail (1639)
- Fig. 22 Dayro d-Mor Gabriel Monastery, Midyat, Turkey
- Fig. 23 Detaliu - biserică Trei Ierarhi din Iași (1639)
- Fig. 24 Detaliu - caravanseraiul Sari Han, Turcia (1249)
- Fig. 25 Detail –Trei Ierarhi Church of Iași (1639)
- Fig. 26 Ceiling detail – *Palacio de la Aljafería*–The Throne Hall (1118)
- Fig. 27 Detail – Trei Ierarhi church, Iași (1639)
- Fig. 28 Detail –Cathedral from Traunstein, Germany (890)
- Fig. 29 Denis Auguste Marie Raffet- Landscape with the “ThreeHierarchs” monastery from Iași (1845)
- Fig. 30 Detail- the current restoration of the “Trei Ierarhi” church (1639)
- Fig. 31 Detail- Trei Ierarhi church from Iași (1639)
- Fig. 32 Detail –Nikortsminda church, Georgia (1014)
- Fig. 33 Detail- Trei Ierarhi Church from Iași (1639)
- Fig. 34 Detail –Sf . James cathedral, Armenian Quarter in Jerusalem (XIIth century)
- Fig. 35 Detail - Trei Ierarhi church from Iași -(1639)
- Fig. 36 Detail – traditional costumes with geometric motifs (Muscel region)
- Fig..37 Floral harmonic structures of Cymatics, the science that generates specific forms for different frequencies of sound

Fig. 38 Roman mosaic from the first century BC

Fig. 39 Roman mosaic, first century BC.

Fig. 40 Drawing of a geometric flowers made by Albrecht Dürer (1525)

Fig. 41-44 Stone rosettes from "Trei Ierarhi" church (1639)

Fig. 45-48 Stone rosettes from "Trei Ierarhi" church (1639)

Fig. 49-52 Stone rosettes from "Trei Ierarhi" church (1639)

Bibliography :

Bartos, Jeno, *Compoziția în pictură*, Ed. Polirom, Iași, 2009.

Bădărău, Dan, Caproșu, Ioan, *Iașii vechilor zidiri*, Ed. Junimea, Iași, 1974.

Bouleau, Charles, *Geometria secretă a pictorilor*, Ed. Meridiane, București, 1985.

Drăguț, Vasile, *Arta românească. Preistorie, Antichitate, Ev mediu, Renaștere, Baroc*, Ed. Meridiane, București, 1982.

Floreacă, Vasile, *Istoria artei românești*, Ed. Litera internațional, București, 2007.

Iorga, Nicolae, *Documente românești din arhivele Bistriței*, vol. I.

Ghyka, Matila, *Filosofia și mistica numărului*, Editura Univers enciclopedic, București, 1998.

Grigoraș, N., „Inscriptia turnului clopotniță al mănăstirii Trei Ierarhi din Iași”, în *Anuarul Institutului de istorie și arheologie*, Iași, I (1964).

Hurmuzachi, Eudoxiu de, *Documente*, vol. XV, supl. 2.

Ionescu, Grigore, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1982.

Lapedatu, Al., Lecomte de Noüy, André, *Câteva cuvinte asupra bisericilor Sf. Nicolae-Domnesc și Trei-Ierarhi din Iași*, Administrația „Casei Bisericii”, Institutul de Arte Grafice „Carol Gbl”, București, 1904.

Macarie, Gheorghe, *Barocul. Artă și mentalități în Moldova epocii lui Vasile Lupu*, Ed. Cronica, Iași, 2005.

Negrău, Elisabeta, *Câteva probleme privind metodologia cercetărilor de artă medievală și deontologia conservării patrimoniului medieval în România*, <http://acs.org.ro/ro/conservare/249-deontologia-conservării>.

de Saint-Martin, Louis Claude, *Despre numere*, Ed. Herald, București, 2013.

Sinigalia, Tereza, *Programul de protecție și gestiune a monumentelor înscrise pe Lista Patrimoniului Mondial, în Monumentul. Tradiție și viitor*. vol. 5, Iași, 2005.

Theodorescu, Răzvan, *Piatra Trei Ierarhilor*, Ed. Meridiane, București, 1979.

Ungureanu, Cristian, *Musique des sphères [La géometrie secrète de la peinture européenne]*, Ed. Artes, Iași, 2016.

LE PÈLERINAGE MUSICAL DU CHEMIN DE SANTIAGO DE COMPOSTELLE

Luana Stan*

Abstract: The Musical Pilgrimage of the Path of Santiago de Compostela. In the Middle Ages, in addition to Rome and Jerusalem, Santiago of Compostela was one of the three shrines to which every good Christian was to go to meditate and rejuvenate. But, unlike other famous locations, Santiago of Compostela was not known as a destination, but as a route: the way to become God's pilgrim. The main source of the Jacobean cult is *Liber Sancti Jacobi* (The Book of Saint-Jacques), a twelfth century manuscript preserved in the Santiago cathedral, also known as *Codex Calixtinus*. Its first part is an anthology of liturgical pieces, while its fifth part is a true guide for pilgrimage. Marcel Pérès and his Ensemble Organum recreate the atmosphere of the Middle Ages music in a new, integrative, perspective which combines the Gregorian, the Byzantine and the Mozarabic chants. His Itinerant Center for the Research on the Ancient Music is situated in the Moissac Abbey, on the Compostela way.

Keywords: the Middle Ages, the Compostela way *Codex Calixtinus*. Marcel Pérès, the Gregorian, the Byzantine and the Mozarabic chants.

Cette marche sous les étoiles a commencé pendant le Moyen Âge. À cette époque, outre Rome et Jérusalem, Saint-Jacques de Compostelle comptait parmi les trois grands lieux de pèlerinage auquel tout bon Chrétien se devait d'aller pour se recueillir et se ressourcer. Mais, à la différence des autres prodigieuses destinations, Santiago de Compostelle n'était pas célèbre pour son aboutissement (la cathédrale), mais plutôt pour son parcours vers ce lieu saint, le chemin. La richesse de ce chemin était, justement, le chemin lui-même. L'expression est générée par la forme que l'architecte offre à ses espaces, faisant appel aux symboles. Les diverses significations d'un symbole se réunissent dans un système qui dure à travers le temps. Ils

* Luana Stan obtained her PhD in musicology from the Paris IV Sorbonne University and the Montréal University. She is a Lecturer of the Québec University in Montréal (UQAM, 320,Sainte-Catherine Est, Montréal, Québec, Canada, H2X 1L7, Tel: 514-987-3000, luanastan@hotmail.com) and of the Sherbrooke University (UTA). She also teaches music initiation at the Montréal University

deviennent des symboles immanents d'où se constituent les images archétypales.

L'histoire du pèlerinage vers la cathédra

Vers l'an 813, l'ermite Pélage (Pelagius) eut une vision du tombeau de Saint-Jacques dans un de ses rêves. Il fut ensuite guidé par une étoile vers un champ (le champ de l'étoile, soit "campus stellae" en latin), qui est devenu Compostelle.

Or, à cette époque, l'Espagne était envahie par les Maures. Alphonse II et Ramiro I^{er}, souverains des royaumes de Galice et des Asturies, désiraient une reconquête du territoire et la religion y joua un rôle décisif. Attirés par la légende de Saint-Jacques, beaucoup de pèlerins vinrent visiter l'église érigée à Compostelle. En 997, les Sarrasins s'emparèrent du sanctuaire qui fut vite repris par les Chrétiens et c'est ainsi que Compostelle devint un des symboles de la Reconquista. Dans l'enthousiasme de la reconquête hispanique, même Saint-Jacques fut surnommé le "matamore" (tueur de Maures). L'imaginaire et l'ardeur des chrétiens du premier millénaire à l'égard de Saint-Jacques sont allés si loin que, dans certains récits, on le décrit ayant réapparu parmi les croisés pour combattre à leurs côtés à Jérusalem!

En conséquence, la période allant du XI^e au XIV^e siècle marqua l'apogée du pèlerinage vers Saint-Jacques-de-Compostelle. Au Moyen Âge, plus de 500 000 pèlerins se rendaient chaque année sur ces lieux sacrés! Cette affluence vers Compostelle était aussi en partie expliquée par la prise de Jérusalem par les Turcs au milieu du XIII^e siècle, ce qui empêcha les Chrétiens de s'y rendre. De toute l'Europe, les "Jacquets" traçaient des routes.

Les grandes abbayes qui se trouvaient sur le chemin ont mis en place un système d'aide aux pèlerins pourvu de chapelles et de gites.



Fig. 1. Carte des chemins

Certains traversaient toute l'Europe en accomplissant cette quête spirituelle aussi bien que physique. Lorsqu'un pèlerin arrivait à Compostelle, il se voyait remettre une coquille St-Jacques, symbole de l'homme nouveau qu'il était devenu, c'est-à-dire un "marcheur de Dieu".

À partir du XV^e siècle, les conflits d'intérêt et de religion diminuèrent la fréquentation des Chemins de Compostelle ; le pèlerinage ne reprendra qu'au XX^e siècle. Désormais, malgré la diminution du sentiment religieux dans les pays occidentaux, croyants et athées s'y retrouvent ; le périple qui mène à Saint-Jacques de Compostelle reste mémorable par la beauté des paysages traversés et par les contacts humains que l'on y noue.¹

Le *Liber Sancti Jacobi* ou le *Codex Calixtinus*

La principale source du culte jacquaire reste le *Liber Sancti Jacobi*, ou *Le Livre de Saint Jacques*, manuscrit du XII^e siècle, conservé à la cathédrale de Santiago, connu également sous le nom de *Codex Calixtinus* (réalisé entre 1160 et 1164). C'est un manuscrit formé par la compilation de cinq livres. Il tire son nom du pape Calixte II (pape entre 1119-1124) à qui l'on attribua, une trentaine d'année après sa mort, l'écriture de la vie de Saint Jacques.

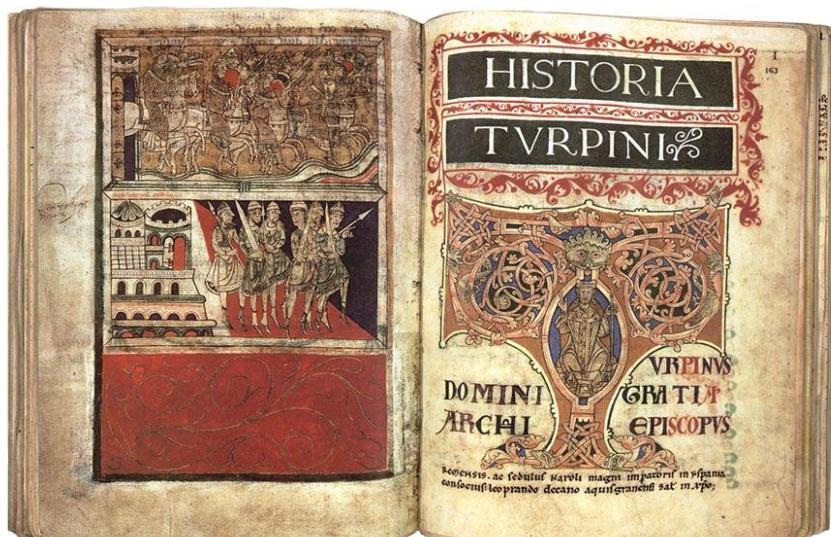


Fig. 2. *Liber Sancti Iacobi, Codex Calixtinus*

¹ http://stjacquesdecompostellececile.over-blog.com/pages/Histoire_de_SaintJacques.html



Fig. 3. Saint Jacques, *Codex Calixtinus*

Le premier livre est une anthologie de pièces liturgiques. Il est composé d'un lectionnaire-homéliaire pour l'office des matines, d'un bréviaire pour les heures canoniques et d'un missel pour les messes des deux grandes fêtes en l'honneur de Saint Jacques: le 30 décembre, commémoration de la translation de ses reliques et la fête principale du saint, le 25 juillet. Le deuxième livre, *Le Livre des Miracles*, raconte l'histoire de vingt-deux miracles accomplis par Saint Jacques. En ce qui concerne le troisième livre, *Le livre de la Translation*, il est très bref et on relate de manière légendaire l'histoire du transport des reliques de saint Jacques de Jaffa jusqu'à Compostelle. Le livre suivant expose l'histoire des campagnes de Charlemagne et de Roland partis délivrer l'Espagne, texte très populaire au Moyen Âge, aujourd'hui attribué à Turpin, archevêque de Reims. Enfin, le dernier livre, le cinquième, est un véritable guide pour le pèlerinage, conçu comme un itinéraire initiatique, qui présente les étapes du chemin de Compostelle, les lieux saints à visiter, les endroits où se loger, les pièges à éviter, ainsi que la description du culte et d'autres particularités de l'église de Saint-Jacques à Compostelle. Ce "guide" a été publié en latin pour la première fois en 1882 par le père Fidel Fita et le professeur Julien Vinson. À ce moment-là, il ne portait pas le titre de guide qui, d'ailleurs, n'existant aucunement dans le manuscrit original. Plus tard, cet appellatif apparut dans

la traduction de ce cinquième livre en français par Jeanne Vielliard en 1938. Bien qu'il ne représente qu'un dixième du *Liber Sancti Jacobi*, ce cinquième livre est souvent confondu avec l'ensemble de l'ouvrage, qui n'a été traduit dans son intégralité qu'en 2003 par Bernard Gicquel.²

Ce fameux V^e livre comporte 11 chapitres décrivant les chemins de Saint-Jacques (1), les étapes du chemin de Saint-Jacques (2), les noms des villes et bourgs sur ce chemin (3), les trois bonnes demeures de ce monde (4), les noms des routiers de Saint Jacques (5), les bonnes et mauvaises eaux sur le chemin (6), les caractéristiques des pays et des gens sur cette route (7), les corps saints à visiter et la passion de Saint Eutrope (8), les caractéristiques de la ville et de l'église de Saint-Jacques (9), les attributions d'offrandes auprès de l'autel de Saint-Jacques (10), ainsi que le bon accueil à faire aux pèlerins de Saint-Jacques (11).



Fig. 4. Santiago de Compostelle

Le voies de pèlerinage vers Compostelle

Selon ce dernier livre du *Codex Calixtinus*, le célèbre Chemin de Compostelle commence en France. Il ne s'agit pas d'un parcours unique, mais bien de quatre routes sur le territoire français, nommées selon les villes de départ, qui se réunissent en un seul chemin à Puente la Reina, en territoire espagnol.

² Bernard Gicquel: *La légende de Compostelle: Le livre de saint Jacques*, Paris, Tallandier, 2003.

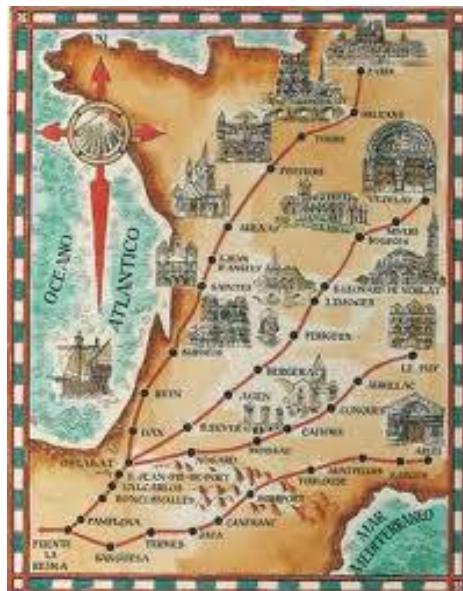


Fig. 5. Chemins en France

La première route est nommée **la voie de Tours** ("via Turonensis"). D'une longueur de 1448 km, elle part de la tour Saint-Jacques, à Paris, passe par Saint-Martin de Tours, Saint-Hilaire de Poitiers, Saint-Jean d'Angély, Saint-Eutrope de Saintes et par la ville de Bordeaux. Les pèlerins de Scandinavie et d'Europe du Nord l'empruntent pour se rendre en Espagne. Cette voie se distingue par son terrain peu accidenté, et par la possibilité de le parcourir aisément à vélo, afin de découvrir la Touraine, les églises romanes du Poitou, le Bordelais ou les Landes. Si on l'emprunte dans sa totalité, il faut marcher 62 jours avant d'atteindre Compostelle.³

La deuxième route française, dite **la voie de Vézelay** ("via Lemovicensis"), est un chemin long de 1691 km. Elle commence à la basilique Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay, passe par les villes de Limoges, de Périgueux et de Bergerac. Autrefois, elle était très fréquentée par les pèlerins venus d'Allemagne, de Hollande, de Belgique et de l'Est de la France. On y croise de nombreux sanctuaires, dont ceux de Sainte-Madeleine de Vézelay, de Saint-Martial de Limoges ou de Saint-Léonard de Noblat ; son parcours représente environ 70 jours de marche.⁴

La voie du Puy-en-Velay ("via Podensis") est la plus ancienne des routes qui mènent à Compostelle. Ce troisième chemin commence à la basilique Notre-Dame de la ville de Le Puy, passe par Sainte-Foy de Conques, par les villes de Figeac et Cahors, ainsi que par l'abbaye Saint-

³ http://stjacquesdecompostellececile.over-blog.com/pages/Histoire_de_SaintJacques.html

⁴ http://stjacquesdecompostellececile.over-blog.com/pages/Histoire_de_SaintJacques.html

Pierre de Moissac. D'une longueur de 1530 km, elle fut inaugurée en 951 par Godelsac, évêque de la commune de Le Puy. Elle est un prolongement d'une voie d'Europe centrale, l'Oberstrasse ("la route haute"). De nombreux pèlerins venus de Pologne, de Hongrie, d'Allemagne, d'Autriche et de Suisse l'utilisaient. Elle passe par les hauts lieux du pèlerinage : les sanctuaires de Conques, de Moissac, de Rocamadour et Roncesvalles, et reste aujourd'hui la voie la plus fréquentée. C'est par conséquent sur ce chemin que l'hébergement est le plus dense. Comme pour la voie de Turonensis, elle nécessite 62 jours de marche.⁵

Enfin, la dernière des quatre routes du chemin de Compostelle sur le territoire français est **la voie d'Arles** ("via Tolosana"). Elle part d'Arles et passe par le portail roman de Saint-Gilles-du-Gard, par Montpellier et par Toulouse, par Pau et par le col du Somport. Ce chemin était autrefois fréquenté par les pèlerins originaires de Bavière, de Hongrie et d'Italie, en particulier ceux en provenance de Rome. Des villes d'anciennes civilisations depuis l'antiquité romaine y sont situées, d'où la forte présence de vestiges de cette culture. Son point de départ est à 1588 km de Compostelle, soit à 62 jours à pieds.⁶

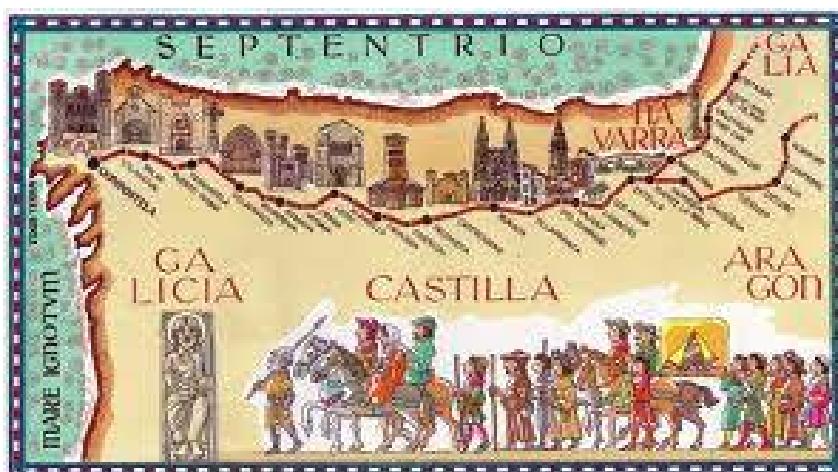


Fig. 6. Le chemin en Espagne

Ces quatre routes s'unissent finalement pour aller jusqu'à Santiago de Compostelle : « La route qui passe par Sainte-Foy, celle qui traverse Saint-Léonard et celle qui passe par Saint-Martin se réunissent à Ostabat et après avoir franchi le col de Cize, elles rejoignent à Puente la Reina celle qui traverse le Somport ; de là un seul chemin conduit à Saint-Jacques. »

⁵ http://stjacquesdecompostellececile.over-blog.com/pages/Histoire_de_SaintJacques.html

⁶ http://stjacquesdecompostellececile.over-blog.com/pages/Histoire_de_SaintJacques.html

La musique du *Codex Calixtinus*

Tout au long de ce cheminement, le chant était censé accompagner les pèlerins. Puisqu'ils assistaient aux messes dans les abbayes, on peut se les imaginer chantant aussi durant le trajet.

