

The Research Center of Medieval Art "Vasile Drăguț"

ANASTASIS
Research in Medieval Culture and Art

Volume III, No. 1/May 2016

THE SIGN AND THE SACRED

Artes, 2016

Advisory Board:

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

Editors:

Codrina-Laura Ioniță, Assoc. Prof., “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania
Brîndușa Grigoriu, Assoc. Prof., “Al. I. Cuza” University of Iasi, Romania
Puiu Ioniță, Assoc. Prof., “Al. I. Cuza” University of Iasi, Romania

Editorial Board:

Ioana Iulia Olaru, Assoc. Prof., “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania
Paula-Andreea Onofrei, Assist. Prof., “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania
Adrian Stoleriu, Assist. Prof., “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania
Diana Gradu, Assoc. Prof., “Al. I. Cuza” University of Iasi, Romania
Oana Nae, Assist. Prof., “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania
Cristina Stratulat, Assist. Prof., “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania
Andreea-Irina Stoleriu, Assist. Prof., “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania
Cristian Ungureanu, Assist. Prof., “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania
Cristian Nae, Assoc. Prof., “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania

Editorial Design and Web Design:

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

Proofreading:

for French: **Brîndușa Grigoriu**, **Diana Gradu**, “Al. I. Cuza” University of Iasi, Romania
for English: **Paula-Andreea Onofrei**, “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania
ISSN 2392 – 862X (print); ISSN-L 2392 – 862X ; ISSN 2392 – 9472 (on-line)

Table of Contents

THE SIGN AND THE SACRED

Tereza Sinigalia

Peintures du sanctuaire et de la nef de l'Eglise de La Décollation de St Jean Baptiste du village d'Arbore / Paintings of the sanctuary and nave of the Church "The Beheading of St John the Baptist" from Arbore Village..... 5

Maria Urmă

The Pentagram as a Living Cross..... 76

Ekaterina Endoltseva, Andrey Vinogradov

Beard Pulling in Medieval Christian Art: Various Interpretations of a Scene 88

Zamfira Bîrzu

Rite – mythe – symbole. Les croix votives roumaines entre la tradition populaire et la création culte / Rite – Myth – Symbol. Romanian Votive Crosses between Popular Tradition and Cult Creation..... 99

Puiu Ioniță

Vision et expression chez Syméon le Nouveau Théologien / Vision and Expression of Symeon the New Theologian..... 142

Cătălin Soreanu

The Sacred in Contemporary Advertising..... 149

Emilian Adrian Gavrilean

Sacred Symbols in Dimitrie Gavrilean's Paintings..... 159

MEDIEVAL ART AND CIVILIZATION

Luana Stan

Entretien avec Marcel Pérès sur le pèlerinage et la musique du Codex Calixtinus / Interview with Marcel Pérès on the Pilgrimage and Music of the Codex Calixtinus 179

BOOK REVIEWS

Oana-Maria Nicuță

Des monuments médiévaux de Bucovine sous la loupe des conservateurs / The Medieval Monuments of Bukovina under the Magnifying Glass of Restaurers
Tereza Sinigalia et Ovidiu Boldura, Monumente Medievale din Bucovina / Des Monuments médiévaux de Bucovine, Editions Art Conservation Support, 2015, 255 p..... 188

Paula-Andreea Onofrei

Tristan and Isolde – a Contemporary Perspective
Brîndușa Grigoriu, Amor sans desonor : une pragmatique pour Tristan et Iseut, Universitaria Publishing House, Craiova, 2013, 306 p 191

THE SIGN AND THE SACRED

PEINTURES DU SANCTUAIRE ET DE LA NEF DE L'ÉGLISE DE LA DECOLLATION DE ST JEAN BAPTISTE DU VILLAGE D'ARBORE

Tereza Sinigalia*

Abstract: **Paintings of the sanctuary and nave of the Church “The Beheading of St John the Baptist” from Arbore Village.** The paper presents two main aspects regarding the inside murals of the church in the village Arbore (Suceava county), whose restoration process will be finished next year. The church is a foundation of the great chef of the Moldavian army during the reigns of Stephen the Great, Bogdan III and of the first years of Stephen's the Younger, Luca Arbore, from 1503. The first aspect regards the disputed problem of the author of the murals and of the moment of their realization. The starting point of the discussion is the information given by an inscription painted in the inner side of the enter arch to the nave: it gives the name of a painter “Dragosin son of pan Coman of Iasi” and the year 1541. As the inscription was painted in a light tempera technique and disappeared during the 50 years since its discovery. The author presents a other point of view, based on the analysis of the persons of Arbore family represented in the funeral and in the votive paintings in the church (number of children, their age, style), both of them conserving traces of vandalism and important re-paintings of the great damaged surfaces. Having in mind the dedication of the church “ Beheading of St John the Baptist” and the large cycle of his *vita* painted on the eastern wall of the narthex, as it was the custom during Stephen's the Great reign (Pătrăuți, Voroneț, St Elie –Suceava, St Nicolas / Botoșani, St Nicolas – Bălinești), corroborated with the stylistic analysis, I proposed to accept two phases for the realization of the murals: the first one during the founder's life († 1523) with an anonymous chef of the painters team, and the second one attributed to Dragosin/Dragoș Coman, author only of the repair of the damages caused by the Ottomans in 1538 war.

The second aspect regards the restitution of the iconographic program of the cupola, the chancel and the nave, with its peculiarities, new themes or new artistic solutions for the traditional ones.

Keywords: Arbore village, Luca Arbore's family, mural painting, Dragosin/Dragoș Coman, iconographic program

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

L'inscription dédicatoire placée sur la façade sud, près de l'entrée au narthex de l'église de la Décollation de St Jean Baptiste, mentionne comme date de construction l'année 1503: „Par la volonté du Père, avec l'aide du Fils et la bénédiction du Saint Esprit, sous le règne du pieux adorateur du Christ le prince Etienne, par la grâce de Dieu prince de la Terre de Moldavie, pan Luca Arbore, gouverneur de Suceava, fils d'Arbore l'Ancien, gouverneur de Neamț, a bienvoulu dans sa bienveillance, avec le cœur pur et illuminé, à l'aide de Dieu et à l'aide du Prince, à commencer et à faire construire cette église au nom de la Décollation du glorieux et bienheureux prophète Précurseur et Baptiseur Jean. On l'avait commencée en l'an 7011 (1503) le 2 avril et l'avait terminée la même année le 29 août”¹ [Fig. 1a, b ; 2].



Fig. 1 a, b. Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste



Fig. 2. Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste. Inscription dédicatoire

¹ Pour la traduction française du texte slavon, voir Vasile Drăguț, *Dragoș Coman le maître des fresques d'Arbore*, Bucarest, Editions Meridiane, 1969, p. 15 Le texte français publié par cet auteur ne reproduit pas l'inscription entière. Une transcription du texte slavon avec des caractères latins et la traduction complète, chez Dimitrie Dan, „Ctitoria hatmanului Luca Arbore”, in *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 1926, ianuarie-martie, p. 43-44. G. Balș a publié seulement le texte roumain dans *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, dans la série de la publication *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 1925 (1926), p. 117; Seconde édition, anastatique, Suceava, Editions Karl A. Romstorfer, p. 117; commentaires finals, Tereza Sinigalia, p. 365 -366). Traduction en français moderne par Tereza Sinigalia.

Le grand Hetman de Moldavie et Gouverneur de Suceava au temps des règnes de Stefan cel Mare/Etienne le Grand et de son Fils Bogdan III, Luca Arbore, qui était le propriétaire du domaine Solca (auquel le village Arbore appartenait à ce moment-là), fit construire l'église dans le voisinage de son manoir.

Luca Arbore fut décapité en 1523, par le prince Etienne le Jeune (Ștefăniță), dont il était le protecteur entre 1517 et 1520, parce qu'il était mineur.

L'église a une structure typique pour la Moldavie, créée vers la fin du règne d'Etienne le Grand: l'aspect extérieur est celui d'un rectangle avec l'abside de l'autel vers l'est, tandis que, à l'intérieur, vers le sud et le nord de la nef, deux absides sont creusées dans l'épaisseur des murs [Fig. 3]. Ainsi elle fait partie d'un groupe homogène formé et de l'église du village de Reuseni et de l'église La Descente du Saint Esprit du monastère de Dobrovăț, toutes les deux, des fondations du prince Etienne le Grand de 1503-1504. En ce qui concerne la nef, toutes les trois étaient dépourvues de tour, une simple calotte étant érigée sur le bien-connu système des „voûtes moldaves”². Pour le narthex, les voûtes aussi sont similaires. Une particularité des églises d'Arbore et de Reuseni est la présence d'un prolongement des parois sud et nord du narthex, créant ainsi une sorte d'*ante* couvert d'une voûte en berceau. Cet espace était destiné aux repas commémoratifs pour les morts. Les similitudes sont, peut-être, redevables à la formule du texte de l'inscription dédicatoire: l'église a été bâtie aussi « *à l'aide du Prince* ». Est-ce que l'aide consista dans la permission d'utiliser le même modèle pour l'église ? de faire appel aux mêmes maîtres ? On ne le saura jamais, mais la question est intéressante, en particulier parce qu'il y a une situation similaire, dans le cas de la reconstruction de l'église du monastère de Humor, où l'inscription dédicatoire mentionne qu'elle a été bâtie par le Grand Logothète Toader Bubuiog « *à l'aide* » du Prince régnant Pierre Rareș³.

² Pour les „voûtes moldaves”, voir G. Baș, *op. cit.*, Seconde édition, anastatique, commentaires finals, Tereza Sinigalia, p. 372.

³ G. Baș, „Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea”, in *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 1928, p. 115 – 117.

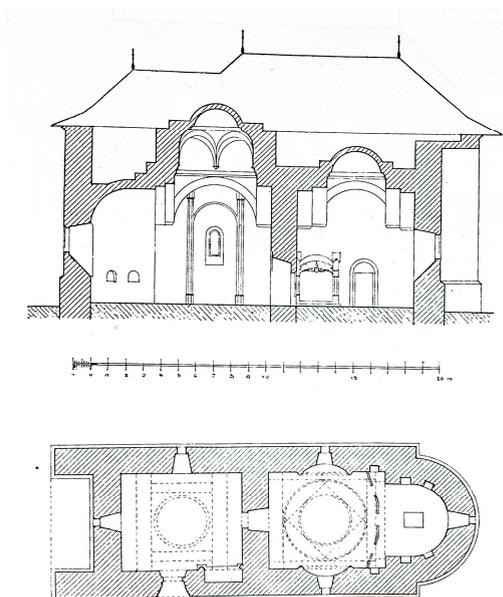


Fig. 3. Arbore. Église de la Décollation de St Jean Baptiste

Les problèmes concernant l'exceptionnel ensemble mural, intérieur et extérieur, sont beaucoup plus compliqués. Il s'agit de leur datation et de leur attribution à une équipe connue de peintres ou à une suite d'anonymes dans la première phase et d'un nom connu dans la deuxième.

Tout a commencé en 1924, quand le byzantiniste Vasile Grecu a publié une inscription peinte sur l'intrados de l'embrasure du passage entre le narthex et la nef, qui était traduite en roumain dans la *Chronique de la paroisse d'Arbore* par le professeur Nicolae Beldiceanu de Iași. Il était le premier à mentionner le nom d'un peintre *Dragosin* et l'année 1541⁴, en ajoutant une photo de l'inscription. Deux ans après, le père Dimitrie Dan, connu pour ses recherches concernant les églises de la Bucovine, a republié, partiellement aussi, l'inscription, en reproduisant aussi une petite photo de celle-ci, d'après Vasile Grecu. Cette photo est la seule source conservée, parce que l'inscription s'était effacée entre temps et aujourd'hui on ne voit plus que quelques traces de lettres sans rapport entre elles [Fig. 4 a, b, c].

⁴ Vasile Grecu, „Eine Belagerung Constantinopels in der rumänischen Kirchenmalerei”, in *Byzantion*, 1924, I, p. 82; Dimitrie Dan, *Citioria hatmanului Luca Arbore*, in *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 1926, janvier-mars, p. 37 - 45; pour la photo de l'inscription, voir p. 45.



Fig. 4 a, b. Inscription qui mentionne le nom du peintre Dragosin (Dragoş) Coman et l'an 1541



Fig. 4 c. Lieu presque vide où se trouvait l'inscription qui mentionnait le nom du peintre Dragosin (Dragoş) Coman et l'an 1541

On a proposé des lectures différentes du même texte. En dépit du fait que Vasile Grecu et Dimitrie Dan ont fourni la photo de l'inscription, ce dernier avait transcrit avec des caractères latins seulement une partie de celle-ci, sans la traduire: « *Turucisca Dragosân zograv, sânu popa...ot Esih ; ispisah Ana dohi Arbure starogo platâla 26 zlati, let 7049* »⁵. En exceptant le premier mot, qui dans cette transcription n'a pas de sens, le reste est clair, à l'exception du fait que le signe de ponctuation ne doit séparer les mots « Esih » et « ispisah », ce qui rend le texte dépourvu de sens, parce que le verbe indique exactement l'action de Dragosin: **il a peint**.

Immédiatement des doutes ont surgi. Déjà G. Balş, dans le volume concernant les églises bâties durant le règne d'Etienne le Grand, a observé qu'il y avait une différence entre les deux *Tableaux votifs*, celui placé sur la paroi derrière l'arcosolium du narthex [Fig. 5a] et celui de la paroi ouest de la nef [Fig. 5 b]. La différence porte sur le nombre des enfants : deux dans le narthex, cinq dans la nef – « *c'est la preuve du soin de respecter la vérité et c'est sûr que la peinture a été terminée avant que ces enfants soient arrivés à*

⁵ Dimitrie Dan, *op. cit., loc. cit.*

l'adolescence »⁶. L'auteur met l'inscription de 1541 au compte d'une réparation.



Fig. 5 a. *Tableau funéraire* avec les membres de la famille de Luca Arbore, autour de 1505-1507

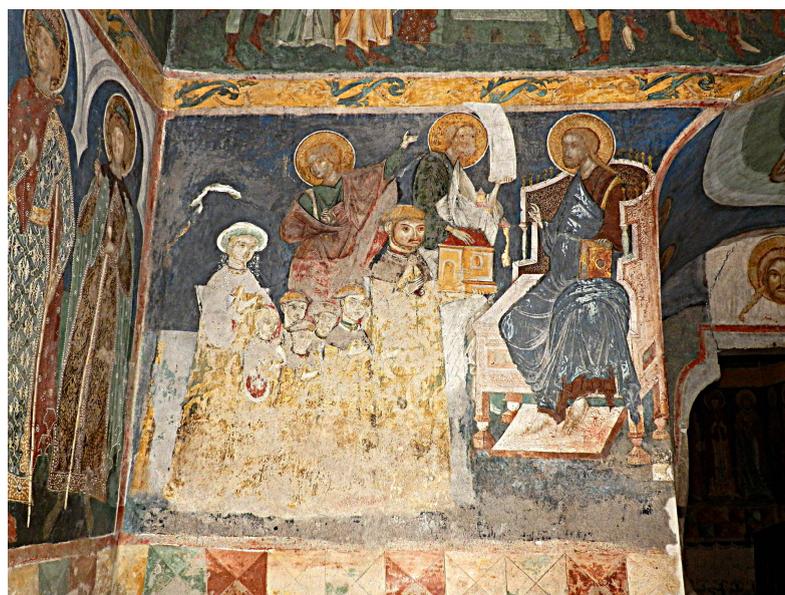


Fig. 5 b. *Tableau votif* avec les membres de la famille de Luca Arbore, 1541(?)

⁶ G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, p. 116 -117.

En partant de cette photo, les chercheurs ont complété le texte, l'ont redessiné et l'ont relu de différentes manières, tout en essayant de placer au compte de Dragoșin l'entier ensemble mural de l'église d'Arbore et de dater les peintures de 1541. Les controverses sont apparues et pour le moment le consensus manque, en dépit du fait que la restauration, en train de se dérouler et qui se rapproche de final, nous fournit des indices, qui, à notre avis, sont capables d'offrir, sinon une solution finale, au moins des arguments en faveur d'un partage des dates et des auteurs des actions créatives (œuvres?) qui peuvent aujourd'hui être observées sur les parois nettoyées de l'église.

Suite à la découverte de Vasile Grecu, des chercheurs d'après-guerre ont continué d'étudier l'inscription, ils l'avaient copiée, redessinée, relue, en essayant de redécouvrir le sens réel des informations, caché derrière les mots.

On a déchiffré le nom du « *pope de Esih* »⁷, qui, à vrai dire, était⁸ « *Coman de Iași* », et qui n'était pas un « *Pope* » (*Prêtre*), mais un « *Pan* » (*Sieur*)!⁹

On peut partager les chercheurs en deux groupes. Les uns affirment que la peinture intérieure a connu deux phases, la première datée immédiatement après la construction de l'église, et la deuxième, impliquant aussi la peinture extérieure, en 1541, après les dégâts causés par les attaques des Turcs en 1538¹⁰. Les autres acceptent entièrement l'idée d'une phase unique, en créditant Dragoș Coman de la peinture intérieure et extérieure de l'église, et en proposant l'année 1541¹¹.

Dans les années '80, l'historien de l'art Ion Solcanu a relancé le problème, le formulant en d'autres termes. D'abord il a donné une nouvelle lecture au texte proprement-dit: « *Les méchants Turcs ont détruit, Dragoșin le zugrav /le peintre, le fils du pan Coman de Iași, a peint. Ana, la fille [d'Arbure] l'Ancien a payé 20 zlots... en l'année 7049/1541* »¹².

⁷ Dimitrie Dan, *op. cit.*, *loc cit.*

⁸ Vasile Drăguț, *Dragoș Coman, maestrul frescelor de la Arbore*, Bucarest, Editions Meridiane, 1969, p. 15.

⁹ Tereza Sinigalia, „Programul iconografic al spațiului funerar din biserica Tăierea Capului Sf. Ioan Botezătorul” din satul Arbore, in *Revista Monumentelor Istorice*, 2001 – 2003, p. 32.

¹⁰ Virgil Vătășianu, *Istoria artei europene. Artă din perioada Renașterii*, Bucarest, Editions Meridiane, 1972, p. 202; Petru Comarnescu, *Îndreptar artistic al monumentelor din nordul Moldovei (Arhitectura și fresca în sec. XV – XVI)*, Casa regională a creației populare, Suceava, p. 326 – 327.

¹¹ Sorin Ulea, „Portretul funerar al lui Ion – un fiu necunoscut al lui Petru Rareș și datarea ansamblului de pictură de la Probota”, in *SCIA*, 1959, no. 1, p. 65, note 3; Vasile Drăguț, *op. cit.*, p. 30.

¹² Ion I. Solcanu, „Datarea ansamblului de pictură de la biserica Arbure (I). Pictura interioară”, in *Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie „A.D. Xenopol”*, XII,

Le chercheur a conduit la discussion dans deux directions: **1).** Quelle est la signification de la différence entre le nombre des enfants du couple de boyards Arbore et Iuliana (*deux* – et nous savons qu'ils étaient déjà morts entre 1504 – 1505), représentés premièrement dans le *Tableau funéraire* de narthex et l'autre nombre (*cinq*, quatre fils et une fille, tous mineurs) figurant dans le *Tableau votif* de la nef?. **2).** En analysant le *Tableau de la nef*, les autres chercheurs ont déjà observé la différence entre ce qui peut être considéré comme appartenant à une première phase (le Christ, la tête et le cou de St Jean Baptiste, le patron de l'église et intercesseur pour la famille qui a offert l'église et la tête de l'Ange protecteur) et le reste peint dans la deuxième phase: Luca Arbore, sa femme Iuliana, ses quatre fils, identifiés comme étant prénommés Toader, Nichita, Gliga et Ioan, et une fille, au prénom impossible à attribuer; le reste est représenté par la figure de St. Jean Baptiste et la maquette de l'église.

Le chercheur Ion Solcanu développe une démonstration qui propose une explication pour cette étrange situation. S'il considère que les Turcs de 1538 sont les auteurs de la destruction d'une partie du *Tableau votif*, il met la restauration de la partie détruite sur le compte de Dragoș Coman, en plaçant cette action en 1541. De même, selon son avis, le même peintre aurait restauré les têtes des personnages peints sur les parois de l'arcosolium de narthex (sauf ceux des deux enfants) aussi bien que les têtes de tous les *Saints* peints sur les premiers registres en bas de la nef et du narthex¹³.

En grandes lignes, je trouve son explication valable, mais le reste de sa démonstration est moins plausible. Il a accepté le point de vue de Virgil Vătășianu, selon lequel quelques portraits auraient été détruits, et un nombre incertain aurait été découpé par les mêmes Turcs [sic !] et replanté après la catastrophe; quant à la troisième catégorie, le chercheur prend en considération un martelage partiel, parce que les traces du fer des lances utilisées par les Turcs afin de détruire les visages de ces personnages sont encore visibles¹⁴.

L'aspect qui paraît étrange est la deuxième situation. Que les Turcs aient découpé des visages est invraisemblable. Ayant détruit une grande surface du *Tableau votif*, percé avec la lance les yeux et les nez de quelques personnages, il n'est pas plausible qu'ils aient épargné les autres, en même temps!

À mon avis, la peinture intérieure, au moins, a été réalisée du vivant du fondateur, le Grand Hetman Luca Arbore, avant 1523, par une équipe de peintres dont le chef, d'une excellente formation, est resté anonyme. Des

1975, Iași, Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, p. 35 – 55.

¹³ Ion I. Solcanu, *op. cit.*, p. 46 – 47.

¹⁴ *Ibidem*, p. 46.

parties de cette peinture ont été détruites pendant le siège de 1538, quand le sultan Soliman le Magnifique a pris la capitale Suceava et son armée a pillé le territoire. Ni le pillage ni les destructions n'étaient sélectives. Les dégâts provoqués aux figures des Saints sont explicables par des raisons religieuses est on les retrouve aussi dans plusieurs autres églises de la région.

La destruction d'une partie du *Tableau votif* est moins explicable, parce que, ici, ce sont exactement les saintes figures qui ont été épargnées, alors que la partie laïque a été détruite d'une telle manière qu'elle devait être repeinte partiellement sur un nouvel enduit. Je pense que l'on parle, dans ce cas, d'une destruction intentionnelle faite par des ennemis de feu Luca Arbore.

En ce qui concerne cette partie du *Tableau*, le fait extrêmement important réside dans la présence des cinq enfants, tous d'un âge probable entre 5 et 10 ans. Ça nous oblige de penser que l'auteur de l'ouvrage repeint a eu comme modèle le *Tableau* ancien, détruit. Autrement, la réalité de la composition actuelle serait dépourvue de raison. Pourquoi, en 1541 un peintre, soit Dragoș Coman, soit un autre, va peindre les jeunes membres de la famille de Luca Arbore comme des enfants de petit âge, tandis que l'on sait que deux de ses fils, Teodor et Nichita, ont été tués par le prince Etienne le Jeune, comme traîtres, en 1523, date à la quelle, normalement, ils étaient déjà d'un certain âge.

La logique du discours nous oblige à reconnaître que le peintre qui a refait la partie détruite du *Tableau votif* a repris exactement le modèle de l'original, modèle qui devrait être daté non seulement du vivant de Luca Arbore († 1523), mais aussi au moins deux ou quatre ans après la construction de l'église, en 1503.

Je pense que le reste de la peinture murale de l'intérieur de l'église, au moins, peut être datée dans le même intervalle et qu'elle n'a rien à faire avec Dragoș Coman. Il pourrait être soit l'auteur de la partie nouvelle du *Tableau votif*, soit celui qui a refait les visages des personnages peints dans l'arcosolium du narthex et des *Saints Guerriers* de la nef et des *Saintes Femmes* du narthex. Il y a des différences de style entre les visages des personnages refaits du *Tableau votif* et ceux des *Saints Guerriers*.

Récemment, on a soutenu l'idée que toute la peinture intérieure de l'église doit être datée après la mort de Luca Arbore, en 1523¹⁵. Cette opinion a été présentée en partant du *cycle de la Vie de Saint Jean Baptiste*, qui occupe la plus grande partie de la paroi est du narthex. Au centre du dernier registre se trouve le *Banquet d'Hérode*, vaste composition dans laquelle, autour d'une table en V, sont assis des personnages dont les noms et la succession vis-à-vis d'Hérode sont écrits au-dessus de leurs têtes [Fig. 6 a,

¹⁵ Constanța Costea, „Herod's Feast at Arbore”, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*. Série Beaux Arts, tomes XLI –XLII, 2004 -2005, p. 3-6.



Fig. 6 b. Cycle de la vie de Saint Jean Baptiste. Le Banquet d'Hérode (détail)

Or, il existe un fait indubitable qui n'a pas été pris en considération. L'inscription dédicatoire, taillée en pierre mise par le fondateur sur la paroi sud de l'église, donne comme date de la fin de la construction l'année 1503. La même inscription mentionne aussi les vocables par lesquels l'église a été désignée: **la Décollation de St. Jean Baptiste**. On pourrait parler d'une tragique prémonition de la part du fondateur, ou alors son choix reste peut-être inexplicable¹⁸.

Il y a un autre argument en faveur de la datation de la peinture quelques années après la construction. On sait que dans les églises peintes pendant le règne d'Etienne le Grand (1457 – 1504), des surfaces significatives des murs du narthex étaient réservées à l'illustration de la *vita* et des *merveilles* du Saint Patron de la sainte demeure¹⁹, tandis que, sous le règne de Rareș, l'iconographie de cet espace change, comme à Părâuți, unique fondation d'un boyard, peinte dans cette période, ou à St. Démètre de Suceava, fondation de Petru Rareș. Et la situation est plus claire dans les églises des monastères, où le *Ménologe*²⁰ fait son apparition. Les peintures de l'église d'Arbore s'inscrivent dans les cadres reconnus pour l'époque d'Etienne le Grand et n'ont rien de commun avec l'année 1541. Si le manuscrit de Dragomirna a été copié au XV^e siècle et se trouvait au monastère ancien de Moldovița²¹, un iconographe érudit du commencement

¹⁸ Voir plus haut le texte de l'inscription, note no 1.

¹⁹ Părâuți – *St. Empereur Constantin le Grand*; Voroneț – *St. Georges*; St. Elie près de Suceava – *St. Elie*; Milișăuți – *St. Procope* (détruite); Botoșani – *St. Nicolas*; Bălinești – *St. Nicolas*.

²⁰ Probota, St. Georges de Suceava, Humor, Moldovița.

²¹ Les dernières informations sur ce manuscrit ont été publiées sous la dénomination de „Sbornic” dans: Ioan Iufu et Victor Brătulescu, *Manuscrite slavo-române din Moldova. Fondul mănăstirii Dragomirna*, édition soignée, préface, notes, résumé, index et reproductions par Olimpia Mitric, Iași, Editura Universității « Alexandru

du XVI^e siècle pouvait l'utiliser comme source pour la *vita du Précurseur* d'Arbore. Les autres ensembles peints de cette époque sont la preuve que ce type de personnes a bien existé, mais nous ne connaissons pas leurs noms, sauf celui de l'Hiéromoine Gavril, qui s'était signé sur le *Tableau votif* de l'église St. Nicolas de Bălinești, fondation du Grand Logothète Ioan Tăutu²².

L'examen de la peinture murale des voûtes, du sanctuaire et de la nef de l'église d'Arbore ouvre deux séries de questions. La première porte sur les moyens iconographiques et plastiques utilisés par les peintres afin de transmettre le message théologique dont l'Eglise a investi les images sacrées choisies pour décorer les parois intérieures d'un bâtiment de ce type. La deuxième, liée intimement à la première, est destinée à répondre dans quelle mesure les peintures d'Arbore apportent des nouveautés et comment elles peuvent se situer par rapport aux ensembles peints en Moldavie entre la fin du XV^e siècle et la moitié du XVI^e.

Vues d'un œil rapide, les peintures d'Arbore sont peu différenciées par rapport aux autres ensembles de cet intervalle de temps, parce que la composante liturgique et théologique est strictement la même. Mais, vue de près, la situation n'est ni absolument limpide, ni absolument simple.

Quels sont les moyens de mettre en lumière des différences et des nouveautés, des rapprochements ou des distinctions entre des ensembles généralement datés avec une imprécision bouleversante, reposant sur des lectures contradictoires ou seulement sur des interprétations conjecturales ou, pire encore, intéressées à soutenir un certain point de vue?

La restauration en train d'être finie offre des réponses à plusieurs problèmes, à condition que les questions mêmes et les analyses soient avancées avec bienveillance et responsabilité, sans parti pris, *sine ira et studio*.

Commençons par la théologie: Le Christ est Dieu, la Deuxième Personne de la Trinité, vue comme un *Pantocrator* (Tout-puissant), peint au point le plus haut de l'église, au centre d'une coupole symbolisant le Ciel. C'est Lui qui s'incarne au sein de la Vierge, et comme Dieu et Homme en même temps, faisant don de lui-même comme offrande réparatrice. L'idée est représentée sur la demi-coupole de l'abside de l'autel, où la *Vierge*, assise, vénérée par des Archanges, soutient sur ses genoux l'Enfant Jésus.

Ioan Cuza », 2012, no. 158 – dans le *Catalogue*, cotes manuscrit: 1880/791, sec. XV, p. 176. XL. F. 353 v: albă. 354 -359. [texte slavon; traduction]: „August 29. Viața și tăierea capului cinstului prooroc și Înaintemergătorul și Botezătorul Ioan, scrisă de ucenicul său Ioan, adică Marcu. Binecuvântează, Părinte”.

²² Sorin Ulea, „Gavril Ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești. Introducere la studiul picturii moldovenești din epoca lui Ștefan cel Mare”, in vol. „Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare”, București, Editura Academiei RPR, 1964, p. 419 – 461.

Le même Enfant, cette fois tout seul, est figuré dans une coupe d'or (patène), couvert d'un voile liturgique et de l'étoile dorée, objet liturgique utilisé pour couvrir le pain avant d'être consacré. Deux paires d'Anges-Diacres l'adorent, en agitant des *ripidia* d'or. Ainsi nous nous rapprochons du sens liturgique transmis par l'image placée dans l'axe est de l'église, au niveau de la fenêtre par laquelle entre la lumière du matin, parce que le Christ est la « Lumière du Monde » (selon l'Évangile).

Dans le deuxième registre d'en haut, le contenu liturgique est corroboré d'images illustrant la *Communion avec le Pain*, au nord, et la *Communion avec le Vin*, au sud.

Les deux moments tirés des Évangiles sont présentés des deux côtés, en guise d'*Anamnèse*: à gauche de la *Communion avec le Pain*, est le *Lavement des pieds*, et à droite de la *Communion au Vin*, *La Dernière Cène* [selon l'Évangile].

La *Procession des Evêques*, concélébrant sur l'autel le renouvellement eucharistique du Sacrifice du Christ, est précédée par l'*Archidiaque Etienne* et terminée par le *Diaque Prochoros*.

Cette structure d'idées et d'images devient fonctionnelle dans l'Église Orientale à la fin de l'époque des Comnènes et on peut la retrouver dans la dernière phase de la peinture byzantine (des Paléologues) et puis dans celle post-byzantine.

Mais, quand on parle strictement de l'église de la « Décollation de Saint Jean Baptiste » du village d'Arbore, on arrive à découvrir de particularités d'un intérêt majeur pour les spécialistes (historiens de l'art, restaurateurs) aussi bien que pour les gens de l'Église s'intéressant aux modalités de transmettre le message divin, l'enseignement des Pères ou les contributions des grands théologiens par l'intermédiaire des valeurs de l'art sacré.

Les particularités dont on parle ici participent du domaine de l'iconographie ainsi que de celui artistique proprement dit.

Cet axe dogmatique qui a son point le plus haut à la clef de la voûte de la nef est entouré de thèmes pas exactement secondaires, mais choisis et traités d'une telle manière, que leur présence appartient à des traditions diverses ou à des innovations locales, dues à des iconographes possédant de profondes connaissances théologiques collaborant avec des peintres d'une excellente formation, capables de suggérer des solutions nouvelles, même hardies, parfois absolument insolites.

On retrouve le *Christ Pantocrator* [Fig. 7] en buste entouré d'une étoile à huit branches, chacune abritant des *Chérubins* « sur lesquels est assis le Plus Haut » (*Ps 79,2*), en alternance avec les *Symboles des Évangélistes*. Un registre étroit de *Séraphins* suit. Ils sont de deux types: a) aux six ailes entrecroisées autour de la petite figure; b) munis de pieds et marchant avec élan; leurs couleurs sont variées – rouge, blanc et jaune – et utilisées dans

une alternance artistique. On retrouve cette solution compositionnelle dans la calotte de chaque église de Moldavie peinte entre la fin du XV^e siècle, jusqu'à Dragomirna, immédiatement après 1610²³. Même dans une église dépourvue de coupole et à la nef couverte d'un berceau, comme à Bălinești, les artistes ont su adapter ces thèmes aux surfaces dont ils disposaient.



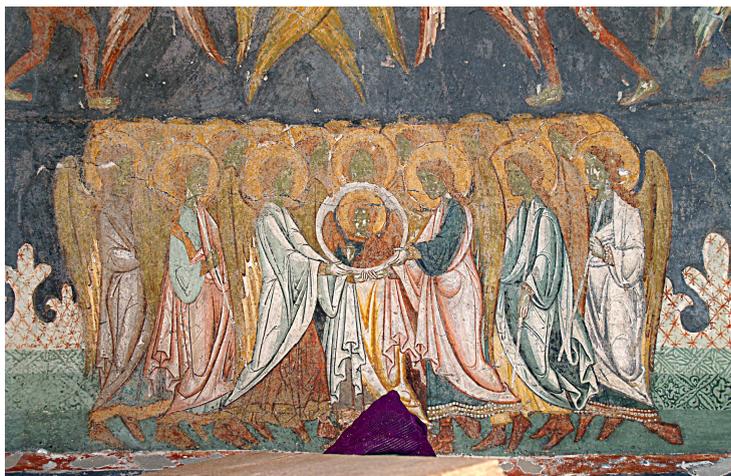
Fig. 7. *Le Christ Pantocrator*

Le registre suivant sort de l'habituel. Chacune des *Huit Synaxes d'Ange* est groupée autour de l'ange du centre qui tient un *clipeus* avec une image symbolique: *Le Trône de l'Hétimasie, Jésus Emmanuel, Jésus Ange du Grand Conseil, Jésus Grand Archiérée, la Vierge orante; le Phénix, le Soleil et la Lune* [Fig. 8 a, b, c]. Les groupes sont conçus comme les fleurons d'une couronne autour du *Pantocrator*, disposition inspirée de la *Hiérarchie Céleste* de Pseudo-Denys l'Aréopagite. On trouve une solution similaire pour le groupement des Anges et pour les symboles qu'ils présentent à l'église de Bălinești²⁴, dans la formule d'un arrangement sur deux horizontales. On y trouve aussi le thème proprement dit, rédigé dans une formule plus proche de l'idée de Denys de grouper les Anges dans trois triades ordonnées selon une hiérarchie verticale, conformément à la distance face au trône de Dieu. La première église dans laquelle on a choisi cette solution est St. Nicolas de Botoșani, peinte peu après sa date de construction (1496), à l'initiative du prince de Moldavie, Etienne le Grand; mais la rédaction est assez monotone:

²³ Tereza Sinigalia, Petru Palamar, Carmen Cecilia Solomonca, *Mănăstirea Dragomirna*, Editura Karl A. Romstorfer, Suceava, 2014, p. 28.

²⁴ Tereza Sinigalia, „Relația dintre spațiu șidecorul pictat al naosurilor unor biserici de secol XV – XVI din Moldova”, *Revista Monumentelor Istorice*, 2007, p. 46 - 62.

c'était l'idée qui comptait et pas la solution artistique²⁵. L'exemple le plus spectaculaire de Moldavie est celui de l'église St. Nicolas de monastère de Probota, fondation de Pierre Rareș, fils d'Etienne le Grand, église peinte en 1532-1534²⁶. Il ne s'agit pas seulement d'arranger les trois triades verticalement, en trois registres à l'intérieur du tambour, mais aussi de particulariser chaque groupe par les vêtements et les parures et d'individualiser les chefs par une position dominante.



²⁵ *Ibidem.*

²⁶ Tereza Sinigalia, *Mănăstirea Probota*, București, Editura Academiei Române, 2007, p. 18.

²⁶ *Ibidem.*



Fig. 8 a, b, c. *Les Huit Synaxes d'Ange de la Hiérarchie Céleste* de Dyonisius Pseudo-Aréopagite (détails)

Dans les lunettes en dessous des arcs obliques du système moldave, c'est la *Généalogie du Christ* [Fig. 9] qui a été représentée d'une manière presque similaire à celle de Bălinești, sur la voûte ouest du sanctuaire, toujours inspirée de la rédaction du commencement de l'Évangile de Matthieu du codex Parisinus Graecus 74 de la Bibliothèque Nationale de France (XI^e siècle), passée dans la copie du tsar bulgare Ivan Alexandre (autour de 1330), qui se trouvait en Moldavie, vers la fin du XV^e siècle²⁷. Dans les petits pendentifs, pour les Évangélistes, les peintres ont choisi des solutions inspirées par certaines des miniatures du Tetraévangélaire de 1429 de Gavril Uric²⁸ (*Marc*) ou par d'autres, originales, comme la composition pour *Jean* [Fig. 10].