La source principale pour connaître la musique religieuse chantée à cette époque à Santiago de Compostelle et, pourquoi pas, sur le chemin, reste toujours l'anthologie des pièces liturgiques du premier livre de *Codex Calixtinus*.

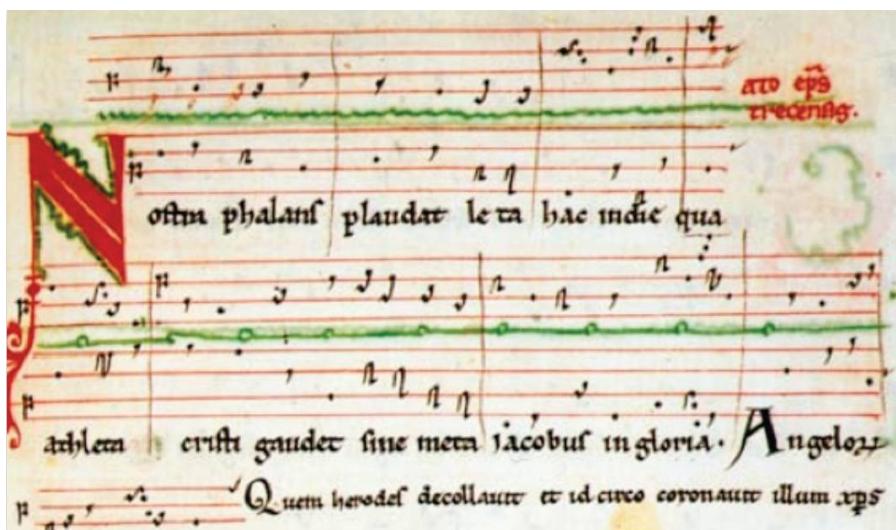


Fig. 7. *Codex Calixtinus*, page de musique

La plus récente transcription de *l'Office du Saint-Jacques (Officia Sancti Iacobi)* a été publiée par Marcel Pérès et Malcolm Bothwell (CIRMA, France)⁷. La Messe de Saint-Jacques est publiée dans le premier volume, alors que dans le second se trouvent les premières Vêpres, les Laudes et les deuxièmes Vêpres. Par une transcription très soignée, on offre aux musiciens d'aujourd'hui un accès direct aux paramètres musicaux et aux états d'esprit signifiés par la notation originale. Selon Marcel Pérès, "les œuvres sont éditées en notation originale de façon à ce que le lecteur-chanteur puisse pleinement tirer bénéfice de cet important paramètre de l'interprétation. De plus, les chants sont placés dans leur contexte liturgique. Tous les psaumes, les lectures et les oraisons des offices sont édités de manière à ce que l'interprète n'ait pas à recourir à d'autres volumes; dans le manuscrit original

⁷ <http://organumcirma.com/categorie-produit/publications-et-enregistrements/partitions/> consulté le 27 mai 2016.

sont seulement mentionnées les premières paroles de chaque psaume tandis que les lectures et les oraisons sont dans un autre volume. Pour faciliter la récitation de la psalmodie, nous avons consigné, au-dessus du texte, des neumes qui indiquent où placer les formules médiantes et conclusives de chaque verset.⁸

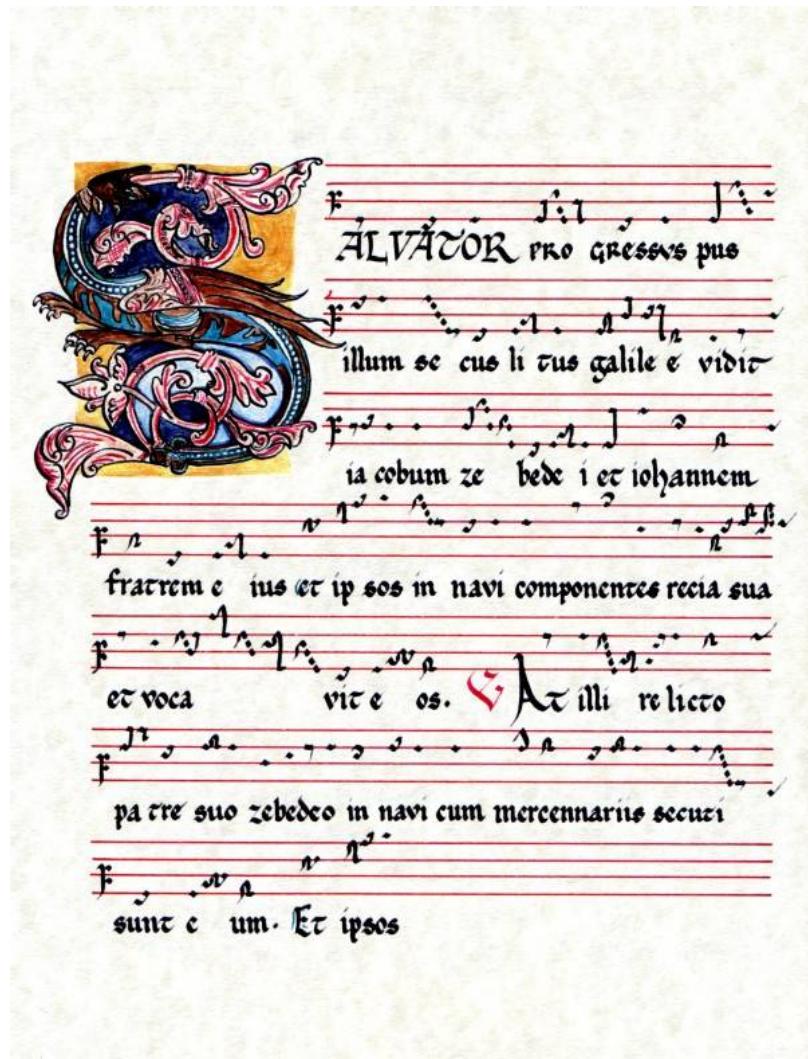


Fig. 8. La Messe de St-Jacques

⁸ Malcolm Bothwell; Marcel Pérès, *Officia Sancti Iacobi, Codex Calixtinus transcrit*, Collection Scriptorium, Centre Itinérant de Recherche sur les Musiques Anciennes, Les Éditions Fragile, 2001, p. 52.



Fig. 9. Les Vêpres de St-Jacques

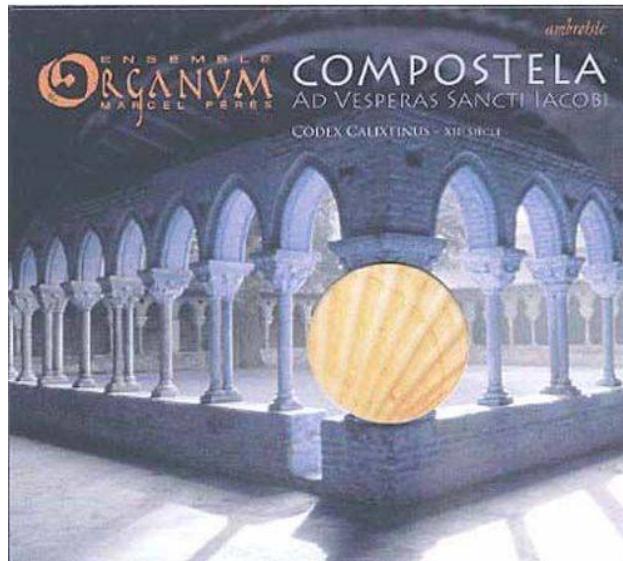


Fig. 10. CD Ensemble *Organum*

Dans l'interprétation des vêpres de Saint-Jacques par l'ensemble Organum dirigée par Marcel Pérès, on observe trois grandes inspirations. La première influence est le chant vieux-roman, généralement nommé grégorien, nom qui vient du pape Grégoire I^{er} (590-604). Il s'agit d'un répertoire musical constitué de chants (ensemble de pièces vocales et monodiques) en usage dans les offices liturgiques de l'Église Catholique Romaine. Ces musiques étaient composées à partir des paroles latines des textes sacrés.

La deuxième influence est la musique byzantine, composée sous l'Empire Romain d'Orient. Cette musique s'est développée et demeure chantée jusqu'à présent dans l'Église Orthodoxe Grecque, Roumaine, etc. Il s'agit d'un système fondé sur une base de huit modes principaux. C'est une musique strictement vocale (= monodique), mais la mélodie peut être « accompagnée » par un ison/bourdon (une note longue).

Finalement, la troisième inspiration vient du chant Mozarabe (« arabisé », « chant visigoth », « chant hispanique »). Ce chant était spécifique aux chrétiens qui vivaient dans la péninsule Ibérique sous la domination musulmane. Il s'affirma au début de l'évangélisation des provinces de l'Hispania romaine et sous le règne des Visigoths (466-711). Presque tous les manuscrits de l'époque primitive qui nous sont parvenus (une quarantaine au total) ont été écrits dans des *scriptoria* des royaumes chrétiens du Nord de la Péninsule entre le IX^e et le XI^e siècle.

Il y a plus d'un siècle, la découverte de cinq manuscrits du chant vieux-roman a beaucoup bouleversé le monde musicologique, puisque, au moment de leur apparition, les moines bénédictins de Solesmes étaient en train de réaliser une grande réforme pour restaurer le chant grégorien et de théoriser une méthode de chant uniformisée et cohérente.

Cependant, la découverte de ces cinq manuscrits des XI^e et XII^e siècles, montraient – comme le disait Marcel Pérès en 2011 au Congresso des Pontificio Instituto di Musica Sacra – que "le chant grégorien était bien pratiqué partout en Europe occidentale sauf... à Rome. De plus, la nouvelle méthode de chant, élaborée par les moines de Solesmes pour servir de modèle, était inapplicable à ce répertoire. Ce chant de Rome ne respectait guère le cadre des codifications esthétiques autour desquelles s'était constituée la nouvelle esthétique du chant ecclésiastique."⁹ Comme ils ne correspondaient pas à la norme construite si patiemment par les érudits de Solesmes, ces manuscrits ont été éloignés du champ d'étude et considérés comme des curiosités musicales... jusqu'au milieu du XX^e siècle, quand on les a reconsidérés en se posant la question de l'interprétation de ce répertoire ancien.

⁹ Marcel Pérès, « Le chant vieux roman: Nouveaux horizons pour la compréhension du chant grégorien et des répertoires des Églises orientales », Congresso del Pontificio Instituto di Musica Sacra, Roma, 26 mai-1juin 2011, p.1.

Les nouvelles interprétations de ce répertoire ancien par Marcel Pérès et par l'Ensemble Organum sont intégratives. Il collaborait très souvent tant avec *Le Choir Grec Orthodoxe* et son chef, Lycourcos Angelopoulos (Grèce), qu'avec des cantors de la péninsule ibérique pour réaliser les différents enregistrements qui étaient une combinaison du chant « grégorien », de l'*ison* de la musique byzantine et des mélismes du chant mozarabe.

Cependant, afin de comprendre la manière d'interpréter les signes du manuscrit de *Codex Calixtinus*, il faut avoir une vision globale et, selon Marcel Pérès, il est important de tenir compte des rituels, d'examiner les autres cultures anciennes (grecque, moyen-orientale), ainsi que de s'inspirer des traditions orales toujours vivantes (par exemple le chant corse).

Depuis 2005, l'abbaye de Moissac, au sud de la France, située sur la voie de Puy, est devenue une des places favorites des passionnés du chant dédié à Saint-Jacques. Fondée au VII^e siècle, cette abbaye fut rattachée en 1047 à la grande abbaye de Cluny. Dès le XII^e siècle, Moissac est devenu un des plus célèbres centres monastiques du sud-ouest de la France. Pareillement au fusions de sources de la musique, l'architecture de l'abbaye offre une étonnante richesse: si le cloître représente un beau mariage des styles roman et gothique, le tympan du portail sud est un véritable chef-d'œuvre de "broderie" dans la pierre. C'est dans ce cadre enchanteur que Marcel Pérès a établi le CIRMA (Centre Itinérant de Recherche en Musique Anciennes). Tout au long de l'année, il y a de nombreux stages sur les différentes traditions de chant. De plus, pour la fête de Saint-Jacques, le 25 juillet, chaque année, Marcel Pérès organise ses offices et tous – les nombreux pèlerins, les stagiaires chanteurs, les prêtres ainsi que les religieuses – participent ensemble à la célébration dans l'église de l'abbaye. Les anciens textes latins et les musiques inscrites dans les manuscrits du *Codex Calixtinus* peuvent ainsi revivre sous les voûtes de l'abbaye de Moissac et, avec les pèlerins, résonner sur le chemin de Saint-Jacques de Compostelle.



Fig. 11. Abbaye de Moissac



Fig. 12. Marcel Pérès avec les stagiaires

Liste et sources des illustrations :

Fig. 1 Carte des chemins,

<http://www.compostelle-france.fr/standard.php?p=m1a> consulté le 27 mai 2016

Fig. 2 *Liber Sancti Iacobi, Codex Calixtinus*,

<http://scholar.library.miami.edu/facsimile/calix.html> consulté le 27 mai 2016

Fig. 3 Saint Jacques, *Codex Calixtinus*, <http://blog.pecia.fr/post/2011/07/07/Vol-du-Codice-Calixtino-!> consulté le 31 mai 2016

Fig. 4 Santiago de Compostelle,

<https://umaine.edu/international/outgoing-students/programs/exchange/usc/> consulté le 31 mai 2016

Fig. 5 Chemins en France,

<http://www.compostelle-var.org/la-legende-de-saint-jacques-2/> consulté le 31 mai 2016

Fig. 6 Le chemin en Espagne,

<http://www.compostelle-var.org/la-legende-de-saint-jacques-2/> consulté le 31 mai 2016

Fig. 7 *Codex Calixtinus*, page de musique,

<https://psallentes.com/tag/jacobus/> consulté le 31 mai 2016

Fig. 8 La Messe de St-Jacques,

<http://organumcirma.com/produit/codex-calixtinus-messe-de-saint-jacques-de-compostelle-vol-2/> consulté le 27 mai 2016

Fig. 9 Les Vêpres de St-Jacques,

<http://www.classicalarchives.com/album/3760020170660.html>, consulté le 6 mars 2015

Fig. 10. CD Marcel Pérès, Ensemble *Organum*

Fig. 11 Abbaye de Moissac, sur le chemin de Puy, siège de CIRMA,

<http://www.journees-du-patrimoine.com/SITE/cloitre-moissac--moissac-41285.htm> consulté le 31 mai 2016

Fig. 12 Marcel Pérès avec les stagiaires, fête de Saint-Jacques,

Photo prise par Luana Stan, le 25 juillet 2010, abbaye de Moissac, France

Bibliographie :

- Bothwell, Malcolm; Pérès, Marcel**, *Officia Sancti Iacobi, Codex Calixtinus* transcrit, Collection Scriptorium, Centre Itinérant de Recherche sur les Musiques Anciennes, Les Éditions Fragile, 2001.
- Edition et traduction du Livre V du *Codex calixtinus*, sous le titre *Le Guide du Pèlerin de Saint-Jacques-de-Compostelle*, d'après les manuscrits de Compostelle et de Ripoll, Jeanne Vielliard, 1ère édition Protat, 1938, plusieurs rééd. Vrin
- Gicquel, Bernard**, *La Légende de Compostelle: Le Livre de Jacques*, Paris, Tallandier, 2003.
- Guerry, Alain**, *De Libro Sancti Jacobi - Le Codex Calixtinus: un trésor du XII^e siècle*, Collège Saint-Michel - Fribourg, Travail de maturité sous la direction de Mme Carmen Jaton, juin 2004, 30p. <http://clanfaw.free.fr/1107081230.pdf>
- Helmer, Paul**, *The Mass of St. James, Solemn Mass for the Feast of the Passion of St. James of Compostela according to the Codex Calixtinus*, The Institute of Mediaeval Music, Ottawa, 1988.
- Mollaret, Louis**: http://www.saint-jacques-compostelle.info/Le-Livre-de-saint-Jacques-et-le-Codex-Calixtinus_a75.html
- Pérès, Marcel**, « Le chant vieux romain: Nouveaux horizons pour la compréhension du chant grégorien et des répertoires des Églises orientales », Congresso del Pontificio Instituto di Musica Sacra, Roma, 26 mai-1 juin 2011.
- Pérès, Marcel; Cheyronnaud, Jacques**, *Les voix du plain-chant*, Desclée de Brower, Paris, 2001 (+CD).
- Pérès, Marcel; Lacavalerie, Xavier**, *Le chant de la mémoire. Ensemble Organum (1982-2002)*, Desclée de Brower, Paris, 2002 (+CD).
- Péricard-Méa, Denise**, *Brève histoire du pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle*, Gavaudun, PUF, 2003.
- Péricard-Méa, Denise**, *Compostelle et cultes de saint Jacques au Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002.
- Péricard-Méa, Denise**, *Les pèlerinages au Moyen Age*, Éditions Jean-Paul Gisserot, nov. 2002, 128 pages
- Péricard-Méa, Denise**, *Les Routes de Compostelle*, Paris, Gisserot, 2002, réd. 2006.