²⁷ Constanța Costea, „Referințe livrești în pictura murală moldovenească de la sfârșitul secolului al XV-lea”, in *Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie „A.D. Xenopol”*, XII, 1975, Iași, Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1992, p. 277 - 283; Tereza Sinigalia, *op. cit.*, loc cit.

²⁸ Aujourd'hui dans la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford.

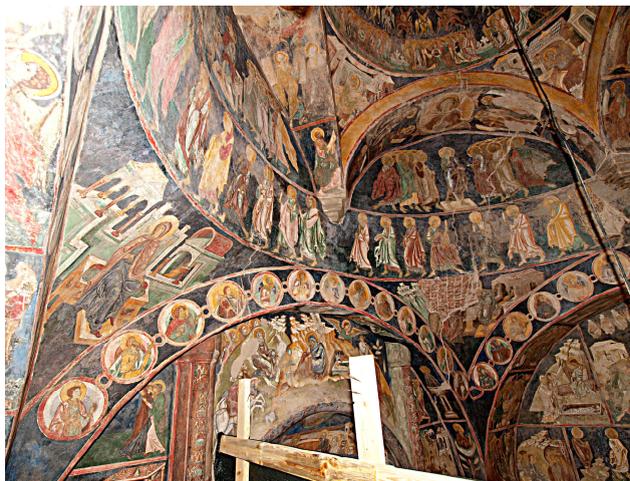


Fig. 9. *Généalogie du Christ*



Fig. 10. *Saint Evangéliste Jean*

Ce qui est unique à Arbore est la composition du dernier registre des voûtes de la nef. Il s'agit d'une ample *Déesis*, circulaire, qui a dans le centre, exactement dans l'axe, un *Mandylion*, qui remplace la figure du Christ debout ou à mi-corps, des formules consacrées. Des deux côtés, deux cortèges avancent en deux directions, l'un conduit par *la Vierge*, l'autre par *St. Jean Baptiste*. Chacun est suivi par un très bel *Archange* et par *14 Apôtres* surpris dans des mouvements rapides, dans des conversations à la manière renaissance italienne (*Sacra conversazione*), avec des vêtements mouvementés, d'un coloris fin et varié [Fig. 11 a, b].



Fig. 11 a. *Déesis avec une Procession d'Apôtres*



Fig. 11 b. *Déesis avec une Procession d'Apôtres*

Une autre surprise vient de la décoration peinte des grands pendentifs. Sur les deux triangles sphériques de l'est est figurée *l'Annonciation* selon la formule que l'on retrouve dans les Pays Roumains seulement à l'église de la Sainte Croix de Pătrauți, fondation d'Etienne le Grand de 1487, peinte autour de 1490, par une équipe des peintres grecs. Du pendentif nord-ouest, *l'Archange Gabriel* [Fig. 12 a, b] avance d'un mouvement rapide et gracieux vers *la Vierge* [Fig. 13 a, b] qui est peinte sur le pendentif sud-est. L'annonce angélique la surprend assise; elle se retire dans un sort de *contrapposto* correct et élégant. Pour les deux personnages

l'artiste a créé un cadre d'architectures compliquées, colorié, fantaisiste, mais poétique et symbolique.



Fig. 12 a. *Annonciation. L'Archange Gabriel* (ensemble)



Fig. 12, b. *Annunciation. L'Archange Gabriel* (détail)

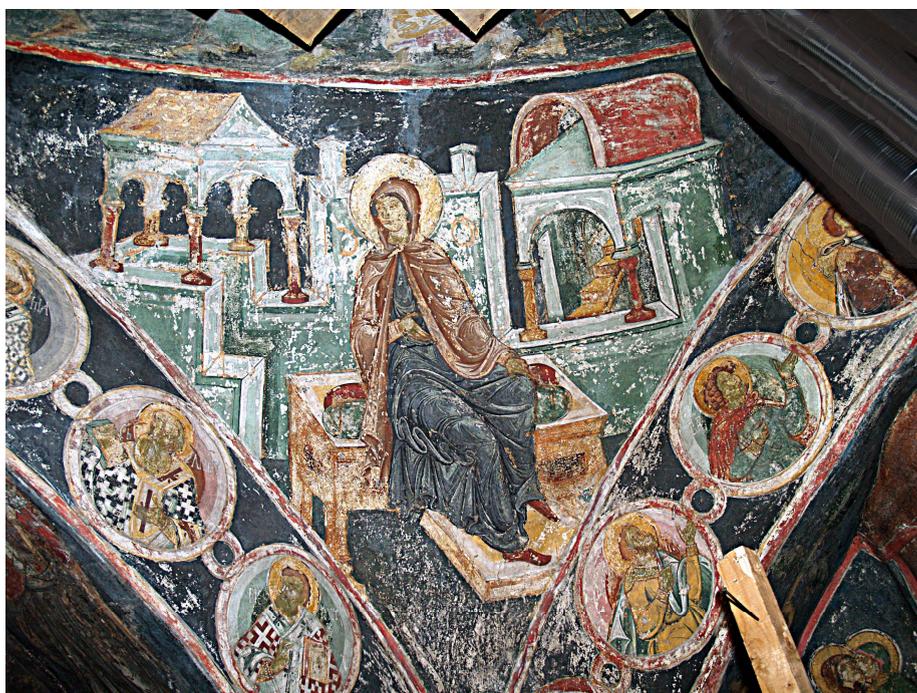


Fig. 13 a. *Annunciation. La Vierge* (ensemble)

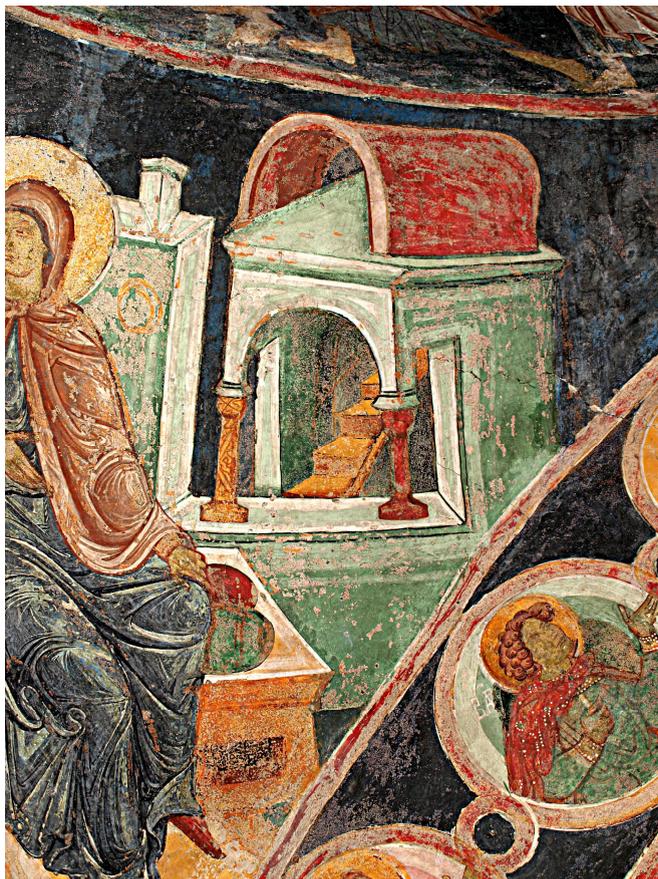


Fig. 13, b. *Annonciation. La Vierge* (détail)

Cette formule, consistant à séparer les deux protagonistes d'un côté et de l'autre de la grande arcade du passage de la nef vers l'abside de l'autel, était relativement courante en Macédoine (Kurbinovo; Kastoria; Veria), aussi bien que dans quelques ensembles gothiques peints dans l'Europe Centrale. La signification de ce choix est très claire: c'est la voie par laquelle Christ le Dieu entre dans le monde des hommes, par *le Fiat* de la Vierge.

C'est Elle qui, par l'ombrage du Saint Esprit avait enfanté Jésus [Fig. 14], le Fils qu'elle tient sur ses genoux, et qui est vénérée par deux paires d'*Archanges*, beaux, richement vêtus de tuniques bordées de pierres et avec des *loroi* diaconaux. De plus, face aux rédactions traditionnelles du thème, le peintre a surchargé la composition avec deux paires supplémentaires de *Séraphins* rouges, se dirigeant rapidement vers Marie. L'idée de l'action du Saint Esprit a pris forme par la représentation de la *Colombe* blanche qui survole au-dessus de la tête de la Mère, dans un tourbillon de nuages *chi* [Fig.

15]. C'était une modalité visuelle de suggérer l'Incarnation de Jésus, d'une originalité absolue.

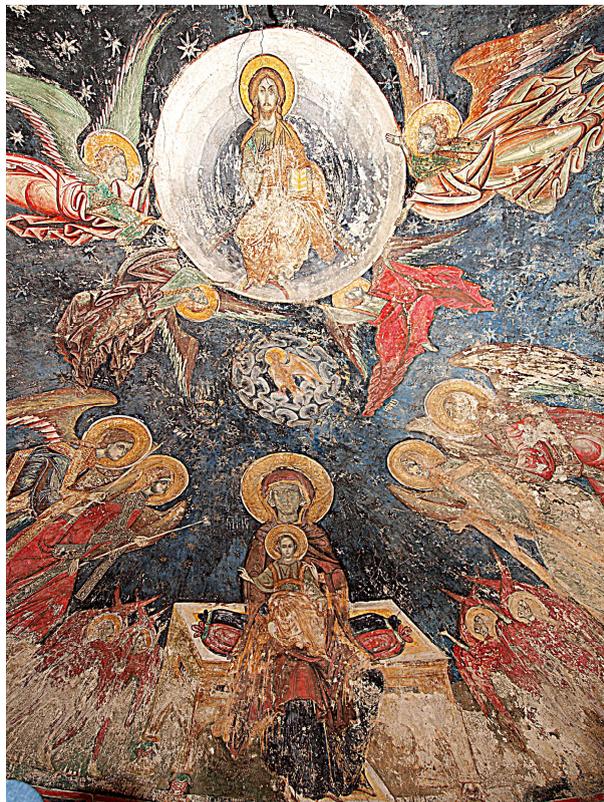


Fig. 14. Sanctuaire. Conque. *La Vierge vénérée par des Archange et par des Séraphins*

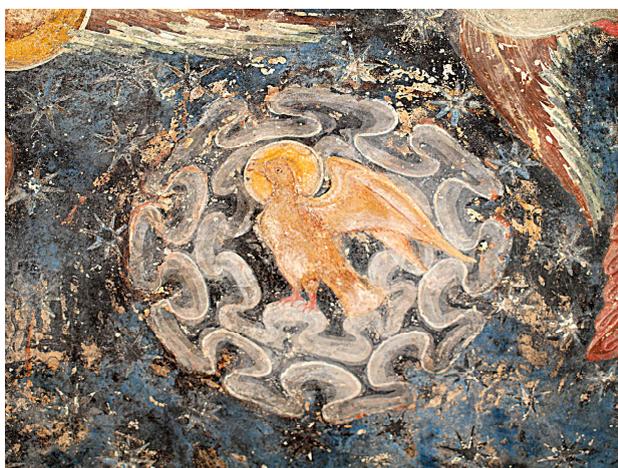


Fig. 15. *Le Saint Esprit*

L'Enfant né de la Mère-éternellement Vierge repose sur la patène [Fig. 16], en guise d'offrande, comme d'habitude, adoré par des *Anges-Diacres* officiant pendant la Liturgie Eucharistique. C'est "L'Agneau de Dieu immolé pour le péché du monde", comme l'avait nommé St Jean Baptiste (*In* 1,37).



Fig. 16. *Jésus sur la patène (Agnus Dei/ Agneau de Dieu)*

Au-dessous du *Christ dans la patène*, les deux séquences du *Sacrifice d'Abraham* – *La route vers le lieu choisi* [Fig. 17] et *La main d'Abraham arrêtée par un Ange au moment où il était en train d'immoler son fils Jacob* [Fig. 18] – sont des figurations typologiques marquant un parallèle entre L'Ancien et le Nouveau Testament, comme des prévisions basées sur un substrat similaire, présentes d'habitude près de la niche de la prothèse, là où l'on prépare les phosphora à consacrer pendant la Liturgie Eucharistique. Le changement de place à l'intérieur du sanctuaire, dans l'axe, prend une signification nouvelle, issue de la proximité créée entre les deux thèmes qui ont en commun le sacrifice offert pour accomplir la volonté du Seigneur.

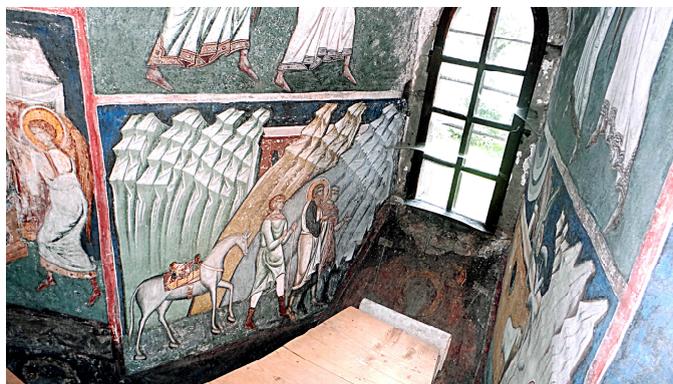


Fig. 17. *Sacrifice d'Abraham - La route vers le lieu choisi*



Fig. 18. *Sacrifice La main d'Abraham arrêtée par un Ange au moment dans lequel il était en train d'immoler son fils Jacob*

A cette Liturgie Eucharistique renvoient les deux scènes peintes en miroir autour de la fenêtre en axe, s'avoisnant directement au *Sacrifice d'Abraham*. La *Communion au Pain* [Fig. 19 a, b], vers le nord, et la *Communion au Vin* [Fig. 20 a, b], au sud, sont d'un usage commun et sont devenues obligatoires dans la décoration murale d'une église orthodoxe. Ce qui fait la différence entre les divers ensembles sont les modalités plastiques de les figurer, avec des résultats artistiques surprenants. C'est bien le cas des peintures d'Arbore.



Fig. 19, a. *La Communion avec le Pain*

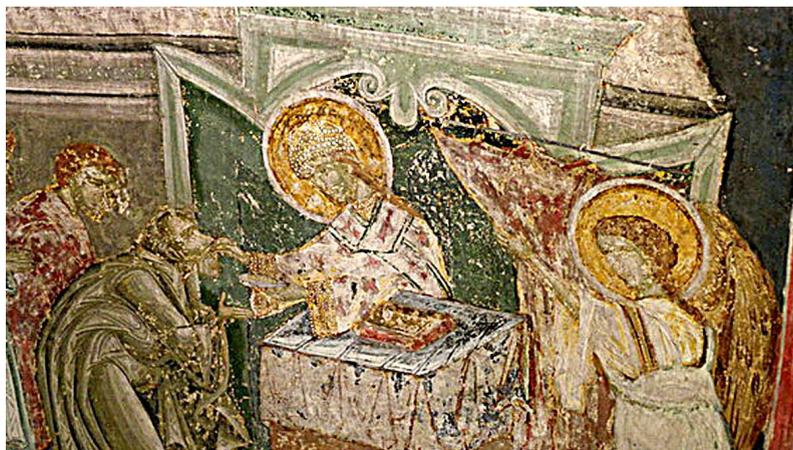


Fig. 19, b. *La Communion avec le Pain*

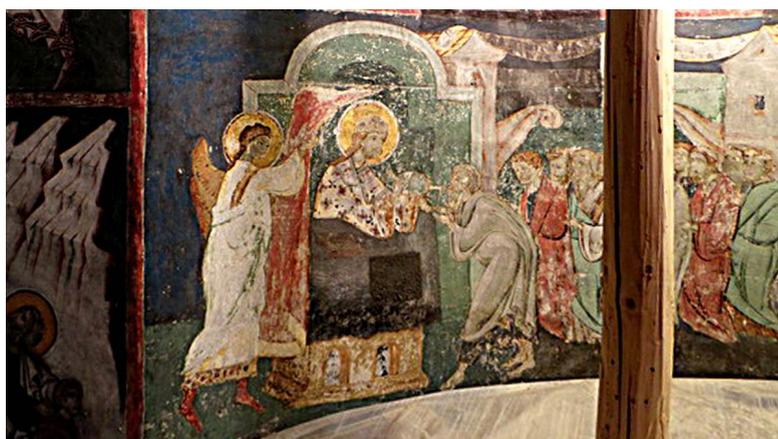


Fig. 20 a, b. *La Communion avec le Vin*

On pourrait dire que les peintres ont respecté un modèle traditionnel, mais que leur contribution personnelle confère une originalité absolue aux scènes dans lesquelles Jésus donne la Communion aux Apôtres. *Les 12 Apôtres* sont présents dans toutes les deux, tassés les uns contre les autres. Le Christ se tient debout entre la porte ouverte d'un édifice à coupole et une table d'autel sur laquelle se trouve un Livre d'Évangiles richement relié d'or. Il met le pain dans la bouche de Pierre et fait couler le vin d'une cruche sur les lèvres de Paul.

Mais c'est Jésus lui-même qui attire l'attention. Vêtu d'un *saccos* blanc avec des croix rouges inscrites dans des cercles, l'*omophorion* sur ses épaules, il a la tête couverte d'une mitre de type coupole, plus proche des couvre-chefs des empereurs byzantins que de la mitre des évêques orthodoxes, qui fait son apparition plus tard parmi les *ornamenta* épiscopales. Christ a des cheveux roux, longs, qui tombent derrière la tête et sur les épaules, et un visage fin, modelé avec soin sur la *proplasma* verdâtre. L'état de conservation diffère, ce qui donne l'impression que des mains différentes ont pu réaliser les deux compositions.

Le Lavement des pieds [Fig. 21] et *la Cène* [Fig.22] suivent, comme d'habitude, mais, selon la Liturgie orthodoxe, toutes les deux sont munies d'une signification purement anamnétique, la seconde n'étant pas liée directement à l'Épiclese (équivalent des Transsubstantions, dans le culte catholique).



Fig. 21. *Le Lavement des pieds*

Fig. 22. *La Cène*

Le programme iconographique continue avec une autre séquence liée à la Liturgie, le double *cortège d'Evêques*, marchant des deux côtés vers l'image du Christ de l'axe [Fig. 23 a, b]. Vêtus de *sacchi* or de *phelonia* parsemées de croix, avec des *epitrachelia* et des *omophoria*, leur présence majestueuse est soulignée par les expressions des figures (malheureusement certaines se sont effacées). Dans les extrémités des deux cortèges, deux *Diacres* portent dans les mains des encensoirs et l'objet dénommé *kivotion*, une église en miniature, mise sur la table de l'autel, dans lequel est conservée la Communion pour les malades [Fig. 24]. De longues tuniques blanches sont ornées avec des cercles dans lesquels sont inscrites, en lettres slavonnes, les initiales habituelles de Jésus Christ et de la Vierge – *ĪC XC; MP ΘΥ* – mais aussi, dans l'un d'entre eux, deux lettres dont le sens n'est pas déchiffrable – *ЗА* [Fig. 25]. Il ne s'agit pas d'un an ou au moins pas d'une année liée à l'église d'Arbore, parce que la correspondance des chiffres probables donne l'an 1493, date à laquelle même l'église n'existait pas encore. La seule explication acceptable est que les peintres ont utilisé un modèle préexistant et qu'ils n'ont pas fait attention au sens des lettres. Les cercles et les lettres sont tracés au pinceau mouillé dans une pâte de chaux, ce qui leur confère du relief et facilite le jeu de lumières sur la surface.



Fig. 23 a. *Cortège d' Evêques Co-célébrants*



Fig. 23, b. *Cortège d' Evêques Co-célébrants*



Fig. 24. *Le Diacre Prochoros*



Fig. 25. *Le Diacre Prochoros. Détails de la décoration*

Pour celui qui passe derrière l'iconostase et s'intéresse aux images en essayant de déchiffrer leur signification, une partie du décor pariétal de l'abside pourrait sembler étrange. Elle sort de la ligne purement dogmatique qui domine les peintures de l'autel. Les sujets sont tirés seulement des Évangiles et occupent tout le long du premier registre en haut, en s'arrêtant exactement dans les endroits où les décroches de l'abside rencontrent les parois sud et nord de la nef. Il s'agit de séquences de la *Vie publique de Jésus* (*L'Appel de Pierre et d'André* [Fig. 26]; *Appel du monnayeur Levi, devenu Mathieu* [Fig. 27]; *Expulsion des marchands du Temple*); merveilles (*Guérison de la belle-mère de Pierre*; *Résurrection du fils de la veuve de Naïm* [Fig. 28]; *Résurrection la fille de Jaïre* et *Guérison de la femme à hémorragie* [Fig. 29]).



Fig. 26. *L'Appel de Pierre et d'André*



Fig. 27. *L'Appel du monnayeur Levi, devenu Mathieu*

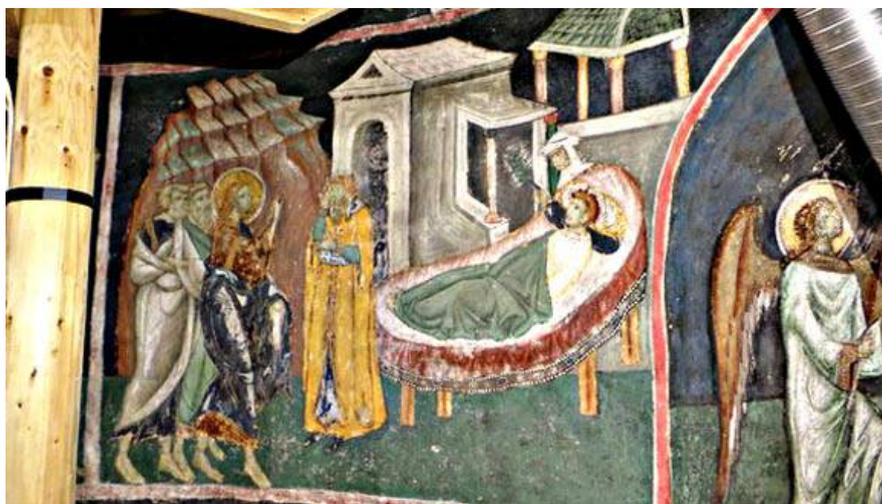


Fig. 28. *La Résurrection du fils de la veuve de Naïm*



Fig. 29. *La Résurrection la fille de laïr et la Guérison de la femme à hémorragie*

Il y a une sorte de simplicité dans ces compositions de dimensions moyennes, mais avec des personnages monumentaux projetés dans un contexte d'architectures ou de paysages rocheux. Les figures sont animées de mouvements mesurés. Les visages ont bénéficié d'un dessin sûr, parfois devenu visible, un ocre presque blanc a été posé sur la proplasma verte; les vêtements n'ont pas de stridences, mais au contraire, une harmonie de couleurs douces auxquelles le pinceau ajoute un mouvement rapide et des différences de saturation mais aussi d'épaisseur, moyens utilisés pour accentuer la volumétrie, l'anatomie et, enfin, la vérité de la représentation. Un mot pour la figuration des montagnes, vues comme des blocs immenses de pierre coupées d'une manière géométrisante, traversés verticalement par de fines lignes rouges ou vertes, impressionnants par la volumétrie et par la force d'une monumentalité hors du commun [Fig. 30].



Fig. 30. *Montagnes*

L'iconostase actuelle devance de 0,80m presque l'emplacement de celui d'origine, vers la nef. Seule la poutre horizontale qui soutenait la partie haute de celui-ci s'était conservée *in situ*. Elle a été fixée dans les parois sud et nord de l'abside près des coins des extrémités extérieures du *Lavement des pieds* et de la *Cène*.

Cette situation d'origine a déterminé les peintres de placer correctement le commencement et la fin du *Cycle de la Passion du Christ* entièrement dans la nef et non pas séparées, comme l'indique l'état actuel, derrière l'iconostase.

Si l'on passe dans la nef, il faudrait revenir de nouveau aux parties hautes, aux grands arcs qui favorisent la forme carrée pour la base de la coupole centrale. Vers l'est descendent deux arcs, l'un vers l'ouest, plus large, et l'autre vers le sud et le nord.

A la clef du premier arc d'est, en descendant vers la nef, on revient au niveau des Cieux, les images étant utilisées afin de marquer là, une fois de plus, le passage de la Divinité vers le monde créé, que l'on trouve dans la nef. *Le Ciel* en demi-cercle, avec ses rayons blancs, est entouré des *Séraphins*, dans leur double style de représentation. Le plus spectaculaire est celui d'en bas, vers le nord, avec les 6 ailes entrecroisées peintes seulement en nuances raffinées de gris [Fig. 31].



Fig. 31. Arc descendant vers l'abside du sanctuaire. *Le Ciel ouvert* et des *Anges*

Sur l'intrados du deuxième arc, c'est l'image de *l'Ancien des Jours*, vieux, vêtu de blanc selon la vision du prophète Daniel, bénissant de ses deux mains, qui fait son apparition d'un ciel gris, soutenu par deux *Anges* flottants, d'une exquise beauté [Fig. 32]. Quatre *Archanges* le regardent. En même temps, l'archivolte du même arc porte au centre *L'Agneau* blanc [Fig. 33], symbole du Christ sacrifié, monté sur un autel couvert d'une nappe blanche, la tête tournée vers la croix qu'il tient de l'un de ses pieds de devant posé sur un livre relié d'or. C'est *l'Agneau eucharistique* et l'idée est soutenue par la présence de 12 *Evêques* avec des vêtements liturgiques qui occupent des médaillons à sa droite et à sa gauche. Des médaillons abritent aussi les groupes de *Saints* sur les autres trois arcs de la nef. Au sud sont des *Martyrs* [Fig. 34], à l'ouest, autour de la *Vierge orante* – les *Saintes Femmes* et des *Martyres* [Fig. 35], et le nord était réservé aux *Saints Moines*, mais seulement deux images se sont intégralement conservées; les autres ont disparu, avec leur enduit, en même temps que l'entière surface peinte de la partie nordique du grand arc de l'ouest et du pendentif nord-ouest. Sur la partie sud de ce grand arc ont été peintes les trois séquences majeures de la *Vie d'Abraham*, connue comme *L'Hospitalité d'Abraham* [Fig. 36]: *L'arrivée des Trois Anges*; *Le Repas auprès de la chaîne de Mambré*; *Le Départ des Anges, après les promesses faites à Abraham et à Sarah*. Ces trois scènes font un rappel à ceux qui se trouvent dans l'embrasure de la fenêtre de l'axe de l'abside de l'autel. Ce sont les seules inspirées directement de l'Ancien Testament; on pourrait leur ajouter les figures des *Prophètes* des intrados des arcs obliques des voûtes moldaves de la nef et les médaillons de *Prophètes* peints au-dessous de la *Vierge de l'Incarnation* de la conque de l'autel.



Fig. 32. *L'Ancien des Jours*



Fig. 33. *L'Agneau Mystique*

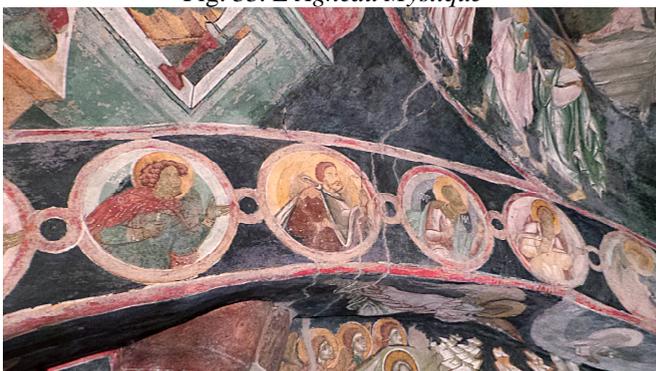


Fig. 34. Archivolte du grand arc sud. *Martyres*, en médaillons



Fig. 35. *Saintes Femmes autour de la Vierge*, en médaillons



Fig. 36. Intrados du grand arc ouest. *L'Hospitalité d'Abraham*

Des thèmes importants sont représentés par les *Grandes Fêtes de l'Eglise*. C'est significatif d'observer qu'elles sont concentrées sur la personne du Christ et sur la Vierge Marie, sa Mère. On n'a pas peint toutes les Douze et le lieu dans l'espace de l'église ainsi que des surfaces qui leur ont été accordées différent de l'une à l'autre.

Un petit *Cycle de la Vie de Marie* comporte *La rencontre de Joachim avec Anne*, *La Nativité de la Vierge* [Fig. 37], *L'entrée de la Vierge au Temple* [Fig. 38] et la *Visitation*. Chacune d'entre elles occupe de petites surfaces dans les coinçons entre les parois est ou ouest de la nef et les groupes de trois colonnettes qui contournent les petites absides latérales. Les compositions balancent entre l'étreinte de deux personnages simplement projetés sur le fond bleu foncé de la peinture et des arrangements compliqués avec plusieurs actants, suggestions des espaces qui comptent sur la profondeur des plans multiples des autres.

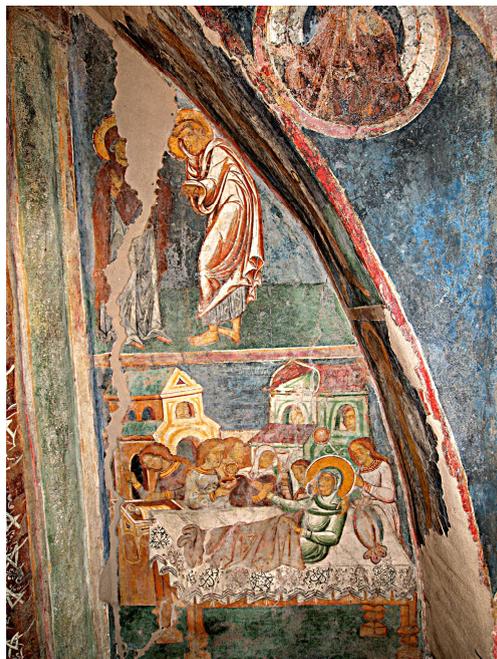


Fig. 37. Ecoinçon du coin nord-est de la nef. *La rencontre de Joachim avec Anne; La Nativité de la Vierge*



Fig. 38. *L'entrée de la Vierge au Temple*

Seulement la *Nativité de la Vierge* fit partie des *Grandes Fêtes*. La *Nativité du Christ*, *La Présentation au Temple*, *Le Baptême* (probablement peint sur le pendentif nord-ouest, totalement détruit), *La Résurrection de Lazare*, *La Transfiguration*, *L'Entrée au Jérusalem*, *La Crucifixion*, *La Résurrection du Christ*, *L'Ascension*, *La Descente du Saint Esprit*, *La Dormition de la Vierge* sont les autres composantes de ce cycle. Il s'agit de vraies compositions, d'un immense talent d'utiliser des schémas déjà entrés depuis longtemps dans la pratique des peintres religieux, non seulement de l'Orient, mais aussi de l'Occident, acceptées par l'Eglise et reconnues et admirées par le peuple croyant.

Mais, à côté de la thématique, ce qui est très important est la manière de réaliser ces compositions et de les combiner sur les surfaces offertes par l'espace sacré, les détails inattendus qui y sont introduits, les accents qui peuvent enrichir le sens d'une image.

Nous avons déjà parlé de *l'Annonciation*. Elle ouvre le *cycle de la Vie Humaine de Jésus*. Immédiatement au-dessus du passage de la nef vers l'abside, sur le prolongement de la voûte de celle-ci, se trouve illustré le dernier moment de cette Vie, *L'Ascension* [Fig. 39 a, b, c]. Le Christ-Dieu qui s'était incarné, sacrifié et a été ressuscité par le Père, revient aux Cieux. Il est peint près des endroits où tout a commencé. La composition est une des plus belles de Moldavie, d'une picturalité fine et d'une humanité inhabituelle.



Fig. 39 a. Berceau ouest du sanctuaire. *L'Ascension*



Fig. 39 b, c. Berceau ouest du sanctuaire. *L'Ascension*

Sur l'axe invisible de la Mère de Dieu et du Saint Esprit, dans une gloire circulaire, en dégradé, *Christ* assis, avec un visage sensible, vêtu de blanc, est transporté vers le haut par quatre Anges qui s'envolent autour de la gloire. *La Vierge* et les *Apôtres* sont organisés en deux groupes. C'est la situation normale, mais la modalité de composer les groupes est toute nouvelle. Vers le sud l'on retrouve seulement l'Ange, la *Vierge* et un *Apôtre*, probablement Pierre, qui regarde en haut. Un paysage rocheux sert de fond. Sur lui se détache la figure impassible de *Marie*, qui tient dans la main droite un objet curieux, blanc, ayant la forme d'un instrument géométrique triangulaire (à 90°). De l'autre côté, le reste des *Apôtres* sont en conversation avec un second Ange, portant des habits blancs rehaussés de vert, tandis que les autres regardent le ciel.

On pourrait trouver étrange la modalité de partager et même de combiner les séquences évangéliques sur les parois. Il y a de sujets de choix et d'autres auxquels on a donné une attention disons secondaire. Quatre grands sujets occupent les archivoltes au-dessus de conques des absides nord et sud, les conques mêmes et la grande lunette de la paroi sud. Pour le sud, il s'agit de *la Nativité de Jésus* et de *la Descente du Saint Esprit*, pour le nord de *la Résurrection de Lazare* et de *la Crucifixion*. Quant à l'ouest, la composition médiane de la lunette représente *la Dormition de la Vierge*.

Dans *La Nativité* [Fig. 40], tous les détails connus sont présents. Il n'existe pas d'étoile dont le rayon vienne du ciel afin d'indiquer la naissance de Messie. C'est le *Dieu Père* lui-même qui sort (en buste) et bénit les

participants à l'humble évènement. Autre détail qui intrigue, la *Mère* n'est pas allongée près du nouveau-né, mais elle est blottie sur la terre, pensive, le dos détourné de la crèche au bébé. Pourquoi cela ? Nous ne le savons pas ! Avait-elle la vision de la future destinée de cet enfant ? De la souffrance ? De la mort ? Du sabre qui allait transpercer son cœur ? Le détail du *Bain de l'enfant* est traité comme une scène de genre indépendante, de même que le pasteur jouant à la flûte, entrant en dialogue avec l'Ange qui lui annonce la merveille. Un coloris tendre enveloppe la scène et les cimes des montagnes sont blanches, comme si elles étaient couvertes de la neige de Moldavie, et que l'évènement ne se passât pas sur les terres arides de Bethléem.



Fig. 40. Grande archivolt de la conque de l'abside sud. *La Nativité*

La Descente du Saint Esprit [Fig. 41] représente un essai hardi de placer les *Douze Apôtres* dans l'intérieur du cénacle par l'intermédiaire d'un banc demi-circulaire sur lequel les Apôtres sont assis et par une vue en perspective des trois parois qui forment le fond. Deux curiosités y sont à remarquer. Au lieu de la Lumière rouge ou de la Colombe venant du ciel, c'est *Jésus Emmanuel* qui fait son apparition, en bénissant de ses deux mains, tout près de la droite figurant un phylactère déployé. Nous n'avons pas trouvé une explication pour cette curiosité iconographique. Comme hypothèse, on pourrait proposer la présence de Jésus Emmanuel en liaison avec le sens de ce nom qui lui a été donné dans l'Ancien Testament – *Dieu est avec vous* – conformément à la promesse faite aux Apôtres: « *Moi je serais avec vous jusqu'à la fin des siècles* ». *Evang.*



Fig. 41. Conque de l'abside sud. *La Descente du Saint Esprit*

Une autre curiosité porte sur l'image du *Cosmos*. Sa position assise rappelle l'Orient et il ne tient pas dans le tissu déployé les rouleaux représentant les langues dont le don a été reçu par les Apôtres, mais il porte dans le tissu une construction évoquant une grande muraille percée de portes, suggérant les futures Eglises fondées par les Apôtres. Le fond de cette partie de la composition est bleu, parsemé de belles fleurs blanches d'un paysage paradisiaque.

Vis-à-vis, dans l'abside nord, *La Résurrection de Lazare* [Fig. 42], vue de près, nous offre une composition inattendue: D'un passage entre les montagnes un disque avec trois rayons, vénéré par les Anges volants, descend du ciel ouvert vers le sarcophage duquel sort le corps bandé de Lazare. Le passage sépare aussi les groupes des assistants: à droite, derrière le sarcophage de Lazare, c'est la foule mécréante ou surprise, à gauche sont les croyants entourant Jésus, les Apôtres et les sœurs de Lazare, Marthe les mains tendues vers le Seigneur, et Marie, prosternée à ses pieds. C'est la figure de Marie qui est la plus frappante : elle rappelle les beaux personnages féminins de la Renaissance italienne, de Filippo Lippi et de Botticelli.