Discographie:

- Chant de l'église de Rome, VIe- XIII^e siècles, Ensemble Organum, Marcel Pérès, Zig-Zag Territoires, ZZT081001, 2008.
- Chant de l'église milanaise, Ensemble Organum, Marcel Pérès, Harmonia Mundi, HMT 7901295, 1989, 1999.
- Chant Mozarabe. Cathédrale de Tolède (XVe siècle), Ensemble Organum, Marcel Pérès, Harmonia Mundi, HMC 901519, 1995.
- Chants de l'Église de Rome. Période byzantine, Ensemble Organum, Marcel Pérès, HMA 1951218, 2012.
- Chants de voûtes cisterciennes, Ensemble Venance Fortunat, Anne-Marie Deschamps, Harmonia Mundi, EDI 13006, 1990.
- Gregorian Chant (Liber usualis Missae et offici), Monastic Choir of Saint Pierre de Solesmes, CD 48031 AAD, 1996.

Le Jeu des pèlerins d'Emmaüs, Ensemble Organum, Marcel Pérès, Harmonia Mundi, HMA 1951347, 2014.

Marcel Pérès. Ensemble Organum. Portrait, Harmonia Mundi, SP 042, 1996.

Mozarabic Chant. Manuscrits de la chapelle mozarabe de la cathédrale de Tolède (XVe- XVIe siècles), Ensemble Organum, Marcel Pérès, HMA 1951519, 2013

Sister Marie Keyrouz, Sacred songs from East & West, Virgin Clasics, 1999.

PIÈCES LITURGIQUES MÉDIÉVALES MOLDAVES – OBJETS D’ART AU MUSÉE DU MONASTÈRE DE PUTNA

Emilian Adrian Gavrilean*

Abstract: Moldavian Medieval Liturgical Pieces – Art Objects at the Museum of Putna Monastery. Located at 72 km from Suceava Fortress, Putna Monastery Church (1466-1469) dedicated to the „Assumption of the Virgin” is the first and most important foundation of Stephen the Great and the Saint (1457-1504), built as a princely necropolis.

Built in the Moldavian style, with Byzantine, Gothic and Renaissance architectural elements, purpose of this foundations was first of all liturgical, to celebrate The Seven Daily Prayers unto God by the hierarchy church (bishops, priests, deacons), in the center of which is until today the most important mystery of the Christianity - the Eucharist.

But the Monastery of Putna was not just a spiritual center of Moldavian Christianity, it was one of the most important centers of medieval art and culture from the Romanian Principalities, here there are significant workshops for embroidery and iconography and a famous school of calligraphers and miniaturists.

Most of the objects made here were destined of the religious cult of the monastery as well as Prince donations made of orthodox monasteries. As time passes many of liturgical objects from the altar of Putna have been deposited in the Thesaurus Tower (1481) and then exposed to the general public in the monastery museum which was inaugurated in 1976.

Refurbished in 2004, the Putna Monastery Museum, located in the west section of the precinct is perhaps the most rich and valuable in the country, with many objects of the time Stephen the Great and from the period his direct descendants.

Here are part of artistic and historical treasure of the monastery, consisting of the manuscripts (Tetraevanghelii, Psalter, educational books, Leastvițe, Psalmichii) and embroidery made in the monastery workshops (epitaphs, coverings for holy vessels, procovete, dvere, waves of temples, tombs coverings, priestly vestments), religious books, religious objects (sacred vessels, crosses, icons, censers, candles), ceramics, etc.

Spiritual value of liturgical of the objects the Putna Monastery Museum analyzed in this study is doubled by the artistic value these amply reflecting the perfect harmony perfect between Cult and Culture in the Middle Age from the Romanian Principalities, between the liturgical function of these objects and

* Ph.D, Prêtre orthodoxe, Gura Humorului, département de Suceava, Roumanie;
gavrilean_emilian@yahoo.com

Oriental, Byzantine, Gothic and Renaissance elements, with which they were decorated.

At that time, perhaps more than ever, Art was Put in the Service of the Supreme Artist – God and His Service „as in heaven” by The Angelic Hierarchy „so on earth” by The Church Hierarchy.

Keywords: Putna Monastery Museum, liturgical objects, Liturgy, symbol, embroidery, gold

Considérations générales

L'un des plus riches et précieux musée d'art médiéval de notre pays, le Musée du Monastère de Putna [Fig.1], détient un trésor liturgique exceptionnel dont l'existence est liée au règne du Saint Voïvode Etienne le Grand (1457-1504) et de ses descendants directes (XVI^e-XVII^e siècles). C'était et le premier et le plus important de ses monastère – le Monastère de Putna (1466-1469) - construit pour lui servir en tant que nécropole princière.

Les pièces liturgiques sont les choses/ les objets créé(e)s spécialement pour servir, par consécration, à la réalisation du culte liturgique ecclésial du sanctuaire de l'église au centre de laquelle il y a la Liturgie. Elle représente le plus important moment de la spiritualité chrétienne parce qu'elle est une perpétuation tout au long de presque deux millénaires, de la Cène Eucharistique créée par Jésus Christ et qui attire sublimement le moment de l'Eucharistie des chrétiens, vers Celui qui est « *le Chemin, la Vérité, et la Vie* ».

Les pièces liturgiques qu'on analysera dans le présent ouvrage n'ont pas été créées pour être des objets d'art mais pour servir à la liturgie de rite byzantin fixée en Moldavie avant le XIV^e siècle, ainsi que toutes les manifestations artistiques de l'époque : l'architecture, la peinture, la musique, la poésie hymnologique, étaient mises au service du mystère liturgique. En plus, l'art de l'époque était par excellence liturgique, ecclésiale et théocentrique.

Pour la spiritualité chrétienne, la Liturgie représente une réactualisation de la vie terrestre de Jésus Christ et à la fois, un croisement/ une rencontre des deux dimensions, célestes et terrestres, la liturgie terrestre célébrée par la hiérarchie ecclésiastique est un écho de la liturgie céleste célébrée par les hiérarchies angéliques aux cieux.

Le rite liturgique byzantin, tel qu'il est de nos jours, remonte au XIV^e siècle et inclut trois parties : *La Prothèse* (la préparation de la matière liturgique– le pain et le vin), *la Liturgie de la Parole* (des catéchumènes) et

La Liturgie Eucharistique (des fidèles).¹ Les objets liturgiques contribuent substantiellement à la réalisation du mystère liturgique, à la visualisation et à la connaissance du plus grand sacrement de la chrétienté: « *Dieu S'est fait connaître dans la chair humaine* ».²

Par conséquent, quelles sont et comment le sont les plus importantes pièces liturgiques médiévales moldaves présentes au musée du Monastère de Putna ? Quel rôle et quel symbolisme avaient-elles dans le cadre du rituel liturgique chrétien ? Comment résonnent leurs qualités artistiques avec leur rôle dans le cadre du culte ? Voilà quelques questions auxquelles on essayera de répondre, dans l'étude présente, dédiée à la relation entre les pièces liturgiques en tant qu'objets d'art et Liturgie du Moyen Âge moldave. On les analysera dans l'ordre de leur utilisation lors de la Liturgie chrétienne de rite byzantin.

1. Préparation des saints célébrants

Le moment antérieur à la liturgie chrétienne de rite byzantin est dédié à la *préparation des saints célébrants*, plus précisément le rituel de prise des vêtements liturgiques des évêques, prêtres et diacres.³ Par leur caractère fastueux et leur symbolisme, les vêtements mettent en évidence le moment festif de la rencontre avec Dieu pendant la Liturgie.

Le Musée du Monastère de Putna inclut dans son trésor une série de pièces vestimentaires sacerdotales brodées en fils d'or, argent et soie colorée, avec perles et pierres précieuses d'une beauté inégalable. Analysons en quelques-unes :

a) *Les épitrachélions/épitrachélia (stolae)*

Une broderie extrêmement riche en représentations étant spécifique et obligatoire à la fois des vêtements des prêtres et des prélates lors de la célébration de la Liturgie. Il symbolise la grâce du Saint Esprit qu'on partage aux fidèles par l'œuvre du sacerdoce⁴.

¹ Voir Stefanos Anagnostopoulos, *EPMHNEIA ETHN ΘΕΙΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ*, Pireu, 2003, trad. de Victor Manolache, *Explicarea Dumnezeieștii Liturghiei*, Éditions Bizantină, București, 2005

² *I Timotei*, 3, 16, notre traduction, *Biblia sau Sfânta Scriptură*, op. cit.

³ Voir *Liturghier cuprinzând dumnezeieștile liturghii ale Sfinților noștri Părinți: Ioan Gură de Aur, Vasile cel Mare și Liturghia Darurilor mai înainte sfîntite precum și rânduiala Vecerniei, Utrenei, dumnezeieștii Proscocimii, Liturghiei cu arhiereu, ca și altele de trebuință la sfânta slujbă în biserică*, Edition IBMBOR, București, 2012, p.89-96

⁴ Voir Ene Braniște, *Liturgica Generală*, Ed. IBMBOR, București, 1993, p.616-617.

Au musée du Monastère de Putna, il y a 12 épitrachélia, la plupart remontant au XV^e siècle.⁵

Sur l'épitrachélion de 1489 [Fig. 2], on a brodé sur fond de soie rouge – bordeaux 15 icônes des plus importants saints du christianisme. Les noms des saints sont indiqués par des inscriptions en langue grecque. Dans la partie inférieure de l'épitrachilion, en marge, on a brodé l'inscription : « *Eu, Ștefan Voievod, domn al Țării Moldovei, a săvârșit acest epitrahil în anul 146(8)9, iunie 15* ». (*Moi, Etienne Voïvode, prince de la Moldavie, j'ai fait faire cet épitrachélion en 146(8)9, le 15 juin*).⁶

Un autre épitrachélion dont le schéma iconographique ressemble à celui ci-dessus cité, remonte à la dernière partie du XV^e siècle (1472-1477) et a été exécuté à l'ordre d'Etienne le Grand, et octroyé au Monastère de Putna [Fig.3].

Sur un épitrachélion remontant au XV^e siècle, mais sans une inscription votive [Fig.4], on a brodé, dans la partie supérieure, en trois médaillons circulaires, l'icône de Jésus et des archanges Michel et Gabriel, suivis par dix saints, placés deux par deux, brodés en pleine figure, sous des arcades semi-circulaires soutenues par des colonnettes fragiles.

Dans ces trois épitrachélia présentés, on peut observer un programme iconographique bien structuré hiérarchiquement, pareil à celui de la peinture en fresque de l'espace ecclésial. On y retrouve presqu'une église en miniature avec le Pantocrator dans le médaillon, dans la partie supérieure, et puis, on situe hiérarchiquement les plus importantes personnes saintes du Nouveau Testament et de l'Histoire de l'Eglise.

L'un des épitrachélia qu'Etienne le Grand a offerts au Monastère de Putna, probablement en 1504, est différent de tous les autres parce que ses icônes ne représentent pas de saints du Nouveau Testament, mais des Prophètes de l'Ancien Testament. [Fig.5].

Dans trois médaillons, placés à l'échancrure du cou, on a brodé, en fils de soie, or et argent, le buste du Sauveur, de la Mère de Dieu et de Saint Jean Baptiste qui composent ce qu'on appelle la *Déisis*. Le long des deux écharpes, en bas, on a rangé, sur six registres, douze arcades semi-circulaires, soutenues par des colonnettes tordues, avec des piédestaux et capitaux circulaires et sous chaque arcade, on a brodé une figure de prophète debout.

Les personnages se distinguent par leurs vêtements, par les attitudes et les expressions et aussi, par certains objets à valeur de symbole qui les accompagnent. Les figures brodées sur cet épitrachélion sont plus élancées et d'une proportion plus harmonieuse que celles d'autres épitrachélia de

⁵ Voir Centre de Recherches et Documentation „Ștefan cel Mare”, Putna, *Sfânta Mănăstire Putna*, Ed. „Mitropolit Iacob Putneanul”, Mănăstirea Putna, 2010, p. 265.

⁶ Notre traduction; Voir Claudiu Paradais, *Comori ale spiritualității românești la Putna*, Ed. MMS, Iași, 1998, p. 304-306.

l'époque d'Etienne le Grand et se caractérisent, à la fois, par une plus grande variété d'attitudes et d'accents dynamiques moins habituels dans l'ensemble iconographique de ces broderies.

L'un des plus beaux épitrachélia de la collection du Monastère de Putna et à la fois, le mieux conservé, est un épitrachélion antérieur à l'année 1496 qui se distingue des autres par son programme iconographique et l'absence de l'inscription votive. On y représente quand même les figures des donateurs [Fig.6].

Brodé entièrement en fil d'or, argent et soie colorée, ses décorations illustrent des moments significatifs du *Nouveau Testament*; c'est le seul épitrachélion avec de telles représentations qui remonte au XV^e siècle et que l'on conserve à présent.⁷

Dans la partie supérieure, que l'on met derrière le cou, on représente la *Cène de Mambré*, et le long des deux pans, en 16 médaillons, disposés deux par deux sur huit registres, encadrés par des bords fleuris, séparés par des bordures avec des motifs géométriques ou végétaux, on a brodé 16 scènes de la vie de Jésus : *l'Annonciation et la Naissance, La Présentation au Temple et Le Baptême, La Transfiguration et la Résurrection de Lazare, L'Entrée à Jérusalem et la Cène mystique, La prière du Mont des Oliviers et le Calvaire, La Flagellation et La Crucifixion, La mise au tombeau et la Dormition de la Mère de Dieu, La descente aux enfers et la Descente du Saint Esprit*.

Les scènes citées sont indiquées par des inscriptions grecques et par la suite, vers les bords de l'épitrachélion, dans deux autres médaillons qui polarisent extraordinairement l'attention des chercheurs, il y a les portraits votifs du voïvode Etienne et de son fils, Alexandre, si discutés [Fig.6 a,b].

En ce qui concerne l'identité des portraits votifs, les opinions des spécialistes sont partagées. La figure attribuée à Etienne est celle d'un vieux maigre, avec barbe et rêveur et pas du tout celle du voïvode des portraits votifs, au visage rond, rasé et avec un regard expressif. C'est pour cela que l'historien Ștefan S. Gorovei considère que le portrait appartient à Etienne II et à son fils, Alexandre; en conséquence, l'épitrachélion remonterait à la première moitié du XV^e siècle.⁸ La présence des portraits votifs indique un autre élément de l'humanisme occidental dans l'art des broderies médiévales moldaves.

En total, le trésor du Monastère de Putna inclut dix épitrachélia qui remontent au XV^e– XVI^e siècles, considérés des donations d'Etienne le Grand pour le monastère de Putna. De point de vue technique et compositionnel, ils ressemblent et s'incluent dans le style byzantin.⁹ Il y a

⁷ Claudiu Paradais, *op. cit.*, p. 307-310

⁸ Ștefan Gorovei, *Mușatinii*, 1976, p. 72, apud Claudiu Paradais, *op. cit.*, p. 310.

⁹ Centrul de Cercetare și Documentare „Ștefan cel Mare”, Putna, *op. cit.*, p. 265.

encore deux épitrachélia, un qui est plus ancien, donation des chrétiens Matthieu et Théodosie et un autre, du XVII^e siècle, d'une impressionnante maîtrise technique.

b) Les épimanikia ou les surmanches

Les épimanikia ou les surmanches sont des pièces vestimentaires communes aux trois échelons hiérarchiques, des accessoires destinés à couvrir les manches trop longues de la chemise, dans la partie inférieure, pour ne pas déranger les mains de l'officiant pendant la liturgie.¹⁰

Elles symbolisent le pouvoir divin qui fait que le servant ecclésiastique célèbre le service religieux et en même temps, elles rappellent les liens qui ont serré les mains de Jésus Christ lors de sa passion.¹¹

Les plus anciennes épimanikia du Monastère de Putna remontent au XV^e siècle [Fig. 7]. Sur la première, on représente la Vierge Marie sur un fond en soie verte, embellie de fleurs en perles et pierres précieuses. Sur la deuxième on a représenté le Saint Archange Gabriel, en mouvement, sur le même fond en soie. Les vêtements des personnages sont finement brodés, leurs bords et les auréoles sont marqués par des perles.

Une autre épimanikia qui décrit l'icône de l'*Annonciation* remonte toujours au XV^e siècle [Fig. 8]. Sur un fond architectural byzantin, on a représenté le saint Archange Gabriel qui s'agenouille devant la Vierge Marie, le lys à la main.