Fig. 42. Grande archivolte de la conque de l'abside. *La Résurrection de Lazare*

Dans *la Crucifixion* [Fig. 43], des détails presque expressionnistes renvoient vers l'Occident aussi. *La Lune* est devenue rouge, *les Anges* s'agitent en vol autour du chevet de la croix, tandis que le *Christ* porte la couronne d'épines sur sa chevelure rouge tressée, son corps douloureusement tordu étant en antithèse avec le visage serein, qui ne montre pas les signes de la souffrance et de la mort, la seule preuve de celle-ci étant les yeux fermés. *La Vierge* paraît être en train de perdre sa conscience et *Jean* est accablé par la douleur. Nous sommes loin des statues vivantes de la tradition byzantine, parfaitement debout, immobiles, d'une douleur contenue. Les larrons sont contorsionnés sur leurs croix et les bourreaux sont en train de les frapper de fouets aux lanières lestées de plomb. La présence d'*Adam* dans une cave creusée à l'intérieur de la roche de Golgotha surprend aussi. La légende dit que son lieu de sépulture se trouvait exactement dans l'endroit où la croix de Jésus était montée et que le sang des plaies des jambes du Christ s'était écoulé sur le crâne d'*Adam* comme signe de sa rédemption. Ici *Adam* est figuré mi-corps, et ébauche le geste de se tirer par les cheveux, interprétable de deux manières: soit il est surpris que le moment promis par Dieu soit venu, soit il est désespéré, encore incrédule, que ça pourrait arriver.

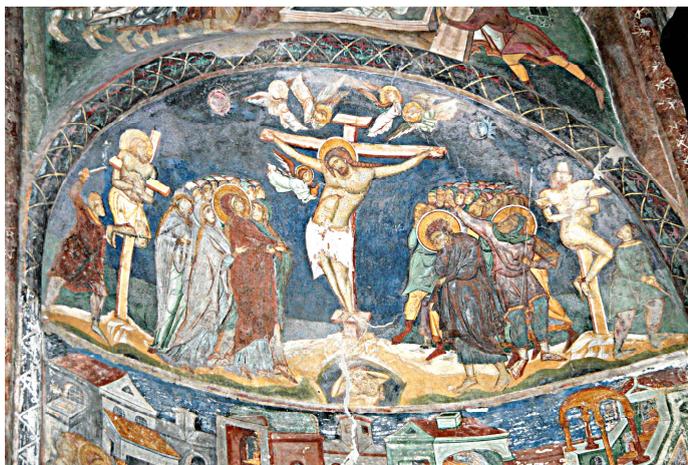


Fig. 43. Conque de l'abside nord. *La Crucifixion*

Dans le premier registre des absides latérales deux compositions de grandes dimensions ont des sources différentes d'inspiration. Pour celle du nord, c'est le texte de Saint Luc qui raconte l'épisode de *Jésus à 12 ans*, resté dans le Temple de Jérusalem en expliquant l'Ancien Testament aux Vieux représentants de la Loi [Fig. 44]. C'est de nouveau la préoccupation de placer l'évènement dans un milieu crédible, à l'intérieur de la cour du Temple, délimitée par une muraille terminée par un passage à marches blanches. Le Christ adolescent est seul avec les maîtres, Marie et Joseph s'absentant, car c'est le premier moment de la manifestation de la sagesse du Fils de Dieu. Le même thème, désigné aussi du nom de *Mi-Pentecôte*, mais avec des différences stylistiques et compositionnelles, est à trouver dans d'autres églises de Moldavie, à St. Elie près de Suceava, à l'église de la Résurrection du monastère de Neamț, à Humor et à Părhăuți.

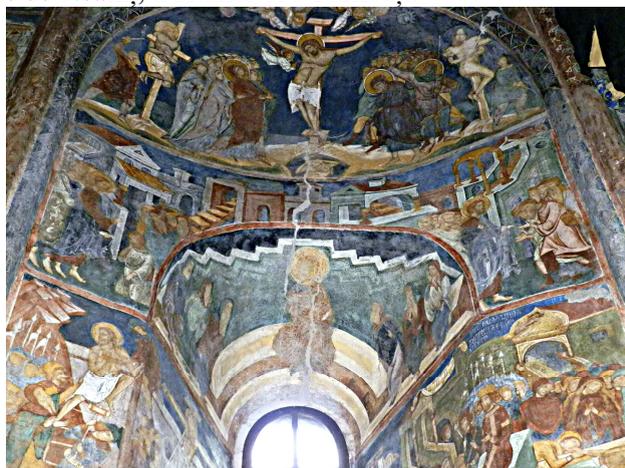


Fig. 44. Abside nord. *Jésus à 12 ans dans le Temple de Jérusalem/ Mi-Pentecôte*

Pour l'autre scène, il n'y a pas de source connue. C'est une image hybride, nommée généralement *Le Dimanche de la Toussaint* [Fig. 45], une sorte de triomphe du Christ dans les Cieux, mais aussi le triomphe de catégories différentes de Saints. Au schéma commun on a introduit des détails qui changent partiellement le message simple du commencement. Le Christ en gloire n'est pas le Juge, mais une figure d'*Emmanuel*, adolescent assis sur les cercles concentriques de Cieux, bénissant de ses deux mains. La gloire des Cieux est soutenue par quatre Anges, comme dans une Ascension, mais la présence de *la Vierge* et de *Saint Jean Baptiste* transforme cette partie haute de la composition dans une *Désis*. On pourrait dire qu'elle appartient dans une égale mesure à la Théophanie d'en haut. D'un autre segment de Ciel sort *L'Ancien des Jours*, bénissant aussi, portant un rotulus roulé dans sa gauche. Le fait que le Père assiste au triomphe du Fils et des Elus marque la réconciliation du Créateur avec la Créature par l'intermédiaire du Dieu Fait Homme.



Fig. 45. Abside sud. *Le Dimanche des Toussaints*

Comme nous l'avons déjà remarqué, il y a d'autres Théophanies aussi dans la nef, peut-être plus étranges, parce que les thèmes n'impliquent pas la présence manifeste de la divinité, mais il s'agit d'un accent de plus à l'appui du message à transmettre par les images.

Quant à *La Dormition de la Vierge* [Fig. 46], qui n'occupe pas la surface entière de la lunette ouest, elle est composée sur plusieurs niveaux : le mécréant puni par l'Archange; la Mort de la Vierge et les Apôtres qui pleurent; Jésus, dans une gloire demi-ovale d'Anges en grisaille, reçoit l'âme

de sa Mère; les Apôtres, dans des nuages en forme de sachets supportés d'Anges, arrivent afin d'être présents aux derniers moments de Marie; la Vierge est portée, dans son corps, par des Anges vers le Ciel qu'ouvrent d'autres Anges [Fig. 46 a]. Sur ce parcours ascensionnel, La Vierge se tourne vers Thomas, toujours incrédule, et lui donne sa ceinture comme signe de la réalité de sa fin miraculeuse.



Fig. 46. Lunette de la paroi ouest, partie centrale. *La Dormition de la Vierge*



Fig. 46 a. Intrados du grand arc ouest. *La Dormition de la Vierge. La Vierge est reçue par les Anges aux Cieux*

Les artistes ont souligné l'importance de l'axe est-ouest dans les parties hautes de l'église, axe consacré exclusivement au rôle de la Vierge dans l'économie du Salut: *Vierge de l'Incarnation* choisie par le Père, dans

les cieux – dans la conque de l’abside de l’autel ; Vierge peinte dans le pendentif sud-est de la nef, formant, avec l’Archange Gabriel du pendentif de nord-est, une composition unique, l’*Annonciation*, un moment terrestre, ainsi que la *Dormition*, sur la paroi ouest. Les anges qui ouvrent les portes des cieux afin de recevoir le corps de la Mère de Dieu nous transportent de nouveau au monde céleste, non placé dans la lunette avec le reste de la composition, mais sur l’archivolte du grand arc de l’ouest, en utilisant l’architecture comme un moyen physique d’illustrer un mystère spirituel.

La dernière image dans laquelle apparaît la Vierge dans l’espace de la nef est liée à un moment plus ancien de sa vie : *les Noces de Cana* [Fig. 47]. C’est le commencement de la série des *Merveilles* que Jésus faisait, quelques-unes étant représentées aussi dans la nef de l’église d’Arbore. Le choix des *Merveilles* paraît aléatoire, et leur motivation reste obscure. La plus ample est la *Multiplication des pains* [Fig. 48 a, b, c, d], rendue en trois scènes différentes, en suivant la narration évangélique de *Jean (1, 1-15)*: Les Apôtres apportent les cinq pains et les deux poissons; La foule reçoit le pain distribué par les Apôtres et parmi eux on distingue la figure imposante de Pierre, tandis que Jésus bénit l’action. La troisième séquence illustre le moment où les Apôtres amassent les miettes et les présentent en 12 paniers à Jésus. La plus spectaculaire est l’image du centre, surprenante par la composition d’une grande foule d’hommes, aux visages d’une grande diversité, les uns tournés vers Jésus, les autres vers Pierre, les autres lui tournant le dos. Les plus intéressants sont les jeunes assis dans le premier plan, en tournant le dos au spectateur, vus de profile. Les jeunes ont une chevelure rouge, pour ceux du premier plan elle est bouclée. C’est un aspect étrange pour la Moldavie, où les cheveux de cette couleur et de ce type sont tout à fait rares. Mais ils sont courants dans la peinture de la première Renaissance d’Italie, chez Benozzo Gozzoli ou chez les Vénitiens.

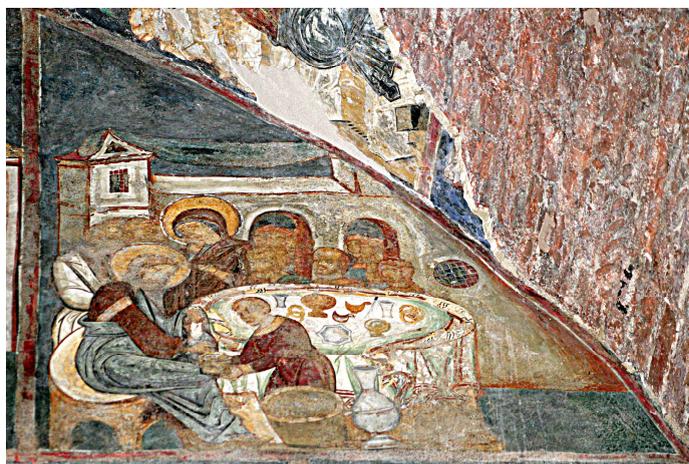


Fig. 47. Lunette de la paroi ouest, partie droite. *Les Noces de Cana*



Fig. 48 a, b, c, d. Paroi est. Registre I. *Multiplication des pains* (3 épisodes)

Du cycle des *Merveilles*, on a retenu aussi *trois Guérisons d'aveugles* [Fig. 49 a, b] et la *Guérison d'un paralytique*, qui mettent en valeur tous les détails narrés dans les Evangiles.



Fig. 49 a, b. Paroi est. Registre II. *Guérisons des aveugles*

On surprend chez l'iconographe de l'église d'Arbore une préférence spéciale pour des coupures de ce type et pour un mélange dans l'ordonnance sur les parois, que l'on pourrait trouver étrange.

Une des *Grandes Fêtes* – *La Transfiguration* [Fig. 50] – est placée dans ce registre des *Merveilles*. De même, du grand cycle des *Dimanches d'après la Résurrection (Eothinales)*, on a choisi seulement deux épisodes:

Les femmes qui trouvent vide la tombe de Jésus et l'Incrédulité de Thomas. On pourrait se demander pourquoi on a procédé de cette manière, mais tout ce que l'on peut faire est d'avancer des spéculations, en guise de réponse: on pourrait penser que le 3 avril, date du commencement des travaux à l'église, tombait en 1503 entre les deux *Dimanches du Pentecostaire*, ou qu'on n'a pas voulu parler d'une cécité ou d'une paralysie physiques, mais plutôt de maux spirituels, etc.

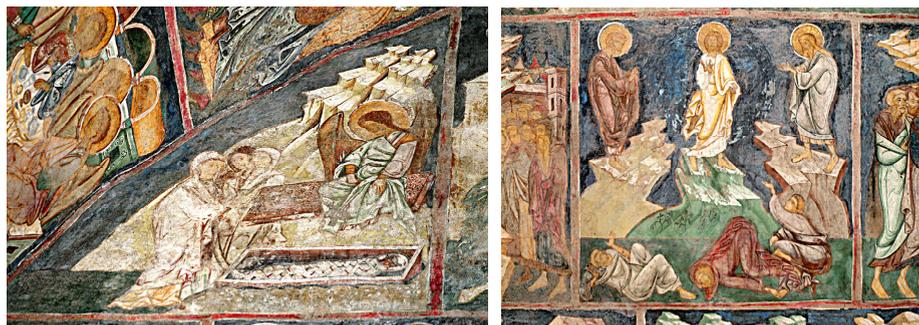


Fig. 50 a, b. Paroi est. Registre II. *Les femmes devant le tombeau vide de Jésus / La Transfiguration*

Le cycle le plus développé et le plus complet est celui de *La Passion du Christ*. Ce qui est important à souligner, c'est que les séquences de la narration se déroulent dans une frise continue et non dans le système traditionnel byzantin des tableaux individuels placés dans les cadres formés de bandeaux rouges. Cette solution est à retrouver d'abord à l'époque d'Etienne la Grand, à Botoșani et à Bălinești, et puis à Probota, St. Georges de Suceava, Humor et Moldovița²⁹. Maria Ana Musicescu a analysé ces deux modalités décoratives des cycles narratifs, en partant de la nef de l'église St. Georges du monastère de Voroneț et, d'après Mihail Alpatov, elle a nommé les compositions individualisées – "*distinctives*", ce qui met en valeur les éléments essentiels de la narration, et le système en frise – "*complétif*", ce qui favorise le pittoresque, les mouvements, les relations entre les personnages, empreints de détails de la réalité³⁰.

Le *Cycle de la Passion* commençait sur le coin sud-est de la nef, et se trouvait sur le troisième registre, le même dans l'abside de l'autel et dans la nef. Ainsi, il y avait une continuité parfaite entre la *Dernière Cène* et la *Prière de Jésus dans le Jardin des Oliviers*, pendant que les Apôtres dormaient. Aujourd'hui cette scène, ainsi que la suivante, *La Trahison et le*

²⁹ Maria Ana Musicescu, „Pictura din altarul și naosul Voronețului”, in vol. *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, Bucarest, Editions de l'Académie de la RPR, 1964, p. 395, 404 – 409.

³⁰ *Ibidem*, p. 395, notes nos. 2 – 4.

baiser de Judas, se trouvent derrière la nouvelle iconostase, fait qui rompt la continuité normale du récit. Il y a une différence de construction entre les deux épisodes. Tandis que, dans le *Jardin* [Fig. 51] Jésus est absolument seul et accablé de tristesse, dans la suivante, la foule est massée autour de lui sur le fond d'une ville qui ne paraît pas être la Jérusalem de son époque [Fig. 52 a, b], dont les maisons ont des toitures pointues, coloriées, et une tour blanche, inspirée de celles des villes italiennes, ville qui domine l'ensemble. De même, une partie de la foule a des visages, des habits et spécialement des couvre-chefs qui ne sont ni juifs, ni romains, mais plutôt proches de la première Renaissance italienne.

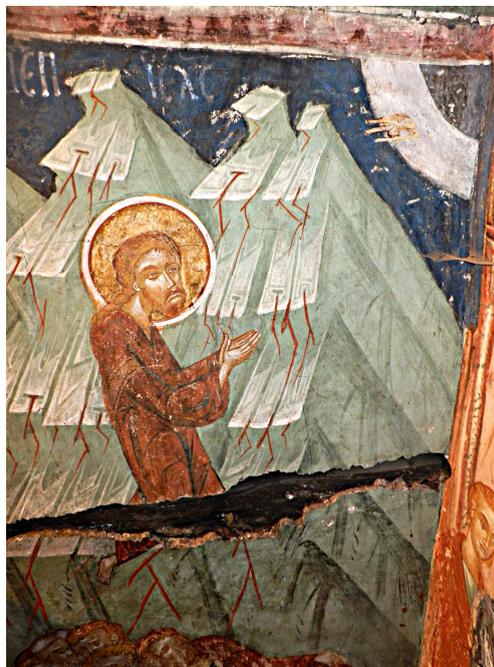


Fig. 51. Paroi est de la nef. Registre II. *Prière de Jésus dans le Jardin des Oliviers*



Fig. 52 a, b. Paroi sud. Registre II. *La Trahison et le baiser de Judas*

Les épisodes se succèdent et Jésus est toujours au centre des actions, jusqu'au moment où Pierre devient l'anti-héros, mais attire l'attention : premièrement autour du feu et deuxièmement quand, avant le troisième cri du coq, il est accablé de remords parce qu'il est devenu un traître de son Maître [Fig. 53 a, b]. Cette dernière scène est pleine de tension, apparemment Pierre est seul, mais une menace inattendue, un sabre, plane au-dessus de lui. L'épisode sort du récit évangélique; il est plutôt le réflexe d'un état d'esprit généré par des remords. De l'autre côté, la scène est pleine de charme: la curiosité humaine triomphe, les têtes des hommes surgissent des créneaux d'une ville, de l'ouverture des fenêtres ou de derrière les murs [Fig. 54].



Fig. 53 a, b. Paroi sud. Registre II. *Les reniements de Pierre et ses remords*

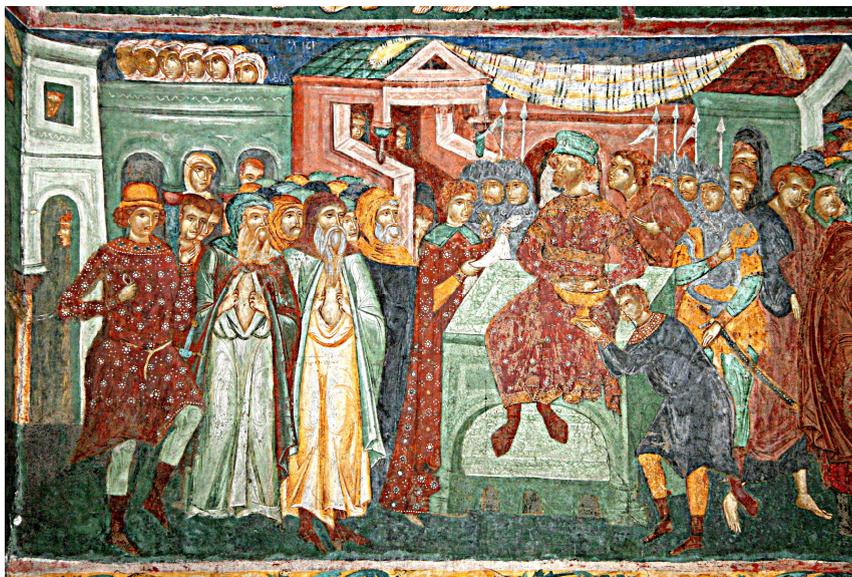


Fig. 54. Paroi ouest. Registre II. *Christ devant Pilate*

Cette curiosité accrue et manifestée aussi par les femmes [Fig. 55 a, 55 b], groupées derrière une muraille afin de regarder comment les soldats se

moquent de Christ, violemment outragé, après que le gouverneur Pont Pilat avait lavé ses mains et a décidé qu'il soit fouetté, insulté et puis crucifié [Fig. 56]. La frise est impressionnante et les épisodes se succèdent dans un crescendo dramatique, interrompu par une séquence que les évangélistes présentent plus tard, avant la crucifixion; les soldats sont en train de partager les habits de Jésus, en tenant sa chemise sur leurs genoux, ciseaux à la main. Dans le même temps, Judas voulait rendre les pièces d'argent, mais les pharisiens le refusent et le traître prend la décision de se pendre [Fig. 57].



Fig. 55 a, b. Paroi ouest. *Les soldats se moquent de Jésus*



Fig. 56, Fig. 57. Paroi ouest. *Les soldats se partagent les habits de Jésus / Judas retourne l'argent, le prix de la trahison*

Sur le *Chemin vers la Golgotha* [Fig. 58], l'on retrouve Simon de Cyrène qui porte la croix, suivi par Jésus-prisonnier, les mains immobilisées, et par Pilate lui-même à cheval portant l'inscription incriminatrice: "Jésus de Nazareth Roi des Judéens". Pilate a des habits très riches et une allure de prince renaissant (cheveux rouges bouclés, couvre-chef hybride, harnachement brodé); il est entouré d'un groupe armé, pourvu d'armures et de casques métalliques gris-argent.

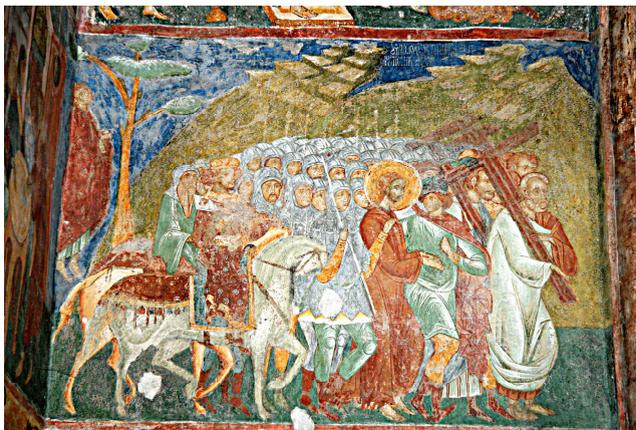


Fig. 58. Paroi nord. *Judas décide de se pendre ; Chemin vers la Golgotha*

Les épisodes de la narration sont rigoureusement suivis par les peintres. Bien que le moment où *Jésus est mis en croix* soit présent dans quelques autres églises de Moldavie [Fig. 59], la rédaction d'Arbore est plus proche des modèles occidentaux (peintures murales, retables), par les très bonnes proportions de tous les personnages, le réalisme de mouvements des bourreaux et surtout de Jésus en train de monter la dernière marche de l'escalier. C'est vrai que la poutre horizontale de la croix manque, mais on ne le remarque pas, parce que la scène, en dépit d'une certaine tranquillité, est pleine d'un dramatisme contenu. Le dramatisme devient plus visible dans la séquence suivante, à vrai dire un *unicum* dans nos peintures: Jésus est déjà crucifié, il est en train de pousser son dernier soupir et il prononce les mots "*J'ai soif !*". On a mis une éponge trempée au vinaigre au bout d'un roseau et on a tenté de la lui faire prendre.

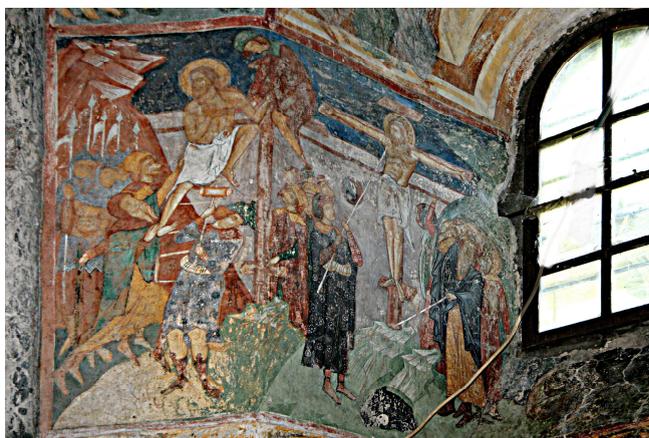


Fig. 59. Embrasure de la fenêtre nord, vers l'ouest. *Jésus est mis en croix ; Les soldats lui donnent de vinaigre à boire*

On remarque aussi les habits portés par ceux qui doivent être considérés comme des bourreaux. Ils ne sont ni romains, ni juifs, mais italiens, riches, avec des cols dorés, décorés de perles blanches ou de verre, coiffés de chapeaux multicolores.

Le point culminant de ce drame est la *Crucifixion*, avec le Christ mort, dont nous avons déjà parlé [Fig. 60].

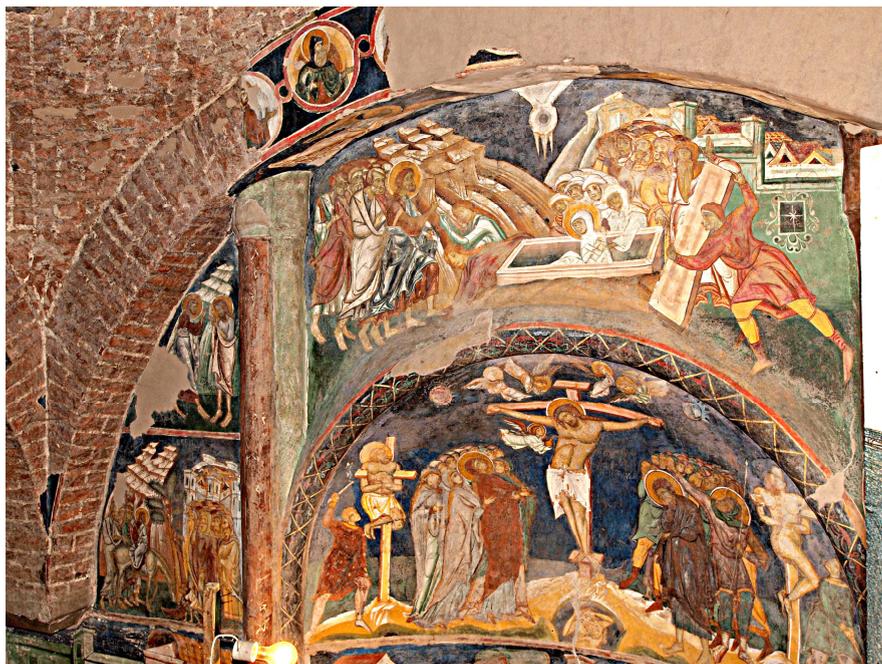


Fig. 60. Conque de l'abside nord. *Crucifixion*

De l'autre côté de l'embrasure profonde de la fenêtre, les proches de Jésus font descendre son corps de la croix et *Joseph d'Arimatee demande à Pilate ce corps* pour l'ensevelir selon la loi juive. Sur la même frise, *La Lamentation* autour du corps du Christ constitue le dernier moment du drame [Fig. 61]. D'habitude le corps est allongé sur la pierre rouge (vénérée actuellement dans l'antichambre du Saint Sépulcre de Jérusalem), déposé par terre et les pleureurs sont penchés sur lui. Ici, le corps est allongé sur une sorte de caisse et, près d'elle, le linceul blanc dans lequel celui-ci sera enseveli, est enroulé d'une manière artistique, formant comme une sorte de rose [Fig. 62]. On retrouve le même détail dans l'église du monastère de Humor et on a cru, jusqu'à maintenant, que c'était le seul exemple de ce type.



Fig. 61. Embrasure de la fenêtre nord, vers l'est et paroi nord. *Joseph d'Arimatee demande à Pilat le corps de Jésus ; La Lamentation*

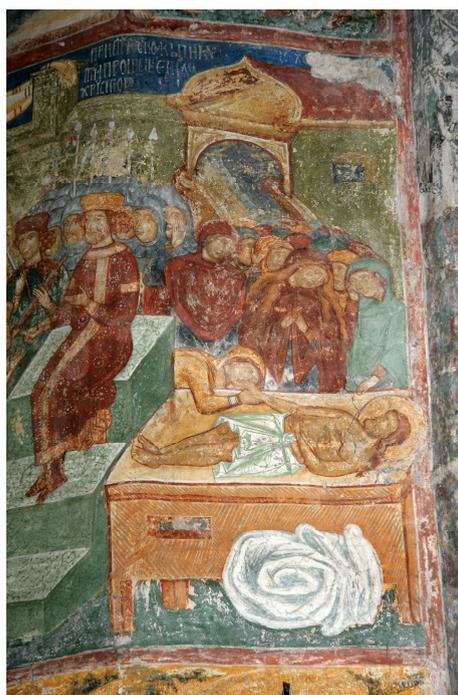


Fig. 62. Paroi nord. *La Lamentation : le linceul roulé*

Si l'on considère la surface commune de l'embrasure et de la paroi nord vers l'iconostase comme une composition unique, on observe que Ponce Pilate se trouve dans une position centrale, assis sur un trône vers lequel montent quelques marches monumentales, afin de souligner le rang officiel

du gouverneur romain. Tout est projeté sur un fond d'architectures majestueuses, fantastiques, mais attirantes, plus spectaculaires que dans la scène du *Jugement à Pilate*, où le cadre est beaucoup plus simple. Les essais de perspective géométrique introduisent ici, comme dans d'autres épisodes, une composante étrangère à l'ancienne tradition byzantine de figurer la relation entre l'espace et les objets conçus pour y être placés.

De même que pour le commencement du *Cycle de la Passion*, les deux premières scènes se trouvent derrière l'iconostase actuelle, et les deux moments finals se retrouvent dans une position semblable. Il s'agit des *Soldats en garde près du tombeau de Jésus* et de l'*Anastasis* ou *La Descente aux Limbes*, variante iconographique orientale pour la *Résurrection du Christ*³¹.

Comme d'habitude, on a changé la structure du décor peint pour le registre inférieur de la nef. Ici il n'y a pas de scènes, mais des personnages debout, dont le nombre est restreint, qui sont dominants et, à quelques exceptions près, ils appartiennent à la catégorie des *Saints Guerriers Martyrisés*.

La rangée de saints commence avec un personnage qui n'était pas un guerrier, mais un martyr: *St. Jean Baptiste* [Fig. 63]. Sa figure imposante se trouve maintenant derrière l'iconostase, mais à l'origine il était dans la nef, selon une vieille tradition byzantine, mais aussi parce que le donneur l'avait choisi comme patron pour son église.



Fig. 63. Paroi est de la nef. *St. Jean Baptiste*

³¹ L'espace entre l'iconostase et la paroi est de la nef est tellement étroit, que c'est impossible de prendre des photos.

Les deux *Saints Théodore, Tyron* et *Stratilates* [Fig. 64], occupent des places de choix, l'un vis-à-vis de l'autre, sur les parois sud et nord, près de l'iconostase. Ils sont assis sur un trône, vêtus de l'uniforme militaire romain, à la longue épée dans son étui. La position majestueuse et leurs habits couleur pourpre et vert sont impressionnants.

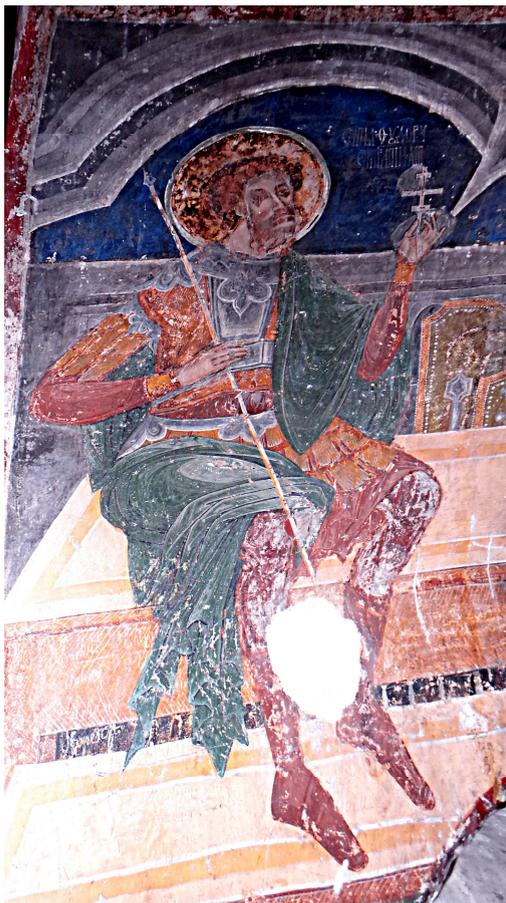


Fig. 64. Paroi nord de la nef. Premier registre en bas. *St Theodore Stratilates*

Les autres *Saints Guerriers* sont traités d'une manière totalement différente. Les hauts hommes debout sont vus comme de grands dignitaires d'un empire méconnu [Fig. 65; a, b; Fig. 66]. Les somptueux habits de brocard sont parsemés de centaines de perles. Les motifs décoratifs sont ordonnés selon des dessins compliqués, qui ne reviennent pas d'un costume à l'autre. L'ensemble est complété par des couvre-chefs riches, de formes usuelles à Byzance ou dans l'Occident, dans une surprenante synthèse Est – Ouest.



Fig. 65. Paroi nord de la nef. *Saint Guerrier*



Fig. 65 a, b. Abside sud. *Saint Condrat (détail)* / Abside sud. *Saint Procope (détail)*



Fig. 66. Paroi sud de la nef. *Saints Guerriers*

Même le *Saint Empereur Constantin*, accompagné par sa mère *Ste Hélène* [Fig. 67], porte des vêtements similaires, complétés d'un *loros* et d'une couronne impériale, qui ressemble un peu à la couronne à facettes d'or et d'émail, offerte par l'empereur de Byzance au roi Etienne le Saint de Hongrie. Sainte *Hélène* porte le long habit aux larges manches qui tombent jusqu'aux genoux, accompagné aussi d'un *loros* et d'une couronne ouverte, à fleurons, occidentale. Ce type de costume, nommé dans notre littérature *granatsa*, est attribué par nos chercheurs aux empereurs³², mais dans aucun portrait, peint, brodé ou sculpté, les chefs de l'Empire Byzantin ne sont représentés ainsi vêtus.

³² Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în Țările Române*, București, Editura Meridiane, 1970, p. 60 et les suivantes.



Fig. 67. Paroi ouest. Premier registre en bas. *Saints Guerriers; Saint Empereur Constantin et sa mère Ste Hélène*

Les Saints sont placés au-dessous des arcades trilobées en grisaille.

Il y a d'autres *Saints Guerriers* qui ont des habits militaires, qui sont armés de lances, d'épées, d'arcs et de boucliers, mais qui n'ont rien de belliqueux. Le seul Martyr Guerrier qui porte une couronne d'or avec des fleurons arrondis occidentaux est *Jacob le Perse*, qui était roi de son pays et qui est devenu chrétien [Fig. 68]. A l'exception de ce personnage, qui a une chevelure brun foncé, tous les autres saints ont des cheveux roux, bouclés, tout autour du crâne, inhabituels en Moldavie, mais typiques de l'Italie de la Renaissance.

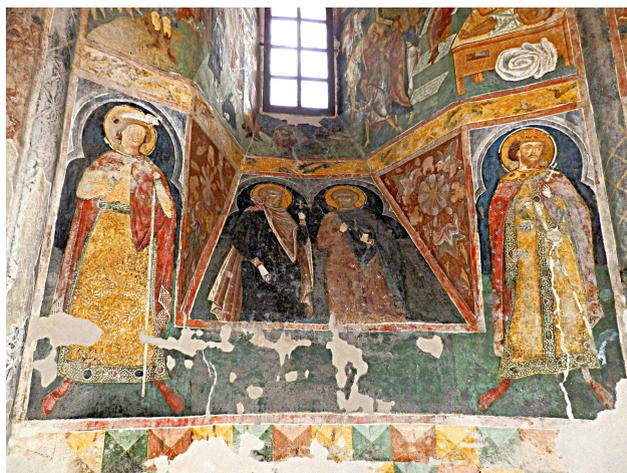


Fig. 68. Paroi nord. Premier registre en bas. *Saints anonymes. St Jacob le Perse*

Au-dessous de la fenêtre sud, une paire d'*Anargyres* (*Docteurs sans argent*) [Fig. 69], peints à mi-corps, portant des vêtements beaucoup plus simples que ceux des Guerriers, portent les symboles de leur métier: cuillère et boîte à médicaments. Deux autres Saints, très simples eux aussi, sont probablement des *Martyrs*, parce que l'un porte une croix blanche et l'autre un objet non-identifié [Fig. 70].



Fig. 69. Abside sud. Premier registre en bas. *Saints Anargyres (Docteurs sans argent)*



Fig. 70. Abside nord. Premier registre en bas. *Saints anonymes*

Comme d'habitude, *Saint Zosime et Marie l'Egyptienne* gardent l'entrée à côté de la nef. Il lui donne l'Eucharistie, comme signe que ses remords lui ont attiré la pitié de Dieu [Fig. 71].



Fig. 71. Embrasure du passage vers le narthex, montant sud. *Saint Zosime et Marie l'Egyptienne*

Toujours aussi simples, les deux *Martyrs* occupent le montant nord de l'embrasure du passage vers le narthex. L'un est jeune, dépourvu de barbe et porte une robe longue avec un col et des manches brodées de perles. L'autre est une personne mûre, munie d'une longue barbe châtain, avec un regard pénétrant. Maintenant ils sont anonymes, mais leurs noms étaient écrits à côté d'eux au commencement [Fig. 72].



Fig. 72. Embrasure du passage vers le narthex, montant nord. *Saints Martyres anonymes*

Au-delà de l'épaule droite du jeune, une surface bleue conserve quelques traces de lettres [Fig. 73]. Ce sont les restes de l'inscription qui a déclenché tant de discussions; celle qui mentionne le nom de Dragoș Coman et l'année 1541. Quand, en 1924, Vasile Grecu l'a photographiée, elle était presque entière et en grande partie lisible. Aujourd'hui tout a disparu. La motivation est double. L'inscription s'était effacée à cause de la technique utilisée par le peintre; c'était une détrempe faite sur une surface conçue pour la fresque, réalisée quelques années plus tôt et entre temps le mur, déjà sec, avec la couche de couleur déjà carbonatée, n'a pas reçu le véhicule (eau) de la nouvelle intervention avec le pinceau. Le blanc utilisé n'a pas pénétré la préparation pour offrir de la résistance à la nouvelle couche. Ainsi, elle s'est affaiblie. Deuxièmement, il faut compter avec les interventions de gens, curieux de voir le texte, de le déchiffrer. Chaque fois, pendant des décennies, ils ont frotté la surface à l'intention de la nettoyer et finalement ils l'ont détruite.