On peut remarquer une harmonisation parfaite entre l'iconographie de ces épimanikia et la signification de l'acte liturgique de l'invocation du Saint Esprit pendant la Liturgie par les officiants qui lèvent les mains.

c) Les épigonatia

L'épigonation est une pièce d'étoffe précieuse, en forme de losange, que l'on suspend le long de la cuisse droite, à l'aide d'un cordonnet, fixé sur l'épaule gauche. Spécifique seulement au culte orthodoxe, l'épigonation nous rappelle du linge dont Notre Sauveur Jésus Christ s'était ceinturé et avec lequel il a essuyé les pieds de ses disciples, après les avoir lavés pendant la Cène Mystique.¹² Elle symbolise aussi « l'épée de l'Esprit, qui est la Parole de Dieu » (*Ephésiens*, 6 17) et la victoire de Jésus Christ sur la mort.

Dans la collection du musée de Putna, il y a le plus bel épigonation de l'art médiéval roumain. Il s'agit d'un épigonation qui remonte à la moitié

¹⁰ Ene Braniște, *op. cit.*, p.61.

¹¹ *Ibidem*, p.616.

¹² *Ibidem*, p.626.

du XV^e siècle, à l'époque d'Alexandre I^{er} le Bon – un chef-d'œuvre de la broderie roumaine en miniature¹³ [Fig. 9].

Le thème iconographique représente la scène de la *Dormition de la Mère de Dieu* encadré dans un carré, décoré par des motifs floraux et circulaires. Des colliers de perles marquent presque tous les contours des personnages, des choses et des motifs décoratifs. La décoration de cet épigonation se remarque par l'exécution minutieuse, par la symétrie et l'équilibre classique de la composition, par la typologie différenciée des personnages, par leur emplacement dans un cadre architectonique logiquement structuré et organiquement intégré à l'ensemble compositionnel.

Virgil Vătăşianu considère que l'épigonation a été exécuté dans un atelier de Constantinople et qu'il représente l'une des plus réussites créations de la dernière dynastie byzantine.¹⁴

Un autre épigonation appartient au XVI^e siècle et a des éléments caractéristiques au répertoire décoratif de l'époque d'Etienne le Grand [Fig. 10].

Dans un médaillon central, il y a la représentation de *Jésus Christ assis sur le trône*, inscrit dans une étoile à six branches, symbolisant la *Seconde Venue*. La pièce a un cadre fait d'une bande décorée par un sarment continu et semi-caché près duquel il y a deux motifs exceptionnels de la broderie médiévale roumaine : la *Croix gammée* et le motif, « *losange ouvert* », le losange représentant la liaison entre le ciel et la terre [Fig.11]. On retrouve ces motifs géométriques seulement sur le voile de tombeau de Marie de Mangop du même musée.

d) Le phélonion de Putna

Le phélonion est un vêtement liturgique porté par les prêtres et qui provient des anciennes pèlerines de l'Antiquité. Il enfile par-dessus tous les autres vêtements, la partie de derrière est plus longue que celle de devant. Pendant la liturgie, le phélonion symbolise le manteau écarlate porté par Jésus Christ lors de Sa Passion et le fait de couvrir le corps entier, symbolise la grâce de Dieu qui couvre Ses servants.¹⁵

Au musée de Putna, il y a un tel phélonion de 1614, exécuté à l'ordre du voïvode Tomşa pour le sanctuaire de Putna [Fig.12]. Il est composé de deux types de tissus, bien distincts de point de vue chromatique et décoratif, délimités au-dessus de la taille par un galon doré. La partie supérieure, faite en soie rouge, est décorée par le signe de la croix grecque et signifie, bien

¹³ Claudiu Paradais, *op. cit.*, p. 337.

¹⁴ Virgil Vătăşianu, *L'Art Byzantin*, Athènes, 1964, p.481, apud, Claudiu Paradais, *op. cit.*, p. 340.

¹⁵ Ene Branişte, *op. cit.*, p. 620.

sûr, le manteau écarlate de l'épisode de l'humiliation de Jésus à la cour de Pilate. La partie inférieure, du galon en bas, est faite par un matériel tissé en fils d'or et soie, qui a comme motif décoratif dominant le signe de la croix et le buste de Jésus Christ comme Grand Prêtre, encadré dans des médaillons distribués symétriquement. Le nom du Sauveur est indiqué par des initiales grecques dans chaque médaillon, tout comme entre les bras de chaque croix.

Certains chercheurs (P. S. Năsturel) considèrent que seulement la partie couvrant le bas du corps et l'inscription du col sont byzantines, tandis que la partie supérieure appartienne au XVIII^e siècle.¹⁶ L'image de Jésus Christ comme Grand Prêtre, sur le phélonion indique en secret la présence de Jésus Christ comme Grand Prélat pendant la Divine Liturgie, comme Celui qui sacrifie et qui se sacrifie à la fois [Fig.13].

e) Les omophores

Parmi les vêtements exposés au musée de Putna, il y a aussi trois omophores d'une inégalable beauté de l'art médiéval roumain.

L'omophage est une pièce vestimentaire spécifique aux Prélats qu'ils portent sur les épaules, autour du cou. Dans l'Eglise Orthodoxe, l'omophage représente le signe distinctif de la dignité épiscopale, une écharpe longue, portée autour du cou, laissant les deux bouts sur la poitrine et porté pendant la Liturgie, qui symbolise le mouton perdu que Jésus a pris sur ses épaules (Luc XV,4-5). Le prélat qui porte l'omophage sur les épaules représente Jésus Christ.¹⁷

Au musée du Monastère de Putna, il y a l'un des plus beaux omophage de l'art médiéval roumain remontant au XV^e siècle et qui a été probablement offert par Etienne le Grand au sanctuaire du monastère. [Fig. 14].

On conserve de l'omophage original quatre éléments décoratifs, en forme de croix, sur lesquels on a brodé autant de scènes du Nouveau Testament, représentant *l'Annonciation, la Crucifixion, la Résurrection et l'Ascension*.

La nature technique et stylistique des représentations iconographiques de cet omophage s'apparente évidemment à celle des fêtes majeures de l'épitachilion du voïvode Etienne et de son fils, Alexandre. Même si elles sont traitées dans des espaces très restreints, les compositions sont rigoureusement équilibrées et s'inscrivent harmonieusement dans leurs médaillons. Les personnages ont de l'individualité et ils sont caractérisés différemment. Leurs tailles sont légèrement allongées, dans des silhouettes

¹⁶ P. S. Năsturel, *Date noi, II*, Romanoslavica, IV, 1960, p. 281, Nr. 116, apud Claudiu Paradais, *op. cit.*, p. 323-324.

¹⁷ Ene Braniște, *op. cit.*, p. 623.

élancées, spécifiques, comme on verra, aux représentations des rideaux de l'époque du voïvode Etienne. Les détails vestimentaires sont suggérés à l'aide une grande finesse, les plis des drapages, les fonds sommaires architectoniques et de nature, tout cela « peint » méticuleusement, par l'aiguille, en fil d'or, argent et soie colorée sur fond en soie brochée, toujours en fil d'or.

Dans le trésor du monastère, il y a aussi deux omophores du XVII^e siècle, l'un d'eux d'une extraordinaire expressivité [Fig. 15 a, b, c] avec des personnages qui s'apparentent comme typologie à nos anciennes icônes paysannes, naïves et gauches, mais sincères et pleines d'un charme particulier.

f) La mitre

Au musée, il y a aussi une mitre byzantine, brodée, du XVI^e-XVII^e siècles [Fig.16], d'origine inconnue, pièce liturgique utilisée par les prélates pendant la liturgie et qui symbolise la couronne d'épines de Jésus Christ et la dignité royale du prélat en tant que célébrant de Jésus Christ dans le cadre du culte.¹⁸

g) Les oraria

L'orarion est une composante distinctive des vêtements des diacres et qui symbolise les ailes des anges dans le cadre de la liturgie. Le terme provient du latin, « *oro, orare* » (= *prier*) parce que l'orarion aurait été au début une toile fine, blanche, étroite et longue que les diacres portaient aux mains pour donner le signal pour la prière.¹⁹

Au Monastère de Putna, on a exposé trois oraria, plus modestes comme ampleur décorative et plus récents. Le plus ancien est celui du XVII^e siècle [Fig.17], sur lequel on a brodé en fil d'or, quatorze anges, séparés par des bandes horizontales étroites, entre lesquelles, on répète, chaque fois, le mot grec *agios* (= saint). Les anges portent des encensoirs, certains ayant des attitudes complètement statiques et d'autres esquissant des mouvements légers. Aux deux extrémités, on a brodé un edelweiss, puis il y a deux bandes étroites, linéaires et le texte slavon de l'inscription votive.

Après l'analyse des vêtements faite jusqu'ici, on peut observer que dans le cadre de la liturgie byzantine, ils ont un caractère iconographique qui indique la descente du Ciel sur la terre, l'introduction du clergé et implicitement des chrétiens dans le type sacré, dans la communion des saints.

¹⁸ Ene Braniște, *op. cit.*, p. 626

¹⁹ *Ibidem*, p.613-615

2. La Proscomidie (La Prothèse)

Après le rituel de la vêteure, il y a la *Proscomidie (la Prothèse)*, c'est-à-dire, le moment de la préparation du pain et du vin destiné à l'offrande eucharistique de l'autel, dans un endroit spécialement aménagé du sanctuaire, appelé la *prothèse*. Elle symbolise la grotte de Bethléem où Jésus Christ est né et aussi son tombeau.²⁰ On y retrouve les vases sacrés : *la patène, le calice, la lance, l'astérisque et la cuiller*, accompagnés de leurs voiles spéciales, appelés *voiles liturgiques*.

En conséquence, c'est le temps de parler à continuation des objets liturgiques en argent du musée de Putna, destinés à la Prothèse et qui était nombreux à l'époque du voïvode Etienne mais qui, à cause des vicissitudes de l'histoire, n'ont pas résisté jusqu'à présent. Il y a quand même quelques vases sacrés du XVIII^e siècle, que le moine Sila, l'higoumène de l'Hermitage de Putna, a offert au monastère.

Il s'agit de: deux *calices* [Fig.18], une *patène* [Fig.19] et un *astérisque* en argent doré [Fig.20]. De point de vue formel, ils correspondent au mystère liturgique auquel ils ont été destinés et par lequel on met à jour toute l'activité de Jésus Christ sur la terre, depuis sa naissance jusqu'au tombeau. Voilà pourquoi les vases sacrés ont un rôle symbolique. La patène symbolise l'étable de la naissance et la pierre du tombeau, l'astérisque situé sur la patène, au-dessus de l'Agneau (le pain spécialement préparé qui symbolise Jésus Christ) représente *l'étoile de Bethléem* et aussi le sceau du tombeau, le vin mêlé avec de l'eau, versé dans le calice évoque le sang et l'eau qui se sont écoulés du côté de Dieu sur la croix.²¹

Considéré comme le plus important, le calice est toujours le plus richement décoré, acquérant ainsi de remarquables qualités artistiques. Le calice de 1757 est d'une remarquable beauté décorative qui donne une évidente note baroque.

La patène a une forme circulaire, ressemblant à une assiette plate, sans aucun ornement, et l'astérisque est composé de deux lames en argent doré, aussi longues et plates, courbées en croix, l'une sur l'autre et fixées à leur croisement par un rivet sous forme de fleur.

À la fin du rituel de la *Prothèse*, on recouvre les vases sacrés par des vêtements spéciaux appelés *voiles liturgiques*, un pour la patène, un pour le calice et un pour les deux, plus grand, appelé *aër*. Tous sont impliqués directement dans la liturgie et sont embellis par des scènes de l'offrande de Jésus Christ.

²⁰ Ene Braniște, *op. cit.*, p. 397.

²¹ *Ibidem*, p. 588-597.

Un tel set de voiles présents au musée de Putna remonte au XV^e siècle et ils sont célèbres dans l'art de la broderie, tant du point de vue compositionnel et chromatique que de la technique d'exécution. Faits en 1481 sur l'ordre d'Etienne Le Grand, dans les ateliers du monastère même, ils sont brodés en fil d'or, argent, soie colorée et perles, sur fond de satin café.²²

Le voile destiné à recouvrir la patène a comme thème iconographique *La Communion au Pain* [Fig. 21]. Le nimbe cruciforme de Jésus, celui de l'archange, tout comme leurs vêtements sont tracés et « modelés » par des colliers de perles. Tout autour, dans le cadre marginal, il y a la suivante inscription liturgique en slavon, brodée en fil d'or, sur fond café : « *Prenez, mangez, ceci est Mon corps, donné pour vous; faites ceci en mémoire de Moi* ».²³ Ce sont les paroles de Jésus Christ pendant la cène mystique que le prêtre reprend aussi pendant la liturgie des fidèles.

Le voile destiné à recouvrir le calice est pareil, excepté le fait qu'il a comme thème iconographique *La Communion au Vin* des Apôtres [Fig.22]. Tout autour, dans le cadre marginal, il y a la suivante inscription, brodée en fil d'or : « *Buvez-en tous, ceci est mon sang, le sang de l'alliance, versé pour la multitude, pour le pardon des péchés* ».²⁴

Le troisième voile est dédié à la scène de la *Mise au tombeau* [Fig.23]. Les auréoles de tous les personnages, tout comme de nombreux détails vestimentaires, tels que les plis des maphorions qu'ils portaient les femmes, sont soulignées brillamment par des colliers de petites perles, cousues dans leur broderie en or.

Les trois voiles sont l'expression d'une unité stylistique extraordinaire entre la peinture ecclésiastique, la miniature des manuscrits et la broderie. En plus, les scènes et les cadres marginaux, y compris leurs inscriptions, étaient dessinés et colorés premièrement sur carton, premièrement par les maîtres qui peignaient les églises et illustraient les manuscrits par des miniatures, pour qu'on les transpose après en broderie dans les ateliers spécialisés qui fonctionnaient auprès des monastères et des cours principales.

Au moment où les célébrants du sanctuaire se sont équipés adéquatement et l'office de la Prothèse est accompli, le rituel proprement-dit de la liturgie commence, avec la première partie:

²² Claudio Paradaïs, *op. cit.* p. 204.

²³ *Liturghier, op. cit.*, p.151, notre traduction.

²⁴ *Ibidem*, p.152, notre traduction.

2. La Liturgie de la Parole

Dans cette partie, il y a une série de lectures bibliques de l'Ancien et du Nouveau Testament et c'est pour cela qu'au centre de l'Autel du sanctuaire, il y a l'Evangile, la Parole de Dieu que l'on fait savoir par l'ouïe. Les pièces liturgiques spécifiques à d'importants moments actuels, exposés à Putna, sont quelques *Tétraévangiles* et le célèbre *encensoir* que le voïvode Etienne a offerts au monastère de Putna en 1470.

Des 11 manuscrits calligraphiés et conservés à Putna de l'époque d'Etienne le Grand, trois Tétraévangiles d'une valeur inestimable occupent une place d'honneur : *le Tétraévangile de Humor* (1473 les miniatures et le manuscrit ; 1487 la couverture en argent doré), *le Tétraévangile de Paladie* (1489 le manuscrit ; 1569 la couverture en argent doré) et *le Tétraévangile anonyme* (1504-1507)²⁵.

Chef-d'œuvre du genre, le Tétraévangile de 1473 a été fait par l'hiéromoine Nicodème du Monastère de Putna, à l'ordre d'Etienne pour le Monastère Humor [Fig. 24 a,b]. Ce Tétraévangile doit sa gloire non seulement à ses vertus artistiques évidentes, mais aussi au fait qu'à l'intérieur, à la feuille 266, au verso, il y a le fameux portrait votif d'Etienne le Grand, considéré comme la plus vérifique image du voïvode.

Un autre moment important de la Liturgie de la Parole est le rituel d'encenser tandis que le chanteur lit un fragment du livre, les Faits des Apôtres ou des Epîtres du Nouveau Testament, appelé l'*Apôtre*. L'objet liturgique destiné à encenser est l'*encensoir*.

L'*encensoir* a la forme d'un récipient rond, en métal, suspendu à trois ou quatre chaînettes unies au-dessus, pour que le prêtre puisse la garder à la main quand il encense. Les encensoirs disposent d'un récipient sous forme de cassolette, au-dessus duquel on fixe un couvercle spécial qui empêche que la braise tombe quand on le balance, permettant en même temps que l'air circule et la fumée se dissipe.

L'*encensoir* rappelle celui destiné à encenser la Tente du Témoignage de l'Ancien Testament et puis le sanctuaire du temple de Jérusalem. Selon l'interprétation du grand liturgiste et hiérarque, Germain de Constantinople, il symbolise l'humanité du Sauveur, le feu de l'*encensoir* Sa divinité et la fumée de l'*encens*, le parfum du Saint Esprit.

Quant à cet objet liturgique, au musée du Monastère de Putna, on a exposé plusieurs encensoirs, parmi lesquels il y a le chef-d'œuvre de toute l'orfèvrerie médiévale roumaine, le monumental encensoir offert par Etienne le Grand au Monastère de Putna en 1470, une création étalon pour la synthèse

²⁵ Voir Centrul de Cercetare și Documentare „Ștefan cel Mare”, Putna, *op. cit.*, p. 233-237.

gothique – byzantine de son époque, marquée par le sceau de ce brillant voïvode²⁶ [Fig. 25].

Le musée de Putna abrite aussi une série de pièces liturgiques qui nous mènent à la deuxième partie de la liturgie :

3. La Liturgie Eucharistique

La Liturgie Eucharistique est la réactualisation de la Cène Mystique et la communion avec Dieu, Parole incarnée, c'est-à-dire avec le Corps et le Sang de Jésus Christ. Les plus importants moments sont la sortie solennelle au milieu de l'église avec les dons de pain et vin (la patène, le calice et leurs voiles) et puis, l'entrée dans le sanctuaire par les Portes Royales et leur placement sur l'Autel; l'invocation du Saint Esprit par la bénédiction sur le pain et vin et la communion avec Jésus Christ (l'Eucharistie).²⁷

En ce qui concerne cette partie de la liturgie, au musée de Putna, il y a une série d'objets d'une très importante valeur liturgique et artistique : **rideaux et rhipidia.**

Les rideaux sont en étoffe brodée, appelés en grec « iconostase ». Ils ont l'origine biblique dans le rideau qui séparait, dans le temple judaïque de Jérusalem, le Saint des Saints du Saint. Dans l'église chrétienne, après l'apparition de l'iconostase de type évolué, les rideaux ont été utilisés pour couvrir en totalité l'espace qui restait libre après la fermeture des Portes Royales pendant la Liturgie, moment qui annonce la sortie de l'espace et du temps profane et la communion avec le ciel et la liturgie officiée par les anges dans les cieux.²⁸

À l'époque d'Etienne le Grand, les rideaux ont connu un impressionnant développement iconographique et sont devenus des chefs-d'œuvre de l'art roumain de tous les temps.

Même s'ils proviennent des anciennes traditions, rigidement canonisées, de l'art byzantin, les rideaux de Putna d'Etienne le Grand et Bogdan III, confectionnés même dans les ateliers de Putna, sont des œuvres profondément originales qui portent le sceau distinct du génie créateur roumain, ce qui leur donne une place particulière dans l'ensemble de l'art

²⁶ Voir Vasile Drăguț, *Arta Românească*, Ed. Vremea, București, 2000, p. 164.

²⁷ Stefanos Anagnostopoulos, *op. cit.*, p. 195-516.

²⁸ Claudiu Paradais, *op. cit.*, p. 216-217.

universel. Il faut citer chaque rideau et essayer en même temps de mettre en évidence leurs particularités²⁹.

Sur le rideau de *l'Annonciation* (XVe siècle), on observe l'intérêt pour la narration, pour l'épisode déroulé dans une ambiance suggérant le milieu urbain [Fig. 26 a,b].

Sur le rideau qui a comme thème iconographique *la Dormition de la Mère de Dieu* (1485) – la fête patronale de Putna [Fig.27], l'auteur a représenté la scène dans un décor architectonique spécifique de l'époque, avec des murs crénelés et édifices à toitures rouges, en tuile, ce qui illustre aussi l'apparition de certains éléments de la Renaissance dans l'art moldave de l'époque d'Etienne.

Une autre broderie, avec le même type iconographique mais confectionnée à une distance de 25 ans à compter de l'antérieure, donation du voïvode Bogdan III, faite toujours au Monastère de Putna, est un chef-d'œuvre du Moyen Age roumain [Fig.28]. Une œuvre novatrice et hardie, considérée comme l'une des plus originales créations de l'époque, est à la fois la plus ample broderie de la collection du Monastère de Putna. << *La scène de la Dormition de la Mère de Dieu est traitée dans une vision d'ensemble sans précédent, non seulement dans l'art médiéval des Roumains, mais des autres peuples aussi*>>³⁰.

Les auteurs de l'ouvrage, les moines Zosime, Joël et Mardarie – les plus anciens noms d'artistes de broderies connus jusqu'à présent, se sont proposé d'y narrer tous les épisodes et les détails de la tradition chrétienne liée à la mort de la Vierge.

Pour lier dans un ensemble unitaire les aspects extrêmement variés de ces épisodes, les auteurs font appel à une scénographie symbolique et pleine d'effets décoratifs. D'un vase, figuré à la base de la broderie, commencent à pousser deux sarments forts qui évoluent tout autour d'elle comme une décoration du cadre marginal. À des distances égales du sarment principal, il y a un sarment secondaire, plus délicat, qui commence à pousser, qui plie vers l'intérieur de chaque méandre et finit par une fleur et dans le calice de chaque fleur, on place une citadelle et des groupes de personnages plus grands ou plus petits.

Partant d'une racine commune, ces liaisons continues, à l'intérieur desquelles on inclut des citadelles de différents coins du monde, ont des sens symboliques et expriment l'aspiration d'un monde profondément divisé vers l'unité et l'harmonie, vers la fraternité de tous les gens sous l'impulse

²⁹ *Ibidem*, p. 218.

³⁰ Claudio Paradais, *op. cit.*, p. 237, notre traduction.

d'une seule foi. Les noms des citadelles et des apôtres qui volent sont indiqués par des initiales en slavon, déchiffrables presqu'en totalité.³¹

Par conséquent, suivant les médaillons du coin gauche, du haut en bas, à droite et en haut, on voit comme ils prêchent et puis, s'en vont, sur des « bateaux » de nuages, accompagnés d'un ange et conduits par les regards de nombreux habitants : de Rome – Pierre, d'Ephèse – Jean ; d'Alexandrie – Marc ; d'Edesse – André ; de Jérusalem – Jacob ; d'Hiérapolis – Philippe ; d'Indes – Thomas ; de Babylone – Simon ; de Thèbes – Luc ; de Sardes - Matthieu et de Thessalonique – Paul.

Quant aux caractéristiques architectoniques des citadelles des médaillons qui incluent des palais, églises, tours circulaires avec terrasses et balcons, fortifications avec créneaux etc, il y a eu des discussions et on est arrivé à la conclusion << qu'on peut y reconnaître des éléments de l'architecture de Moldavie, Transylvanie et de leur régions voisines, des XIV^e-XV^e siècles, certains correspondant aux vestiges conservés des citadelles de Neamț, Suceava, Hunedoara et d'autres exemples de Transylvanie >>³² [Fig.28 a,b,c,d,e].

Les personnages qui peuplent ces citadelles, leurs vêtements, leurs préoccupations, leurs attitudes et leurs gestes sont vraiment variés et pittoresques. << On voit des rois avec de l'escorte, des curieux qui jaillissent aux fenêtres ou aux murs, des apôtres qui prêchent et les fidèles qui les écoutent, avec des attitudes solennelles ou humbles, faisant des signes d'adoration ou d'étonnement, etc >>.³³

Finalement, dans la zone centrale du rideau, on a illustré la scène proprement – dite de la *Dormition de la Mère de Dieu*. Près du piédestal de la colonnette de droite et derrière l'archange Michel, on a brodé, presqu'en miniature, le portrait de Bogdan III, portant un manteau cérémonial et une couronne princière, ressemblant à ceux de son père dans le portrait du *Rideau de la Crucifixion*. Au-dessus, on distingue l'inscription : << Io Bogdan voievod >>/ « Moi, le voïvode Bogdan ». ³⁴

Tous les personnages de la scène centrale portent des manteaux dorés qui « s'adaptent au corps avec une rare connaissance plastique et décorative »³⁵, remarquait Virgil Vatasianu, appréciant à continuation que

³¹ *Ibidem*, p. 237, notre traduction.

³² Corina Nicolescu, *Arta în epoca lui Ștefan cel Mare/L'Art à l'époque d'Etienne le Grand* în *Cultura moldovenească*, dans *la Culture moldave*, 1964, p.274, apud Claudiu Paradais, *op. cit.*, p. 239, notre traduction.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Notre traduction

³⁵ Virgil Vătășianu, *L'arte bizantina in Romania. I ricami liturgici*, Roma, 1945, p. 29-30, 31, apud, Claudiu Paradais, *op. cit.*, p. 24, notre traduction.

« *Les lignes nerveuses et suggestives des rideaux » de cette scène « sont sans précédent non seulement dans l'art byzantin que dans l'art occidental... ».*³⁶

On a cité déjà un autre rideau qui a le thème de la *Crucifixion de Dieu* [fig. 29 a,b,c]. Sa composition impressionne par la monumentalité, par la grandeur solennelle des personnages, par leur affectivité douloureuse et retenue, exprimée par une noble distinction.

Outre ses brillantes qualités artistiques, cet ouvrage a aussi une inestimable valeur documentaire grâce aux deux portraits de voïvodes du registre inférieur : Etienne le Grand, à gauche et Marie Voichița, à droite.

Le plus important moment de la liturgie – l'offrande eucharistique, se déroule dans le sanctuaire, derrière l'iconostase, les portes fermées et les rideaux tirés, moment mystérieux à l'abri des regards des fidèles. C'est quand le Ciel descend sur la terre et la Liturgie devient l'office commun des gens et des anges. « *L'hymne des Chérubins », « Saint, Saint, Saint, le Seigneur Sabaoth, le ciel et la terre sont remplis de Ta gloire.... »*³⁷ est le chant des chérubins, un hymne de la Liturgie céleste qui se prolonge aussi dans l'église. Cette présence angélique est marquée aussi par des pièces liturgiques, appelées *rhipidia*.

Le rhipidion était initialement un éventail fait en matériaux légers à l'aide duquel, dans les pays orientaux, on faisait du vent contre la chaleur excessive. Les rhipidia ont été inclus dans la catégorie des objets de culte utilisés premièrement à éteindre les cierges et les veilleuses à huile, puis, comme voiles des vases sacrés, pour recevoir finalement, une utilisation symbolique dans le rituel de l'eucharistie. Dans ce sens, ces éventails ont été associés aux anges, décorés adéquatement et confiés aux diaires pour qu'ils les utilisent et qui, au moment antérieur à l'offrande eucharistique les portent croisés, au-dessus des vases sacrés, symbolisant les séraphins qui font que leur présence soit connue par le mouvement de leurs ailes. Le long du temps, les rhipida ont été amplifiés à des dimensions plus grandes, faits en métal précieux et embellis par de nouveaux motifs décoratifs et sont devenus des objets de procession.³⁸

Les plus anciens rhipida roumains, ayant une valeur somptuaire, proviennent d'Etienne le grand et sont faits en argent doré, martelé et filigrané en style byzantin. Deux ont été offerts par le voïvode au Monastère de Zograu, le 30 juillet 1488 et on les retrouve à présent dans l'île de Patmos, et deux autres, presque identiques, figurent dans le patrimoine du Monastère de Putna, où on les a exécutés en 1497, à l'ordre du même voïvode, pour cet établissement.

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Liturghier ... , op. cit., p. 151*, notre traduction.

³⁸ Voir Ene Braniște, *op .cit.*, p. 599-600.

Le rhipidion exposé à Putna (1497) – [fig. 30] représente une croix ayant les extrémités des bras semi-circulaires superposées à un cadre rectangulaire dont les branches alternent avec ces extrémités, offrant ainsi un aspect d'étoile. Cinq médaillons circulaires sur un côté et cinq, identiques, sur l'autre côté, marquent les bras et le centre de la croix, chacun représenté par un séraphin exécuté *au repousse*. Tout l'espace situé entre les médaillons est décoré par des successions de losanges et cercles, disposées alternativement qui, à leur tour, sont filigranées avec différentes stylisations florales et arabesques, d'une grande finesse et sensibilité artistique.

Les décos de ce rhipidion s'apparentent aux éléments décoratifs de l'architecture ecclésiastique ou des rizas et des frontispices de quelques manuscrits contemporains, calligraphiés et illustrés par des miniatures dans le même monastère et s'intègrent ainsi à une évidente unité stylistique, spécifique – comme on le sait – à l'art roumain de l'époque d'Etienne le Grand.

Le long des extrémités semi-circulaires des bras à gauche, au-dessus et à droite, il y a l'inscription liturgique en slavon, exécutée en filigrane : « *Saint, Saint, Saint, le Seigneur SabaOTH, le ciel et la terre sont remplis de Ta gloire. Hosanna au plus haut des cieux !* ».³⁹ C'est peut-être la plus belle combinaison entre l'art et la liturgie de la Moldavie médiévale.

³⁹ *Liturghier ..., op. cit.*, p.151, notre traduction



Fig.1



Fig.2



Fig.3



Fig.4





Fig. 8



Fig. 7



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig.12



Fig.13



Fig. 14



Fig. 15 a)

b)

c)



Fig. 16



Fig.17



Fig.18



Fig.19



Fig.20



Fig. 21

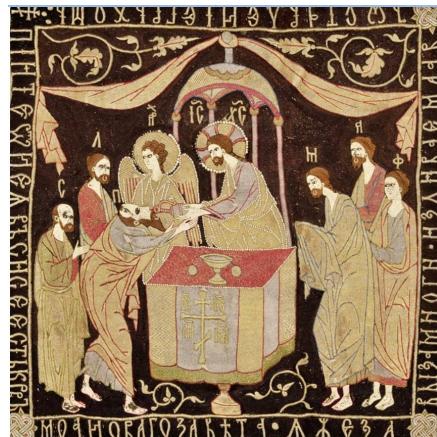


Fig. 22

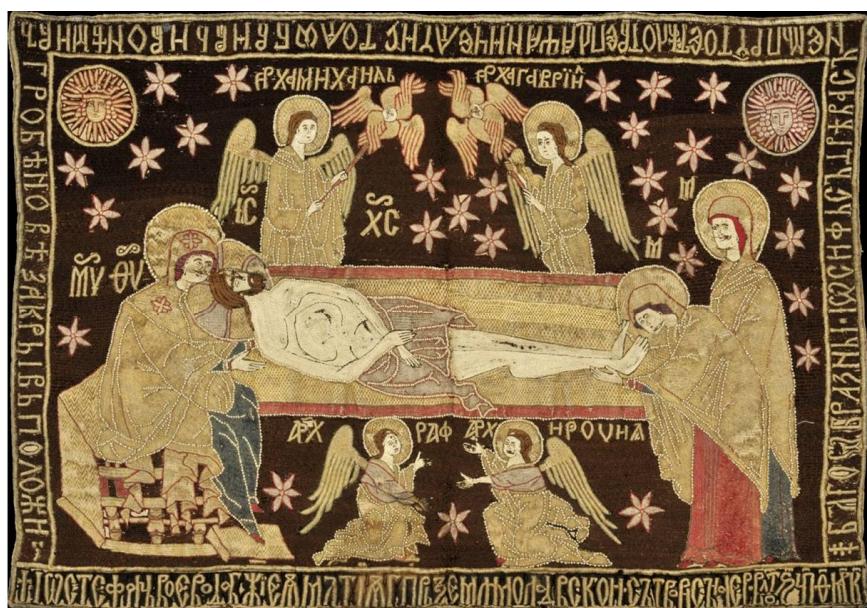


Fig. 24



Fig.24 (a)



Fig.24 (b)



Fig.25

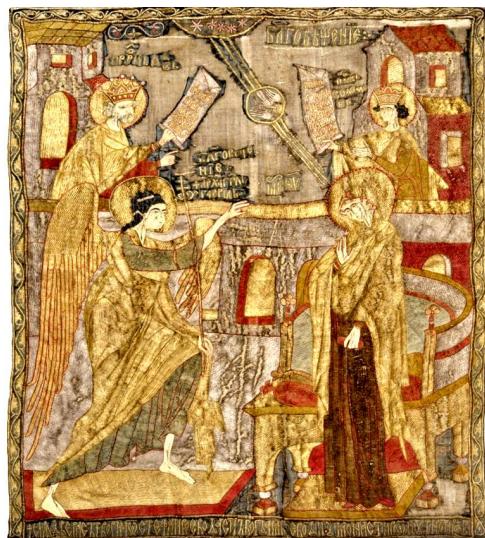


Fig.26 (a)



Fig. 26 (b)

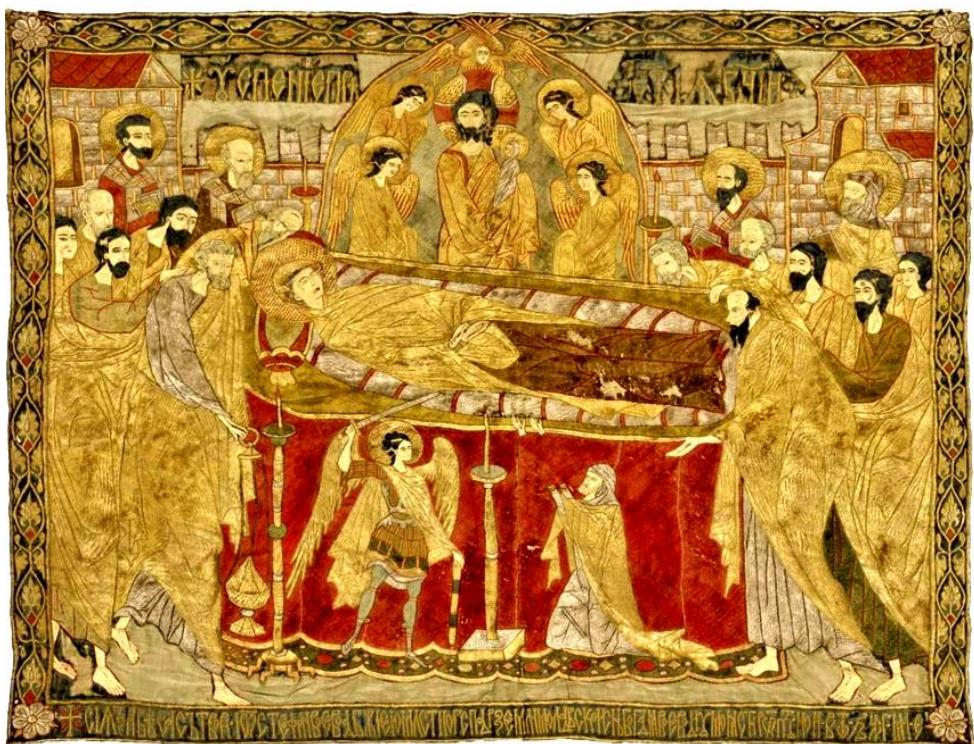


Fig. 27



Fig.28



Fig.28 (a,b,c,d,e)



Fig.29 (a)



(b)



(c)



Fig.30

Liste et sources des illustrations :

- Fig. 1 Le musée du monastère de Putna (1976), photo, vue frontale
Fig. 2 Épitrachelion, 1489, 140/22 cm, brodée en fils d'or, argent et soie colorée
Fig. 3 Épitrachelion, 1472-1477, 142/24 cm, brodée en fils d'or, argent et soie colorée
Fig. 4 Épitrachelion XV^e siècle, 140/24 cm, brodée en fils d'or, argent et soie colorée