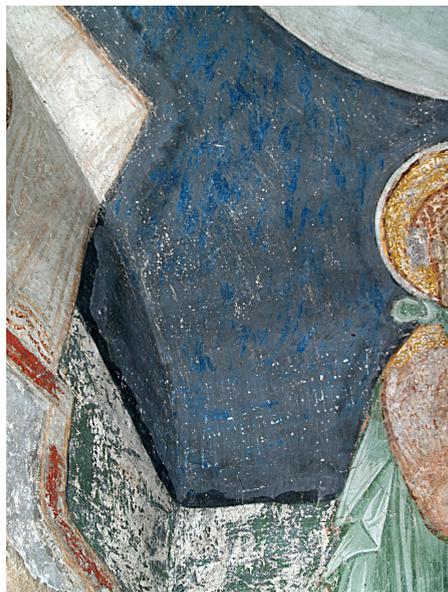


Fig. 73. Embrasure du passage vers le narthex, montant nord. Surface presque vide, sur laquelle a été écrite l'inscription avec le nom de Dragosin/Dragoș Coman et la date de 1541, située à la droite des *Saints Martyres anonymes* de la Fig. 72.

Avec l'image de cette surface presque vide par rapport à celle de 1924, nous revenons au *Tableau votif* de la famille de Luca Arbore [Fig. 74].



Fig. 74. Paroi ouest de la nef. *Tableau votif* de la famille de Luca Arbore, détruit partiellement en 1538 et refait en 1541

Nous avons déjà parlé de lui. Après la restauration, sont devenues plus visibles les différences entre la partie originale et la surface repeinte sur un nouveau enduit, afin de reconstruire la cohérence du *Tableau* et de répondre à son message: mémoire et prière perpétuelle adressée à Jésus pour les membres de la famille, de leur vivant et surtout après leur mort.

Nous revenons à l'idée que, du commencement, ça veut dire que pendant la vie du fondateur Luca Arbore, il s'agissait d'un vrai *Tableau votif*, qui reflétait la réalité du moment quand il a été peint, durant les années de l'enfance des fils et de la seule fille existant à ce moment-là³³.

On sait que Luca Arbore et Iuliana avaient plusieurs filles, pas une seule. Ça veut dire qu'elles étaient nées après la fin de la peinture d'origine. Si la peinture de l'église fut réalisée en 1541, après la mort du fondateur, de sa femme et de ses deux fils mûrs, et si la famille s'était agrandie de six autres filles bien avant la mort du père, c'est absurde de croire qu'on a peint seulement le premier groupe et que, sans raison ni explications, on aurait renoncé au deuxième. *Nota bene*: dans le deuxième, Ana, la donatrice présumée de l'ensemble peint tout entier, manque aussi³⁴.

Un autre détail du *Tableau* de la nef suscite des interrogations. Il s'agit de la *petite tour*, avec une toiture pyramidale rouge, reste d'une autre maquette d'église, qui, selon toutes probabilités, appartenait à la peinture d'origine. L'image est totalement différente de la maquette entière, tenue de Luca Arbore et bénie par St. Jean Baptiste, qui semble inspirée de l'aspect de l'église actuelle. Il n'y a pas d'explication pour cette incongruité. On sait que d'habitude, la maquette représente une image véridique de l'église au moment où elle a reçu un tableau votif³⁵. D'autre part, nous ne savons rien de la présence d'une tour sur la nef, mais seulement d'une calotte posée directement sur la deuxième rangée d'arcs obliques du « système moldave » [Fig. 3]. On retrouve la même solution dans l'architecture d'autres églises contemporaines aussi bien qu'à l'église de la « Dormition de la Vierge » du monastère de Humor (1530).

Le *Tableau votif* se trouve sur la paroi ouest, à côté de l'entrée dans la nef. Quand on sort de la nef de l'église, deux compositions attirent l'attention d'un croyant ou d'un simple visiteur. Dans la lunette correspondant à celle du narthex de l'autre côté de la paroi, un nouveau *Mandylion* a été peint [Fig. 75], plus simple et moins raffiné que celui du registre inférieur des voûtes centrales. C'est une belle figure du visage du Christ, avec des cheveux roux, qui sont à retrouver dans l'église entière,

³³ Voir le *Tableau généalogique* proposé par Ion Solcanu dans son article, *op. cit.* 52.

³⁴ Voir *supra*.

³⁵ Tereza Sinigalia, *Valoarea documentară a machetei bisericii pictată în tablourile votive*, sous presse.

figure qui, par sa couleur et sa modalité de traiter la chevelure, est venue en Moldavie par une filière italienne, redevable à un peintre roumain qui a visité les villes italiennes si riches en peintures pré-renaissantes et renaissantes. Il s'agit de possibilités presque inconnues ou, au moins, pas encore étudiées, qui seraient en mesure d'expliquer la présence de multiples aspects de la peinture des églises moldaves des XV^e-XVI^e siècles, totalement différentes de la tradition byzantine, assez forte encore chez nous à cette époque-là.



Fig. 75. Lunette de l'arcade du passage vers le narthex. *Mandylion*

La deuxième image est un symbole, commun, mais toujours utile. Il doit remémorer le sort des hommes qui sont dans *la main de Dieu* et en même temps il représente une promesse [Fig. 76]. Les petites figures tenues dans la main de Dieu désignent ceux qui se sont sauvés et la main représente l'accomplissement de la promesse des Cieux.

En guise de conclusion, je dirais que les restaurations des peintures intérieures de l'église de la „Décollation de St. Jean Baptiste” ont réhabilité et aidé à la réappropriation d'un ensemble d'une valeur exceptionnelle qui se trouve maintenant face à de multiples recherches et interrogations.

L'inscription de 1541, si souvent commentée, a mis le point final aux interventions des peintres du XVI^e siècle et a conduit les chercheurs à entamer un dossier qui reste ouvert.

Ce dossier a toujours un avenir, mais comme je le disais déjà, *sine ira et studio*.

Note :

Cette étude a été rédigée dans le cadre du Projet *Idées* du Ministère de l'Enseignement National, à l'Institut d'Histoire de l'Art «G. Oprescu » de L'Académie Roumaine.



Fig. 76. Arcade du passage vers le narthex. *La main de Dieu*

List of illustration:

Fig. 1 a, b: Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste

Fig. 2: Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste. Inscription dédicatoire

Fig. 3: Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste. Plan et section longitudinale

Fig. 4 a, b: Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste. Inscription qui mentionne le nom du peintre Dragosin (Dragoș) Coman et l'an 1541, peinte dans l'embrasure du passage entre la nef et le narthex. Photo de 1924 et décalque

Fig. 4 c: Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste. Lieu presque vide où se trouvait l'inscription qui mentionnait le nom du peintre Dragosin (Dragoș) Coman et l'an 1541. Photo de 2012

Fig. 5 a: Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste. Narthex, paroi sud, arcosolium. *Tableau funéraire* avec les membres de la famille de Luca Arbore, autour de 1505-1507

Fig. 5 b: Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste. Nef, paroi ouest. *Tableau votif* avec les membres de la famille de Luca Arbore, 1541(?)

- Fig. 6 a:** Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste. Narthex, paroi est. *Cycle de la vie de Saint Jean Baptiste*
- Fig. 6 b:** Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste. Narthex, paroi est. *Cycle de la vie de Saint Jean Baptiste. Le Banquet d'Hérode* (détail)
- Fig. 7:** Coupole sur la nef. *Le Christ Pantocrator*
- Fig. 8 a, b, c:** Coupole sur la nef. *Les Huit Synaxes d'anges de la Hiérarchie Céleste* de Dyonisius Pseudo-Aréopagite (détails)
- Fig. 9:** Coupole sur la nef. Lunettes au dessous des arcs obliques. *Généalogie du Christ*
- Fig. 10:** Coupole sur la nef. Petits pendentifs entre les arcs obliques. *Saint Evangéliste Jean*
- Fig. 11 a, b:** Coupole sur la nef, dernier registre. *Désis avec une Procession d'Apôtres*
- Fig. 12 a, b:** Voûtes de la nef. Grand pendentif nord-est. *Annonciation. L'Archange Gabriel* (ensemble et détail)
- Fig. 13 a, b:** Voûtes de la nef. Grand pendentif sud-est. *Annonciation. La Vierge* (ensemble et détail)
- Fig. 14:** Sanctuaire. Conque. *La Vierge vénérée par des Archanges et par des Séraphins*
- Fig. 15:** Sanctuaire. Conque. *Le Saint Esprit*
- Fig. 16:** Sanctuaire. Clef de l'embrasure de la fenêtre d'axe. *Jésus sur la patène (Agnus Dei/ Agneau de Dieu)*
- Fig. 17:** Sanctuaire. Montant nord de l'embrasure de la fenêtre d'axe. *Sacrifice d'Abraham - La route vers le lieu choisi*
- Fig. 18:** Sanctuaire. Montant sud de l'embrasure de la fenêtre d'axe. *Sacrifice La main d'Abraham arrêtée par un Ange au moment dans lequel il était en train d'immoler son fils Jacob*
- Fig. 19 a, b:** Sanctuaire. Hémicycle, nord, deuxième registre. *La Communion avec le Pain*
- Fig. 20 a, b:** Sanctuaire. Hémicycle, sud, deuxième registre. *La Communion avec le Vin*
- Fig. 21:** Sanctuaire. Hémicycle, nord, deuxième registre. *Le Lavement des pieds*
- Fig. 22:** Sanctuaire. Hémicycle, sud, deuxième registre. *La Cène*
- Fig. 23 a, b:** Sanctuaire. Hémicycles, nord et sud, premier registre en bas. *Cortège d'Evêques Co-célébrants*
- Fig. 24:** Sanctuaire. Hémicycle sud, premier registre en bas. *Le Diacre Prochoros*
- Fig. 25:** Sanctuaire. Hémicycle sud, premier registre en bas. *Le Diacre Prochoros. Détails de la décoration*
- Fig. 26:** Sanctuaire. Hémicycles, nord, premier registre en haut. *L'Appel de Pierre et d'André*
- Fig. 27:** Sanctuaire. Hémicycles, sud, premier registre en haut. *L'Appel du monnayeur Levi, devenu Mathieu*
- Fig. 28:** Sanctuaire. Hémicycles, nord et sud, premier registre en haut. *La Résurrection du fils de la veuve de Naïm*
- Fig. 29:** Sanctuaire. Hémicycles, nord et sud, premier registre en haut. *La Résurrection la fille de Jaïr et la Guérison de la femme à hémorragie*
- Fig. 30:** Sanctuaire. Hémicycles, nord et sud, premier registre en haut. *Montagnes*

- Fig. 31:** Arc descendant vers l'abside du sanctuaire. *Le Ciel ouvert et des Anges.*
Fig. 32: Arc descendant vers l'abside du sanctuaire. *L'Ancien des Jours*
Fig. 33: Arc descendant vers l'abside du sanctuaire. *L'Agneau Mystique*
Fig. 34: Archivolte du grand arc sud. *Martyres, en médaillons*
Fig. 35: Archivolte du grand arc ouest. *Saintes Femmes autour de la Vierge, en médaillons*
Fig. 36: Intrados du grand arc ouest. *L'Hospitalité d'Abraham*
Fig. 37: Ecoinçon du coin nord-est de la nef. *La rencontre de Joachim avec Anne; La Nativité de la Vierge*
Fig. 38: Ecoinçon du coin sud-est de la nef. *L'entrée de la Vierge au Temple*
Fig. 39 a, b, c: Berceau ouest du sanctuaire. *L'Ascension*
Fig. 40: Grande archivolte de la conque de l'abside sud. *La Nativité*
Fig. 41: Conque de l'abside sud. *La Descente du Saint Esprit*
Fig. 42: Grande archivolte de la conque de l'abside. *La Résurrection de Lazare*
Fig. 43: Conque de l'abside nord. *La Crucifixion*
Fig. 44: Abside nord. *Jésus à 12 ans dans le Temple de Jérusalem/ Mi-Pentecôte*
Fig. 45: Abside sud. *La Dimanche des Toussaints*
Fig. 46: Lunette de la paroi ouest, partie centrale. *La Dormition de la Vierge*
Fig. 46 a: Intrados du grand arc ouest. *La Dormition de la Vierge. La Vierge est reçue par les Anges aux Cieux*
Fig. 47: Lunette de la paroi ouest, partie droite. *Les Noces de Cana*
Fig. 48 a, b, c, d: Paroi est. Registre I. *Multipliation des pains* (3 épisodes)
Fig. 49 a, b: Paroi est. Registre II. *Guérisons des aveugles*
Fig. 50 a: Paroi est. Registre II. *Les femmes devant le tombeau vide de Jésus*
Fig. 50 b: Paroi est. Registre II. *La Transfiguration*
Fig. 51: Paroi est de la nef. Registre II. *Prière de Jésus dans le Jardin des Oliviers*
Fig. 52 a, b: Paroi sud. Registre II. *La Trahison et le baiser de Judas*
Fig. 53 a, b: Paroi sud. Registre II. *Les reniements de Pierre et ses remords*
Fig. 54: Paroi ouest. Registre II. *Christ devant Pilate*
Fig. 55 a, b: Paroi ouest. *Les soldats se moquent de Jésus*
Fig. 56, 57: Paroi ouest. *Les soldats se partagent les habits de Jésus ; Judas retourne l'argent, le prix de la trahison*
Fig. 58: Paroi nord. *Judas décide de se pendre ; Chemin vers la Golgotha*
Fig. 59: Embrasure de la fenêtre nord, vers l'ouest. *Jésus est mis en croix ; Les soldats lui donnent de vinaigre à boire*
Fig. 60: Conque de l'abside nord. *Crucifixion*
Fig. 61: Embrasure de la fenêtre nord, vers l'est et paroi nord. *Joseph d'Arimatee demande à Pilate le corps de Jésus ; La Lamentation*
Fig. 62: Paroi nord. *La Lamentation : le linceul roulé*
Fig. 63: Paroi est de la nef. *St. Jean Baptiste*
Fig. 64: Paroi nord de la nef. Premier registre en bas. *St Theodore Stratilates*
Fig. 65: Paroi nord de la nef. *Saint Guerrier*
Fig. 65 a: Abside sud. *Saint Condrat (détail)*
Fig. 65 b: Abside sud. *Saint Procope (détail)*
Fig. 66: Paroi sud de la nef. *Saints Guerriers*
Fig. 67: Paroi ouest. Premier registre en bas. *Saints Guerriers; Saint Empereur Constantin et sa mère Ste Hélène*

- Fig. 68:** Paroi nord. Premier registre en bas. *Saints anonymes. St Jacob le Perse*
- Fig. 69:** Abside sud. Premier registre en bas. *Saints Anargyres (Docteurs sans argent)*
- Fig. 70:** Abside nord. Premier registre en bas. *Saints anonymes*
- Fig. 71:** Embrasure du passage vers le narthex, montant sud. *Saint Zosime et Marie l'Egyptienne*
- Fig. 72:** Embrasure du passage vers le narthex, montant nord. *Saints Martyres anonymes*
- Fig. 73:** Embrasure du passage vers le narthex, montant nord. Surface presque vide, sur laquelle a été écrite l'inscription avec le nom de Dragoșin/Dragoș Coman et la date de 1541, située à la droite des *Saints Martyres anonymes* de la Fig. 72.
- Fig. 74:** Paroi ouest de la nef. *Tableau votif de la famille de Luca Arbore*, détruit partiellement en 1538 et refait en 1541
- Fig. 75:** Lunette de l'arcade du passage vers le narthex. *Mandylion*
- Fig. 76:** Arcade du passage vers le narthex. *La main de Dieu*

Bibliographie :

Book

- Comarnescu, Petru**, *Îndreptar artistic al monumentelor din nordul Moldovei (Arhitectura și fresca în sec. XV – XVI)*, Casa regională a creației populare, Suceava.
- Drăguț, Vasile**, *Dragoș Coman le maître des fresques d'Arbore*, Bucarest, Editions Meridiane, 1969.
- Iufu, Ioan et Brătulescu, Victor**, *Manuscrite slavo-române din Moldova. Fondul mănăstirii Dragomirna*, édition soigné, préface, notes, résumé, index et reproductions par Olimpia Mitric, Editura Universității « Alexandru Ioan Cuza », Iași, 2012.
- Musicescu, Maria Ana**, *Pictura din altarul și naosul Voroneșului*, in vol. "Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare", Bucharest, Editions de l'Academie de la RPR, 1964, p. 395, 404 – 409.
- Nicolescu, Corina**, *Istoria costumului de curte în Țările Române*, București, Editura Meridiane, 1970.
- Sinigalia, Tereza**, *Mănăstirea Probota*, București, Editura Academiei Române, 2007.
- Sinigalia, Tereza**, Palamar, Petru, Solomonea, Carmen Cecilia, *Mănăstirea Dragomirna*, Editura Karl A. Romstorfer, Suceava, 2014.
- Ulea, Sorin**, *Gavril Ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești. Introducere la studiul picturii moldovenești din epoca lui Ștefan cel Mare*, in vol. „Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare”, București, Editura Academiei RPR, 1964, p. 419 – 461.
- Vătășianu, Virgil**, *Istoria artei europene. Artă din perioada Renașterii*, Bucarest, Editions Meridiane, 1972.

Articles:

- Balș, G.**, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, in Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, 1925 (1926).

- Balș, G.,** *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea*, in Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, 1928.
- Costea, Constanța,** *Herod's Feast at Arbore*, in Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux Arts, tomes XLI –XLII, 2004 -2005.
- Costea, Constanța,** *Referințe livrești în pictura murală moldovenească de la sfârșitul secolului al XV-lea*, in Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie „A.D. Xenopol”, XII, 1975, Iași, Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1992.
- Dan, Dimitrie,** *Ctitoria hatmanului Luca Arbore*, in Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, 1926, ianuarie-martie.
- Greco, Vasile,** *Eine Belagerung Constantinopels in der rumänischen Kirchenmalerei*, in Byzantion, 1924, I.
- Sinigalia, Tereza,** *Programul iconografic al spațiului funerar din biserica Tăierea Capului Sf. Ioan Botezătorul din satul Arbore*, in Revista Monumentelor Istorice, 2001 – 2003.
- Sinigalia, Tereza,** *Relația dintre spațiu și decorul pictat al naosurilor unor biserici de secol XV – XVI din Moldova*, în Revista Monumentelor Istorice, 2007.
- Solcanu, Ion I.,** *Datarea ansamblului de pictură de la biserica Arbure (I). Pictura interioară*, in Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie „A.D. Xenopol”, XII, 1975, Iași, Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.
- Ulea, Sorin,** *O surprinzătoare personalitate a evului mediu românesc: cronicarul Macarie*, in Studii și Cercetări de Istoria Artei. Seria Artă Plastică, 1985.
- Ulea, Sorin,** *Portretul funerar al lui Ion – un fiu necunoscut al lui Petru Rareș și datarea ansamblului de pictură de la Probota*, in SCIA, 1959, no. 1.

THE PENTAGRAM AS A LIVING CROSS

Maria Urmă*

Abstract: The pentagram is a symbol present in most of the world cultures.

It is a symbol of the human being in action, a quintessence of the universal principles, but also a symbol of the evolution, of the becoming, of life after all.

This symbol must be regarded in relationship with another fundamental symbol: the cross, but not a cross of the crucifixion, rather a cross of the Resurrection, as a fundamental structure of the universe.

The use of pentagram in modern times must be interpreted under the aspect of its symbolic force, perpetuated in time. The possible interpretations must start from its fundamental meanings, defined in time.

Keywords: Pentagram, Cross, Symbol

INTRODUCTION

The symbolism of geometrical figures

The human being reflects, through one's structure, the whole universe. The universe that we live in is populated by symbols. The symbol is the language of nature. Life works with symbols and people express their vision through them.¹

The human thinking itself has a symbolic structure. Thus, the perception offers a correspondent of the phenomenon perceived through the selection and adaptation of the stimuli. We observe in an object not only the simple appearance, but also the articulation of its skeleton, its structural scheme. The processing of the visual information is made by the segmentation, division of the objects or of the ensembles in simple geometrical forms.

The geometrical figures are images that reduce the truth to its essence, being a sketch of reality. They constitute a universal and symbolic language. In fact, they own the absolute symbolic language. The geometrical forms and figures generate vectors and energetic fields which influence our lives and our behaviour in the world.

* Professor, PhD. Architect, University of Arts, "George Enescu" Iași, România.
urma3@yahoo.com

¹ Mikhaël Omraam Aïvanhov, *Le langage des figures géométriques*, Prosveta Publishing House, 2009, p. 12-17.

THE PENTAGRAM

History

The pentagon is the polygon with five equal sides. The pentagram, the star with five points, is obtained by uniting the points of the pentagon into a single continuous line. Starting from the top, the pentagram as a continuous line drawing is like making the sign of the cross.

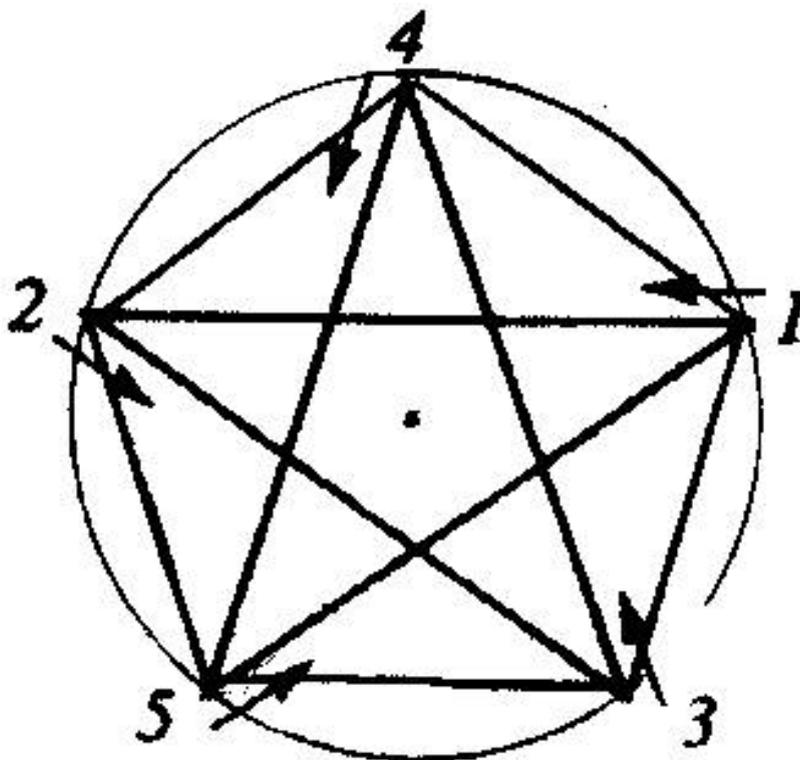


Fig. 1. Drawing pentagram

The word comes from the Greek *πεντάγραμμον* (*pentagrammon*) which means “having five lines”².

The first use of the pentagram, discovered by historians, was around 3500 BC in Ur, in ancient Mesopotamia. Here it occurs in the ornamentation of the pottery and in the first manifestations of the written language (the

² <https://ro.wikipedia.org/wiki/Pentagram%C4%83>

Sumerian or cuneiform script), the pentagram signifying the sound *UB*, translated as “corner” or “angle”

In Ancient Greece, the pentagram had an important role, being considered a symbol of geometrical perfection. It was called *ὑγιεία* “*Hygeia*” or “*Hugieia*” meaning “Health”, being identified with the goddess of health. The geometry and the significance of the pentagram were explored by the Pythagoreans. It was their recognition sign. Pythagoras’ journeys throughout the world (Egypt, Chaldea up to Indus) are an explanation of the fact that the early writings from Hindu and Buddhism seem to share Pythagoras’s point of view regarding the symbolism of the pentagram.

In the early Christianity, the pentagram was assimilated into the five senses and into the five wounds of Christ on the Cross. But, until the medieval period, it was a Christian symbol which was rarely used. It was associated to the truth and the work of the Creator. Emperor Constantine I used the pentagram together with a symbolic form of the Cross, as a seal and an amulet. The Church preferred to use the Cross, a symbol of the sufferance, rather than the pentagram, the symbol of truth. Along the centuries, the Church dropped the circumscribed pentagram and used the pentagram as a simple five-pointed star, most probably as a reaction to the neo-pagan use of the encircled pentagram.

In the medieval period, the pentagram with a single point upwards symbolized summer and the pentagram with two points upward symbolized winter. During the Inquisition, the pentagram was assimilated to “evil”, for the first time in history and it was considered a “witch’s Foot”. Along the years, a clearer distinction regarding the orientation of the figure was made. The pentagram with a one point upwards was associated to the spirit that governs the material (the spirit in the superior point, the four material elements: fire, air, water and earth being represented by the inferior points). The reversed pentagram, with two points upwards was interpreted as a material which dominates the spirit.

In the Renaissance, the graphic and the geometric symbolism of the pentagram became very important. In the Western civilisation, the pentagram becomes “The Star of the microcosms”, which symbolizes the man in the macrocosms, presenting the relationship between man and the universe.

In modern times, the pentagram or the pentagon started to be used to a great extent, from the presence on national flags (flag of Morocco, flag of Ethiopia) and as a symbol of several organizations and religious orientations to the architectural form of some important headquarters and urban routes (The Pentagon in USA, Governmental Centre of Washington D. C.). This must not be interpreted under the immediate aspect of the significance, but under the aspect of its symbolic force, perpetuated in time.

NUMERIC SYMBOLISM

Number 5

Number **5** is a symbol of man: man has five extremities (head, 2 hands, 2 legs); the hand has 5 fingers; the sensorial world is served by five senses (sight, hearing, taste, smell, touch).³

$$5 = 2 + 3$$

Number **5**, as uneven number does not express a state, but an action; it is the number of harmony and beauty. It is the symbol of life, health and love.

Number **3** is the first uneven number; it is *YANG*, a heavenly principle, masculine, spiritual. Number **2** is the first even number *YING*, feminine principle, earthly, material, matrix.⁴

Five is the unification of these two principles, the Pentagram is the unification of the unequal things, the condition of the androgynous, symbolizing marriage, happiness, fulfilment; it is a sign of unity.⁵ For the Greeks, **5** is the number of love, the number of Aphrodite, the goddess of the fruitful unification, the abstract archetype of the procreation.

Number **5** expresses the communion of the earthly principle with the heavenly one⁶; it is the number of the centre, of unity, of harmony and balance.⁷ Hence, the pentagram is a force generated by the synthesis of some complementary forces.⁸

$$5 = 2+1+2$$

1 is an element of bonding and transition, it maintains the balance; it enhances the transition from microcosms to macrocosms⁹.

$$5 = 4+1$$

In the Chinese culture, there are four elements (water, air, fire, earth) to which **1** is added (The Universal Spirit). In the Chinese architecture, the vertical support element, the pillar, continues with **4** smaller elements which support the structure of the roof. It is one of the main features of the Chinese architecture which distinguishes it from the Western architectural systems.

³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Volume 1, A-D, Artemis Publishing House, București, 1993, p. 314.

⁴ Matila C. Ghyka, *Filosofia și mistica numărului*, Univers Enciclopedic Publishing House, București, 1998, p. 100.

⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, Volume 3, P-Z, Artemis Publishing House, București, 1993, p. 65.

⁶ *Ibidem*, Volume 1, A-D, p. 310.

⁷ Solas Boncompagni, *Lumea simbolurilor*, Humanitas Publishing House, București, 2003, p. 69.

⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, Volume 3, P-Z, p. 66.

⁹ Solas Boncompagni, *op. cit.*, p. 69.

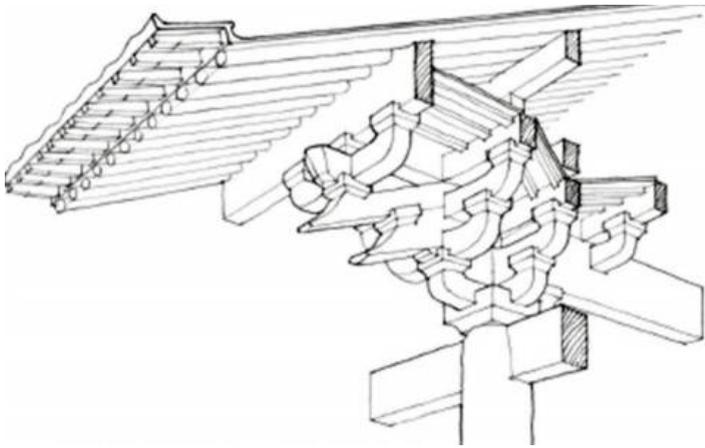


Fig. 2. Chinese structural element (dougong)

THE PENTAGRAM AND MAN

Between the human silhouette and the pentagon, there are visual correspondences which, in art, have been observed from ancient times. The first documents date back to the Middle Ages. In the album of Villard de Honnecourt(13th century), a 33 page manuscript of parchment with drawings, the human figure occurs superposed over the structure of the pentagon. The architect sketches the man performing different activities, structured according to the pentagram.

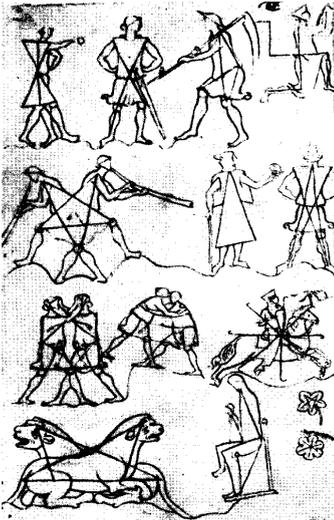


Fig. 3. Geometric studies and traces



Fig. 4. Geometric mnemonic traces

In these drawings, the man appears not in his youth, but as an adult, aware of his knowledge and force. These are images that symbolize the union between science and conscience.¹⁰

An illustration from a work which appeared in 1533, *De occulta philosophia libri tres*, ascribed to Henry Cornelius Agrippa von Nettesheim, presents a man inscribed in the pentagon, with the five extremities in the points of the pentagram.¹¹

Later, Matila Ghyka will demonstrate, using a concrete example, this perfect figurative relationship between the human silhouette and the pentagram with a photograph in which the adult man appears with his arms wide open and his legs spread, the extremities of the human body being exactly in the points of a pentagon inscribed in a circle having the centre in sex.¹²

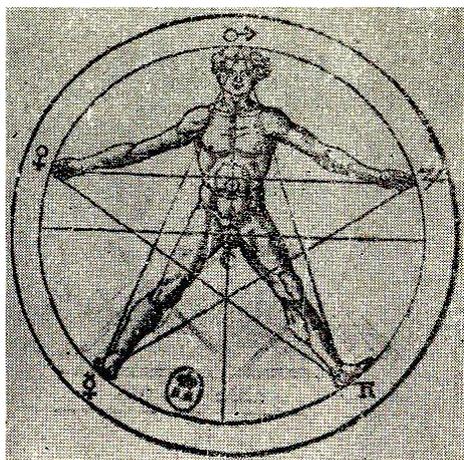


Fig. 5. Man microcosm

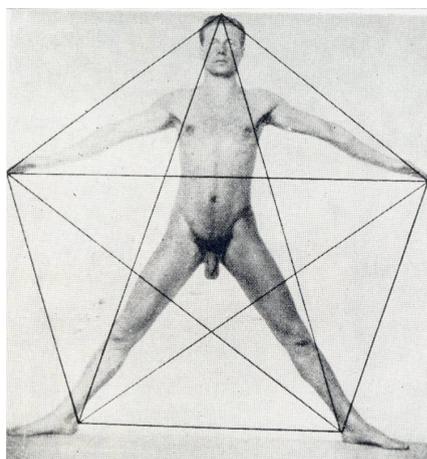


Fig. 6. Organic growth of pentagon

Of course, this perfect fit in the pentagon of the human silhouette extended in all directions, has greatly contributed to the symbolic message of this figure. The Pentagram *with one* point upwards represents the man in action, whose thinking is directed to God. It is the sign of the animated life.¹³ The small and the big pentagram that can be found in the same geometrical figure represent the microcosms and the macrocosms.

¹⁰ Maurice Vieux, *Lumea constructorilor medievali*, Meridiane Publishing House, București, 1981, p. 81, 82.

¹¹ H.R. Radian, *Cartea proporțiilor*, Meridiane Publishing House, București, 1981, p. 242.

¹² Matila Ghyka, *Estetica și teoria artei*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, Figure 23.

¹³ Mikhaël Omraam, Aïvanhov, *op. cit.*, p. 101.

The pentagram is the manifestation of the adult man, at the peak of his biological and spiritual evolution.¹⁴ According to the Christian faith, the five-pointed star guided the three kings on their way to baby Jesus and stopped where the baby was born. Hence, the five-pointed star is the symbol of the perfect man, of the incarnated God.¹⁵ Aïvanhov states that the pentagram is “*the skeleton of an astral spirit*” Jesus being a living pentagram.¹⁶

The orientation with one point upwards is preferred, most probably, because in this figure, the man is perfectly inscribed and also because it suggests a more stable situation. The inverted pentagram represents man with his head downwards that is the man that is not subjected to the divine order, hence the evil symbolism.¹⁷

THE PENTAGRAM AND THE CROSS

As a symbol of man, the pentagram may be regarded in relation to the cross. The cross is the expression of the masculine and feminine principles, the fundamental principles that meet to work together in the universe. It is composed of the two main directions of space: vertical and horizontal. The vertical line represents the fire that rises; the masculine sign, positive, active. The horizontal line represents the water that flows, slides, spreads; the feminine sign, negative, passive. The centre of the cross, the intersection point that holds the two forces together, represents the union of the contraries. Within the cross, the two principles (masculine and feminine, positive and passive, the emitter and the receiver, spirit and material, intellect and heart) meet and work together in the universe.¹⁸

The cross represents the man himself¹⁹: the man with his arms wide open horizontally becomes a cross. The cross is a cosmic symbol: it includes the movement of the water and fire and also the four cardinal points, the four directions in space.

In China the number of the cross is five.²⁰

From a dynamic point of view there is a difference between the vertical and the horizontal cross.²¹ The cross with equal arms requires a horizontal positioning being in agreement with the uniform action of gravity.

¹⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, Volume 1, A-D, p. 310.

¹⁵ *Ibidem*, p. 91.

¹⁶ *Ibidem*, p. 102.

¹⁷ *Ibidem*, p. 99.

¹⁸ Mikhaël Omraam Aïvanhov, *op. cit.*, p. 118.

¹⁹ *Ibidem*, p. 120.

²⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, Volume 1, A-D, p. 310.

²¹ Rudolf Arnheim, *The Power of the Center*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1983, page 12.

It is the Greek cross, the cross-in-square, present in the planimetry of the Byzantine churches. The Latin cross, with the inferior arm longer is in conformity with the action of the gravitational attraction only in vertical position. That is why it is a symbol of the crucifixion.

The two different uses of the cross prove the dual and complex symbolism of this sign.

The cross. Significance

The cross is a universal, totalizer sign, a cosmic symbol. It has a synthesis and measuring function: it unifies the earth and the sky, the time and space.

The man with his arms open, like a flying bird, represents the cross.

Saint Bonaventura compares the cross with the *Tree of life*, a universal symbol of the cosmic evolution.²² The cross has a cosmic meaning through the 4 cardinal points suggested; it is a crossroads between the way of life and that of death, a symbol of the world in its wholeness.

The cross must not necessarily be associated to death and sufferance. It represents the entire creation, the nature, man himself, the entire universe being a cross.²³ There is the cross of the passions linked to the crucifixion, sacrifice, Jesus' passion, but there is also the cross of the Resurrection linked to the resurrection, ascension, victory upon death (the cross of glory).

THE PENTAGRAM, THE SACRED SIGN

The golden proportion

The pentagram has surprising graphic qualities that no other geometrical form possesses. The pentagon has an organic growth due to its embedded golden proportion. The pentagram is a vivid figure that multiplies itself unexpectedly. By the simple following of certain routes (prolonging the sides of the pentagon or of the stellar pentagram) occur, unexpectedly, many pentagons/pentagrams, which may be larger or smaller. Thus, the pentagon or the pentagram proves to be a living figure that seems to give birth.

²² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, Volume 1, A-D, p. 403

²³ Mikhaël Omraam Aivanhov, *op. cit.*

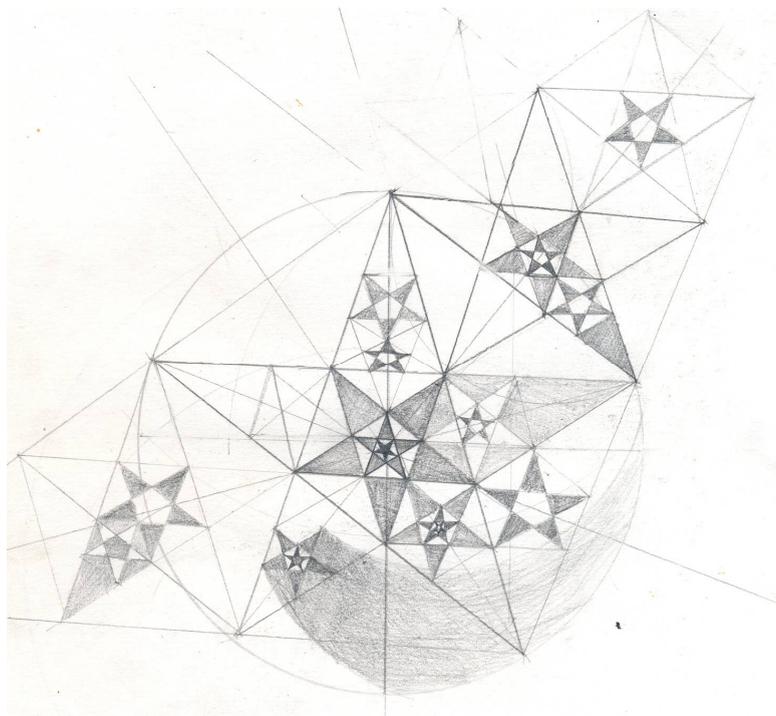


Fig. 7. Human silhouette and pentagram

The organic growth of the pentagon or pentagram may be explained by the presence, in their structure, of the golden ratio.

The golden proportion, a guarantee of the absolute harmony, may be found in all the human creations characterized by harmony. It maintains a constant ratio between the parts and the whole, but also between the very parts. It may be found, as an aesthetic ratio, in all the artistic creations, no matter if the artists looked for it consciously or deduced it intuitively.

Moreover, this proportion may be found in all the living organisms whether vegetal or animal. It is a law for harmonious growth, in fact, a proportion of organic growth. We are speaking about a vivid growth which produces successive forms, homothetic, as a genetic program. Maybe this is the reason why it was called *God's proportion*. Fra Luca Paioli called it *divina proportione*, Leonardo da Vinci *sectio aurea* and Kepler *sectio divina*.

In the pentagon, the ration between the diagonal and the side is the golden number.

In the decagon (derived from the pentagon), the ration between the radius of the circumscribed circle and the side is the golden number. Similarly, the ration between the diagonal and the radius is the golden number as well.

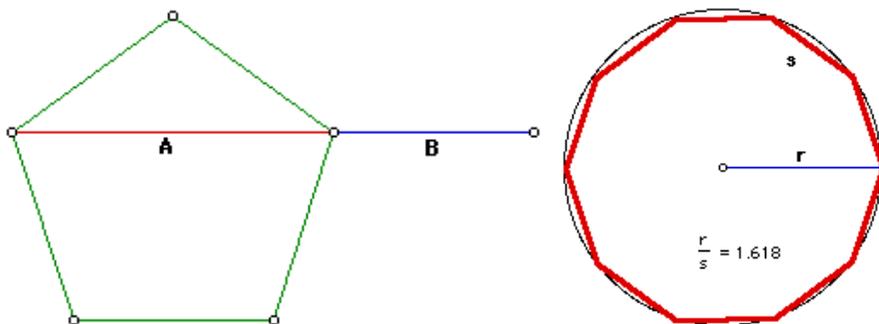


Fig. 8. The golden section of pentagon

The pentagon and the pentagram also contain golden triangles. The golden triangle is an isosceles triangle which has the ratio between the sides equal to the golden number. It occurs with its two variants within the structure of the pentagon: the acute triangle with the value of the golden number between the side and the basis, and the obtuse triangle with a golden ratio between the basis and the side. This triangle has the same feature of multiplication that can be found in all the figures which possess the golden ratio, also generating a spiral of harmonious growth.

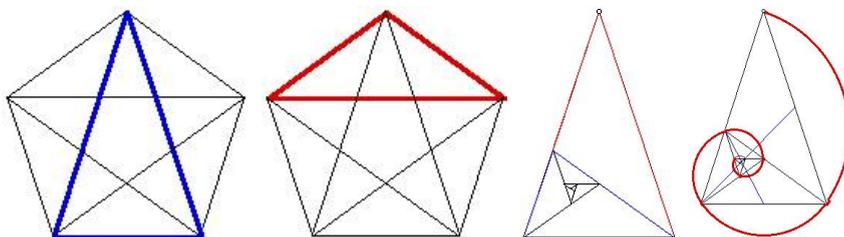


Fig. 9. Golden triangle

CONCLUSIONS

The pentagram is one of the oldest symbols, present in most of the world cultures. It is the symbol of the human being in action. It is a symbol of the evolution, of the becoming, of life. It may be linked to a fundamental symbol: the cross.

Man is a vivid pentagram. The pentagram with one point upwards (pointing upwards) represents man in action, man whose thinking is directed to God. The inverted pentagram (pointing downwards) is synonymous with the inverted cross and represents man with his head down, an unnatural position, a man which comes against nature, divinity.

Thus, the pentagram is a vivid cross.

The nowadays presence of the pentagram, as a representative sign of several systems and organizations, must be regarded only under the aspect of

its symbolic power, perpetuated in time. The symbolic interpretation must be developed only from the point of view of the profound significances, in correlation with the other fundamental symbols.

List and source of illustration:

Fig. 1: Drawing pentagram, Aivanhov Mikhaël Omraam, *Le langage des figures géométriques*, Prosveta Publishing House, Izvor Collection, 2011, p. 12-17

Fig. 2: Chinese structural element (dougong), HackneyedScribe, 2015, <http://historum.com/general-history>, downloaded 21 03 2016

Fig. 3: L'album de Villard de Honnecourt, *Geometric studies and traces*, Claude Gagne <http://medieval.mrugala.net/Architecture/Villard%20de%20Honnecourt/>, downloaded 19 03 2016

Fig. 4: L'album de Villard de Honnecourt, *Geometric mnemonic traces*, Claude Gagne, <http://medieval.mrugala.net/Architecture/Villard%20de%20Honnecourt/>, downloaded 19 03 2016

Fig. 5: Agrippa von Nettesheim, *Man microcosm*, 1533, Ghyka Matila, *Estetica și teoria artei*, Editura Stiințifică și Enciclopedică, București, 1981, Figure 17

Fig. 6: Valentin Hiuban, Organic growth of pentagon, personal collection

Fig. 7: Matila Ghyka, Human silhouette and pentagram, Ghyka Matila, *Estetica și teoria artei*, Editura Stiințifică și Enciclopedică, București, 1981, Ill. 23 (foto Manasé)

Fig. 8: The golden section of pentagon

Fig. 9: Golden triangle, https://en.wikipedia.org/wiki/Golden_triangle_%28mathematics%29, downloaded 19 03 2016

Bibliographie :

Book :

Aivanhov, Omraam Mikhaël, *Le langage des figures géométriques*, Editions Prosveta, 2009.

Arnheim, Rudolf, *The Power of the Center. A study of composition in the visual art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1983.

Boncompagni, Solas, *Lumea simbolurilor*, Humanitas, București, 2003.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, Volume 1, A-D, Artemis Publishing House, București, 1993.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, Volume 3, P-Z, Artemis Publishing House, București, 1993.

Ghyka, Matila, *Estetica și teoria artei*, Editura Stiințifică și Enciclopedică, București, 1981.

Ghyka C., Matila, *Filosofia și mistica numărului*, Univers Enciclopedic Publishing House, București, 1998.

Radian, H.R., *Cartea proporțiilor*, Meridiane Publishing House, București, 1981.

Vieux, Maurice, *Lumea constructorilor medievali*, Meridiane Publishing House, București, 1981.

Site web:

<http://historum.com/general-history>

<http://medieval.mrugala.net/Architecture/Villard%20de%20Honnecourt/>

<https://ro.wikipedia.org/wiki/Pentagram%C4%83>

https://en.wikipedia.org/wiki/Golden_triangle_%28mathematics%29

BEARD PULLING IN MEDIEVAL CHRISTIAN ART: VARIOUS INTERPRETATIONS OF A SCENE

Ekaterina Endoltseva* and
Andrey Vinogradov**

In memory of A. Agumaa, our friend and colleague

Abstract: The article deals with the problem of interpretation of the scene where one person pulls the beard of another one or two persons pull the beard each other. These scenes are relatively widespread (Western Europe, Caucasus, Transcaucasia, Albania), their date is between VI and XII centuries. In result of the research some scenes are identified (“Joseph’s dream”, illustration to one of the apocryphal episodes of “Acts of John”). The possible meanings of the scenes in question are also specified.

Keywords: Romanesque art, Caucasus, Abkhazia, Albania, Western Europe, architectural decoration, stone reliefs, frescoes, beard, crypt, church, iconography, medieval art

Christian iconography contains a lot of subjects with unclear interpretation. More difficult are the cases where unclear subjects could have several possible interpretations. That is the case of the scene where one man is pulling out the beard of another one or two men are pulling beards of each other. It can be seen on some Christian objects dating back to the Late Antiquity and Middle Ages. The semantic meaning of such a gesture and of beard in general in the medieval culture of the West and East was studied by Z. Jacoby¹. Representations of beard pullers are not very frequent. They are present almost exclusively in medieval Christian architectural decoration. They could be divided in several types.

The scenes of secular characters with mutual aggressive pulling of the beard are among the most carefully studied. For example, representations of two men seizing each other by the beards can be seen in manuscripts and sculptural decoration of churches in Western Europe (in Ireland, England, France, Spain, Italy, Germany, Austria and Hungary) starting with the 9th

* Ekaterina Endoltseva, Institut of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow

** Andrey Vinogradov, National Research University Higher School of Economics, Moscow

¹ Jacoby Z., *The beard pullers in Romanesques art: an Islamic motif and its evolution in the West // Arte medievale. Periodico internazionale di critica dell' arte medievale.* Vol. 1. 1987, p. 65.

century. Antique analogies of this subject are missing². According to V. Darkevich, representations of fighting men and beard pullers could express anger and discord³; they were regarded even as the allegory of a sin⁴. However Z. Jacoby stresses the motif of reconciliation which is frequent on neighboring scenes, also pointing to their buffoonery character. Among the earliest examples of such type are the initials in the Book of Kells (around 800) and the base from the cross in Monasterboice (around 923), both from Ireland⁵. Fighting bearded men in the middle of a Romanesque capital in the church in Anzy-le-Duc (Saône-et-Loire, France, 1090–1130) and on the capital from the church Saint-Hilaire in Poitiers (now in Museum Saint-Croix) are among the most well-known representations of this scene⁶. On the above-mentioned monuments as well as on other representations of the same type, fighting bearded men clearly have a negative connotation. Such interpretation of the subject is due to the accompanying attributes (bearded masks that stick their tongues out, mocking human efforts) or the aggressive behavior of the figures in question (they threaten each other with axes). Z. Jacoby considers that this motif came to Romanesque art from the Islamic world⁷. But the earliest European examples originating from Ireland could probably have Celtic roots⁸.

Similar representations of two mutually aggressive secular figures of whom only one is pulling the other's beard is known not only in Romanesque art⁹, but also on the south façade of Holy Cross church on Akhtamar island (lake Van, 915–921). It is inserted in the frieze composed of a grapevine network. Two men are worn in shirtsleeves till knees encircled with a girdle. One of them seizes the beard of another. The latter holds the cudgel and lifts it against the first one. At their feet, there is a grinning animal looking like a dog. This subject got contradictory interpretations. Z. Jacoby and B. Freisitzer suggest here the Islamic influence comparing it with the other

²Jacoby Z., *The beard pullers...* p. 65 - 83; Volkov A. V., *Kod srednevekovja. Zagadki romanskih masterov (Code of Middle Ages. Puzzles of Romanesque masters)*. Moscow, 2013, p. 332.

³Darkevich V. P., *Narodnaja kultura Srednevekovja: parodja v literature i iskusstve IX-XVI centuries (Folk culture of Middle Age: parody in literature and art of IX – XVI cc)*, Moscow, 2010, p. 125.

⁴Jerman J., Weir A., *Images of Lust: Sexual Carvings on Medieval Churches*, London, 2013, p. 106–110.

⁵Jacoby Z., op. cit., p. 77; Volkov A. V., op. cit., p. 332.

⁶Ibid. p. 334.

⁷Jacoby Z., op. cit.

⁸McNab S., *Celtic Antecedents to the Treatment of the Human Figure in Early Irish Art // From Ireland Coming: Irish Art from the Early Christian to the Late Gothic Period and Its European Context* / Ed. by C. Hourihane. Princeton, 2001, p. 168–169.

⁹Ibid., fig. 9, 11, 17, 20.

scenes of fighting and torment in Akhtamar¹⁰. On the contrary, Z. G. Solakan¹¹ believes in the Armenian implication of the subject, considering it an illustration of the end of the epic story about damnation recited by King Artashes to his son Artavazd¹². As to Solakan, the representation on the south façade of the Holy Cross church shows the last episode of this drama in which in order to fulfil the paternal malediction, a *kadj* (a Chthonian creature, a ghost living in mountains) pulls Artavazd by his beard into the depths of mountain Masis (Ararat).

In two above-mentioned cases, the beard pullers are mainly negative figures and evidently secular persons. Another meaning has a scene of beard pulling where both participants are positive characters and even, strange as it may seem, they are saints. There are also scenes, in which a Father of the Oecumenical Council tugs a heretic bishop by his beard for punishment and humiliation. Such representations occur twice in a Late Byzantine painting of Balkan (the Church of St. Peter and Paul in Veliko Tarnovo and the Church in KoZIA)¹³. So, in Veliko Tarnovo, the patriarch-heretic is standing at the head of a group of his accomplices situated on the left, and a saint bishop is pulling his beard sitting in the group of saint Fathers to the left. They address the emperor sitting on the right on his throne.

Another type of the subject in question is shown on the stone relief conserved in the depots of the Abkhazian State museum, Sukhumi (fig. 1). Its provenance is unknown. The scene carved on it has not been identified yet, and its date is also unclear. The composition of the scene is dynamic. It is carved on the massive limestone slab whose form is almost square with a rectangular dent in its left upper corner. The scene is bordered with a sort of frame from three sides. The frame is made by thickening of borders of the slab. That is why the central part of the slab with the representation is

¹⁰ Ibid., p. 78; Freisitzer B., *Ein Tempel für einen König. Die Heilig-Kreuz Kirche von Akhtamar „Sourp-Chatsch“*. 915–21. Diplomarbeit. Wien, 2007. S. 89–90. S. Der Nersessian in her research about Akhtamar simply mentions it giving no interpretation (*Der Nersessian S. Aght'amar. Church of the Holy Cross*. Cambridge (Mass.), 1965, p. 16).

¹¹ Solakan Z. G., *Cosmology and cosmogony in Armenian petroglyphs*, Erevan, 2010 (in Armenian), p. 624–626., fig. 1337.

¹² «The subject of the last branch of epos is the interrelation between father and son, as well as the power of paternal damnation. People have believed in it till now. The epos firstly tells us about the constructional activity of Artashes. His people like him for it. Then it tells about the king's illness, death and solemn burial. Artavazd envies his father's glory and bitterly addresses his father, "You left and took all the land with you, how should I reign the ruins now?" His father accuses him by saying: "If you go hunting to Azat, Masis, *kadjis* will catch you and will bring you to Azat, Masis. You will stay there and will never see daylight anymore". The prediction was fulfilled. He was caught by *kadjes* during hunting..." (Abegjan M. *Istorja drevnearmjanskoj literatury (History of Ancient Armenian Literature)*, Erevan, 1975, p. 41–42).

¹³ Walter Chr., *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris, 1970, p. 258, fig. 37.

deepened to its borders. The relief of the carving is expressive, therefore the figures look quite artistic. All three people wear the same type of long antique tunic with expressive folds on it. The central figure is shown three fourths of its height. One can distinguish the regular features of its face, large expressive eyes, a straight bow. The wavy hair is decorated with a diadem on the forehead.



Il. 1. Slab from the Abkhazian State Museum, Sukhum

The three figures are looking straight at the spectators. The tunic of the central person with a diadem flies dynamically as if it is in flight. With his left hand, he is holding the pointed beard of the second participant of the scene, and with his right hand, he is touching the third one who is shown horizontally parallel to the lower border of the frame. The features and garments of the second and the third figures (high forehead, smooth hair tightened from behind, pointed beard, straight bow, large eyes, long tunic fastened on his left shoulder) permit to identify them as one and the same person represented twice. The one standing on the right (of the spectator) upraises both hands to the right. His posture is dynamic due to the antithetic vectors of movement, his head following the beard pulled by the person with diadem who is slightly turned to one side, having both hands towards the other. In contrast to him, the posture of the third horizontal figure is static. His right hand is on his chest, his left hand joins the right one of the person

with diadem. Thus the latter is the main and the most active participant of the action. He gives impulses to the two other figures.

The only monument that demonstrates nearly absolute likeness to the Sukhum slab is situated, strange as it may seem, in France¹⁴. On the capital of a column from the choir in the Church Notre-Dame-du-Port (Clermont-Ferrand, finished in 1185), the scene is carved which can be identified (due to the inscription) as Joseph's dream (fig. 2)¹⁵. The posture and gestures of the Angel and Joseph are very similar to the two standing figures on Sukhum slab. The features and the coiffure of the Angel (high forehead, hair parting in the middle) are practically identical to the left figure from Sukhum. The Angel also wears an antique tunic falling down with expressive folds. But the Angel on the capital has wings that are absent from Sukhum slab. This detail could probably be explained by the fact that the Angel is shown full-length and in a more static posture, whereas only the upper part of body of the person from Sukhum slab is carved. Besides, there is a dent on the place where his wings might be. Both persons (the Angel from Clermont-Ferrand and the figure with diadem from Sukhum) pull out the pointed beard of the second figure. The features and posture of Joseph from the capital and of the second person from the slab are also very similar. They both have high foreheads and pointed beards. Both personages slightly turn their heads to the Angel, their hands upraised, their body turned to the opposite side. Their garments differ a bit. Joseph from the capital wears shirtsleeve encircled with a girdle and trousers, the personage from the slab has a long antique tunic. There is also a difference in the composition of the scene. The third figure on the slab from Sukhum is absent on the capital from Clermont-Ferrand. But this third horizontal figure resembles a lot to the second one, pulled by the beard (features, pointed beard, gesture of the right hand, garments). He seems to be the one and the same person. If we accept that the capital from Clermont-Ferrand and Sukhum slab show the same scene that is Joseph's dream, the presence of the third figure on the latter is explicable. It might be Joseph represented twice while dreaming (horizontally, he lies on the earth) and at the moment of admonition (the Angel pulls his beard). If it is true, Sukhum relief shows the more complete version of the iconography of the subject carved on the capital from Clermont-Ferrand.

¹⁴ Ricard M.-C., *Notre Dame du Port*, Clermont-Ferrand, 1992.

¹⁵ Look for details: <http://www.art-roman.net/ndport/ndport2.htm>; <http://sites.univ-provence.fr/pictura/GenerateurNotice.php?numnotice=A2450>.



Il. 2. Capital of the column from the church Notre Dame du Port in Clermont-Ferrand

If we were to speak about stylistic parallels of Sukhumi slab, a similar Angel can be seen on the slab from altar barrier from Anukhva in Abkhazia (11th century)¹⁶. There, he is represented in the scene of Crucifixion. The Angel in the left upper corner is shown in the same posture as the figure with diadem from Sukhum (his body is in three fourths, head turning). The main difference, however, is that the Angel from Anukhva as well as the one from Clermont-Ferrand has the wings and the halo. Thus, if the above-stated identification is correct, the relief from Sukhum builds a simultaneous parallel to the Romanesque sculpture of the 11th – 12th centuries. Judging by its dimensions and the width of the slab (now it is only possible to size it up approximately), as well as by some stylistic analogies, it could be part of altar barrier of some church. If we were to accept that the slab represents Joseph's dream, it shows the full version of the rear iconography of the subject.

Finally, a similar type of pulling the beard of one person by another where both personages have undoubtedly positive characters can be seen in the painting of the Church of saints Forty Martyrs in Saranda (ancient Onchesmos in Southern Albania). This church is one of the most unusual

¹⁶ Shmerling R. O., *Malye formy v arhitekture srednevekovoj Gruzii (Minor forms in the architecture of medieval Georgia)*, Tbilisi, 1962. Tab. 58, p. 158, 159.

examples of early Byzantine architecture which has preserved the height of the walls till the period between the two world wars¹⁷. This is a large and long two-storied hall-type structure with altar apse. There are also three more apses on each side of the central hall. Such a scheme is unique, resembling only the Constantinopolitan church of St. Polyeuktos, reconstructed by J. Bardill¹⁸. The Church in Saranda might have had a dome. Another particularity of this church is the presence of two stories of subterranean structures. They look like funeral cells-cubicula, some of them with apses. Some of these subterranean chambers are covered with paintings, sometimes in several layers (up to three).

Such is the rectangular cubiculum B 18 covered with barrel vault. In the second layer of painting, there is a severely damaged image of a cross in the architectural coulisses of the face wall. In the third layer, there are partly damaged compositions of the sidewalls. On the left wall, one can see a large scene: two men in light tunics without sleeves are talking, sitting in a fishing boat under the sail. To the right of them, on the bank, one can see a man in a blue tunic and vinous himation, standing and addressing them. This composition was correctly identified by I. Vitaliotis as calling of John and James by Christ on the Lake of Gennesaret¹⁹ (see below). On the right wall of the cubiculum, there are four unidentified scenes. On the right, there are two figures: the left one is bearded, wearing white garments and a halo (all the haloes in cubiculum are blue). Then is a male figure wearing white garments with halo bent probably over a sarcophagus; this figure is accompanied by other figures without a halo. In the central scene, a male figure in blue garments is turning right towards an object looking like a round box or a well wheel and towards two beanlike objects above it. Finally, on the left, one can see the most unusual scene: one bearded man of mean age (his face is badly damaged) in a vinous tunic and a blue himation is pulling the beard of another man of mean age in white garments. The latter's eyes are rolled up, his hands upraised (fig. 3). Initially, the third layer of the painting of the cubiculum was dated back to the 9th century²⁰, but later it was correctly attributed to the late 6th century²¹.

¹⁷ On the church, see: Muka G., *Bazilika që i dha emrin Sarandës // Monumentet*. 2002. F. 7–40; Mitchell J., *The Archaeology of Pilgrimage in Late Antique Albania: The Basilica of the Forty Martyrs // Recent Research on the Late Antique Countryside / Ed. by W. Bowden, L. Lavan and C. Machado*. Leiden, 2003. p. 145–186; Vitaliotis I., *The Basilica of the Forty Martyrs, Albania: A pilgrimage church of the Early Christian Period // Routes of Faith in the Medieval Mediterranean*, Thessalonike, 2008, p. 403–413.

¹⁸ Bardill J., *Église Saint-Polyeucte à Constantinople: nouvelle solution pour l'énigme de sa reconstitution // Architecture paléochrétienne / Éd. par J.-M. Spieser*. Gollion, 2011, p. 77–103, 155–158.

¹⁹ Vitaliotis I., *op. cit.*, p. 410, fig. 12–13.

²⁰ Hodges R., *Saranda, ancient Onchesmos. A short history and guide*, Tirana, б.г. p. 47.

²¹ Vitaliotis I., *op. cit.*, p. 409–410, fig. 12–14.



II. 3. Christ pulls the beard of John. Fresco from cubiculum B18 under the church of Saint 40 martyrs in Saranda, Albania, V-VI centuries

Pulling one's beard as a hostile action is known well in Byzantine painting (see above), but since in Saranda, both figures have halos, this interpretation is impossible. The above-mentioned version of the interpretation as Joseph's dream does not go very well with Saranda's case, since here the beard puller is also bearded unlike the Angel. There is no reason to consider the scene, after I. Vitaliotis, even if cautiously, as the calling of the apostle Matthew²².

This unique composition could be explained as it seems only by the text of the apocryphal *Acts of John* (ch. 90) written in the 2nd century. This text was very popular in the Early Byzantine period²³. «And behold, since He loved me, while He doesn't see I am approaching secretly to Him and standing looking at Him from behind. And I see that He does not wear any garments at all, but He is uncovered even of that what we see, and He is not

²² Vitaliotis I., op. cit., p. 410, fig. 14.

²³ CM.: Acta Johannis / Cura E. Junod et D. Kaestli. Turnhout, 1983 (Corpus christianorum. Series apocryphorum, 1-2).

completely man, His legs are whiter than snow so as the earth is shining under His feet, His head is setting against the sky. Therefore I cried being frightened, but He turned to me, appeared as a little man and having seized my beard pulled to Himself and said to me: “John, don’t be unfaithful but faithful and don’t be curious”. I said to Him: “What have I done, master?” I tell you, brothers, that the part of my beard that he had seized was so painful for thirty days that I asked Him: “Master, if pulling jokingly You hurt me so much, so what would be if You slapped me in the face?” And He answered to me: “It means that your deal is not to tempt the improvable”».

In favour of such an interpretation of the composition is the above-mentioned scene from the same cubiculum with the calling of John and James. The fact is that this subject is also mentioned in the same passage of the *Acts of John* (ch. 88) dedicated to the polymorphism of Jesus. One should also mention that despite later tradition, John is represented in Saranda not as a young or an old man, but as a man of mean age with black beard as in the *Acts of John*. Thereupon, it is probable that the other two above-mentioned scenes also illustrate the *Acts of John*.

The representation motives of these apocryphal subjects in the cubiculum of Saranda are not very clear. On the one hand, the customer of the paintings of the third layer could have been an adherent to the doctrine about the illusoriness of Jesus’s flesh (“docetism”) and multiformity of His apparition (“polymorphism”)²⁴ which was popular in the Early Christian period, but rejected by the Church in 4th century and to which some scenes from the *Acts of John* are dedicated. On the other hand, the right scene on the right wall of the cubiculum, where John (?) is bending over the bed of the deceased might probably be connected to the theme of Resurrection. It could be also an illustration to the *Acts of John*, 73–80, where John raises from the dead Kallimachos and Drusiana.

Judging by the fact that on the cubiculum’s painting, John is represented in white garments, in the right scene on the right wall, he is also a protagonist while Jesus is wearing here blue and vinous garments. It permits to identify Him in the second scene from the left, on the right wall which could be usual for the Early Christian and Early Byzantine iconography scene of the Multiplication of bread and fish. This subject is also interpreted in an apocryphal way in the same “polymorphical” passage from the *Acts of John* (ch. 93).

Thus, all the iconographical program of the cubiculum could be understood as following. The first scene seen by the visitor was the Calling of the apostles John and James taken from the *Acts of John*, 88. The cycle of apocryphal subjects (dedicated to polymorphism of Jesus) continued from

²⁴ See: Junod E., *Polymorphie du Dieu sauveur // Gnosticisme et monde hellénistique* / Éd. par J. Ries. Louvain-la-Neuve, 1982, p. 38–46.

there on the right wall by the scenes of the Pulling John's beard (ch. 90) and the Multiplication of bread and fish (ch. 93). It was completed by the scene in the crypt of Drusiana and by another unidentified scene which was probably also dedicated to the Resurrection of the dead.

Summarizing, we can single out three types of scenes representing the beard pulling in Christian art. The first type represents the fighting of secular characters. In one version of this type, both figures are beard pullers, they are negative and aggressive. In the other version of the first type, only one man pulls out the beard of the other. The latter is also aggressive. The second type shows one positive personage (a saint Father) who pulls out the beard of the negative one (a heretic). Both figures in this case are of religious and not secular character. Finally, in the third type of representations, one positive and even saint personage pulls out the beard of the other who is also a saint. In this case, the idea of admonition made by superior being to the inferior creature is underlined (the Angel instructs Joseph, Jesus instructs John). Here, one can see how the uncommon scene in Christian art of pulling the beard could serve for the transmission of quite different ideas and subjects which are almost never repeated, sometimes making difficult the identification of such a kind of composition.

This research is financed by the Russian scientific fund. Project № 15-24-12001.

List of illustrations:

- Il. 1. Slab from Abkhazian State Museum, Sukhum. Photoed by E. Endoltseva image
- Il. 2. Capital of the colomn from the church Notre-Damme-du Port in Clermont-Ferrand,
<http://www.art-roman.net/ndport/ndport2.htm>; <http://sites.univ-provence.fr/pictura/GenerateurNotice.php?numnotice=A2450>
- Il. 3. Christ pulls the beard of John. Fresco from cubiculum B18 under the church of Saint 40 martyrs in Saranda, Albania, V-VI centuries, photoed by A. Vinogradov

Bibliography:

- Абегян М.**, *История древнеармянской литературы*. Ереван, 1975. (Abegjan M. *Istoriija drevnearmjanskoj literaturi*. Erevan, 1975)
- Волков А. В.**, *Код Средневековья. Загадки романских мастеров*. М., 2013. (Volkov A. V. *Kod srednevekovja. Zagadki romanskih masterov*. Moskva, 2013).
- Даркевич В. П.**, *Народная культура Средневековья: пародия в литературе и искусстве IX–XVI веков*. М., 2010. (Darkevich V. P. *Narodnja kultura Srednevekovja: parodija v literature i iskusstve IX – XVI vekov*. Moskva, 2010).
- Шмерлинг Р. О.**, *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии*. Тбилиси, 1962. (Shmerling R. O. *Malije formi v arhitekture srednevekovoj Gruziji*). Tbilisi, 1962.).

Acta Johannis / Cura E. Junod et D. Kaestli. Turnhout, 1983 (Corpus christianorum. Series apocryphorum, 1–2).

Bardill J., Église Saint-Polyeucte à Constantinople: nouvelle solution pour l'énigme de sa reconstitution // *Architecture paléochrétienne* / Éd. par J.-M. Spieser. Gollion, 2011.

Der Nersessian S., *Aght'amar. Church of the Holy Cross*. Cambridge (Mass.), 1965.

Freisitzer B., *Ein Tempel für einen König. Die Heilig-Kreuz Kirche von Achtamar "Sourp-Chatsch" 915–21*. Diplomarbeit. Wien, 2007 (Цифры – это дата постройки церкви святого Креста на Ахтамаре, о которой эта книга).

Hodges R., *Saranda, ancient Onchesmos. A short history and guide*. Tirana, б.г.

McNab S., Celtic Antecedents to the Treatment of the Human Figure in Early Irish Art // *From Ireland Coming: Irish Art from the Early Christian to the Late Gothic Period and Its European Context* / Ed. by C. Hourihane. Princeton, 2001.

Mitchell J., The Archaeology of Pilgrimage in Late Antique Albania: The Basilica of the Forty Martyrs // *Recent Research on the Late Antique Countryside* / Ed. by W. Bowden, L. Lavan and C. Machado. Leiden, 2003.

Muka G., Bazilika që i dha emrin Sarandës // *Monumentet*. 2002.

Jacoby Z., The beard pullers in Romanesque art: an Islamic motif and its evolution in the West // *Arte medievale. Periodico internazionale di critica dell' arte medievale*. Vol. 1. 1987. P. 65.

Jerman J., Weir A., *Images of Lust: Sexual Carvings on Medieval Churches*. London, 2013.

Junod E., Polymorphie du Dieu sauveur // *Gnosticisme et monde hellénistique* / Éd. par J. Ries. Louvain-la-Neuve, 1982.

Ricard M.-C., *Notre Dame du Port*. Clermont-Ferrand, 1992.

Solakan Z.G., *Cosmology and cosmogony in Armenian petroglyphs*. Erevan, 2010 (на арм. яз.).

Vitaliotis I., The Basilica of the Forty Martyrs, Albania: A pilgrimage church of the Early Christian Period // *Routes of Faith in the Medieval Mediterranean*. Thessalonike, 2008.

Walter Chr., *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*. Paris, 1970.

<http://www.art-roman.net/ndport/ndport2.htm>; <http://sites.univ-provence.fr/pictura/GenerateurNotice.php?numnotice=A2450>.

RITE – MYTHE – SYMBOLE. LES CROIX VOTIVES ROUMAINES ENTRE LA TRADITION POPULAIRE ET LA CRÉATION CULTE

Zamfira Bîrzu*

Abstract: *Rite – Myth – Symbol. Romanian Votive Crosses between Popular Tradition and Cult Creation.* The Romanian Pre-Christian Pantheon is presented connected to the themes of cosmogony, having as background the mythical-magical and ritualistic-symbolical thinking, thus underlining the importance of the mythical-historical-religious dimension, and also the defining of sacred space in our Romanian perception. Moreover, the condition of artistic form, as a bearer of the spiritual message, is necessary for the identification of ancient motifs and of the way in which they influence art. These ancient motifs, of great symbolical depth, are connected to the solar cult and are preserved in decorations which can be found in the studied monuments: the cross, the column of the sky, the *troița* (a big cross made of wood or stone, adorned with paintings, sculptures, inscriptions and sometimes framed by a small construction, usually placed at crossroads, near fountains or places that are connected to an event; an icon, formed of three parts, the lateral ones are in hinges, like some shutters, connected to the one from the middle; a triptych), the icon...

Keywords: the *troița*, cosmogony, rite, myth, symbol, ancient motifs, the solar cult

Les racines spirituelles du peuple roumain, inextricablement liées à l'ancienne tradition culturelle, se reflètent dans des œuvres (ultérieurement nommées *artistiques*) qui ont traversé les siècles. Les conditions existentielles dans ces espaces ont déterminé le fait que la plupart de ces œuvres soit constituées d'œuvres du génie populaire, restées anonymes pour nous. Ce qui révèle ces travaux c'est la manière dont les grands thèmes de l'existence ont été effectivement compris, et aussi la façon dont ils ont reçu une réponse de la part du créateur de l'art. Tout au long de l'histoire les divers systèmes religieux ont mis en discussions des aspects spirituels de la vie qui ont laissé une marque indélébile dans la culture roumaine par les œuvres d'art qui les accompagnaient. C'est bien naturel cet état de fait pour un peuple pour lequel les significations religieuses sont profondes. D'ailleurs, toute la culture ancienne a oscillé entre les grands thèmes de la religion: la vie

* Associate Professor, University of Arts, "George Enescu" Iași, România,
zamfira.eugen@gmail.com

terrestre en harmonie avec les préceptes d'une loi morale d'inspiration divine, la vie d'après la mort, le mystère de l'existence, le rôle de l'homme dans le monde, la découverte d'un point de confluence entre le divin et l'humain. C'est cette dernière qui a été atteinte par la Révélation chrétienne qui a attiré clairement tant la ligne de démarcation entre le transcendant et l'immanent, que le lieu de rencontre entre Dieu et l'homme, dans un effort commun visant le Salut humain et la transfiguration du monde. Le symbole de ce lieu est la croix.

La représentation de la croix dans la tradition culturelle roumaine associe des éléments de la pensée chrétienne avec des éléments préchrétiens, ayant comme résultat autant la mise en valeur de la culture préchrétienne que la découverte des nouvelles et plus profondes significations de la croix. Significative à cet égard est la *croix votive*. Expression spécifique de la transposition du sentiment et de la pensée populaire par rapport au message chrétien, la *croix votive* (croix ou petites ensembles architecturales ayant en centre une croix avec ou sans le Christ, remplacées aux carrefours, aux centres des villages, près des fontaines ou des maisons, bref, aux endroits qui devraient être protégés contre les forces du mal), comme elle est représentée dans l'ancienne culture roumaine, est un mélange entre le symbole de la croix et le symbole de l'Arbre de la Vie, symbole avec des origines préchrétiennes.

Présent presque dans toutes les cultures des peuples anciens, les origines de l'Arbre de la Vie se perdent dans le temps. Pratiquement, dans la conscience des peuples de l'espace indo-européen existait l'idée d'un *axis mundi*, conçu comme une structure fondamentale de la réalité spirituelle. Dans la culture roumaine, comme dans des autres aussi, cet Arbre de la Vie unit le ciel et la terre et intègre harmonieusement les réalités du monde dans la réalité spirituelle. Le ciel, la terre et les ténèbres correspondent, étant rejoints par les racines profondes de l'arbre, le tronc montant au-dessus et la couronne dirigée vers le ciel. Il assure, ainsi, à l'âme humaine un parcours libre entre ces segments de la réalité. L'âme de celui qui est en quête de l'ascension spirituelle est symbolisé par l'âme-oiseau, placé dans la couronne de l'arbre et en représentant la perfection spirituelle.

Du symbole de l'Arbre de la Vie dérive aussi celui de la Colonne du ciel, ayant le même rôle de liaison entre le ciel et la terre. L'âme qui monte au ciel est symbolisé par La Pierre-pôle tombale sur le sommet de laquelle se trouve l'oiseau-âme. En ce qui concerne la vision roumaine sur la mort, Mircea Eliade rappelle deux mythes essentiels: le mythe du *Maître Manole*, qui met en liaison le sacrifice (même le sacrifice suprême) et toute création significative, et le mythe de *Miorița*, mythe suggérant que la mort devrait être sereinement regardée comme un mariage mystique à travers duquel l'homme

est réintégré dans l'Univers¹. Caractéristiques pour l'âme roumain sont, dans la conception de Mircea Eliade, la sérénité face à la mort et l'acceptation de la souffrance comme un moyen de purification, comme une rencontre avec le divin². Si la sortie de la vie est vue avec une telle sérénité, l'entrée dans le monde est symbolisée par la Porte. Le premier passage par la porte symbolise l'entrée dans la vie. Mais la porte veille aussi les autres moments de la vie : le mariage (comme symbole de la fécondité) ou la mort (l'entrée dans l'autre monde). Ainsi, le cycle spirituel symbolisé par l'Arbre de la Vie suggère un retour au monde primordial: le cycle est fermé et la porte nous fait penser à un nouveau cycle de la vie et à l'ascension spirituelle. C'est pour cette raison que plusieurs monuments funéraires reçoivent la forme de la colonne, de l'axe, de pilier et de la croix.

Un bel exemple de monument funéraire est cette pierre rectangulaire (fig. 1, 2) qui a la partie supérieure en forme de triangle avec l'aigle en haut. Sculptée en alto relief, la composition parfaite équilibrée, presque symétrique, montre trois personnages : au centre, le Christ crucifié, beaucoup plus grand que les deux autres personnages féminins situés des deux côtés. Ce sont les deux Maries, les mains sur la poitrine, dans un geste de prière.

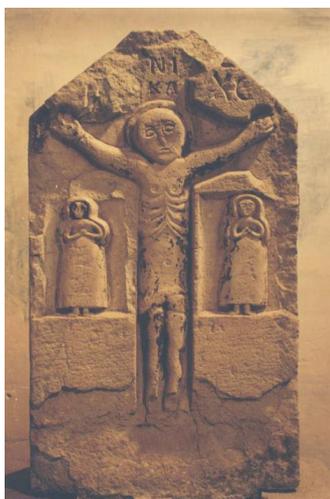


Fig. 1. *Monument funéraire* de Transylvanie XIX^e siècle; à présent, il se trouve au Musée du Paysan Roumain, Bucarest

¹ Mircea Eliade, *Meșterul Manole*, Junimea, Iași, 1997, p. 43. En ce qui concerne l'approche sereine de la mort, un regard comparatif entre la pensée roumaine et la pensée occidentale serait relevant si l'on compare seulement la perception de la mort dans les histoires de Ion Creanga, *Ivan Turbinca* ou *Dănilă Prepeleac*, et *La Divina Commedia* de Dante Alighieri : tandis que l'auteur roumain présente un monde d'au-delà où le diable peut être vaincu par l'optimisme et par l'intelligence, l'écrivain italien montre une vue pessimiste où les gens sont condamnés sans relâche à un tourment éternel.

² Mircea Eliade, *Meșterul Manole*, p. 45.



Fig. 2 *Details*

Les plus répandus monuments funéraires ont la forme de la croix. Selon leur origine, on distingue :

- des croix archaïques en pierre (les menhirs christianisés),
- des croix descendant de la colonne du ciel (fig. 3) ou avec des colonnes du ciel (Fig. 12, 13)
- des croix archaïques d'influence celtique
- des croix médiévales avec des signes magico-religieux (Fig. 5)
- des croix doubles (fig. 6, 7)
- des croix avec des poulets (fig. 8)
- des croix avec deux paires de poulets (Fig. 9)
- des croix sculptées avec des motifs christiques (Fig. 10, 11)
- des croix tréflâtes de bois (Fig. 16)
- des croix inscrites en cercle (Fig. 17)
- des croix doubles inscrites en cercle (Fig. 18)
- des croix triple inscrites en cercle (Fig. 19)



Fig. 3. *Croix descendante de la colonne du ciel*, Région de Buzău, Roumanie



Fig. 4. *Croix funéraire archaïque*, Région de Buzău, Roumanie



Fig. 5. *Croix « médiévale »* avec le signe de l'infini dans la partie supérieure et la rosette à six bras, XIX^e siècle, Poiana „Fântâna Rece”, Măgura, Buzău, Roumanie



Fig. 6. *Croix double*, XIX^e siècle (Breaza, Buzău)



Fig. 7. *Croix double*, XIX^e siècle, Măgura, Buzău, Roumanie



Fig. 8. *Croix avec des poulets*, XIX^e siècle, Région de Buzău, Roumanie



Fig. 9. *Croix avec deux paires de poulets*, XIX^e siècle, Văleanca, village Breaza, Buzău, Roumanie

Dans le cas du monument de la région de Buzău (fig. 8), la croix centrale est une dérivation de la colonne du ciel, et les deux plus petites, ayant une forme similaire, sont placées symétriquement, en faisant corps commun avec la grande. La croix centrale de Văleanca, village Breaza (fig. 9) est encadrée de deux croix à droite et de deux croix à gauche.



Fig. 10, 11. *Croix sculptées à des motifs chrétiens* –
Musée du village, Sighetul Marmăției

La composition de la croix de Sighetul Marmăției (fig. 10) est plus complexe. Au centre, le Christ crucifié entouré des symboles astraux. En bas, deux personnages (qui peuvent être Adam et Eve), soutiennent le ciel et gardent entre eux l'Arbre de la Vie. Le Christ de la croix de la fig. 11 est sculpté d'une manière plus prononcée. Les autres symboles, le soleil, la lune, les étoiles, les méandres sont en relief plat. L'escalier des pieds du personnage crée une diagonale ascendante.



Fig. 12. *Croix avec une colonne du ciel*, village Dedulești, Région de Buzău, Roumanie



Fig. 13. *Croix avec une colonne du ciel*, village Dedulești, Région de Buzău, Roumanie

Dans le cimetière du village Dedulești (fig. 12 et 13) on sculpte encore aujourd'hui des colonnes du ciel remplacées sur les tombeaux, seules ou avec des croix, chacune avec son rôle. On retrouve des croix avec une ou

deux colonnes attachées, à droite et à gauche, l'une représentant l'homme, l'autre la femme.

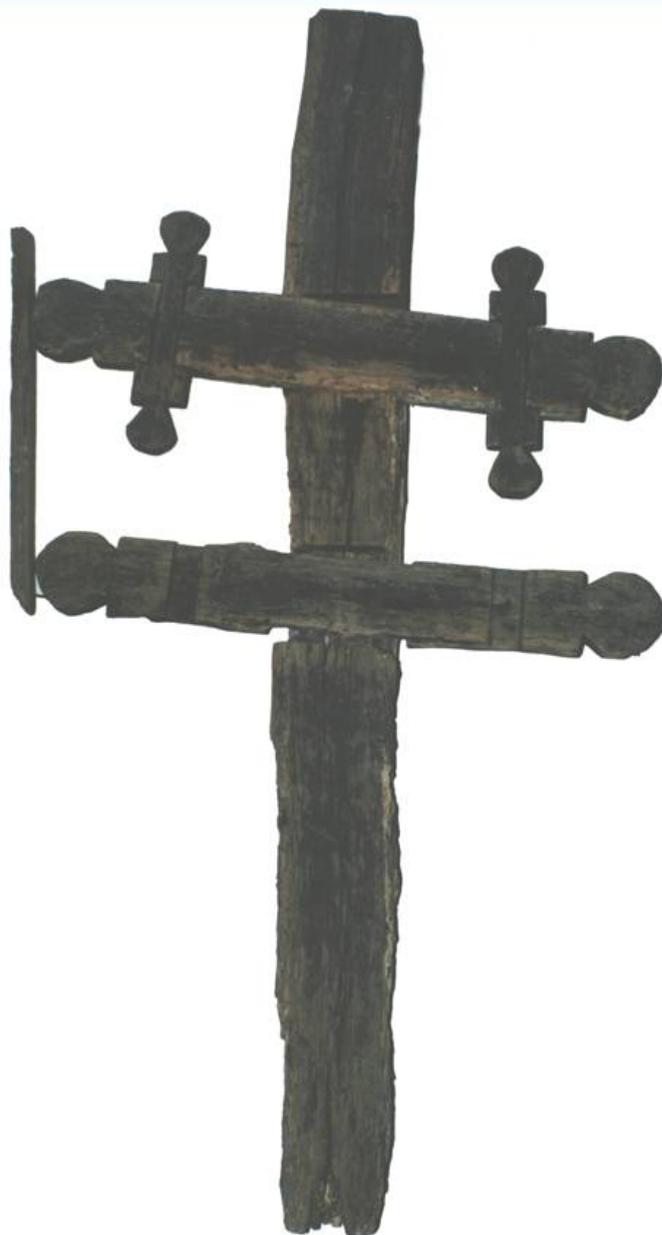


Fig. 14. *Croix avec deux bras horizontaux doublée d'une colonne du ciel, village Dedulești, Région de Buzău, Roumanie*



Fig. 15. *Croix avec deux bras horizontaux*, Musée du Paysan Roumain, Bucarest, Roumanie



Fig. 16. Croix simple de bois, Musée du village, Sighetul Marmației, Roumanie
Marmației, Roumanie

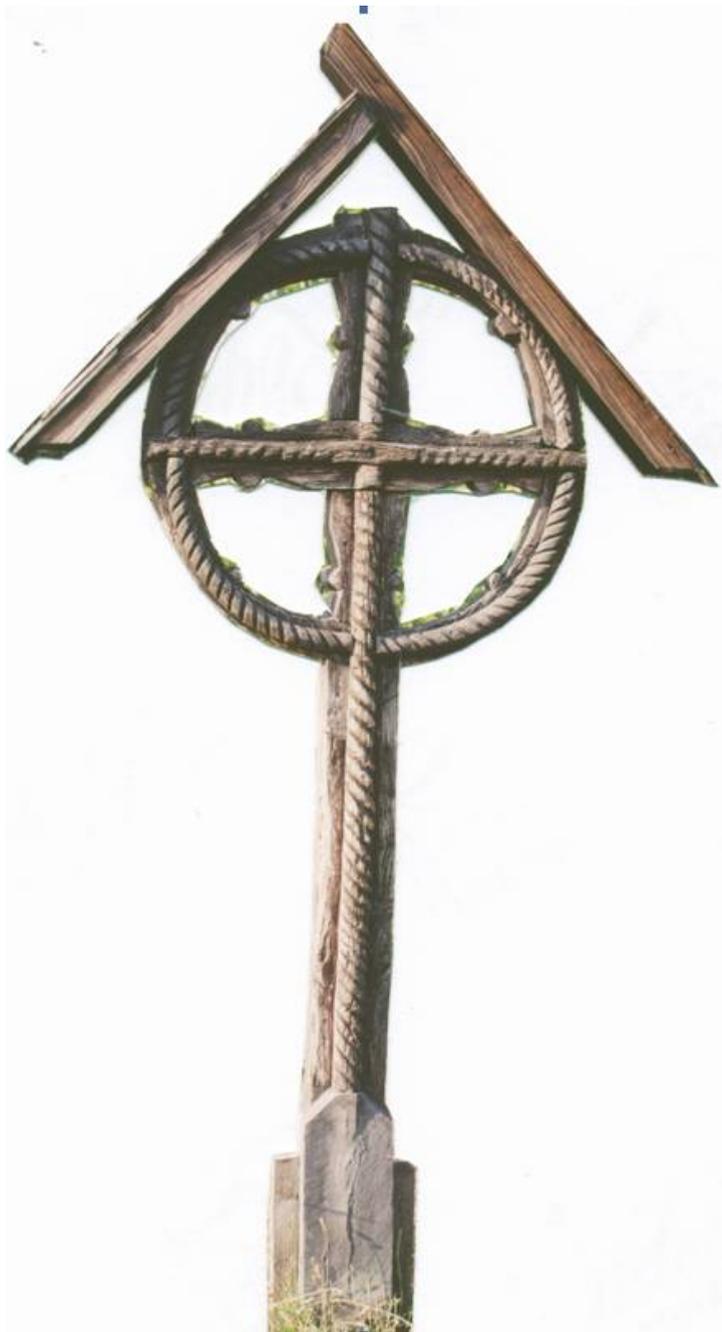


Fig. 17. Croix simple inscrite en cercle (*discofore*), Musée du village Sighetul

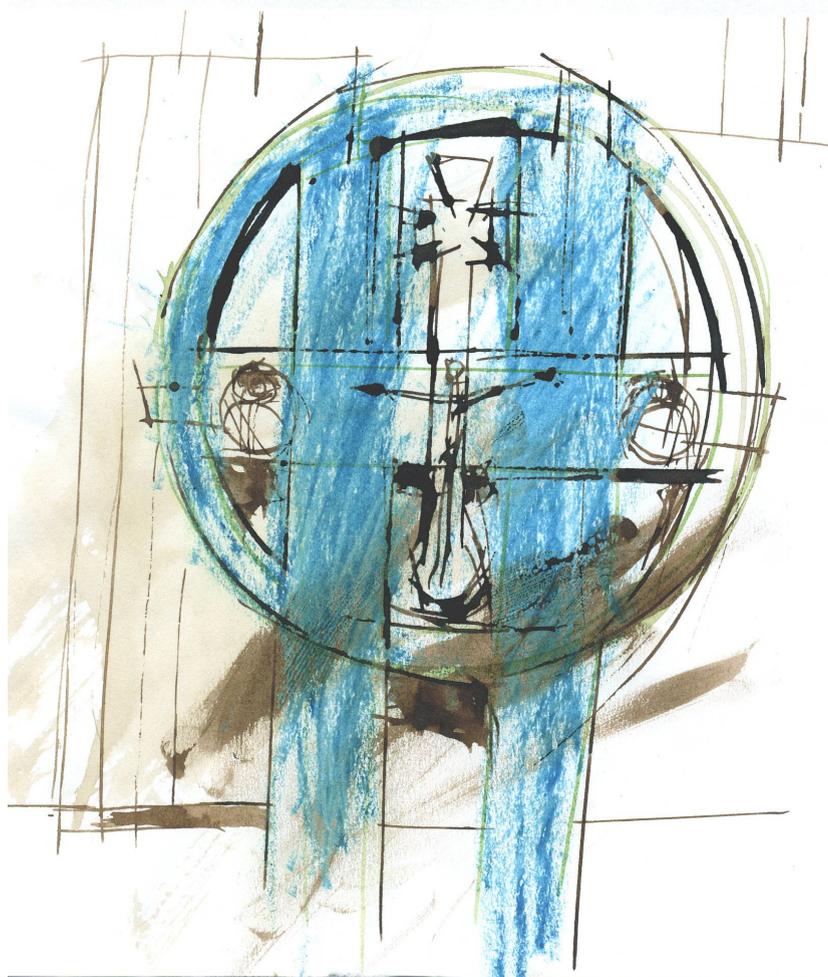


Fig. 18. Zamfira Bîrzu, *Cruce dublă înscrisă în cerc / Croix double inscrite en cerc*
– technique mixte sur papier, 15/20 cm



Fig. 19. Zamfira Bîrzu, *Cruce triplă înscrisă în cerc / Croix triple inscrite en cercle* – technique mixte sur papier, 15/20 cm

En ce qui concerne l'art, comme toute autre chose, il se définit par deux caractéristiques : la forme et la substance. La substance dans l'art signifie le message de l'œuvre, directement lié à la pensée et à la spiritualité de l'auteur. L'artiste matérialise sa pensée et ses préceptes enracinés dans la spiritualité dont il appartient. De ce point de vue, l'artiste populaire est le porteur de la spiritualité où il vit. La forme artistique³, qu'il choisit pour

³ *Le Dictionnaire de l'art* édité par les Editions Meridiane 1995 considère que la forme: "[...] représente tous les moyens de langage qui composent l'apparence

transmettre son idée, diffère d'un artiste à l'autre, d'une culture à l'autre ou d'une tendance culturelle à une autre. Loin d'être une unité statique, figée, dans laquelle l'artiste place le contenu de son travail, la forme se caractérise par une évolution dynamique qui doit s'adapter à un contenu. Quant à l'œuvre d'art populaire, l'idée d'archétype joue un rôle particulier. Gilbert Durand considère que l'archétype est le point de rencontre entre l'imaginaire et le rationnel⁴. Autrement dit, l'archétype peut être considéré comme la manière dont l'homme primitif imagine sa relation avec le monde extérieur, une sorte de conceptualisation artistique de la réalité. L'artiste primitif transpose en forme les phénomènes cosmiques, l'obscurité et la lumière, le chaos et l'ordre, la vie et la mort. Toutes ces choses se constituent en modèles qui se traduisent par la relation entre la symétrie et l'asymétrie⁵. L'homme identifie des formes à travers lesquelles il structure l'immense quantité d'informations et de sensations que la réalité lui offre. Il y a des chercheurs qui considèrent que les premières formes d'arts ont été générées par les besoins immédiats, la nécessité de produire devenant ultérieurement l'objet d'une interprétation collective. En réfléchissant sur les origines de l'art, Constantin Prut croit que, après avoir accompli les nécessités de son existence (aiguiser des flèches, ciseler la pierre, tisser les fils végétaux), l'homme primitif prend le temps pour contempler l'objet qu'il a produit et il acquiert la conscience de ce que, jusque-là, il avait instinctivement fait: ce que lui rend conscient les choses qui définissent ses objets: des proportions optimales, des rythmes volumétriques⁶.

Selon Mircea Eliade, l'archétype est l'expression de la force irrépressible de l'infini, l'expression de la conscience de la position de l'homme en cosmos. La force de l'archétype se manifeste pleinement lorsqu'une culture est homogène.

extérieure d'une œuvre d'art: la couleur, la ligne, etc. En réalité, la forme est le résultat du processus de création dans son intégralité, y compris l'idée qui a généré et a conduit à l'œuvre. En outre, dans la pensée artistique grecque, dans celle de la Renaissance, du maniérisme, du baroque et de l'art moderne, de l'Art Nouveau au Cubisme et au surréalisme, la forme coïncide avec la création elle-même, elle est l'achèvement par la matérialisation de la forme intérieure existant déjà dans l'esprit de l'artiste. Certaines langues, comme l'allemand, soulignent cette chose par le fait que *Gestalt* (forme) donne naissance à *gestalten* (créer). La dissociation des coordonnées de tout objet (forme, couleur, valeur) en le voyant strictement du point de vue formel vise uniquement des fins analytiques". Cf. *Le Dictionnaire de l'art*, Meridiane, Bucarest, 1995, p. 180.

⁴ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, 1969, p. 63.

⁵ Constantin Prut, *Calea răătăcită. O privire asupra artei populare românești / Le Chemin perdu. Un regard sur l'art populaire roumain*. Meridiane, Bucarest, 1991, p. 13.

⁶ *Ibidem*.

C'est toujours Constantin Prut qui considère que l'archétype se trouve, pourtant, sous l'empire de l'histoire parce qu'il comprend le fil des événements qui se déroulent incessamment. Cela provoque des différences morphologiques importantes, étant donné que la plénitude de la forme est obtenue lorsque la morphologie et la syntaxe ont accompli leur développement artistique. Née entre le conflit de la force conservatrice et la vocation du nouveau, la fiction, la fantaisie de l'art, est une sorte d'évasion de la réalité⁷. C'est ainsi qu'on s'explique les créations artistiques des artistes populaires qui représentent des personnages mythologiques et fantastiques. L'artiste populaire invente des formes nouvelles ayant des valeurs archétypales.

Dans l'art populaire la séparation entre les caractéristiques fonctionnelles et méta-fonctionnelles est seulement théorique, souvent la même forme ayant une simultanéité d'expressions. L'une de ses caractéristiques constantes est qu'il se soustrait à des processus de surface de la culture, en restant identique pour la contemplation de nouvelles générations. La sélection des formes artistiques, dans l'art populaire en particulier, est directement liée au degré de spiritualité. Un art inspiré d'une spiritualité centrée sur un rapport profond avec la divinité déterminera une prépondérance des formes renvoyant vers le divin. Lorsque le degré de spiritualité diminue, plus précisément lorsque l'homme quitte la relation avec la divinité, on commence à utiliser des formes dominantes d'inspiration animale, végétale et particulièrement humaine. L'art ayant dans le centre des représentations humaines est caractéristique aussi pour l'art populaire roumain, lorsque le visage humain est devenu un motif ornemental. Plus on s'éloigne des foyers du sacré, plus l'image de l'homme devient fréquente et elle devient un modèle ornemental dans le cas des textiles, du mobilier, des outils, ou même dans les avant-toits des maisons ou dans la structure de clôtures. La préoccupation pour la physionomie conduit parfois jusqu'aux éléments d'un portrait, sinon d'une personne particulière, au moins d'une catégorie. À partir de cette démarche, mais à l'envers, le monde laïque tend à se rapprocher du sacré. La forme fonctionne comme une image, extérieure et intérieure, provenue d'une expérience intellectuelle plus large, et elle devient le «signe» d'une attitude spirituelle.

Dans la religion chrétienne, la Croix votive représente l'unité mystique des trois hypostases divines, la Sainte Trinité: Dieu le Père, Dieu le Fils et le Saint-Esprit. Les Croix votives roumaines symbolisent un élément emblématique de la spiritualité nationale⁸, mais leurs racines sont

⁷ *Ibidem*, p. 14.

⁸ Romulus Vulcănescu, *Coloana cerului / La colonne du ciel*, Editions de l'Académie Roumaine, 1972, p. 6.

paléontologiques. On ne peut pas étudier ces monuments sans connaître leur origine (l'archétype) et sans reconstruire leur forme originale et leur contenu mythologique. Il s'agit de la colonne du ciel, symbole archaïque parenté à l'Arbre de la Vie. Pour comprendre la signification des croix votives il faut comprendre, en général, la spiritualité du peuple roumain et il faut faire des analogies en recherchant des monuments ethnoculturels similaires. Sans avoir une fondation anthropologique dans le temps et dans l'espace de ce type de monument local, sans faire des comparaisons avec d'autres monuments à des évolutions et à des transformations similaires, on ne peut comprendre les valences et l'importance d'une croix votive.

Le cosmos semble être un organisme vivant qui se renouvelle périodiquement⁹. Le mystère de la naissance de la vie est le même avec la rythmicité de la rénovation du Cosmos. C'est pour cette raison que le cosmos a été imaginé comme un arbre énorme. On rencontre des arbres sacrés tout au long de l'histoire des religions et des traditions populaires du monde. L'arbre sacré est connu sous des noms différents : l'arbre cosmique, l'arbre céleste, l'arbre de l'étoile céleste (polaire), l'arbre de la lune, l'arbre de feu, l'arbre-dieu, l'arbre-pôles, l'arbre-homme, l'arbre-croix votive. Regardés comme des attributs de la force divine, ces arbres ont été vénérés par la majorité de la population de la période primitive. Etant protégés, les gens sacrifiaient et apportaient des offrandes devant eux. Avec le temps, des temples, des sanctuaires et des autels ont été bâtis autour d'eux.

La verticalité de l'arbre lui confère des attributs religieux, il est chargé de la puissance sacrée parce qu'il se régénère, il meurt et il renaît. En analysant les mythes anciens, Mircea Eliade dévoile que le prototype biblique de l'arbre de la vie se trouve en Eden, où l'arbre du milieu du jardin était l'Arbre de la Vie et l'Arbre de la Connaissance du Bien et du Mal¹⁰. Dieu a interdit à Adam de goûter les fruits de ce dernier, parce que le jour où il en mangera, il mourra. Le serpent tente Adam et Eve d'en manger, en les assurant que les fruits n'apportent pas la mort, mais la déification; pourtant la déification ne peut être acquise que par la dégustation des fruits du premier arbre, celui de la vie. En suivant la tentation, ils tombent dans le péché d'avoir violé la Parole de Dieu. L'importance de la coexistence homme-arbre-serpent relève le fait que l'immortalité est acquise avec difficulté. Dans la plupart des récits mythiques elle est concentrée dans un arbre de vie situé dans un endroit inaccessible (à l'extrémité de la terre, dans les profondeurs de l'océan, dans les ténèbres, sur une montagne très élevée, dans un « centre ».

⁹ Mircea Eliade, *Le Sacré et profane*, Gallimard, Paris, 1965.

¹⁰ Idem, *Morfologia religiilor / Morphologie des religions*, Editions Jurnalul literar, Bucarest, 1993.

L'arbre est gardé par un monstre. Celui qui, après de nombreux efforts, parvient à s'y approcher, doit se battre et tuer le monstre. Ce combat ayant un sens initiatique découvre le fait que l'homme doit passer des « preuves », afin de conquérir l'immortalité.



Fig. 20. Zamfira Birzu - *Arborele Ceresc / L'arbre céleste* – technique mixte sur papier, 20/25 cm – avec sept ceux horizontaux croisé avec l'axe central



Fig. 21. Zamfira Bîrzu - *Arborele Lumii / L'Arbre du Monde* – technique mixte sur papier, 20/25 cm – l'axe vertical représente le centre du monde et les oiseaux demeurent dans cet arbreg. 22. Zamfira Bîrzu - *Arborele Cunoașterii / L'Arbre de la Connaissance* – technique mixte sur papier, 20/25 cm

Les deux personnages de la figure 22, disposés d'une partie et d'une autre de l'arbre sont presque symétriques. Le serpent enroulé autour du tronc est symboliquement représenté par le motif du méandre. Les pommes forment le centre d'intérêt de toute la composition.



Fig. 23. Zamfira Bîrzu – *Coloana cerului / La colonne du ciel*, technique mixte sur papier, 10/18 cm – une vision personnelle sur la colonne avec le motif solaire comme centre d'intérêt



Fig. 24. *Coloana Cerului / La colonne du Ciel (anthropomorphe masculin)*, village Murgești, région de Buzău, Roumanie



Fig. 25. *Coloana Cerului / La comonne du Ciel (anthropomorphe masculin)*, village Racovițeni, région de Buzău, Roumanie



Fig. 26. *Coloana Cerului / La comonne du Ciel (anthropomorphe masculin)*, XIVe siècle, village Livada Mică, région de Buzău, Roumanie



Fig. 27. Zamfira Bîrzu - *Coloana cerului / La colonne du ciel*, technique mixte sur toile, 25/50 cm



Fig. 28. Zamfira Bîrzu *Pomul Vieții cu șapte brațe / L'arbre de la Vie à sept branches*, huile sur toile, 200/120 cm

La cosmogonie¹¹ comme conception fondamentale de la création du monde matériel et spirituel, présente dans toutes les réflexions religieuses,

¹¹ La cosmogonie comme conception de la naissance de l'univers conçoit ce dernier comme un être vivant qui naît, vit et meurt. Cette conception mythique sur la cosmogonie diffère fondamentalement des philosophies scientifiques au sujet de la

témoigne de la préoccupation permanente des hommes pour les origines du monde et pour sa source divine. Différentes en fonction de la vision astrologique ou géographique, mais semblables en ce qui concerne la conception sur l'idée du sacrifice, les cosmogonies présupposent, en général, une ou deux divinités créatrices (les mythologies dualistes, où la création est faite par deux dieux, l'un bénéfique, l'autre maléfique). Dans la cosmogonie grecque, le rapport à l'espace et au temps suppose la différence faite par rapport à la victoire sur Chronos, moment où les dieux entrent en histoire et pénètrent au monde, en le gouvernant de l'intérieur et en se disputant les espaces d'influence (le ciel, l'eau, la terre). Une autre différence peut être faite entre les types de sociétés qui créent les cosmogonies, pour celles agraires, le centre du monde est un arbre, un pilon, un axe (dans la tradition orientale l'arbre cosmique est un arbre ayant les racines dans le ciel et les branches répandues sur la terre), tandis que pour les sociétés des chasseurs le centre est un animal sacré. La conception sur le temps implique aussi la vision sur les époques de l'humanité : au début, une période « d'or », un temps propre, inaltéré. Puis encore deux périodes, suivies d'une époque de décadence, signifiant le déclin et la destruction, et puis, une nouvelle création.

La création des croix votives est bien ancrée dans la conception cosmogonique. Elles sont parfaitement apparentées aux croix et aux monuments en forme axiale. Ainsi, les anciens motifs de grande profondeur symbolique qui renvoient au culte solaire, au culte uranique-céleste ou au culte de la fertilité sont préservés dans des ornements qui décorent les colonnes du ciel ou les croix votives en pierre ou en bois. Le nom de croix votive dérive de la Sainte Trinité, mais celle-ci ne se rencontre que sporadiquement sur les croix votives. Rien n'est obligatoire. Le peintre embellit l'objet selon sa volonté ou selon la volonté du donateur, en respectant la tradition. D'habitude, on y représente le Christ et des scènes de sa vie. Les scènes les plus importantes, comme elles sont peintes au XIX^e siècle, sont placées dans le registre inférieur des croix votives, sous les icônes des saints.

Les origines des croix votives sont préchrétiennes. Elles sont des colonnes « trans-symbolisées », plus complexes que les colonnes commissurales, en dérivant de celles-ci. Initialement, les croix votives n'avaient rien de chrétien. Au-delà du christianisme, assimilé plus tard dans la création populaire, on entrevoit la pensée ancienne dans les symboles ancestraux comme la colonne du ciel et ses simulacres. La croix, motif

naissance de l'univers, qui donne à cette création un aspect impersonnel, dépourvu de toute référence à la notion de l'univers vivant: l'univers des hommes de science est mort, paru au hasard.

archaïque universel et signe solaire dans l'antiquité, a été assimilé par le christianisme. Ses sens symboliques multiples se retrouvent, dès l'époque préchrétienne, sur le territoire de la Roumanie actuelle. Le croisement stylistique entre la croix et le disque solaire reçoit des formes nombreuses. Les croix votives en forme de croix sont des créations tardives dans l'art populaire. Celles-ci se groupent en deux catégories générales de monuments :

1. Cruciale (en forme de croix)
2. Crucifixiale ou crucifié (croix avec crucifixion - crucifixe)

L'ancestrale colonne « disco-phore », qui portait, à un bout, un disque symbolisant le soleil ou la lune, support des changements, une fois le christianisme assimilé. Le disque se transforme toujours en icône et la colonne, en croix votive icônophore, puis en croix votive iconostase. La multiple variation des croix votives iconophores a déterminé une évolution, en résultant les croix votives-panneau.

De colonnes-croix sont dérivées les croix votives-grille (elles ont trois colonnes verticales et l'horizontale suppose des branches et le schéma architectural imposé). On réalise ainsi des jeux géométriques des colonnes croisées¹²).

Les croix votives remplissaient trois fonctions ethnoculturelles : magique, mythologique et artistique. Ces fonctions sont liées entre elles et ont un caractère unitaire. Dès la période primitive, dans les villages dacique-romains, ces monuments ont reçu une fonction magique (provocation des phénomènes miraculeux, protection contre le mal), perpétuée ultérieurement dans le village roumain. La thématique mythique le dévoile comme un monument de la lumière (la lumière sacrée du soleil). Initialement, le thème qui fondait le mythe de la colonne et de la croix votive était la représentation du « totem de lumière », transformé ultérieurement dans une hypostase trinitaire de ce totem déifié. Les plus complexes créations mythiques ont glorifié la trinité dans des légendes sur les « triple piliers totémiques ». Dans la mythologie roumaine, la croix votive reprend et représente une synthèse symbolique du triple pouvoir de la lumière, représenté à l'origine par la colonne du ciel¹³. Le mythe de la lumière est matérialisé dans son triple hypostase : la lumière solaire, l'éclair et le feu terrestre. Puis, à la place de la triade de la lumière apparaît le conte de la trinité, il non plus chrétien. Le culte de l'idole-colonne a été remplacé par le culte du triple pouvoir de la divinité suprême, ultérieurement devenu chrétien. Par conséquent, entre la croix votive, le pilier ou la colonne il y a des différences structurales qui tiennent de l'évolution historique. Au Moyen Âge les autels et les sanctuaires primitifs ont été transformés en enceintes chrétiennes. Dans des nombreux

¹² Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 100.

¹³ *Ibidem*, p. 191.

cas, les colonnes ont tenu longtemps la place des sanctuaires et ont reçu le caractère des „monuments à bon marché”.

La troisième fonction, celle artistique, réunit les motifs sculptés et peints. Ils sont groupés en :

- physio-morphes (les phénomènes cosmiques, par exemple : le soleil, représenté par la roue, la rosette, le cercle, la croix à plusieurs branches ; la lune, évoquée par le cercle et demi-cercle ; les étoiles, figurées par des points et des petites croix ; l'éclair, suggéré par zigzag) ;
- bio-morphes (les formes de la matière vivante, végétales, par exemple : le sapin, qui est d'ailleurs le plus important ; le pommier ; la crampe ; le pissenlit ; le tournesol ; la feuille ; la tige) ;
- zoo-morphes
- abstraits-géométriques (le cercle avec tous les dérivés liés)

Ces motifs peuvent être regroupés en : symboliques (le cercle, le demi-cercle, le zigzag), trans-symboliques (la roue valaque, les cornes de la lune), aniconiques, iconiques, anthropomorphiques. Les motifs ancestraux de grande profondeur symbolique renvoient, en spécial, au culte solaire (le cercle, la rosette, la spirale, la croix à bras égaux ou à bras courbés comme une hélice, la croix gammée, le triangle pointant vers le haut – signe de feu, du sexe masculin et de la divinité). D'autres symboles tels que le losange, le triangle pointant vers le bas sont des signes de l'eau, du sexe féminin et de la Grande Déesse. Le signe graphique de la lettre S, en position verticale ou horizontale, est utilisé, dès l'ancienneté, dans la céramique, mais aussi sur les croix votives, comme marque de la vague et de la spirale, représentant l'infini, le temps et la divinité suprême. Les peintres de croix votives ont parfois déchiffré les symboles dans des images picturales explicites : le cercle devient un soleil concret, les cornes redeviennent l'image de la lune, les motifs anthropomorphes deviennent des figures humaines claires. Le voile symbolique est enlevé pour que l'homme comprenne plus facilement le sens des icônes. Pourtant, ces représentations très claires, ces motifs réels déterminent une perte de la sacralité, de la spiritualité, de l'essence¹⁴.

Une classification des croix votives peut être faite de la manière suivante :

- Croix votives funéraires - arboricole
- Croix votives –croix tréflées (descendantes de la colonne du ciel), (Fig. 36)
- Croix votives – croix en cercle (roue valaque)
- Croix votives inscrites en arche de cercle
- Croix votives-croix paires (Fig. 37, 38)
- Croix votives iconophores (Fig. 33, 39, 40)
- Croix votives icône tryptique

¹⁴ I. Opreșan, *Croix votives românești*, Ed. Vestala, București, 2003, p. XLIII.

- Croix votives – croix complexes, multipliées sous forme de grille (Fig. 29, 30, 31, 32)
- Croix votives dédiées aux héros
- Croix votives panneaux (Fig. 34)
- Croix votives enceintes (édiculaire) (Fig. 35)
- Croix votives porche
- Croix votives pergola
- Croix votives fontaine
- Croix votives hangar
- Croix votives porte
- Croix votives chapelle
- Croix votives petite église
- Croix votives catacombe
- Complexes des croix votives (réunis en un seul endroit)
- Croix votives grimpées dans les arbres
- Croix votives alignées près des fontaines
- Concentrations des croix près de l'eau, des ponts ou des fontaines

Croix votive sacralise l'espace et défend contre les forces du mal.

Tout au long du processus de création des croix votives l'artiste se trouve dans un dialogue silencieux avec la divinité, plus que dans la création d'un objet profane. Le fait que les croix votives ont été conçues comme protectrices contre le mal est démontré aussi par leur emplacement : dans des lieux centraux des communautés villageoises, au croisement des chemins, près de puits du centre du village, au carrefour, dans des endroits où il y a eu des événements spéciaux.



Fig. 29. *Croix votives – croix complexes*, XIX^e siècle, Monastère Goliași, Roumanie



Fig. 30. *Croix votive peinte à trois bras horizontaux* Cimitirul Vesel, Săpânda, Roumanie (en bas, détail avec le motif du soleil)

Ces croix votives (fig. 30) de Cimitirul Vesel / Le Cimetière Joyeux de Săpânța sont uniques au monde. Elles se caractérisent, en spécial, par la forme originale, par les motifs ancestraux utilisés (le Soleil et la Lune), les motifs végétaux, géométriques et symboliques. À part ces motifs, sur chaque croix sont représentés des scènes et des vers satiriques qui ont défini l'occupation principale de la vie de l'homme enterré. Ces scènes ont un chromatisme bien riche, où les couleurs vivantes sont harmonisées et équilibrées.