- Fig. 5 Épitrachelion, 1504, 133/23 cm, brodée en fils d'or, argent et soie colorée soutenu sur satin rouge
- Fig. 6 Épitrachelion 1496, 148/24 cm, brodée en fils d'or, argent et soie colorée soutenu sur soie rouge
- Fig. 6 (a,b) détails
- Fig. 7 Les surmanches, *L'Annonciation*, XV^e siècle, brodée en fils d'or, argent, soie colorée et perles
- Fig. 8 Les surmanches, *L'Annonciation*, XV^e siècle, brodée en fils d'or, argent, soie colorée et perles
- Fig. 9 L'épigonation, XV^e siècle, *L'Assomption*, 42/42 cm, brodée en fils d'or, argent, soie colorée et perles soutenu sur satin rouge
- Fig. 10 L'épigonation , XVI^e siècle, *Christ sur le trône*
- Fig. 11 L'épigonation , XVI^e siècle, *Christ sur le trône*, détail
- Fig. 12 Le phélonion (felonul) de Putna, 1614, soie et fil métallique tissu, doublé de tissu vert
- Fig. 13 détail ,*Christ le Grand Prêtre*
- Fig. 14 Omophore, XV^e siècle, 400/26 cm, broderie en fils d'or, argent, soie colorée appliquée pour être soutenue sur une nouvelle soie blanche
- Fig. 15 (a, b, c) - Omophoron, XVII^e siècle, fragments, 390/33 cm, brodée en fils d'or, argent, soie colorée appliquée à un support de soie ocre, a) *La Crucifixion* ; b) *Descente de Croix* ; c) *la Résurrection*
- Fig. 16 La mitre, XVI^e-XVII^e siècle, 13 cm, broderie en fils d'or, argent, soie colorée appliquée pour soutenir sour de velours rouge
- Fig. 17 Orarion, XVII^e siècle, 293/8 cm, brodé en fil d'or
- Fig. 18 Calice, 1757, argent doré en filigrane, éléments baroques
- Fig. 19 Disque liturgique, petite cuillère et l'étoile , 1757, argent martelé
- Fig. 20 Astérisque (Etoile), 1757, argent doré
- Fig. 21 Le voile destiné à recouvrir le disque liturgique, 1481, 52/53 cm, , brodé en fils d'or, argent, soie colorée et perles, *La communion au pain*
- Fig. 22 Le voile destiné à recouvrir le calice , 1481, *La communion au vin*
- Fig. 23 Le voile appelé Aër, 1481, 55/85 cm, *La Mise au tombeau*
- Fig. 24 (a) *Le Tétraévangile de Humor* (1473 les miniatures et le manuscrit / 1487 lacouverture en argent doré), 1473, Nicodème du Monastère de Putna
- Fig. 24 (b) Détails, portrait votif d'Etienne le Grand
- Fig. 25 Encensoir, offert par Etienne le Grand au Monastère de Putna en 1470, une création étalon pour la synthèse gothique – byzantine
- Fig. 26 (a,b) Le rideau de *l'Annonciation*, XV^e siècle, 137/124 cm, brodée en fils d'or, argent, soie colorée appliquée à un support de soie bleue ; b) détail
- Fig. 27 Le rideau de *L'Assomption*, 1485, 127/131 cm, brodée en fils d'or, argent, soie colorée appliquée à un support de soie bleue
- Fig. 28 Le rideau de *L'Assomption*, 1510, 238/192 cm, brodée en fils d'or, argent, soie colorée appliquée à un support de soie rouge
- Fig. 28 (a,b,c,d,e) détails
- Fig. 29 (a,b,c) Le rideau de la *Crucifixion*, 1500, 138/130 cm, brodée en fils d'or, argent, soie colorée, appliquée à un support de soie rouge ; (b,c) Détails, les portraits du voïvode Etienne le Grand et de sa femme Marie Voichiță
- Fig. 30 Rhipidion, 1497, 61/37 cm, argent doré en filigrane

Les images sources: Patrimoniu M-reia Putna/Putna studio – remerciement le Père Melchisedec Velnic, Abbot du Monastère de Putna

Bibliographie :

Anagnostopoulos, Stefanos, *EPMHNEIA ETHN ΘΕΙΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ*, Pireu, 2003, trad. Victor Manolache, *Explicarea Dumnezeieștii Liturghiei*, Ed.Bizantină, București, 2005.

Braniste, Ene, *Liturgica generală*, Les Editions de l'Institut Biblique et de Mission de l'Église Orthodoxe Roumaine, Bucarest, 1993.

Drăguț, Vasile, *Arta românească*, Seconde édition, révue et augmentée, Ed. Vremea, București, 2000.

Musicescu, Maria Ana, Dobjanschi, Ana, *La broderie roumaine*, Édition Meridiane, Bucarest, 1985.

Nicolescu, Corina, *Argintăria laică și religioasă în Țările Române (sec. XIV-XIX)*, Muzeul de Artă al R.S.R, București, 1968.

Paradais, Claudiu, *Comori ale spiritualității românești la Putna*, Ed. Mitropoliei Moldovei și Sucevei, Iași, 1988.

*** *Liturghier*, Les Editions de l'Institut Biblique et de Mission de l'Église Orthodoxe Roumaine, Bucarest, 2012.

*** *Sfânta Mănăstire Putna*, Centrul de Cercetare și Documentare „Ștefan cel Mare”, Ed. „Mitropolit Iacob Putneanul”, Mănăstirea Putna, 2010.

*** www.putna.ro

Abréviations :

IBMBOR = Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române/Les Editions de l'Institut Biblique et de Mission de l'Église Orthodoxe Roumaine, Bucarest.

MMS = « Mitropolia Moldovei și Sucevei ». Revue de la Métropole de la Moldavie et de Suceava, Iași

CERAMICS PRAISES THE PSALMS. "THE HOLY TRINITY" CHURCH FROM SIRET

Mihaela Simionescu*

Abstract: "The Holy Trinity" ("Sfânta Treime") church from Siret by tradition, should be the oldest monument in the form a clover of the religious architecture of Moldavia.

By its architectural and decorative elements, the exterior of this church entirely foreshadows the artistic virtues of monuments from the time of Petru I Mușat. Therefore, the apses have a series of niches elongated at their edges with semicircular arches and decorated in tambourines with bricks.

Values are plan and decoration items speaking about relations with the Byzantine-Balkan world.

The outside consisting of rough gray-green stone of the monument is refreshed by a bright and harmonious scenery of ceramic ornaments made out of bricks, leg discs in the form of mushrooms and cruciform colored flowers.

At the top of the monument, about two thirds of the height of the walls (from the pedestal upwards), there can be seen a frieze consisting of two rows of discs alternating with cruciform flowers. They range from the apses (the south side as well) all the way up to the window of the narthex. The semicircular arches of brick niches are also sharpened by a row of discs alternating with cruciform flowers. The windows with the exception of the one of the northern apse are decorated at the top with one rectangular frame consisting of two rows of glazed discs and three cruciform flowers, all framed by glazed bricks (either plain or coloured). The same decoration can also be seen at the niche above the entrance door destined for the church icon. Above this frame, there can be seen a cornice made out of bricks arranged in a zig zag pattern.

The continuous development and enrichment of the ceramic façade during the next century will lead to the finishing touches, in the reign of Stefan cel Mare (Stephen the Great), of a harmonious and original decorative.

Keywords: decorative ceramic enameled, decoration of discs, glazed ceramic, leg discs form of mushrooms, cruciform flowers

The Byzantine legacy became a landmark for religious art and chronicles. There are a lot of proofs that confirm the fact that the Northern way meant to connect Byzantium and the new important places of the Eastern Europe passed through Moldavia. Furthermore, there are also evidences which suggest that Moldavia was at the borderline of the European world regarding the Gothic extended up to Transylvania, in the hall-churches from

* PhD candidate, *George Enescu* University, Iași

the Saxon cities, up to the Galician space and the Polish-Lithuanian one, the source of fortresses and church plans, facings and cross-vaulting from the time of the first Mușatins.

The architecturally subtle chromatic combination will belong to the Gothic Western world, we also mention here the grey freestone, bricks and ornamental ceramics enameled in green and yellow, in blue, red and brown, with heraldic tenants, griffins, mermaids or lions, everything connected to the winding openings of the flamboyant style and vigorous buttresses.

The Moldavian art and architecture thrilled even the great art historians, the Austrian Josef Strzygowski, who was fascinated by the beauty of churches and who stated: "Above all the things that can be viewed in Moldavia, there are the amazing churches whose polychrome façades can be compared with the Church San Marco from Venice or the Dome from Orvieto ... something similar cannot be offered by another country in this entire world"¹. The French Charles Diehl, Henri Focillon, Gabriel Millet, Paul Henry, André Grabar, the Russians Victor Lazarev and Mihail Alpatov are only a few of the great specialists who studied and wrote about the art monuments from Moldavia, underlining their deep originality, their unique character in the context of European art.

One of the prototypes of the Moldavian architecture is the small Church „The Holy Trinity” from Siret. Probably built during the time of Petru I Mușat (1377 – 1391), the gracious monument introduces the triconch plan in Moldavia, having South-Danube origins. The building technique involves the usage of quarry stone and it is a proof of integration current techniques in the Gothic architecture from Transylvania, the craftsmen were selected even from the small Saxon colonies from Moldavia, in Baia, Rădăuți and also Siret.

Situated in a region where various monuments and historical vestiges were found, dating back from the epoch of formation and consolidation of the Moldavian medieval state, the nowadays city of Siret on the shore of the river with the same name has been an important urban centre and also an important trade point on the great commercial route that connected Lviv and the Black Sea.

Due to the role that the Siret river played in the beginning of the Moldavian state, documents and local traditions record the existence of many secular and religious buildings.

The most important pieces of information are due to news gathered by local traditions and writings offered by modern scholars. We therefore know that the Ruina hill got its name from the ruins of a city of rectangular scheme

¹ Quotation from M. I. Pascu in the work *Bucovina -„Arhipelagul mănăstiresc”*, Editura Tipă Dec, 1995, p.1.

that was still intact at the middle of the 18th century. There is the citadel with the name of Sasca situated on the west of Ruina, above Negostina river. This citadel is very similar to the one of the city seat of Suceava, whose remains still persisted at the 19th century. In this part of the city, named Sasca, there were situated the old monuments of architectural religion of the Siret River. Today, only one monument is intact in the form of the “Sfanta Treime” Church (“The Holy Trinity” Church) which is situated at about 500m away from the citadel.

The ‘Sfanta Treime’ church was given by tradition, like the Sasca citadel, to the Sas voivode (1354 – 1358) and it is the oldest monument in the form of a clover of the religious architecture of Moldavia. This foundation alongside with the one of Bogdan the 1st of Radauti are the first stone monuments that have been entirely preserved from the beginning of the Moldavian architecture. So different from one another, even though they are both destined to the Orthodox cult, these churches are a proof of the different styles and cultures which have interfered at the beginning of the Moldavian establishment. The shapes of the architectural plan alongside with the structural and plastic elements of the ‘Sfanta Treime’ church are the basis for the evolution of the Moldavian architecture. These elements were processed and improved at the most notable foundations of Stefan cel Mare (=Stephen the Great) and they were the steps towards improving the fully original architectural style in the name of the “Moldavian” style. This is where the importance of this monument lies. Even though it is a masterpiece regarded from an artistic point of view, it is not well known to the lovers of old Romanian art.

The church has relatively small proportions for a princely church, but it may as well be the first stone church of Moldavia. It is built out of rough stone in the shape of a clover with cupolas. Just for the purpose of decorations, only the façades were built using simple bricks or enameled bricks. It is notable that the tower is missing from this construction.

The church consists of a narrow, rectangular narthex, an elongated nave flanked by two semicircular apses and a chancel which is also semicircular.

The narthex is vaulted by an ogive semicylinder. The nave, separated from the narthex by a low wall with a door, has a spherical cap lifted by four pendants on four cantilever springs. The longitudinal springs are very narrow and equal, which are embedded in walls and framing the side apses. The cross springs are wider and uneven.

The church socket, 40 cm high, is built of rough stone which is ordered in a regulate manner. It has a hipped roof which rests on a brick cornice. The door into the church, located in the western wall of the narthex, like the five simple stone window frames were partially folded.

By its architectural and decorative elements, the exterior of this church entirely foreshadows the artistic virtues of monuments from the time of Stephen the Great. Therefore, the apses have a series of niches elongated at their edges with semicircular arches and decorated in tambourines with bricks. Constantly

enriched during the following centuries by Moldavian craftsmen, this element will become one of the characteristic features of the Moldavian style. From this church, there will also be inherited the toothed brick belt that surrounds, discontinuously, the church itself.

The most valuable pieces of information are the plan and the decorations speaking about connections with the Byzantine-Balkan world. The conch plan, used mainly in Serbia, was also adopted by the monastic buildings in Wallachia, at Vodița and Tismana, which were the scholl foundations of the monk Nicodemus of Prislop. On the façades, the ‘Sfanta Treime’ church has glazed ceramic discs, common to those in Bulgaria, at Târnovo and Mesembria, which had also been used by church builders from Cotmeana (district Argeș). Beyond everything consisting of the element of loan (=John), the ‘Sfanta Treime’ Church (The Holy Trinity) of Siret is to be noticed due to a genuine originality resulting from the joint processes of combining procedures, as well as the subordination of these artistic views in which force is associated with gracefulness.

The outside consisting of rough gray-green stone of the monument is refreshed by a bright and harmonious scenery of ceramic ornaments made out of bricks, leg discs in the form of mushrooms and cruciform colored flowers.

At the top of the monument, about two thirds of the height of the walls (from the pedestal upwards), there can be seen a frieze consisting of two rows of discs alternating with cruciform flowers. They range from the apses (the south side as well) all the way up to the window of the narthex. The semicircular arches of brick niches are also sharpened by a row of discs alternating with cruciform flowers. The windows, with the exception of the one of the northern apse, are decorated at the top with one rectangular frame consisting of two rows of glazed discs and three cruciform flowers, all framed by glazed bricks (either plain or coloured). The same decoration can also be seen at the niche above the entrance door destined for the church icon. Above this frame, there can be seen a cornice made out of bricks arranged in a zig zag pattern.

The continuous development and enrichment of the ceramic façade during the next century will lead to the finishing touches, in the reign of Stefan cel Mare (Stephen the Great), of a harmonious and original decorative scheme.

Restored in 1873, 1890 and 1922, the church was in the year of 1936 in a state of complete untidy being "almost threatened to fall into ruin". Although the monument has been strengthened since, these restorations sometimes led to distortion of its old forms. All improper interventions were removed by the excellent restoration made by the architect Horia Teodoru during the years 1937-1940. The architect restored the church to its original appearance, with the exception of the improper tile roof which has remained intact since 1890.

With the occasion of this restoration, the missing or damaged ceramic façade pieces were replaced with new terracotta ornaments and the walls were reinforced. As the restoration work was taking place, two important elements

came to light, one constructive and the other decorative with particular importance for dating the monument. These were: the traces of four walls discovered in the four lateral apses (these places are currently drawn over by bricks) and the ceramics of the façade which was unveiled by the plaster layer in which it had been covered until then. These discoveries have been recently studied based on a thorough comparative search and they seem to confirm local traditions, justified by the historical evolution during the first decades of development of the Moldavian state. Only archaeological research done in this village will be able to bring new elements towards the exact dating of this important monument of Romanian medieval architecture.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

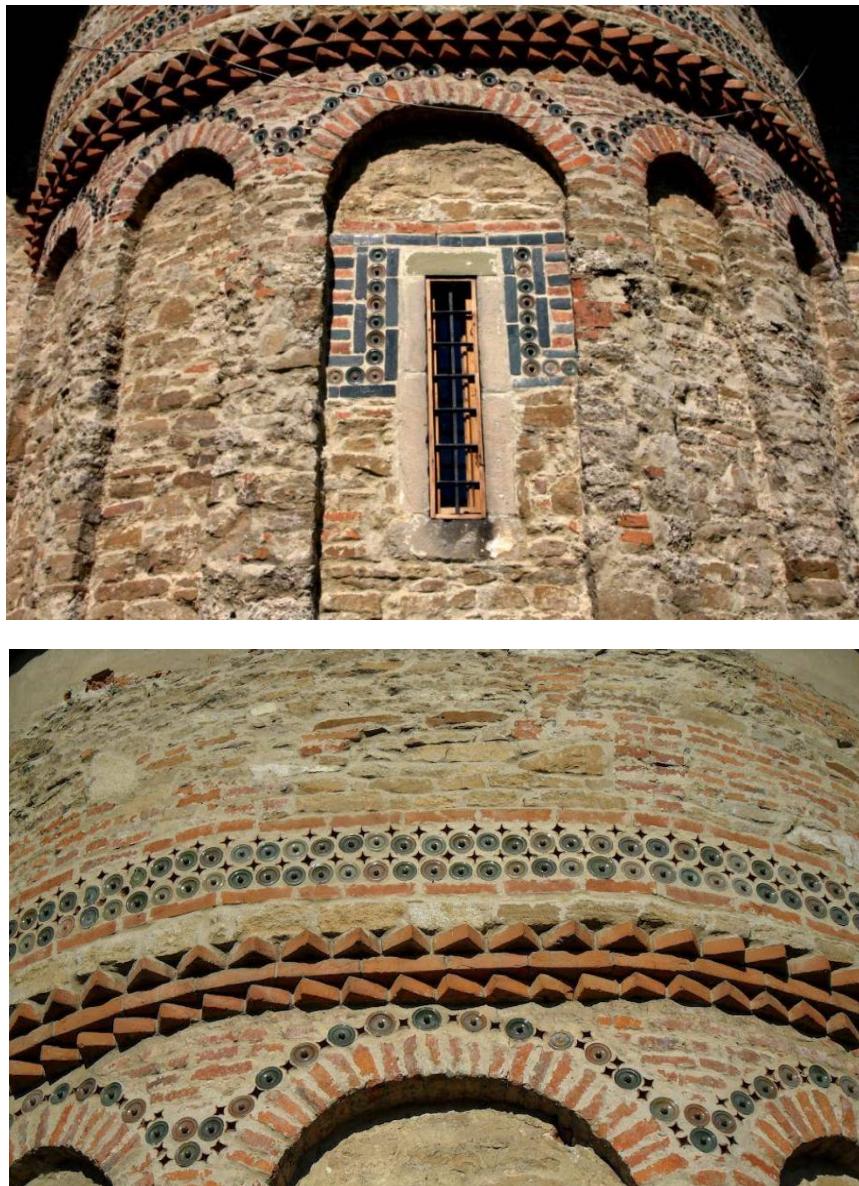


Fig. 7

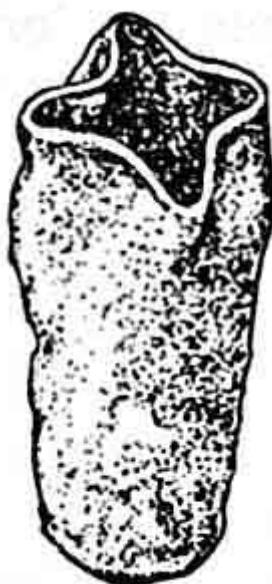


Fig. 8



Fig. 9

Liste des illustrations:

- Fig. 1 "Sfanta Treime" from Siret, Church from the Eastern apse
- Fig. 2 Superior belt built up of five layers of brick
- Fig. 3 Brick belt and ceramic discs
- Fig. 4 The apse from the northern side
- Fig. 5 The portal from the entrance
- Fig. 6 The window of the narthex
- Fig. 7 The apse of the altar
- Fig. 8 Discs in the form of cruciform flowers
- Fig. 9 Discs in the form of mushrooms

Bibliography :

- Balș, Gheorghe,** *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, anul XVIII (1925), nr. 43-46, Editura „Cartea românească”, București, 1926.
- Balș, Gheorghe,** *Bisericile moldovenești din veacul al XVI-lea*, din „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, anul XXI (1928), nr. 55-58, Tiparul Cultura Națională, București, 1928.
- Balș Gheorghe,** *Bisericile moldovenești din veacurile XVII-XVIII*, Editura Institutul de Arte Grafice E. Marvan, București, 1933.
- Batariu, Paraschiva-Victoria,** *Biserici din timpul lui Ștefan cel Mare la Suceava*, în *Ars Transsilvaniae*, XII-XIII, 2002-2003, Institutul de arheologie și istoria artei Cluj-Napoca, Editura Academiei Române.
- Caproșu, Ioan,** *Biserica Sfânta Treime din Siret*, în volumul Mitropolia Moldovei și Sucevei – *Monumente istorice bisericesti din Mitropolia Moldovei și Sucevei*, Editura Mitropoliei Moldovei și Sucevei, Iași, 1974.
- Cusac, Dragoș, Luchian, Dragoș, Siret**, Editura Sport-Turism, București, 1989.
- Drăguț, Vasile,** *Arta românească*, Editura Meridiane, București, 1982.
- Drăguț, Vasile,** *Ceramica monumentală din Moldova – opera de inspirată sinteză*, în *Revista Muzeelor și Monumentelor. Monumente Istorice și de Artă*, nr. 1, p. 33 – 36, 1976.
- Iorga, Nicolae,** *Istoria comerțului românesc*, București, 1925.
- Iorga, Nicolae,** *Istoria Bisericii Românești și a vieții religioase a românilor*, Tipografia Neamul Românesc, Vălenii de Munte, Capitolul 5, 1908.
- Neculce, Ion,** *O samă de cuvinte*, în *Letopisețul Țării Moldovei*, capitolul I, Editura Minerva, București, 1986.
- Popescu-Sireteanu, Ion,** *Orașul Siret și împrejurimile*, Editura Bucovina, Iași, 1999.
- Ulea, Sorin,** *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești*, I, în SCIA, 10, 1963, 1; II, în SCIA, 19, 1972, 1.
- Ureche, Grigore,** *Letopisețul Țării Moldovei*, ESPLA, ediție îngrijită de P. P. Panaitescu, București, 1955.

MEDIEVAL ART AND CIVILIZATION

THE "AXIAL" ("VANISHING AXIS") PERSPECTIVE

Daniel Sofron*

Abstract: The present paper approaches the axial perspective, a method of spatial representation that precedes the invention of the Renaissance geometrical perspective. Despite being typical to ancient Greek and Roman art, the axial perspective can also be identified during the Middle Ages and the early Renaissance period and it represents the first form of systematic convergence of parallel lines. At the same time, the paper presents Erwin Panofsky's theories on this spatial suggestion method. Trying to offer it a scientific foundation, the researcher builds a system that he calls "the vanishing axis perspective" and puts forward a series of arguments in favour of the existence of such a perspective. Although the axial perspectival constructions imply awkward superimpositions of planes that might seem geometrically inaccurate, this method of spatial structuring of the image constitutes an important stage in the process of identifying solutions for the faithful reproduction of concrete reality and an essential step in the development process of the vanishing point perspective.

Keywords: axial perspective, vanishing axis perspective, space representation, ancient Greek art, ancient Roman art, optics

Most art historians agree that the first perspective representations can be identified in the art of ancient Greece, during the 5th and the 4th centuries B.C. According to the Roman architect Vitruvius (1st century B.C.), the first principles of perspective drawing were elaborated by the Greek philosophers Democritus (5th century B.C.) and Anaxagoras (500-428 B.C.), who mentioned the ways of representing buildings in theatrical scenery¹. Approximately during the same period, the decorations from the Greek vases no longer had a purely ornamental character, one being capable of noticing the awkward attempts of linear perspective representation. In ceramic

* Teaching Assistant, PhD, Faculty of Visual Arts and Design, George Enescu University of Arts, Iași, Romania, E-Mail: danielsofron@gmail.com

¹ Zamfir Dumitrescu, *Ars Perspectivae*, Nemira Publishing House, Bucharest, 2002, p.120.

decoration, the artists were obviously becoming interested in representing the volume of objects, many architectural pieces being rendered through a combination of axonometric and linear perspective. All these representations prove the fact that the ancient Greek artists made use of reduced, non-systemised three-dimensional rendition means.

Analyzing antique art spatial representation, several researchers highlighted a distinctive method of perspectival construction, considering it to be typical to the Greek art (especially of the Hellenistic period) and the Pompeian painting, but also identifying it during the Middle Ages and the early Renaissance period: the axial or vanishing axis perspective. Under its simplest form, the method does not imply the convergence of parallel lines in a single vanishing point, as it happens in the case of classical perspective. The straight lines from the right and left sides of the image, which correspond to one another, meet as pairs in vanishing points that are situated on a vertical median axis. Initially, the method was used in representing the parallel beams of ceilings. In many cases, the vanishing point of the central pair of beams was placed outside the image and a certain degree of convergence was also attributed to the other pairs of parallel beams. The walls and floors were represented by following the same principle, which led to an inadequate superimposition of planes.

The oldest surviving example reflecting the use of the vanishing axis perspective is the decoration of a ceramic vase from South Italy, which dates back to the 4th century B.C. (Fig. 1 and 2).

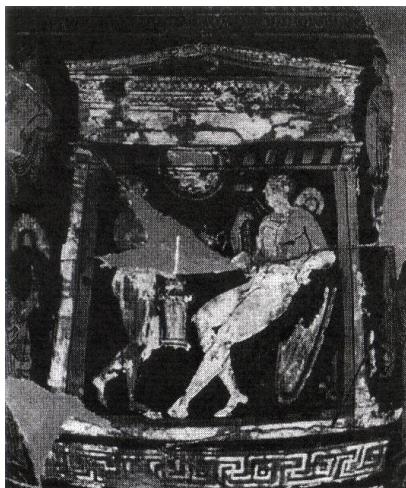


Fig. 1

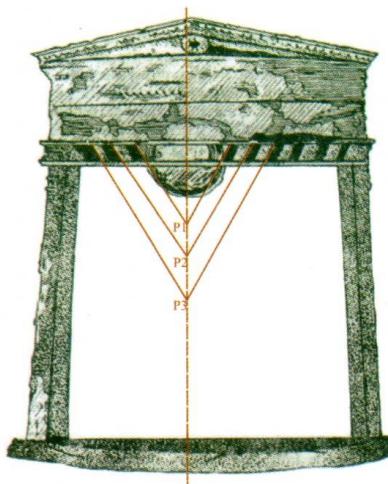


Fig. 2

Researchers gave various names to this spatial representation method. Viktor Lazarev² mentioned two articles that belong to Guido Josef Kern, in which the German painter and theoretician used the term *Teilungskonstruktion* (construction by division). The art historian Erwin Panofsky calls it "vanishing axis perspective" or "angle perspective". The painter and professor Zamfir Dumitrescu³ considers the vanishing axis perspective to be another version of the *Teilungskonstruktion* method. He differentiates one method from the other, showing that in the case of the "vanishing axis perspective" the parallel lines belonging to the same plane (lateral walls, the floor, the ceiling) aim at a single vanishing point, one for each plane. In any case, as Zamfir Dumitrescu states, both methods consider the same problem, that of the more or less geometrically accurate perspectival construction of the parallel lines, avoiding pure convergence⁴.

Furthermore, the researcher Judith McKenzie⁵ states that ancient Greek artists used the vanishing axis perspective starting from the Hellenistic period, identifying its presence in the decorations of some loculus slabs in Alexandria, which date back to the 3rd century B.C. In the image presented in Fig. 3, the decoration of the ceiling is rendered by means of lines receding towards a vanishing axis. The same convergence of lines is to be observed in Fig. 4, the spatial depth being accentuated by the lines that suggest the beams of the ceiling.

The researcher goes on adding that these examples of the vanishing axis perspectival constructions are relevant for the development process of the central perspective with a vanishing point. McKenzie also launches the hypothesis that the vanishing axis perspective was developed in Alexandria. In her opinion, this is not surprising if we take into consideration the observations of Euclid on optical theories, he taught in Alexandria during the first part of the 3rd century B.C.

² Viktor Lazarev, *Originile Renașterii Italiene, Protorenașterea*, Meridiane Publishing House, Bucharest, 1983, p.338.

³ Zamfir Dumitrescu, *op. cit.*, p.182.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Judith McKenzie, *The Architecture of Alexandria and Egypt*, Yale University Press, 2007, p.109.



Fig. 3

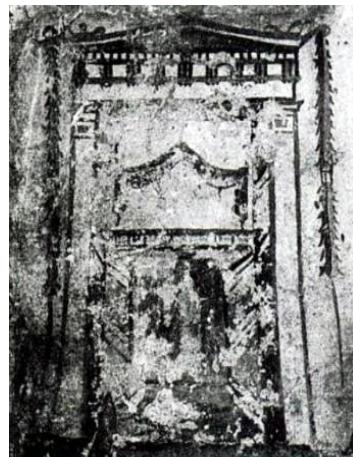


Fig. 4

The vanishing axis perspective was widely used in the ancient period, but its traces can also be identified during the Middle Ages and the early Renaissance period. Still, the most significant examples come to us from the Roman art, namely the Pompeian painting. In the images bellow (Figs. 5 to 7) one can notice the convergence of parallel lines towards various vanishing points that are situated on the vertical axis of the image.

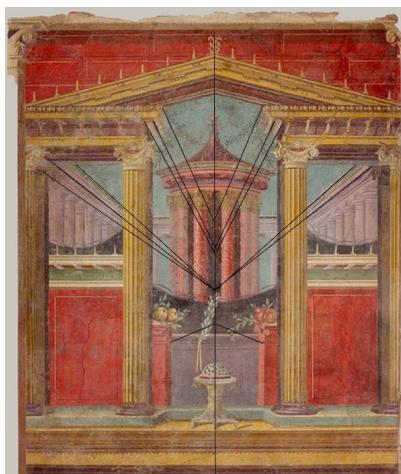


Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

If in the case of the Pompeian mural painting, we can speak about the use of the axial perspective as a coherent system, the rule of the convergence of the pairs of parallel lines being respected, in Medieval art this convergence has a rather arbitrary character. As it can be seen in Figs. 8 and 9, the vanishing point of the parallel lines of the pavement is situated above those corresponding to the lines of the ceiling. This aspect creates the sensation of a contradictory space and denotes insufficient knowledge of the principles of the vanishing axis perspective as far as Medieval artists are concerned.



Fig. 8



Fig. 9

The vanishing axis perspective as a coherent method of spatial structuring of the pictorial image reappears during the early Renaissance period and it is widely used before the scientific establishment of geometrical

perspective. Zamfir Dumitrescu identifies the use of different versions of the method, sometimes combined with axonometric representations, in the works of many artists, such as Pietro Cavallini, Cimabue, Giotto (Fig. 10), Duccio, or Simone Martini. The vanishing axis perspective is also used by painters outside the Italian space, being discovered in the creations of Jan van Eyck (Fig. 11).

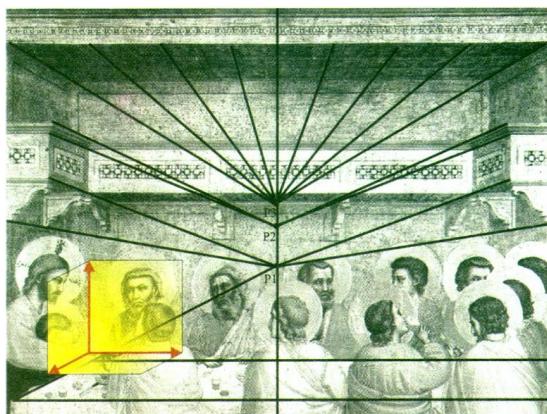


Fig. 10

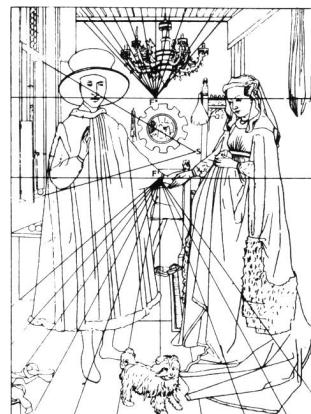


Fig. 11

Many researchers have wondered why the vanishing axis perspective was used as a method of spatial representation in the detriment of the much simpler system of the single vanishing point perspective. Even though some of them⁶ claim that the ancient artists might have known the single vanishing point perspective and even elaborated a theory on it, this supposition is very unlikely to be valid.

The vanishing axis perspective also included the convergence in a single vanishing point, but this could only be observed for a very short period of time during the Pompeian painting, and exclusively in the upper part of the image. It seems that the painters were not very pleased with the powerful effect of convergence points, therefore they preferred to hide the "awkward" discrepancies behind escutcheons, draperies or decorative elements⁷. In other instances, the vanishing points of parallel lines were placed outside the visual field. One of the possible explanations of the reason ancient artists used the vanishing axis perspective may lie in the way we perceive parallel lines today. Recent experiments have demonstrated that normally, we do not perceive more than two parallel lines as if they aim at a single point. The more far away pair of parallel lines is situated to the left or right of the observer, the smaller the convergence degree. One may presume that this

⁶ Zamfir Dumitrescu, *op. cit.*, p.123.

⁷ Erwin Panofsky, *Perspective as symbolic form*, Zone Books, New York, 1991, p. 40.

principle was intuitively known by ancient artists through direct observation, which discouraged them to use a single convergence point for the whole set of parallel lines, until the central convergence was scientifically proven by means of a projection plane and a fixed viewing point.

In his efforts to explain the inconsistent use of the principles of perspective representation in ancient painting, the prominent art historian Erwin Panofsky built a system that he entitled "vanishing axis perspective". When elaborating his theory, Panofsky took into consideration a series of factors that justify the existence of such a system. First of all, he mentioned the physiological aspect that the classical linear perspective ignores, namely that the retina is a curved, concave surface. According to Panofsky's theory, the retinal image is a projection on a spherical surface, and not on a flat one and the straight lines in space, projected on the concave surface of the retina, are seen as curves. Therefore, an artist who wants to paint what he sees should represent straight lines as curves.

This argument was analysed for the first time by the German mathematician Guido Hauck, who tried to explain the optical corrections of the Parthenon by using the hypothesis of the spherical projection surface. The theory became widely known due to Erwin Panofsky's famous article *Perspective as a symbolic form*⁸.

Another element that lays at the foundation of Panofsky's theory is represented by the words of the architect Vitruvius, found in *Ten Books on Architecture*: "Perspective is the method of sketching the front with the sides withdrawing into the background, the lines all meeting in the centre of a circle"⁹. As the Greek architect P. A. Michelis¹⁰ states, Vitruvius does not specify whether this centre is to be found inside the painting or it represents the midpoint of a spherical projection surface. For a long period of time, this centre was thought to be the equivalent of the vanishing point in linear perspective. However, Panofsky considers that this is very unlikely, as long as such a unifying vanishing point is not to be found in any of the ancient paintings that survived until today. Furthermore, he suggests a much more plausible explanation, namely that this centre might represent the midpoint of the optical projection circle formed by the visual cone beams.

In conclusion, according to Panofsky's theory, the geometric representation of the intersection plane is a spherical surface. Consequently, the horizontal lines of the object are no longer represented horizontally, unless they coincide with the skyline, and all the other curved lines (the upper ones upward and the lower ones toward the base). The vertical lines are

⁸ The work was originally published under the title *Die Perspektive als symbolische Form* in 1927.

⁹ Vitruvius, – *Ten Books on Architecture*, The Project Gutenberg, EBook, 2006, Book I, Chapter II, Paragraph 2

¹⁰ P. A. Michelis, *Esthétique de l'art byzantin*, Flammarion, Paris, 1959, p. 186.

represented with their extremities curved toward the viewing axis, which is perpendicular to the skyline and the only one remaining straight.

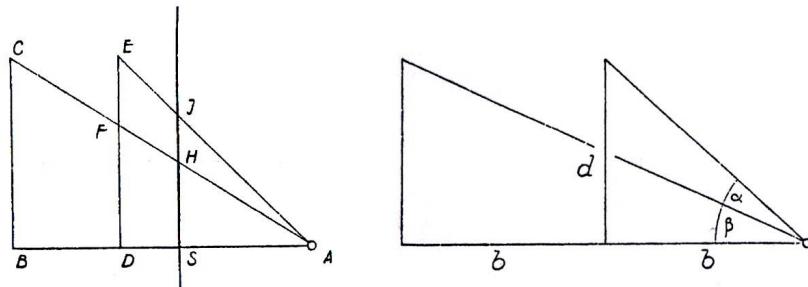


Fig. 12

In order to back up his theory, Panofsky refers to a postulate from Euclid's *Optics*, according to which the apparent difference between two equal sizes viewed from unequal distances is not determined by the ratio of the distances, but rather by the view angle where they are seen from (Fig. 12). If the visual rays are projected on subtended arcs and the dimensions are transferred from the arcs or their chords to the image plane, then the central perspective of a rectangular interior is very similar to a vanishing axis perspectival construction. Panofsky believes the ancient artists could have used this theorem in order to determine the visible dimensions according to the angle of vision.