Fig. 31. *Croix votives – croix complexes, multipliées sous forme de grille, du Village, București*

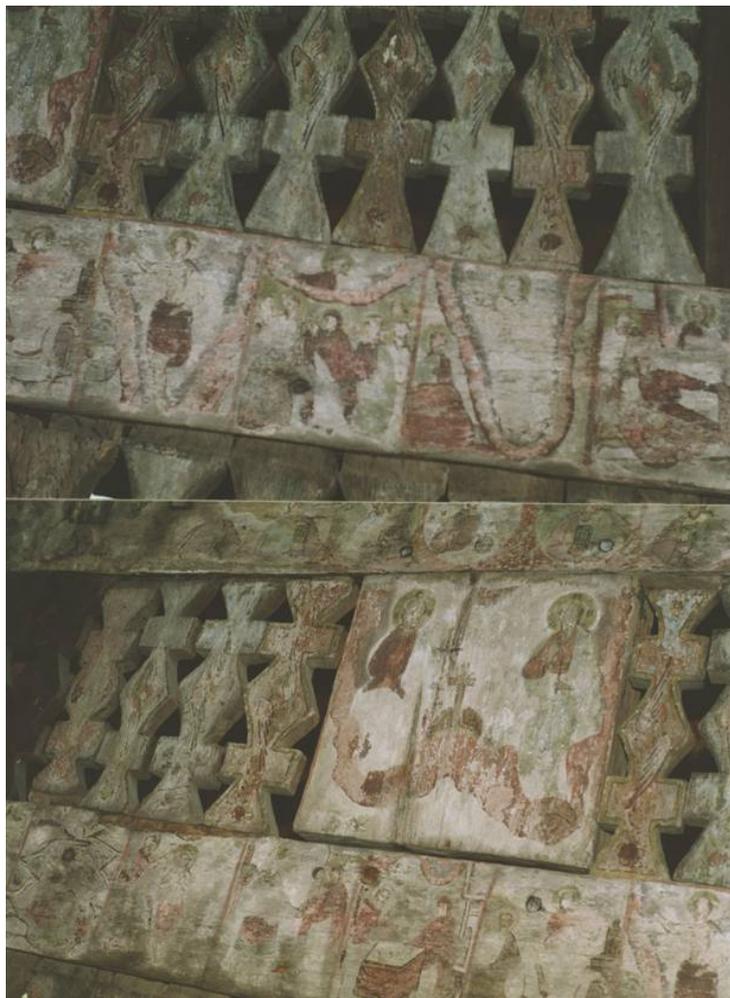


Fig. 32. *Croix votives – croix complexes, multipliées sous forme de grille*, détail, Musée du Village, București

Cette croix votive (Fig. 31, 32) est protégée par une enceinte de bois avec le toit en galets. Elle est un trésor des monuments sacrés de Roumanie. Ayant des dimensions imposantes (3/2 m), elle est réalisée d'une planche verticale croisée de deux autres horizontales. Cette structure soutient une composition complexe sous forme de frise accomplie de motifs symboliques et ornementaux réitérés d'une partie et de l'autre de l'axe central. On y retrouve des scènes religieuses peintes de la vie de Christ. L'axe central, dérivé de la Colonne du ciel, est un *axis mundi* qui fait la liaison entre la terre et le ciel. Les bras horizontal d'en bas symbolise la terre, celui d'en haut, le ciel.



Fig. 33. Zamfira Birzu – Troia iconofora / Croix votivea iconophore, technique mixte sur papier, 15/20 cm



Fig. 34. Zamfira Bîrzu – “Croix votives panneau”, technique mixte sur papier, 15/20 cm



Fig. 35. Zamfira Birzu – *Croix votives enceintes (ediculare)*, technique mixte sur papier, 24/30 cm



Fig. 36. Zamfira Bîrzu – *Croix votive* technique mixte sur papier, 10/25cm

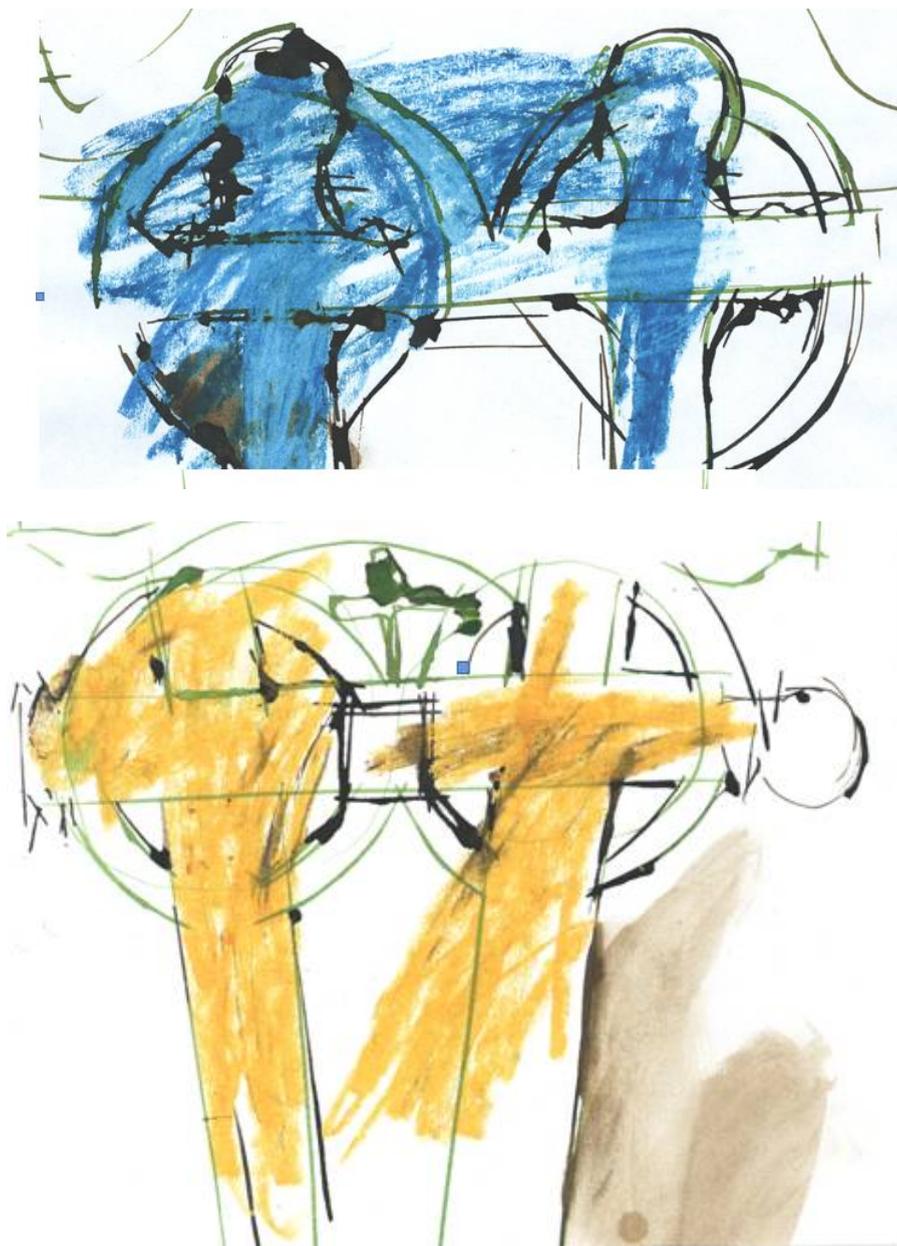


Fig. 37, 38. Zamfira Birzu – *Croix votives – cruci perechi* , technique mixte sur papier, 15/20 cm



Fig. 39, 40. Zamfira Bîrzu – *Icoană 1, 2 / Icône 1 et 2*, technique mixte sur papier, 15/20cm

Ces croix votives qui peuvent symbolisées des colonnes du ciel ou de ses simulacres simples ou plus complexe, sont inévitablement attachées à

l'architecture, ayant un rapport avec l'espace¹⁵. Les artistes populaires étudient premièrement la forme, puis les éléments symbolique-magiques de croix votive, en la dimensionnant en fonction de l'espace environnant, du lieu où elle doit être remplacée. Les dimensions des croix votives varient entre des simples piliers sculptés jusqu'aux ensembles complexes qui présupposent des toits et des colonnes qui forment les croix votives-enceintes. Faite en général en bois, la sculpture des croix votives est souvent mélangée avec une ornementation dentelée avec des éléments symboliques qui préservent une proportion harmonieuse entre le plein et le vide, à l'inverse de la peinture qui tient à remplir l'espace. Les artistes populaires façonnent le bois avec talent, grâce et dévouement, en résultant des monuments d'une souplesse rare et d'une valeur artistique certaine. La peinture, entrée plus tard dans les pratiques artistiques populaires, fait concurrence à la sculpture et incline à la remplacer et à devenir dominante au cours des dernières décennies. La collaboration entre les différentes disciplines artistiques est de plus en plus fréquente lorsque les formes s'agglomèrent et les croix votives se compliquent, pour atteindre les aspects et les dimensions d'une canopée, d'une pergola ou même d'une petite église.

Par rapport au passé, aujourd'hui on constate une certaine différence en ce qui concerne les apparences des croix votives et leur réalisation. Les croix votives ne sont plus simples et parfaitement proportionnées. Une abondance de décorations non artistiques les envahit, en diminuant leur valeur artistique, et même spirituelle, magique, et en les transformant en simples objets des artisans. À présent, le maître populaire s'éloigne de Dieu, il ne se trouve plus en communion avec la divinité. La réalisation d'une croix votive n'est plus, comme avant, une création consacrée, pleine de vocation. Le désenchantement du travail est le résultat de la laïcisation excessive de la vie du maître artisan (absence du jeûne et de la purification de l'esprit entre autres). Le désenchantement des croix votives n'est qu'un reflet de désenchantement et de la perte spirituelle du monde contemporain en général.

Bibliographie:

- Durand, Gilbert**, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, 1969.
Eliade, Mircea, *Meșterul Manole*, Junimea, Iași, 1997.
Eliade, Mircea, *Morfologia religiilor*, Editura Jurnalul literar, București, 1993.
Eliade, Mircea, *Sacru și profanul*, Editura Humanitas, București, 1992.
Le Dictionnaire de l'art, Meridiane, Bucarest, 1995, p. 180.
Oprîșan, I., *Croix votives românești*, Editura Vestala, București, 2003.
Prut, Constantin., *Calea rătăcită. O privire asupra artei populare românești*, Editions Meridiane, București, 1991.
Vulcănescu, Romulus, *Coloana Cerului*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1972.

¹⁵ Constantin Prut, *op. cit.*, p. 13.

VISION ET EXPRESSION CHEZ SYMÉON LE NOUVEAU THÉOLOGIEN

Puiu Ioniță*

Abstract: Vision and Expression of Symeon the New Theologian.

Being a theologian recognised for his deep thinking and also a spiritual leader in Byzantium, Symeon the New Theologian is in the same time a true Christian, one of the most important mystical Christians of all times. His poetic work, *Hymns of Divine Love*, reflect visions that are far beyond imagination and terrifying states of mind that have accompanied the unifying experience. The vision of the indefinable, supernatural and paradoxical, is transposed in a language of great poetic delicacy, in images with a totally unusual expressiveness. The mystical experience gives birth to a vision in which revelation, ineffable in its content, is expressed due to a poetic language of distinct quality.

Keywords: Symeon the New Theologian, mystical experience, poetic language

Dans l'Eglise Chrétienne d'Orient, le titre de « Théologien » n'a été décerné que trois fois : à l'apôtre Jean, à Grégoire de Nazianze et à Syméon le Nouveau Théologien. De façon surprenante, tous les trois ne se remarquent pas par la qualité doctrinale de leur enseignement, mais plutôt par la profondeur mystique.

En dépit d'un manque de culture laïque profonde (il a étudié sérieusement seulement la grammaire), Syméon a bien ébloui par la profondeur de ses écrits et par leur qualité poétique. Il s'est très tôt rallié à la communauté monastique, vouant sa vie au Christ et luttant héroïquement contre les tentations diaboliques. Comme abbé du monastère de *Studion* à Constantinople, il n'a pas été exempt de complots et d'intrigues, accusations qui lui ont attiré des sanctions sévères, telles que celle de l'exil. Entouré également par l'hostilité et la considération, Syméon n'a cessé guère de travailler sur son œuvre, ce qui le place parmi les plus grands maîtres spirituels de Byzance.

Les exégètes de l'œuvre de Syméon ont remis en question la filiation entre ses écrits et ceux de ses ancêtres mystiques. Même s'il les cite avec parcimonie, les plus importants noms de la mystique chrétienne orientale (Grégoire de Nazianze, Pseudo-Denys l'Aréopagite, Jean Climaque, Maxime

* Assoc. Prof., Université Alexandru Ioan Cuza, Iași, Roumanie,
puiu_ionita@yahoo.de

le Confesseur) apparaissent dans son travail, ce qui démontre une forte connaissance du domaine de la doctrine mystique. Il évoque chaleureusement son maître, Siméon le Pieux, celui qui, probablement, l'a initié dans les mystères de vécu qui conduisent à l'état unitif.

Son biographe, Nikita Stethatos, parle des expériences surnaturelles et des visions qui ont accompagné le parcours mystique de l'ascète pieux de sa jeunesse jusqu'à la vieillesse, lutteur implacable et inflexible dans la guerre invisible. Au-delà de ces indices, son œuvre entière reste un témoignage sur ses visions qui occupent une position décisive. La vie de chaque mystique reste une grande inconnue, les rapports de ceux qui prétendent la connaître n'étant que des fragments de l'existence extérieure, peu significative, la véritable vie mystique se déroulant en solitude, dans la plénitude de l'intériorité. Le travail de Syméon reste donc la source la plus importante et la plus crédible de son vécu contemplatif, la seule biographie authentique, la littérature mystique n'étant autre chose que de l'existence poétisée.

Les visions sont des moments d'extase et de révélation vécus à l'intensité maximale par le mystique, tandis que lui sont dévoilées « des choses que l'œil n'a point vues, que l'oreille n'a point entendues, et qui ne sont point montées au cœur de l'homme » (1Cor, 2 : 9)¹. Mais l'humilité empêche l'illuminé de parler de ce qu'il a vu - il ne décrit pas des visions, mais communique des états – d'une élévation exceptionnelle, et pour cette raison il doit utiliser un langage spécifique. Il s'agit d'un langage paradoxal, symbolique, d'une haute densité métaphorique. On peut avoir une image des qualités poétiques du texte de Syméon en s'appuyant un instant sur la *Prière mystique par laquelle est appelé le Saint-Esprit par celui qui Le voit au préalable*. En matière poétique, le chaînage des métaphores, l'armure symbolique et le moyen d'utilisation des antinomies sont des arguments clairs en faveur d'une expressivité d'exception. On y trouve les raisons qui justifient l'intérêt accru de l'exégèse occidentale pour l'œuvre de ce mystique oriental. Même si le texte emprunte au début le rythme et la structure de *L'Hymne acathiste*, il acquiert progressivement les vertus incomparables du style de l'écriture de Syméon :

« Viens, Lumière véritable. / Viens, Mystère caché. Viens, trésor sans nom. / Viens, félicité sans fin. Viens, Lumière sans couchant. / Viens, attente de tous ceux qui doivent être sauvés. / Viens, réveil de ceux qui sont couchés. // Viens, ô puissant, qui toujours fais et refais / Et transformes par ton seul vouloir. / Viens, ô invisible. Viens, toi qui toujours demeures / Immobile et à chaque instant tout entier te meus, / Et viens à nous, couchés dans les enfers, / O Toi au-dessus de tous les cieus. // Viens, ô Nom bien-aimé et partout répété / Mais dont exprimer l'être ou connaître la nature / Nous est absolument interdit. / Viens, joie éternelle. / Viens, pourpre du grand roi /

¹ La Bible, version Louis Segond, disponible sur le site http://sainte bible.com/lsg/1_corinthians/2.htm

Notre Dieu. // Viens, toi qu'a désiré et désire mon âme misérable / Viens toi le Seul,... puisque tu le vois, je suis seul. / Viens, toi qui m'as séparé de tout / Et fait solitaire en ce monde. / Viens, devenu toi-même en moi désir, / Qui m'a fait te désirer, toi l'absolument inaccessible. / Viens, mon souffle et ma vie. / Viens, consolation de ma pauvre âme / Viens, ma joie, ma gloire sans fin...»².

Cet hymne communique tant par le contenu que par la forme avec les œuvres des grands mystiques qui ont précédé Syméon, mais il n'est pas pertinent d'en suivre précisément la filiation, parce que la poésie mystique a une genèse qui ne peut pas être expliquée par l'influence ou l'imitation. Ce qui est facile à observer, c'est l'exactitude doctrinale réalisée en fait, sur l'ensemble des *Hymnes*. Il s'agit de la composition d'un enseignement qui valorise les sources les plus importantes de la théologie apophatique.

D'autre part, on peut trouver des affinités avec les œuvres des poètes mystiques prédécesseurs, affinités douées en fait à du vécu, des états et des aspirations semblables, provenant du parcours de la même démarche initiatique. Les visions terrifiantes sont racontées avec crainte et tremblement, avec l'humilité de celui qui reconnaît son indignité face à la gloire écrasante de l'Autre. Dans l'*Hymne XI*, une merveilleuse révélation suscite une diversité d'états d'âme, allant de l'émerveillement et du bonheur à l'effroi et l'impuissance: « ce que l'esprit ne peut comprendre, j'en acquiers quelque connaissance et maintenant je contemple de loin les beautés invisibles ; la lumière est inaccessible, la gloire insoutenable et j'en suis tout bouleversé, la crainte me possède. Encore est-ce une simple goutte que je contemple de l'abîme »³. L'aventure reçoit parfois des accents dramatiques. L'expérience devient destructrice :

« Mais je goûtais en ma pensée un petit encouragement, (une garantie) de ne pas être enflammé et consumé comme la cire par le feu (...) / le fait d'être loin du feu inaccessible, / de me tenir au milieu de l'obscurité, de m'y cacher, / pour, de là, comme par un petit trou, regarder avec vertige. / Tandis que j'étais dans cette situation, l'esprit absorbé, / m'imaginant pour ainsi dire fixer mon regard dans les cieux / et tremblant de recevoir davantage et qu'il m'absorbe tout entier, / je L'ai trouvé, Celui que je voyais de loin, / (...) tout entier, tel un feu, réellement, au milieu de mon cœur ; / aussi, cloué par l'émerveillement et secoué de frissons, / j'étais hors de moi, tout décomposé, tout éperdu, / et, incapable de soutenir la vue d'une telle gloire, je me détournai / et je m'enfuis dans la nuit des sensations d'ici-bas, / je m'abritai et je me dissimulai sous les pensées (de cette vie) / comme si je pénétrais dans un tombeau et, au lieu de pierre, / je mis sur moi ce corps pesant pour m'abriter, / pour me dissimuler – croyais-je – à Celui qui est partout présent, / qui jadis m'a

² Syméon le Nouveau Théologien, *Scrieri*, vol. III, *Imne, epistole și capitole*, traducere și introducere de Ioan I. Ică jr., Editura Deisis, Sibiu, 2001, pp. 49-51, traduction française disponible sur le site <http://prier.centerblog.net/5-priere-mystique-symeon-le-nouveau-theologien>

³ Idem, *Hymnes XI*, in *Hymne 1-15*, Tome I, *Sources chrétienne*, traduction Joseph Paramelle, Les Editions du Cerf, Paris, 1969, p. 237.

ressuscité, quand j'étais mort et enseveli. / Oui, frissonnant, incapable de contempler sa gloire, / j'ai préféré me glisser et demeurer dans la tombe / et habiter avec les morts, vivant moi-même dans la tombe, / plutôt que d'être embrasé et de périr tout entier : / C'est là que je me trouve et vraiment je dois gémir sans trêve / il faut que je pleure, enfant prodigue, parce que Celui que j'aimais / je l'ai perdu et que je me retrouve gisant dans la tombe »⁴.

Si l'aspirant à l'*Unio Mystica* manifeste habituellement, au cours de la vision, la tendance d'harmoniser le vécu et la doctrine, en se laissant guider par les repères de l'enseignement initiatique, Syméon se comporte de façon totalement imprévisible, au moins dans la vision de l'*Hymne XI*, étant lui-même surpris par ses réactions. Le sublime de la Déité absolue révélé un moment à l'œil humain s'exprime en paradoxes et en d'autres figures contrastantes qui renforcent la tension jusqu'à la limite de l'insupportable. La difficulté de la transposition dans un discours intelligible d'un contenu lié à l'invisible, à l'ineffable et à l'incommunicable est prévue par l'aspirant, qui ne comprend pas comment il est possible de surprendre au langage le Créateur-même du langage. « La pensée m'en fait frissonner, comment l'écrire avec des mots ? / Quelle main prêterait ses services, quelle plume écrirait, / quelle parole exprimerait, quelle langue articulerait, / quelles lèvres prononceraient ce qu'on peut voir en moi / se faire, se produire tout au long du jour ?⁵ ». En d'autres termes, comment surprendre Dieu, qui est infini, à travers des images finies ?

Le contraste entre la finitude humaine et l'infini de Dieu et aussi la possibilité de l'être humain de percevoir l'Être absolu dans son manque total de déterminations sont les sujets de réflexion que Syméon explore dans l'*Hymne XXIII* : « O Dieu, vie de toutes choses, / ô l'au-delà de toutes les splendeurs / ô Principe du Verbe Éternel. / ô mon Dieu suréternel / Toi qui n'as jamais été fait / mais qui es sans commencement ! / Comment te découvrir tout entier / toi qui me portes en toi ? »⁶. Le langage devient hésitant et impuissant, seul le paradoxe peut vaguement traduire l'angoisse abyssale du poète.

Les exégètes des *Hymnes de l'amour divin* ont insisté sur la façon dont la vision apparaît, sur le symbolisme de la lumière et sur la signification de chaque vision. Hermenegild M. Biedermann en vient ainsi à conclure que le sens de la vision est la fusion de la nature humaine et divine, que la plus profonde connaissance est l'union avec Dieu et la rencontre la plus éphémère avec Dieu nous donne les plus riches connaissances⁷. Les commentateurs

⁴ *Ibidem*, *Hymne XI*, p. 235-241.

⁵ *Ibidem*, *Hymne XI*, p. 235.

⁶ *Ibidem*, *Hymnes XXIII*, in *Hymne 16-40*, Tome II, *Sources chrétienne*, traduction Louis Neyrand, Les Editions du Cerf, Paris, 1971, pp. 189-191.

⁷ Biedermann OESA, M. Hermenegild, *Das Menschenbild bei Symeon dem Jüngerem dem Theologen*, Augustinus-Verlag-Würzburg, 1949, pp. 102-103.

observent que le thème des *Hymnes*, déjà mentionné dans le titre, est l'amour. Dans la littérature, et même dans la poésie mystique, on rencontre rarement un éloge plus chaleureux voué à l'amour et accompagné d'un sens du sublime plus élevé: l'amour, cause de notre existence, énergie vitale, feu de transformation, notre abri protecteur, sens de notre vie, chemin vers la purification et vers le Salut, seule véritable forme de connaissance, voie unique et sûre vers l'union théandrique. La vision est le stade suprême de l'amour divin, la scène où Dieu se révèle pour permettre la déification de l'homme. Syméon cultive l'observation terrifiante qui explique les mystères profonds de l'univers, le sens de la vie et du devenir, le miracle qui permet d'amener l'être humain, précaire et dérisoire, à l'infinité divine: *l'amour incréé*.

Dans les fragments cités on peut observer des caractéristiques inhabituelles pour le langage poétique, même pour la poésie mystique. Pour suggérer la terrifiante vision et le fait qu'elle ne peut plus être supportée, à partir d'un certain point, le poète utilise un langage dont la dureté raconte les tribulations de l'*Ecclésiaste* et de certains *Psaumes*. L'intransigeance de l'auto-humiliation (si fréquente dans la littérature chrétienne des premiers millénaires, du *Patericon* à la *Philocalie*), emploi des métaphores et des comparaisons mémorables par leur gravité (« ne pas être enflammé et consumé comme la cire par le feu », « le feu inaccessible », « de me tenir au milieu de l'obscurité, de m'y cacher », « j'étais hors de moi, tout décomposé, tout éperdu », « je m'enfuis dans la nuit des sensations d'ici-bas », « je m'abritai et je me dissimulai sous les pensées⁸ »). On découvre finalement une allégorie sur le sujet de la mort dont les significations ne se dévoilent qu'en s'appuyant sur le système de catégories négatives de la théologie mystique: « j'étais mort et enseveli », « demeurer dans la tombe / et habiter avec les morts, vivant moi-même dans la tombe⁹ ».

La poésie mystique reposant sur la théologie apophasique ne peut être comprise qu'à partir de cet enseignement, ce qui la rend tout à fait différente, en idées et en langage, de la façon à laquelle nous sommes habitués par la culture en général. La rencontre entre l'immanence et la transcendance induit une tension que seul le paradoxe peut illustrer. Nommer le sans-nom et exprimer l'indicible détermine la naissance de la métaphore. L'échappement du fatal enchaînement causal à un niveau de perception et de représentation qui débouche sur l'illimité exige la médiation du symbole, à travers lequel l'épiphanie devient compréhensible. Ces instruments poétiques se dévoilent ainsi comme consubstantiels à l'apophasisme et se révèlent comme modalités de connaissance, en nous obligeant à une compréhension supérieure du rapport entre la poésie et l'existence. Cette compréhension vise aussi le

⁸ Syméon le Nouveau Théologien, *Hymnes XI*, *op. cit.*, p. 239.

⁹ *Ibidem*.

langage, qui, il faut le reconnaître, ne se borne pas à transmettre un sens, car il est lui-même une partie de ce sens, il ne communique pas, mais il fonde.

Les hymnes de Syméon sont des hymnes apophatiques, ils ne dévoileront donc leurs significations que dans la lumière des catégories négatives qui soutiennent l'apophatisme. Ces catégories négatives constituent, en fait, la structure de chaque hymne. B. Fraigneau-Julien a observé que, tant dans les *Traité Théologiques et Ethiques* que dans les *Hymnes*, sont utilisés des adjectifs négatifs qui deviennent indispensables à un tel discours: *incrée, incompréhensible, inaccessible, invisible, incomparable, ineffable, intangible, immatériel, immuable*, etc¹⁰. À tout cela on ajoute d'autres séries négatives (des noms, des verbes), tout en insistant sur l'idée dionysienne que Dieu, dans son infinité et incognoscibilité, ne peut être défini que par des négations.

La ligne expressive des hymnes de Syméon inclut, parmi les figures déjà mentionnées (métaphores, symboles, allégories, paradoxes, antithèses), une multitude d'autres figures: répétitions, énumérations, tautologies, hyperboles, graduations, personnifications interrogatoires et exclamations rhétoriques, toutes conférant une valeur poétique indéniable et un profil stylistique indubitable au langage.

Un côté de l'écriture de Syméon qui ne peut pas être négligé est constitué par les références culturelles contenues dans le texte, les unes, sans doute, s'y rapportant directement (le thème de la solitude de Plotin, le poème négatif de Grégoire de Nazianze, la théologie mystique de Denys l'Aréopagite), les autres, une sorte d'anticipations de certains aspects de la littérature postérieure, déjà anciens ou plus récents (le doute de Dante dans le *Paradis* sur sa capacité de rendre la vision, la description de l'*Aleph* de Borges, le thème de la mort et la violence du langage expressionniste de Rilke). Et ces exemples se limitent seulement aux fragments cités ici. Dans l'ensemble des œuvres de Syméon, les références culturelles sont encore plus nombreuses.

Le poétique et le sacré ne sont pas des catégories complémentaires, mais d'une certaine façon synonymes. Bien que, à travers les yeux déformants de la modernité, ils semblent différents, étudiés de la perspective de la pensée mystique, ils ont tendance à se superposer et à se confondre. En essayant de vivre le sentiment religieux dans sa forme authentique et originaire, le mystique découvre le mystère de l'existence poétisée. En cherchant le vécu pur, il aboutit à la poésie pure. Les *Hymnes* de Syméon le Nouveau Théologien sont une illustration des convergences entre l'expérience et la forme poétique, entre la poésie et le sacré, entre la vision et l'expression.

¹⁰ B. Fraigneau-Julien, *Les sens spirituels et la vision de Dieu selon Syméon le Nouveau Théologien*, Beauchesne, Paris, 1985, p.100.

Bibliographie :

Biedermann OESA, M. Hermenegild, *Das Menschenbild bei Symeon dem Jüngerem dem Theologen*, Augustinus-Verlag-Würzburg, 1949.

Fraigneau-Julien, B., *Les sens spirituels et la vision de Dieu selon Siméon le Nouveau Théologien*, Beauchesne, Paris, 1985.

Stithatul, Nichita, *Viața Sf. Simeon Noul Teolog*, traducere de Ilie Iliescu, Editura Herald, București, 2003.

Syméon le Nouveau Théologien, *Hymnes*, 1-15, in *Sources chrétienne*, traduction Joseph Paramelle, Les Editions du Cerf, Paris, 1969,

Syméon le Nouveau Théologien, *Scrieri*, vol. I, *Discursuri teologice și etice*, traducere și studiu introductiv de Ioan I. Ică jr., și un studiu de ieromonah Alexander Golitzin, Editura Deisis, Sibiu, 2001.

Syméon le Nouveau Théologien, *Scrieri*, vol. II, *Cateheze*, Traducere și studiu introductiv de Ioan I. Ică jr., Editura Deisis, Sibiu, 2003.

Syméon le Nouveau Théologien, *Scrieri*, vol. IV, *Viața și epoca*, traducere și introducere de Ioan I. Ică jr., Editura Deisis, Sibiu, 2006.

THE SACRED IN CONTEMPORARY ADVERTISING

Cătălin Soreanu*

Abstract: As part of the contemporary media culture, advertising constantly mediates the relationship between the institutional dimension of religion (namely the church) and the community, given the specific position of the Catholic religion: transparent, based on dialogue and the continuous questioning of the relationship between man and divinity. To manage their presence in public life, the church constantly approaches new media and specific forms of communication (posters, street banners and meshes, websites or interactive mobile structures).

Keywords: advertising, poster, media, church, sacred, culture, contemporary

The relation between the sacred and the advertising dimension of the contemporary visual culture calls into question the presence of church in the daily life of a society which is becoming more and more pragmatic, and also questions the relations of power between different contemporary institutions of the consumer society, on the territory of the media forms and the specific communication structures.

On the one hand, we have *commercial advertising* that uses sacred iconography, such as themes taken from Christian imagery, symbols and attitudes introduced in ads and resignified within the contemporary visual culture, often with a critical discourse, ironically, almost irreverent. On the other hand, there are consistent forms of *informational advertising* for the church as an institution, which is, in fact, a connection of the church to the realities of daily living, and to the real need of dealing with the contemporary media, while considering the institutional dependence/addiction to the community support or local administration, and the unprecedented development of media.

The commercial advertising consistently abuses of the appeal to religious iconography, without the insight due to the respect for profound spiritual Christian values. The Last Supper, the Crucifixion, the Descent from the Cross, and the Ascension are often - for advertising, only imaging resources for the convergence and success of a commercial message. That is also why, considering the lack of relevant benchmarks to satisfy the preliminary selection, we will avoid discussing about the vast majority of ads

* PhD candidate, The University of Arts "George Enescu" Iasi, Romania,
csoreanu@hotmail.com

on the market. Yet, we will rather focus on several examples from the latest years on the international advertising scene, covering both the advertising forms where the religious icons are imported, and the advertising for the religious institutions themselves.

For example, the Pietà becomes a referential solution of a Czech advertisement, urging moderation in alcohol consumption, while actually advertising a brand of tequila (fig. 1). The resignification process works to the detriment of the tragism or dramatism of the referential theme, prompting - at most - the alcohol consumers' interest for latish Biblical readings. Unlike Oliviero Toscani's "Pieta", which is an appropriation of a newspaper image, retouched, resignified and used as an ad, the current approach features a staged photography (as most of the samples we are discussing in this article), where the composition, the chromatics or the visual treatment follow the advertiser's goal. The ad features in the bottom-right corner the message "Please drink responsibly this Easter", bringing together the key words of the ad: "drink" and "Easter," thus revealing itself as an alcoholic drink ad. Although the irreverence toward an iconic concept of Christianity is obvious, it also serves as key mechanism in attaining success as publicity campaign, converting the cultural capital in advertising value.



Fig. 1. "THE PIETA" ad for Olmeca Tequila, by Mark BBDO Prague, Czech, 2005

In a similar case, the Last Supper is just a pretext to the metaphor of the plot, the game and twists, in an advertisement for a website dedicated to online games in Ireland (fig. 2). The Irish advertising agency used Leonardo da Vinci's masterpiece of the Biblical "Last Supper", picturing Jesus gambling with the other apostles. After displaying the ad in public billboards and buses around Ireland, due to the complaints to the Advertising Standards Authority (Ireland), the "Last Supper" ads were removed. As a result,

PaddyPower replaced them with white posters with a red censorship square, including a reference to the web site¹.



Fig. 2. "The Last Supper", ad by Cawley Nea\TBWA, Ireland, 2005

In the works of the advertising campaign for "Kopenhagen Classic Egg. Easter more sacred." in 2012, produced by RAI Brazilian advertising agency of São Paulo, the very specific aspects of Christian religious practice (pious attitude, angelic gaze, gesture of blessing) are simply converted into commercial pathos, promoting a seasonal product, namely Easter chocolate eggs (fig. 3). The referentiality level is visually sustained through the Baroque pictorial treatment applied to images (chiaroscuro, specific chromatics), with the discreet placement of the logo and the related product packaging.



Fig. 3. "Kopenhagen Classic Egg. Easter more sacred." ads by RAI, Brazil, 2012

A similar visual treatment example is found in works created for Church End Brewery suggestively named "Vicar Phil, Reverend Lee, and Father Gary", made in 2012 by the British advertising agency Rees Bradley Hepburn (fig. 4). The campaign consists of three posters for a British pub

¹ Finfacts Team, "Paddy Power pulls "Last Supper" ad as it hits jackpot bonanza on its publicity bet", Oct 5, 2005, in Finfacts Ireland (accessed 3/7/2016) http://www.finfacts.ie/irelandbusinessnews/publish/article_10003528.shtml

whose name includes the term "church" ("Church End..."). Relying on a playful and ironic approach, the advertisers illustrated in various dramatic poses the main bar clientele, metamorphosed in church-like figures, announcing the end of the world with dramatic eyes and with the message "World's end: It's time to wash away your sins." as an obvious urge for consuming the brewery's main product. The sinister figures with tattooed arms and aggressive facial expressions are portrayed frontally, with a confessional light and a visual treatment emphasizing the visual pictorial construction, holding a glass of beer whose foam symbolically substitutes the white collar representative for the Catholic Church. The suggestion is obvious, and the campaign approach is completed with the détournement of the apocalyptic & religious message, and its conversion into advertising suggestion.



Fig. 4. "Vicar Phil", "Reverend Lee", "Father Gary" ads for Church End Brewery, by Rees Bradley Hepburn, UK, 2012

The use of religious imagery as advertising mechanism is evident in the campaign created in Brazil by the advertising agency Yeah! Brazil in December 2009, called Lexical English School: John, Keith, Elvis, with the message "Rock is Religion. Speak the language of Gods" (fig. 5). The posters are dedicated to a centre for the study of English and are intended to be interpreted in a contemporary uninhibited, ironic and irreverent reading, relying on the imagery and pop culture attitude, which consistently appeals to semantic hijackings or referential iconic substitutions. In this case, under the appearance of religious paintings and the visual construction of stained glass, three rock stars are represented as biblical figures with proper aura, colours, gestures and attitudes.



Fig. 5. "Rock is Religion. Speak the language of Gods" ads for Lexical English School, by Yeah! Brazil, Brazil, 2009

The advertising irreverence is the result of the discrepancy between the sacredness of the theme and the specific representation, subject of the religious painters' rules and - comparatively - the trivial worldly prestige enjoyed by the media stars of the entertainment industry today. Showing the regretted John Lennon, Elvis Presley, or Keith Richard (pictured along with his ever-present cigarette), the three ads in the series point - with an ironic, relaxed, and uninhibited key - at the relationship in the modern society between a religious culture that constantly becomes more laic, while attempting to approach the public community, and the mediatic sacralization of the consumer figures in the entertainment industry.

The advertising mechanism equally works beyond the limits of irreverence, entering the territory of constant sabotage of the taboo subjects, emphasizing the discrepancies in contemporary society. Sexuality, temptation, fidelity, sin, recurring themes in religious narrations, are becoming prolific subjects in contemporary advertising constructions, projecting qualities of the concerned goods or denoting desirable attitudes and behavioural formulas of the public.

The two ads of 2010 advertising series for Antonio Federici ice cream are an eloquent example of the sensible game played by the advertising with the contemporary society's perceptions on the church's habits (fig. 6). Considering the acceptance of homosexual relationships by some of the Catholic churches, and the relaxation of public perception towards the needs of Christian morality upon the modern society, the three posters are illustrating church characters in scenes with an obvious erotic touch, a combination willing to provoke and outrage the public, from the very first view. If, in this case, the success of the advertising campaign is undeniable (the brand, doubled by packaging, showing currently in posters, accompanied by textual "sinful" impulse, acquired notoriety in the campaign), the constructive solutions show - on one hand - the unscrupulous position of the contemporary commercial advertising against the traditional values of

church, and on the other hand – points a critical/ironic finger at the false chastity and hypocrisy of church administrative structures and their lack of social transparency.



Fig. 6. "Ice Cream is our religion" ads for Antonio Federici ice cream, by Contrast Creative, UK, 2010

Built around the slogan "Ice Cream is our religion," the ads are twisting the sense of the main textual message - "We Believe In Salvation" and "Immaculately Conceived" - in order to borrow the cultural semantics of the Christian concepts and convert them into advertising capital. Thus, "salvation" becomes "salivation," changing the religious message of the image of two priests almost kissing, to follow the "sinful" attribute of the product that urges to temptation. Or, to emphasize the quality and purity of the product, it is associated with an ecstatic pregnant nun image, supporting the idea of "immaculate conception." The creative mechanism here appeals to both association and paradox, appropriating religious concepts, yet constantly interpreting them in a consumer key: the two priests are black and white to support the temptation/innocence idea, the nun is pregnant, yet immaculate.