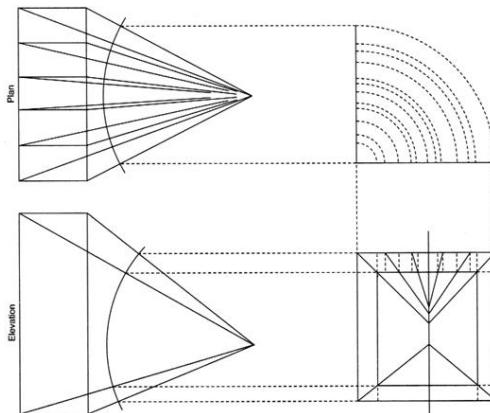


Fig. 13

Based on these considerations, Panofsky constructed the "vanishing axis perspective" (Fig. 13). Still, as the author himself underlines¹¹, this theory suffers from instability and inconsistency as, unlike the classical perspective, it does not manage to render the continuous deformation of the

¹¹ Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 40.

three dimensions of the object. The vanishing axis perspective elaborated by the art historian is not able to wholly explain space representation in antique art. Nevertheless, this theory has the particular advantage of being more objective than the classical Renaissance perspective, if we are to admit that the eye moves in a circle in order to see¹².

There are also researchers who question the curvilinearity argument. One of them is the philosopher Klaus Rehkämper¹³ who claims that it is of no importance whether the representation of a straight line on the retina is a curve, since we do not see our retinal images. Rehkämper emphasizes that the duty of the artist who represents the world is not to paint its image projected on the retina, but rather to produce a pattern of light on a two-dimensional surface that should be identical to the pattern of light emitted by the object observed from a certain point.

Even though the vanishing axis perspective cannot entirely encompass the spatial structure of ancient painting, as it is a theory with no apodictic claims, it was of crucial importance in ancient art space representation, as its own author asserts¹⁴. Nonetheless, it is the earliest systematic form of parallel lines convergence, being widely used before the invention of the scientific perspective and representing a small but significant step towards the discovery of ideal visual representation solutions

List of illustrations:

Fig. 1. Italian ceramic vase from the 4th century B.C., Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg,

Erwin Panofsky, *Perspective as symbolic form*, Zone Books, New York, 1991, p. 159.

Fig. 2. Using the vanishing perspective axis, drawing after the image in Fig. 1, Zamfir Dumitrescu, *Ars Perspectivae*, Nemira Publishing House, Bucharest, 2002, p. 125.

Fig. 3. Image on a loculus slab, Hellenistic art, Alexandria, 3rd century B.C., McKenzy, Judith, *The Architecture of Alexandria and Egypt*, Yale University Press, 2007, p. 110.

Fig. 4. Image on a loculus slab ("stele of Helixo"), Hellenistic art, 3rd century B.C., McKenzy, Judith, *The Architecture of Alexandria and Egypt*, Yale University Press, 2007, p. 110.

Fig. 5. Vanishing axis perspective. Fragment of Pompeian mural painting from Villa Fannio Sinistore, Boscoreale, Second Style, 43-30 B.C., fresco, at present at Metropolitan Museum of Art, New York, Image processed by the author,

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Roman_fresco_from_Boscoreale,_43-30_BCE,_Metropolitan_Museum_of_Art.jpg

¹² P. A. Michelis, *op. cit.*, p. 188.

¹³ Klaus Rehkämper, *What You See is What You Get - The Problem of Linear Perspective*, p. 186 in *Looking into Pictures*, MIT Press, 2003, pp. 179 - 190.

¹⁴ Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 39.

Fig. 6. Fragment of Pompeian mural painting, Fourth Style, 60-79 B.C., House of the Prince of Naples, fresco, Image processed by the author,

<http://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/r6/6%2015%2008%20p7.htm>

Fig. 7. Fragment of Pompeian mural painting, Villa di Poppaea, 1st century B.C.,

<http://www.camillotrevisan.it/esercita/pompei2.htm>

Fig. 8 *Chess Players*, stained glass, cca. 1450, Late Middle Ages, Paris, Musée National du Moyen Age,

<https://ro.pinterest.com/pin/427701295833705963/>

Fig. 9. Manuscript decoration, 15th century, Paris, BnF, département des Manuscrits,

<https://plus.google.com/photos/11612624233679337940/albums/5631437631034390913/5631444771803076146?banner=pwa&pid=5631444771803076146&oid=11612624233679337940>

Fig. 10. Axial perspective in *The Last Supper*, Giotto, cca. 1306,

Zamfir Dumitrescu, *Ars Perspectivae*, Nemira Publishing House, Bucharest, 2002, p.163

Fig. 11. Axial perspective in *The Arnolfini Portrait*, Jan van Eyck, 1434,

<http://www.oxfordreference.com/pages/samplep-17.html>

Fig. 12. The distances axiom (left) and the angles axiom (right) – determining perspectival reduction (according to Panofsky),

Erwin Panofsky, *Perspective as symbolic form*, Zone Books, New York, 1991, p. 36.

Fig. 13. Vanishing axis perspectival construction of a rectangular space (space „box”) in antique art,

<http://www.oxfordreference.com/pages/samplep-17.html>

Bibliography :

Dumitrescu, Zamfir, *Ars Perspectivae*, Nemira Publishing House, Bucharest, 2002.

Lazarev, Viktor, *Originile Renașterii Italiene, Protorenaștere*, Meridiane Publishing House, Bucharest, 1983.

McKenzey, Judith, *The Architecture of Alexandria and Egypt*, Yale University Press, 2007.

Michelis, P. A., *Esthétique de l'art byzantin*, Flammarion, Paris, 1959.

Osborne, Harold, *Perspective* in *The Oxford Companion to Western Art*, Oxford University Press, 2012.

Panofsky, Erwin, *Perspective as symbolic form*, Zone Books, New York, 1991.

Rehkämper, Klaus, *What You See is What You Get – The Problem of Linear Perspective* in *Looking into Pictures*, MIT Press, 2003, pp. 179-190.

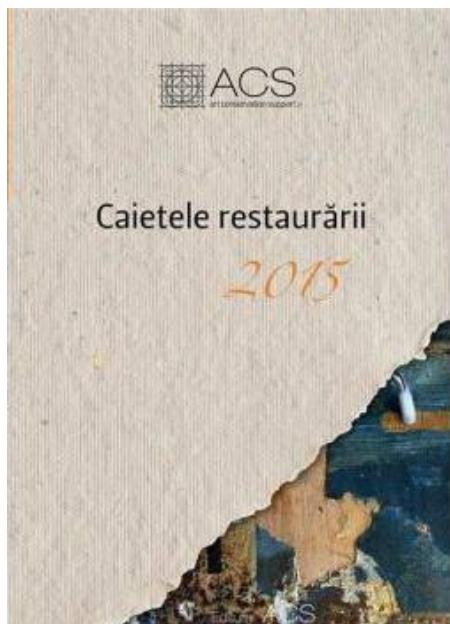
Vitruvius, *Ten Books on Architecture*, The Project Gutenberg, EBook, 2006, <http://www.gutenberg.org/files/20239/20239-h/29239-h.htm>

BOOK REVIEWS

New researches in the field of conservation and restauration of cultural heritage

*Adrian Stoleriu,
Irina-Andreea Stoleriu*

*Caietele restaurării 2015 (The
Notebooks of Restauration 2015),
ACS Publishing House, Bucharest,
2015, 304 p.*



The launching of the 4th number of *The Notebooks of Restauration 2015* at ACS Publishing House from Bucharest is remarkable, necessary and also expected among researchers, restauration specialists, historians and artists who are preoccupied by the importance of the issues of the nowadays cultural heritage in our country.

Though it seems to be strictly dedicated to a specific public, with a high level of education regarding conservation and restauration, history or art – the work has various notions and information which is both theoretical and practical -, we believe that the quality of presentation, the fluency of the scientific discourse, the richness of the used bibliography and last, but not least, the impressive imagistic portfolio, which is reproduced respecting high standards of visual quality attract a larger public of readers than one could have guessed at first sight. From the beginning, we admit the fact that the mere browsing of this work has the quality of stirring interest and

transforming the curiosity of the fast reader into a sharp analytic spirit specific to the researcher who is always eager to discover new information, new opinions, theories, axioms and judgement of value.

And still, the work is destined mainly to specialists in the field of preserving the cultural heritage, this number having been conceived based on two main work directions: the one of *research* and analytic presentations regarding a series of theoretical aspects, respectively the one of practical *interventions* on works that belong to the mobile inheritance or monuments.

There are 22 proposed titles in this number of *The Notebooks of Restauratior*, with a variety of topics, we mention here only a few of the topics of great interest, not being exhaustive: the re-painting of wood furniture from the churches of Transylvania, the painting, the drawing out and the re-painting from The Church „Sf. Nicolae Domnesc” of Iași, a few of the historical-artistic aspects from the ”time” of Golia, the iconostases of Brâncoveanu that are part of the national heritage, the discovery and restauration of some wall paintings from the 14th century inside the Church called ”Biserica evanghelică din Deal” from Sighișoara, the new concepts of transposing wall painting from The Church „Sf. Nicolae Domnesc” from Curtea de Argeș, or the analysis of the system of conservation-restauration of the cultural heritage of Romania, on the occasion of celebrating four decades from its appearance.

Beyond the diversity of topics, we cannot ignore the fact that the volume is the synthesis of research and analysis made by a great number of authors, over 30, many of them already are remarkable names in the field of research regarding the autochthonous cultural heritage, of history of art or specialists in restauration and conservation of works of art (PhD Professor Tereza Sinigalia, PhD Professor Dan Mohanu, PhD Professor Oliviu Boldura, PhD Associate Professor Ruxandra Nemțeanu). This important aspect shows the increasing interest for nowadays cultural heritage, there is a significant number of researchers, restauration specialists, PhD specialists and PhD candidates that have contributed to the creation of this indispensable work.

Having in mind the spirit of continuity which reflects the perpetuation of the essences of the past, making them still exist in the present, and also the respect and honest recognition of values which cannot be thrown away in oblivion, the last pages of the work represent a *A Tribute to Professor Ioan*

Istudor, signed by a group of well-known people in this field, such as PhD Professor Oliviu Boldura, the master of iconography Grigore Popescu Muscel and PhD Professor Ioan Opris.

Making a synthesis of all the details, as a defining feature of this volume, we can remark the fact that some of the approached topics are focused on the topic of re-painting and doing major interventions on the works of art and on the monuments, in general, these actions have repeatedly led to the loss of authenticity, this phenomenon has been described by PhD Professor Dan Mohanu as a real "nowadays disease". The basic idea underlined in his article, placed at the beginning of the volume, becomes emblematic for a much more complex ensemble of characteristics of our time, the author accurately describing the confusion of the present regarding the way in which the symptoms of this phase should be really treated, unfortunately, this is the nowadays configuration of the Romanian society: "*In this context, the restauration of the inheritance is based on a major contradiction: on the one hand, there is a society whose access to information seems limitless, on the other hand, there is some sort of amnesia which condemns us to start things all over having the attitude that nothing was there before our coming. Some sort of primitive and demolishing prosperity, which lacks any respect for the inheritance, being ready to offer more credit to surrogate materials of rigips and polystyrene than to the authentic substance of the past*"¹.

In this general context which is characterized by confusion, we believe that the endeavour represented by the publishing of *The Notebooks of Restauration* is of significant importance, for it has brought to light the necessity of minutely done studies concerning the topic of cultural heritage, encouraging the formation of interdisciplinary teams for theoretical and practical study, having the objective of training future specialists, and, of course, of restoring and preserving the values of our autochthonous heritage as efficiently as possible. Thus, the launching of this series of works is of outstanding importance, except for the fact that they have the above-mentioned qualities, they also serve the duty of attracting attention on the necessity of immediate intervention for restoring objects or monuments that seem to have been forgotten both by time and people, of carefully making

¹ Dan Mohanu, *Pierdere autenticității monumentelor istorice: o maladie actuală* [The Loss of Authenticity Regarding Historical Monuments], in *Caietele restaurării* [The Notebooks of Restauration] 2015, ACS Publishing House, Bucharest, p.13.

choices regarding the work methods that are to be used, the checking of the quality of the results and last, but not least, of forming a value standard regarding the process of conservation and restauration of a work of art.

The anniversary album of the "George Enescu" Arts University from Iași

Mirela Ștefănescu

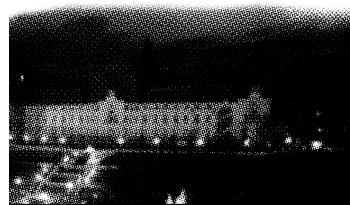
Atena Elena Simionescu (Coord.) *155 ani de învățământ artistic modern la Iași*, vol. I-II, 192 p.; 193 p.

(*155 Years of Contemporary Artistic Education in Iași*, vol. I-II), Iași, Artes, 2015,

1860 / 2015

155 ani de învățământ artistic modern la Iași.
Partea a II-a, 1950-2015

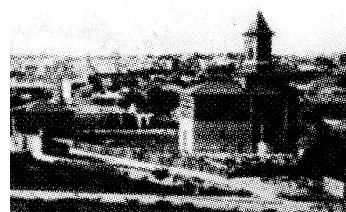
155 years of modern artistic education in Iași.
Part II, 1950-2015



1860 / 2015

155 ani de învățământ artistic modern la Iași.
Partea I, 1830-1950

155 years of modern artistic education in Iași.
Part I, 1830-1950



In 2015, "George Enescu" Arts University celebrated 155 years since the establishment of the first institutions of artistic education in Romania – the School of Music and Declamation (Iasi, 1 October 1860) and the School of Fine Arts, together with the National Museum which keep the art collection of the most important artists of Iasi (October 26th 1860).

The Arts University of Iasi went through many and difficult processes of reorganization. After the 1989 revolution it was supported the idea of reconstituting the Academy of Fine Arts based on modern principles of teaching and operating, having the purpose of maintaining the prestige of superior artistic education in Iasi, *the continuer of the great tradition of the Fine Arts School in Iasi in 1860 and the Academy of Fine Arts from 1931*². Thus, in 1992, the Conservatory became The Academy of Arts "George

² Sava Valentin, *Învățământul artistic național ieșean și vocația lui europeană*, Artes, Iași, 2010, p.77.

Enescu” comprising the fields of music, theater, fine and ornamental arts which over the years have been accredited several new specializations.

In 1997, the institution received the title of The University of Arts “George Enescu” and the interest is *better defined for enrollment the institution in the new guidelines, principles and organizational structures concerning the evolution and development of higher education in Romania.*³

The Arts University “George Enescu” from Iasi, by the *union of three domains of art – music, visual art and art on stage – can result in the startling releasing of creative energy*⁴ with the objective of *formation of the future people of art and at the same time, vigorous affirmation of students and teachers in the artistic life of today, in a richer, more contradictory and provocative way.*⁵

Thus, to mark this anniversary at the initiative and under the direction of the University Rector Atena-Elena Simionescu, PhD Prof. at the Publisher House Artes from Iași, it was published the Monograph of Arts of “George Enescu” University, *155 Years of Contemporary Artistic Education in Iași*, a historical bilingual album, conceived with the aim of achieving a comprehensive picture of the existence and evolution of the Art School from Iasi.

The contribution of the authors involved a major creative effort for the success of these volumes both for making or adapting texts and for selecting photos. For the section of music, the authors are: Laura Vasiliu PhD Prof., Carmen Chelaru PhD Prof. and Dalia Rusu PhD – they also used the texts of George Pascu professor and Mihail Cozmei PhD Prof. The authors who have texts for visual arts are Valentin Sava PhD Prof., Laura Codrina Ionita PhD Assoc. Prof., Ioana Olaru PhD Lecturer. The section of theater contains the texts of authors: Anca - Maria Rusu PhD Prof., Anca Doina Ciobotaru PhD Assoc. Prof., Raluca Bujoreanu Huțanu PhD Assoc. Prof, Irina Scutariu PhD Lecturer, Vasilica Bălăiță PhD Lecturer, Ioana Petcu PhD Lecturer, Anca Ciofu PhD Lecturer, Dumitriana Condurache PhD Assistant Professor, Iulia Cretu PhD Assistant Professor, Ioana Bujoreanu PhD Assistant, also integrating the texts of Ștefan Oprea Prof., Sorina Bălănescu PhD Prof. and Natalia Dănilă PhD Prof.

In the last volume about 2015, it is presented the current process of education and artistic creation from the University of Arts “George Enescu”, connected to quality requirements both nationally and internationally.

These volumes have a modern and attractive format, presenting the artistic establishment and development of higher education in Iasi, put in best

³ Mihail Cozmei, *Pagini din istoria învățământului artistic modern din Iași la 150 de ani*, Artes, Iași, 2010, p.236.

⁴ *Ibidem*, p.288.

⁵ *Ibidem*.

light by the great artists and professors who founded artistic education in Iasi, thereby contributing to the development of national culture. The publication of the monograph is an opportunity for young artists to know the history of "George Enescu" Arts University and to cherish Romanian artistic values.

Each volume is designed based on three sections Music, Theatre and Visual Arts in which it is presented the political context for the preparations of the opening of the first forms of art in higher education in Iasi.

Thus Alexandru Ioan Cuza, at the proposal of Mihail Kogalniceanu, approved on September 1, 1860 the foundation of the School of Music and Declamation, and on October, 26, in the same year, in the presence of the Ruler, two cultural institutions of national importance were inaugurated: the first modern university and National Museum of Art together with the first School of Fine Arts.

Within each section, it is provided for the reader important information about art personalities – professors, principals, artists – who have contributed to the foundation of modern artistic education, the coordination of activities of teaching, research and artistic creation and the development of the cultural life from Iasi.

There are also presented in this book some distinctive stages of reorganization, closing, re-establishment of art institution, depending on the social and political context at the time. The chance of a new beginning is marked by the revolution of December 1989, at which point new processes of development and modernization of the teaching and administration appeared, spurring the opening to the contemporary educational and artistic values.

In the context of globalization, the artistic education was geared to current European and global levels through the artistic achievement of various intercultural exchange programs between universities, academies, and other cultural institutions from Spain, Italy, France, England, Austria, Greece, Turkey, Cyprus etc.

Although artistic education from Iasi went through difficult processes of consolidation, the manifestations of artistic creation and research from music, theater and visual arts reflect an increasing trend, dominating the local and national cultural life.