The informational advertising is the advertising whose object is not the commercial product, but an idea, a concept, an attitude. In such a category we can find the specific advertising of institutions, events, and opinion trends.

The result of a social initiative of The United Church of Canada, WonderCafe is a Canadian public discussion community on moral, spiritual and social development topics², whose advertising campaign reaches, in this case, the issue of integrating themes, motifs and religious elements in

² The community website was closed after several years of activity. <http://www.wondercafe.ca/>

advertising media constructions. The posters campaign from 2012 (fig. 7) consists of a series of images associated with a textual message, images that raise a question at the very first view: the dispute over the interpretation of biblical texts (picturing a Bible bookmarked with appropriately coloured signs, coupled with recognizable sequence of checkable options of the Internet forms), the lack of precision of a Christian Christmas message (a Santa Claus - character created by the media of the last decades - substituted with the image of Christ, a strong reminder over the commercialization of the religious holidays) or irresponsibility associated to drugs consumption (the image of a cross made from two hand-crafted cigarettes, popular among marijuana smokers). These pictures are accompanied, in the related text boxes, by a message that challenges the reader's position and invites them to public debates for the correct knowledge of those themes.



Fig. 7. Ads for WonderCafe, by Smith Roberts Creative Communications, Canada, 2012

However, the commercials made for Norval United Church: "Convict", "Nudists", and "Russian" by the Canadian agency Smith Roberts Creative Communications in November 2009, with the message "We're just glad you could make it. Norval United Church. Our Doors Are Open." are an eloquent example of the church's appropriation of the contemporary communicative formulas, while understanding and accepting the media mechanism and its benefits (fig. 8). Designed to attract supporters in the church, the series of ads depicts people with a special social status, whose condition, interests, hobbies or attitude involve a presumptive exclusion among parishioners, considering their possible inconsistencies with the Christian moral values traditionally associated with the church.

The refreshing message is actually created in terms of tolerance and generosity, permissiveness and openness to people and community, with the church voicing its position of acceptance of individual freedoms, which are specific to the contemporary society (ethnic or sexual), the diverted or

erroneous behaviours (the handcuffed prisoner) or the niche sports pursuit (the hockey player).



Fig. 8. "Convict", "Nudists", "Russian" ads for Norval United Church, by Smith Roberts Creative Communications, Canada, 2009

The three posters of the campaign depict scenes from the church where, among the audience captivated by the Pastor's message, a couple of nudists appear - obviously naked - either a fugitive in specific convict clothes with handcuffs, or a player in specific hockey equipment. The discordance note between the decently dressed parishioners and the three characters of the series of ads is solved by the textual specification that reveals the position of the church, the openness and tolerance for those who may feel excluded from the Christian life because of their pursuit: "We're just glad you could make it. Norval United Church. Our Doors Are Open."



Fig. 9. "You have our blessing" commercial for Catholic Church of Montreal, by DentsuBos, Canada, 2013³

Perhaps there is nothing more conclusive about church contemporary media quest than the advertisement of an application for iPads, meant to draw attention to an event of the Catholic Church in Montreal (fig. 9). Starting

³ Catholic Church of Montreal, " A blessing from God on the Internet", published in April 18, 2013 in DioceseMontreal.org, (accessed 3/7/2016) <http://diocesemontreal.org/en/news/latest-news---en/reader/items/a-blessing-from-god-on-the-internet.html>, <https://www.youtube.com/watch?v=MZOLi7KqCD0>

from the gestures associated with the informatics behaviour dedicated to computer screens sensitive to touch, especially from the left-right unlock movements so popular among Apple platform users, the agency DentsuBos created a digital surrogate of the Christian blessing: the advertisement depicts a representative of the church who uses the iPad application during the church service. The digital substitution of the church-like gesture, if only on advertising basis, no longer has the critical or ironic dimension of the campaigns in commercial advertising, but reverentially subscribes to the values of the Canadian Catholic Church who sees it as a way of approaching the technologized contemporary society and exploiting new communication media.

As a conclusion, in the contemporary society, the sacred is secularized, as reflected in advertising: ironic, critical and often disrespectful to church, the advertising creates new social identities and cultural behaviours as regards contemporary media and forms of communication, based on interactivity, user-generated content, or the critical or participative attitudes. In terms of redefining or even reinventing the church's position in the context of profound cultural changes, the advertising mediates the relationship between the church, as the institutional dimension of religion, and the community, considering the cultural relaxation, and the proliferation of the freedom of expression that allow a constructive and unconditioned dialogue between religion and the contemporary society.

We are also witnessing to the Christian iconography's contribution to settling a contemporary visual cultural heritage. The discursive advertising function associated with these iconic images does nothing but enrich the meanings and amplify the referential semantics range specific to culture media forms. Reinterpreted, resignified, or repositioned, the daily sacred valences thus becoming a part of contemporary media culture.

List and sources of illustration:

Fig. 1: "THE PIETA" ad for Olmeca Tequila, by Mark BBDO Prague, Czech, 2005; Coloribus, "Olmeca Tequila: PIETA Print Ad by Mark BBDO Prague", March 2005, in COLORIBUS.com (accessed 3/7/2016)

<http://www.coloribus.com/adsarchive/prints/olmeca-tequila-pieta-7172005/>

Fig. 2: "The Last Supper", ad by Cawley Nea\TBWA, Ireland, 2005; Ads of the World, "Cawley Nea\TBWA: The Last Supper", 2005, in AdsoftheWorld.com, (accessed 3/7/2016) http://adsoftheworld.com/media/print/paddypower_dinner

Fig. 3: "Kopenhagen Classic Egg. Easter more sacred." ads by RAI, Brazil, 2012; Adeevee, "Kopenhagen: Sacred Easter", published in January 06, 2012 in Adeevee.com, (accessed 3/7/2016) <http://www.adeevee.com/2012/01/kopenhagen-sacred-easter-print/>

Fig. 4: "Vicar Phil", "Reverend Lee", "Father Gary" ads for Church End Brewery, by Rees Bradley Hepburn, UK, 2012; Adeevee, "Church End Brewery: Vicar Phil,

Reverend Lee, Father Gary", published in November 22, 2012 in Adeevee.com, (accessed 3/7/2016) <http://www.adeevee.com/2012/11/church-end-brewery-vicar-phil-reverend-lee-father-gary-print/>

Fig. 5: "Rock is Religion. Speak the language of Gods" ads for Lexical English School, by Yeah! Brazil, Brazil, 2009; Ads of the World, "Lexical English School: Lenon, Keith, Elvis", published in December 2009, in AdsoftheWorld.com, (accessed 3/7/2016) <https://adsoftheworld.com/taxonomy/brand/lexical>

Fig. 6: "Ice Cream is our religion" ads for Antonio Federici ice cream, by Contrast Creative, UK, 2010; Adeevee, "Antonio Federici Ice Cream", published in October 17, 2011 in Adeevee.com, (accessed 3/7/2016) <http://www.adeevee.com/agencies/show/contrast-creative-manchester-uk/>

Fig. 7: Ads for WonderCafe, by Smith Roberts Creative Communications, Canada, 2012; Adeevee, "wondercafe.ca / The United Church of Canada", published in February 02, 2009 in Adeevee.com, (accessed 3/7/2016) <http://www.adeevee.com/2009/02/wondercafeca-the-united-church-of-canada-joints-print/>

Fig. 8: "Convict", "Nudists", "Russian" ads for Norval United Church, by Smith Roberts Creative Communications, Canada, 2009; Adeevee, "The United Church of Canada: Russian, Nudists, Convict", published in July 28, 2010 in Adeevee.com, (accessed 3/7/2016) <http://www.adeevee.com/2010/07/the-united-church-of-canada-russian-nudists-convict-print/>

Fig. 9: "You have our blessing" commercial for Catholic Church of Montreal, by DentsuBos, Canada, 2013; Catholic Church of Montreal, "A blessing from God on the Internet", published in April 18, 2013 in DioceseMontreal.org, (accessed 3/7/2016) <http://diocesemontreal.org/en/news/latest-news---en/reader/items/a-blessing-from-god-on-the-internet.html>, <https://www.youtube.com/watch?v=MZOLi7KqCD0>

Online bibliography:

Adeevee.com, <http://www.adeevee.com> (accessed 3/7/2016)

Ads of the World, <http://www.adsoftheworld.com>, (accessed 3/7/2016)

Catholic Church of Montreal, <http://diocesemontreal.org> (accessed 3/7/2016)

YouTube, <https://www.youtube.com> (accessed 3/7/2016)

Coloribus, <http://www.coloribus.com> (accessed 3/7/2016)

Finfacts Ireland, <http://www.finfacts.ie> (accessed 3/7/2016)

SACRED SYMBOLS IN DIMITRIE GAVRILEAN'S PAINTINGS

Emilian Adrian Gavrilean*

Abstract: This year, on the 12th of July, there are four years since the passing away of the painter Dimitrie Gavrilean who, „*through the unique impression of his originality, early became an emblem of the school of painting of Iași.*”¹ Born in Voroneț, in 1942, Dimitrie Gavrilean attended „Nicolae Grigorescu” Academy of Arts of Bucharest, being an eminent disciple of the master Corneliu Baba. The work in the creation workshop was combined with the vocation of teacher at the Faculty of Visual Arts and Design within „G. Enescu” University of Arts of Iași, being a rector of this institution in the period 2000-2004. In the contemporary plastic landscape, the artistic work of the painter Dimitrie Gavrilean (1942-2012) from Iași occupies a special place. It mirrors the utmost of the autochthonous rural imaginary, the Romanian fundamental myths, the ancestral myths as well as the recently Christianized ones. His vision is specific to the Romanian Christianity and the Byzantine iconography. The language of Gavrilean’s paintings is one of symbols, by excellence. As Emil Staco rightfully observed, the entire work of art of master Gavrilean is „*a work of art of the symbols, of the metaphors rooted in the spirituality of the Romanian village of Bukovina, in the frescoes of Voroneț and Humor Monasteries.*”² On the one hand, the painter did not content himself with illustrating only the ancestral mythical world by means of symbols with universal valences, but he got actively involved in the Christian valorization of mythical symbols. On the other hand, by integrating sacred symbols (the dove, the cock, winged characters, the wise old man, the architecture-church, the sun, Voroneț blue) of the Christian iconography of Byzantine tradition in paintings not necessarily religious, Dimitrie Gavrilean pushed his work of art to the border between sacred and profane, proving an extraordinary capacity of spiritualizing matter as well as of materializing the spirit through art.

Keywords: Symbols, Sacred symbols, Painting, Icon, Iconography, Dimitrie Gavrilean

* Ph.D., Orthodox priest, Gura Humorului, Suceava, Romania. E-mail: gavrilean_emilian@yahoo.com

¹ Valentin Ciucă, *Dicționarul ilustrat al Artelor Frumoase din Moldova (Illustrated Dictionary of Beautiful Arts from Moldavi)*, Ed. Art XXI, Iași, 2011, p.210.

² Emil Satco, *Arta în Bucovina (The Art in Bucovina)*, Vol. I, Bucharest, 1984, apud, Dimitrie Gavrilean, *Mituri ancestrale românești (Romanian Ancestral Myths)*, Ed. Artes, Iași, 2006, p.100.

On the contemporary artistic scene, Dimitrie Gavrilean defined his artistic personality in a direct relation with national identity. In his paintings, he represented at maximum rates the autochthonous rural fantastic from Bukovina, the Romanian fundamental myths, the ancestral ones, as well as the recently Christianised ones. If as a young man, he manifested an interest for the countryside spirituality with strong, pagan mythological accents, at the age of his senescence, the artist stopped on the inner meanings of the Orthodox spirituality, as they were reflected in the paintings of the famous medieval churches from Voroneț, Humor, Sucevița and Moldovița, where he spent his childhood.

In fact, the entire work of the master Gavrilean reflects his profound attachment towards the principles of the Christian iconography of Byzantine tradition both in terms of expressive-plastic means of representation (spaciousness, composition, shape, line, rhythm, chromatics, light) and in terms of the concept (the fusion sky-earth, the time-myth and the time-history, symbols). In this respect, it is not by chance the fact that Dimitrie Gavrilean was also a famous church painter.

The vision that Gavrilean impresses to the Romanian plastics is an iconic one, of Byzantine nature, definitely being a pathfinder in this sense. From everlasting, the art evolved between the two opposite poles: between matter and dematerialization, between incarnation and disappearance. Or, the uniqueness of Dimitrie Gavrilean's paintings comes from the fact that they represent the world under its double aspect, material and spiritual at the same time. Matter is represented by the artist in the spirit of the Orthodox iconography – "transparent" for God's grace, full of energy, and the sky harmoniously fuses with the earth through a central axis which is either a tree („Nuntă la Voroneț" / "Wedding at Voroneț"), either the tower of a church on the top of the hill („Soarele și vârcolacii" / "The sun and the werewolves"), either a character you never know if he's ascending or descending in his flight („Legenda Meșterului Manole" / "The Legend of Master Manole"). What is interesting is the fact that the artist from Iași impresses not only an iconographic vision on its paintings, many with an autochthonous ancestral thematic, but on the contrary, but he also implements a plastic approach in some iconographic representations („Tronul Hetoimăsiei" / "The Throne of Hetoimasia", „Cel Vechi de Zile" / "The Ageless One", „Iisus Pantocrator" / "Jesus Pantocrator", „Buna Vestire" / "The Annunciation"). This proves that the master understood, even if only at a conceptual level, the "key" of the iconographic language – the transfiguration of the being, in which the symbol plays a fundamental role.

In the context of information presented above, we can speak of a real dimension of the sacred Christian in Dimitrie Gavrilean's paintings, paintings whose language is by excellence one of symbols.

The painter did not content himself only with illustrating the ancestral mythical world by means of some symbols with universal valences (the sun, the moon, the celestial water and the earthly water, the egg, the column, the mount, the cave), but he got actively involved in the Christian improvement of some mythical symbols, by integrating them in a Christian conceptual context, through which was intended the identification of the sacred in the profane, indicating the matter as having a spiritual foundation and the possibility of spiritualizing it.

For example, in the painting „*Clovnul Pantocrator*”/”*The Pantocrator Clown*”, by association with the iconographic type of Jesus Pantocrator (The All-Keeper), the clown, as a symbol of the assassinated king, in a hand keeps an egg and with the other, he blesses. The egg, as a universal symbol of the birth of the world, acquires Christian valences, signifying resurrection, rebirth, and immortality.

In „*Soarele și vârcolacii*”/”*The sun and the werewolves*” [Fig.1], Dimitrie Gavrilean integrates two mythological symbols – the sun and the werewolves, in a Christian context (God’s descent among people), wishing to illustrate the connection between good and evil and the final victory of the good, symbolized by the inexpressibly large sun, whose light cannot be “eaten” by the “starveling” werewolves. If in the universal mythology, generally the good is on an “equal footing” with the evil, coexisting for so long, in this work the message the artist offers is a Christian one: “*the light fights in the darkness and the darkness has not overwhelmed it*”.³

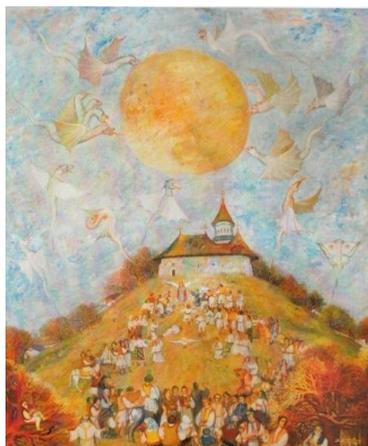


Fig. 1. Dimitrie Gavrilean, „*Soarele și vârcolacii*”/”*The sun and the werewolves*”

But the painter Gavrilean has not offered only Christian valences to some mythological symbols, but even integrated in several of his works, not

³ *Ioan 1, 5*, biblehub.com/john/1-5.htm

necessarily with religious subject, a series of Christian sacred symbols, such as: **the angel, the wise old man, the church, the pigeon, the cock, the sailing ship, the fish**, which he took from the Christian iconography of Byzantine tradition. This actually represents the object of our intercession. But in order to exemplify each of the listed symbols, we consider that it is useful to make first of all some technical mentions on the notion of sacred symbol.

We call sacred symbols those symbols whose signified does refer neither to the sphere of physical reality, nor to the one of psychical reality, but to the one of metaphysical reality in whose centre resides the Supreme Reality – God. Unlike mythical or artistic symbols whose functioning mechanism reduces only to the relation between signified and signifier, Jean Borella considers that the sacred symbols are built on the:

“similar relation that unifies the signifier, the meaning and the particular referent (the signified) under the jurisdiction of a fourth element – the metaphysical or transcendent referent. [...] The signifier or the symboliser is usually of sensitive nature, the meaning is of mental nature, identifies with the idea that the signifier evokes in our thought, either naturally or culturally; the particular referent is the non-visible object that the symbol, depending on its meaning, can denote. As the metaphysical referent is concerned, Borella says, always forgotten and yet fundamental, in as far as it is the one which transforms the sign in a real symbol, it is the archetype – or the metacosmic principle –in relation to which the signifier, the meaning and the particular referent are only its distinct manifestations.”⁴

The fact that the painter Dimitrie Gavrilean uses in his works sacred symbols taken from the Byzantine iconography proves once more the vision he impresses to the Romanian plastics –the extraordinary capacity of matter spiritualization and spirit materialization by art. Let’s analyze one by one the most important sacred symbols encountered in Gavrilean’s paintings.

Angels. In sacred art, angels have an important role, as they are intermediary beings between God and the world. Symbols by excellence in anthropomorphic hypostasis, angels are represented along with an entire series of symbols, among which the most important is the one of wings. Wings represent transcendence and immateriality, the spiritual nature, as well as the supernatural speed of displacing.

⁴ Jean Borella, *Criza simbolismului religios (The crisis of the religious symbolism)*, translated by Diana Morărașu, Ed. Institutul European, Iași, 1995, p.6-7.

The iconography of angels contains a rich poliformism, being represented depending on the ranks and names they bear in the interval between humans and God. Those who are closer to the earthly space are anthropomorphically represented and those who are very close to the Chair of the Holy Trinity are represented much more stylized, but only under the form of some symbolic elements, such as wings, eyes and circles.

The same iconographic manner of representation of angels is also approached by the painter Gavrilean through a series of works, both with religious and mythological thematic. Therefore, in the paintings „*Cel Vechi de zile*”/”*The Ageless One*” [Fig.2], „*Tronul Etimasiei*”/”*The Throne of Etimasia*” [Fig.3] and „*Iisus Pantocrator*”/”*Jesus Pantocrator*” [Fig.4], the painter gets inspired by the inside and outside frescoes of the ancient voivodal churches from the North of Moldavia, more precisely by those significant iconographic types presented in the central tower of the nave (“*Christ Pantocrator*” – Fig.5), in the tower of the threshold („*Cel Vechi de Zile*” – Probota) or in the famous scene of the Final Judgement („*Cel Vechi de Zile*”/”*The Ageless One*”, „*Tronul Etimasiei*”/”*The Throne of Etimasia*”) which we find represented either on the eastern wall of the threshold as in Sucevița [Fig.6] and Moldovița, or on the Northern wall of the outside architecture, at Voroneț [Fig.7], respecting the hermeneutic rules established in the representation of those scenes.



Fig. 2. Dimitrie Gavrilean, „*Cel Vechi de zile*”/”*The Ageless One*”



Fig. 3. Dimitrie Gavrilean, „*Tronul Etimasiei*”/”*The Throne of Etimasia*”

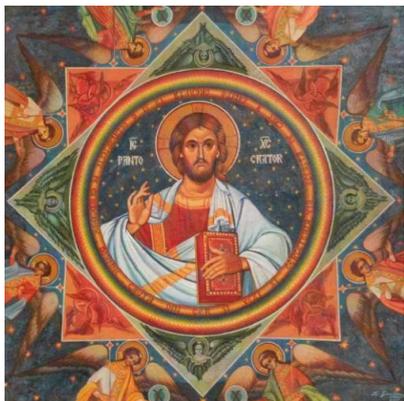


Fig. 4. Dimitrie Gavrilean, „Iisus Pantocrator”/”Jesus Pantocrator” Fig. 5. *Hristos Pantocrator/Christ Pantocrator*, the Moldovita Monastery tower

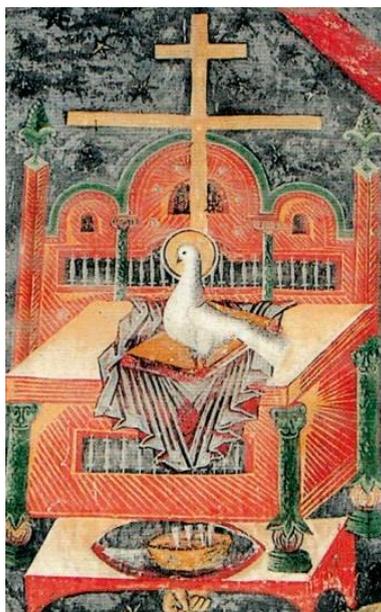


Fig. 6. *Hetimasia's Throne*, the Sucevița Monastery



Fig. 7. *Cel Vechi de Zile/The Ageless One*, detail from „Last Judgment” Voronet Monastery

The canons of the Byzantine paintings envisage that the Persons of the Holy Trinity be represented accompanied by celestial groups who in the hierarchical order are closer to God: Thrones, Cherubs and Seraphs. In the three mentioned paintings, Dimitrie Gavrilean, on a dark blue background, specific to frescoes, but vibrated in its unique style, brings to the foreground the Three Persons of the Holy Trinity, the Father („*Cel Vechi de Zile*”/”*The Ageless One*”), the Son („*Iisus Pantocrator*”) and the Holy Spirit („*Tronul Etimasiei*”/”*The Throne of Etimasia*”) on a structure of superposed circles and squares, accompanied by the specific angelic groups.

In the representation of Seraphs “with six wings”, of Cherubs “with multiple eyes” and of Thrones (winged circles), the painter inspired from the entire Byzantine iconography⁵ [Fig.8], but exploring in a creative manner the compositional and chromatic representation. Through the orientation of hands, of wings, and through the chromatic combination of shades warm-cool, he highlights the role of these beings as intermediaries of the space between sky and earth, between the spiritual and the material world. They are truly represented as beings who fill “the interval between humans and God”⁶, as Andrei Pleșu says.



Fig. 8. *Heruvimi și Tronuri*/Cherubs and Thrones, detail from Sucevita Monastery, Romania

Through the chromatic of the dark blue background, vibrated with many other greyed shades of these paintings as of many others, we can glimpse the entire mythological philosophy of the master Gavrilean, according to whom the celestial and the earthly space, with the celestial and earthly water and the elements or winged beings that populate these spaces are in an entire process of miraculous fusions („*Pescarul Amin*”/”*The fisherman Amin*”, „*Semănătorii cerești*”/”*Celestial Seeders*”, „*Ultima*

⁵ See Dionisie from Furna, *Erminia picturii bizantine (Interpretation of the Byzantine paintings)*, Ed. Sophia, Bucharest, 2000; Vasile Grecu, *Cărți de pictură bisericească bizantină (Books of Byzantine Church Paintings)*, Ed. Glasul Bucovinei, Cernăuți, 1936.

⁶ Andrei Pleșu, *Despre îngeri (About Angels)*, Ed. Humanitas, Bucharest, 2003, p.35.

licornă"/"The Last Unicorn", „Autoportret cu Arca Văzduhului”/"Self-portrait with the Arch of the Air”).

It is still in some paintings with religious subject „Buna Vestire”/"The Annunciation" [Fig.9] and „Lupta lui Iacob cu Îngerul”/"Jacob's Fight with the Angel", Dimitrie Gavrilean represents the celestial beings either following the iconographic canon („Buna Vestire”/"The Annunciation"), or making a personal interpretation and bringing a certain message („Lupta lui Iacob cu Îngerul”/"Jacob's Fight with the Angel").



Fig. 9. Dimitrie Gavrilean, „Buna Vestire”/"The Annunciation”

In the work with mythological subject „Soarele și vârcolacii”/"The sun and the werewolves", the painter represented the Archangel Michael in the central area of the composition, with open hands, encouraging people to fight against disinterest. Although the subject of the work is a mythological one, the message is a profoundly Christian one, the angel being one of the sacred symbols that Dimitrie Gavrilean successfully integrated in the painting [Fig.1a].

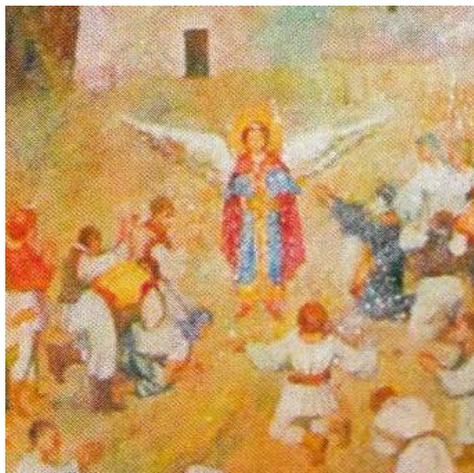


Fig. 1a. Dimitrie Gavrillean, „Soarele și vârcolacii”/”The sun and the werewolves”, detail, angel

The wise old man is a symbol that Gavrillean associated in painting with the Ageless One, and in his representation he got inspired both from the Romanian medieval fresco, as in the paintings „*Cel Vechi de Zile*”/”*The Ageless One*”, and „*Soarele și vârcolacii*”/”*The sun and the werewolves*” and from the daily life, from the childhood years spent near upon some wise old men around Voroneț, such as in „*Cîmpoier*”/”*Bagpiper*”, „*Cîntarea Cîntărilor*”/”*The Song of Songs*”, „*Floare albastră*”/”*Blue Flower*”, „*Legenda Meșterului Manole*”/”*The Legend of Master Manole*” [Fig.10], „*Înțelepții*”/”*The Wise*”.

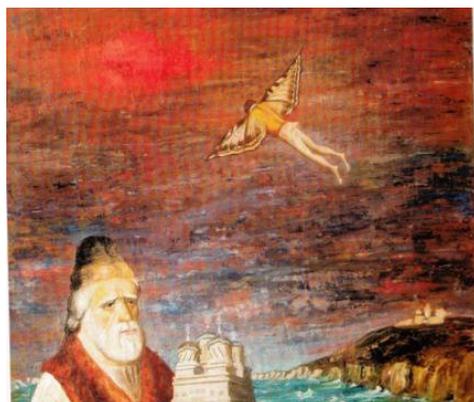


Fig. 10. Dimitrie Gavrillean, „*Legenda Meșterului Manole*”/”*The Legend of Master Manole*”

Represented in white coats, with long hair and white beard, the Wise Old Man or „*Cel Vechi de Zile*”/”*The Ageless One*” identifies in iconography

with the Person of God the Father, “*the creator of sky and earth*”⁷, the Lord of ages [Fig.11]. In his plastics, Gavrilean offers the Old Man the same message, but enriched in meanings. Therefore, the old man can be “the wise man of the village” („*Înțelepții*”/”*The Wise*”), a constructor and builder of holy houses of God („*Legenda Meșterului Manole*”/”*The Legend of Master Manole*”) or an instrumental performer who “accompanies” the pure love („*Cimpoieș*”/”*Bagpiper*”, „*Cântarea Cântărilor*”/”*The Song of Songs*”, „*Floare Albastră*”/”*Blue Flower*” – Fig.12a). In Gavrilean’s mythological universe, “*music is the measure of time*”⁸ and the singers evoke through sounds the “time-myth” or the “time-history.”

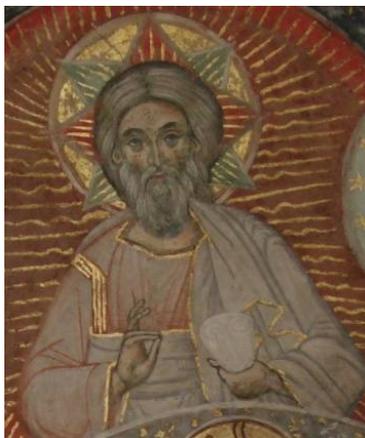


Fig. 11. „*Cel Vechi de Zile*”/”*The Ageless One*”, detail from Sucevita Monastery



Fig. 12a. Dimitrie Gavrilean, „*Floare Albastră*”/”*Blue Flower*”, detail, instrumental performer

⁷ *Ceaslov (Religious Book)*, second edition, Ed. IBMBOR, Bucharest, 1993, p.5.

⁸ Dimitrie E. Gavrilean, *op. cit.*, p.159.

In the work „Soarele și vârcolacii”/“*The sun and the werewolves*” [Fig.1b], the representation of the Old Man into the fore is an iconographic one (with halo and garbs) and the message is a Christian one. Through it, the painter addresses the viewer, encouraging him to fight against disinterest and to enter a space of the sacred which leads him to the light. Those who are disinterested to the “call of the sky” transform themselves, without realizing it, in werewolves which want to “eat”, to “destroy” the light in the world.



Fig. 1b. Dimitrie Gavrilean, „Soarele și vârcolacii”/“*The sun and the werewolves*”, detail, the Old Man

The Church as architecture is a sacred symbol often represented in the Byzantine iconography, either as architectural landscape element or as main element (tabernacle) as in the votive paintings with the builders of sacred houses of God. Within the landscape, this symbol describes a sacred space, an axis which unifies the sky with the earth, a “center of light”. According to Mircea Eliade, the idea of “*centre of the world*” is encountered in all traditions, this being marked on the highest areas (“the sacred mountain”) through a sacred tree, a stone, a prop or through a sacred edifice.

In this respect, in many of his works („*Cimpoier*”/“*Bagpiper*”, „*Căruța proștilor*”/“*The cart with stupid people*”, „*Nuntă la Voroneț*”/“*Wedding at Voroneț*”, „*Alai de nuntă*”/“*Wedding cortege*”, „*Soarele și vârcolacii*”/“*The sun and the werewolves*”, „*Autoportret cu lupă*”/“*Self-portrait with loupe*”, „*Visul unei nopți de vară*”/“*A Midsummer Night’s Dream*”, „*Ritual de primăvară*”/“*Spring Ritual*”, „*Marele spiriduș*”/“*The Great Leprechaun*”, „*Căruța orbilor*”/“*The Cart with blind people*”, „*Alai*”/“*Cortege*”, „*Floare Albastră*”/“*Blue Flower*” – Fig.12), Dimitrie Gavrilean expresses his will of spiritualization of space and time, introducing in rural landscapes the image of the church on the top of a hill or mountain. His artistic creed has permanently been animated by Bлага’s belief according to which “*eternity was born in the village*”⁹, where the “*church, through its high tower, enters the sky and the sky descends on the earth*”, as

⁹ www.poezie.ro/index.php/potry/22275/Sufletul_satului

the artist confessed on the occasion of his personal exhibition from Gura Humorului, in 2007.

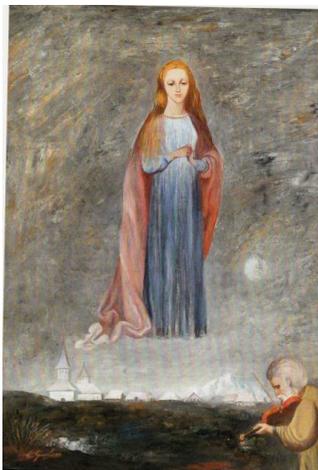


Fig. 12. Dimitrie Gavrilean, „Floare Albastră”/”Blue Flower”

In three of the paintings („*Legenda Meșterului Manole*”/”*The Legend of Master Manole*” [Fig.10a], „*Nuntă la Voroneț*”/”*Wedding at Voroneț*” [Fig.13a], and „*Soarele și vârcolacii*”/”*The sun and the werewolves*” – Fig.1c), the church is represented in the centre of interest that increase the Christian message of the work. In „*Legenda Meșterului Manole*”/”*The Legend of Master Manole*”, the painter was inspired by the iconographic type of the votive painting which was present in most of the voivodal Romanian churches, indicating the church as a sacrificing expression not only of the patron, but also of the one who builds it. Manole sacrifices for his creation and the sacrifice “ascends” him.

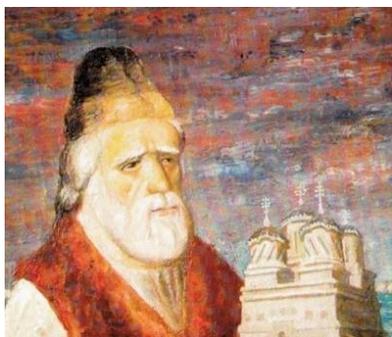


Fig. 10a. Dimitrie Gavrilean, „*Legenda Meșterului Manole*”/”*The Legend of Master Manole*”, detail, the church

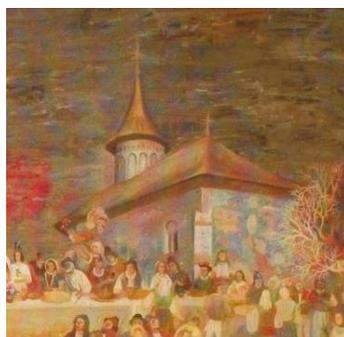


Fig. 13a. Dimitrie Gavrilean, „*Nuntă la Voroneț*”/”*Wedding at Voroneț*”, detail, the church

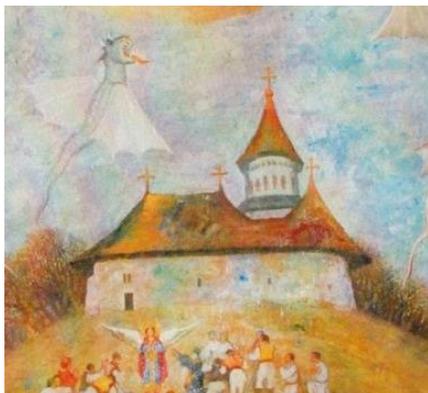


Fig. 1c. Dimitrie Gavrilean, „Soarele și vârcolaci”/”The sun and the werewolves”, detail, the church

„Nuntă la Voroneț”/”Wedding at Voroneț” [Fig.13], and „Soarele și vârcolaci”/”The sun and the werewolves” [Fig.1] alongside „Legenda Muntelui Găina”/”The Legend of the Hen Mountain” [Fig.14] are works of reference in Gavrilean’s paintings. They represent an ideogram of the entire artistic creation, mirroring the effort of the “missionary painter” along years in the plastic understanding and transformation, through a Christian vision, of an important mythological symbol from the Romanian culture – the Column of the Sky in one full of sacred – the Church. Look how:



Fig. 13. Dimitrie Gavrilean, „Nuntă la Voroneț”/”Wedding at Voroneț”

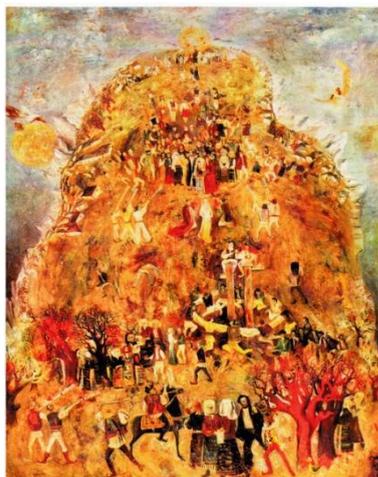


Fig. 14. Dimitrie Gavrilean, „Legenda Muntelui Găina”/”The Legend of the Hen Mountain”

In „Legenda Muntelui Găina”/”The Legend of the Hen Mountain” [Fig.14a], a work from his youth, the artist recalls the world of the Romanian

village in times of holiday, with peasants dancing, in their traditional folk costumes, with trumpeters and instrumental performers climbed on stone props, with the moon and the sun having descended close to the mountain which compressed on the vertical, becoming a sort of centre of the world. Everything happens in a timeless, dynamic, chaotic, and almost not related to the cosmos, ancestral, non-Christianized space.

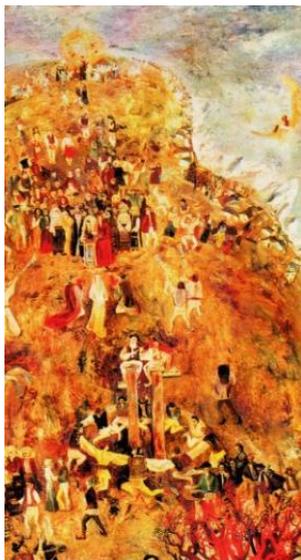


Fig. 14a. Dimitrie Gavrilean, „*Legenda Muntelui Găina*”/”*The Legend of the Hen Mountain*”, detail, mountain – centre of the world

„*Nuntă la Voroneț*”/”*Wedding at Voroneț*” [Fig.13b] is the work where Dimitrie Gavrilean takes the decisive step in the “Christianization” of ancestral symbols, situating them in the yard of the church, more precisely under the eaves of Voroneț, which he indicates as axis of the world. What impresses in the work is not only the church passing through the sky with its tower, but the ideogram of juxtaposed mythical symbols: the tree – the prop – the cock, ideogram which indicates the three substrata of the Romanian spiritual becoming: the sacred tree of prehistory which became a column of the sky to Geto-Dacians and indicators of Christianity through the cock that announces the end of the mythical night and the arrival of the light of Christianity in the world. The prop-cock, alongside the tower of the church makes a gate in whose center is the bloody sun and the two spouses of the wedding from Voroneț. „*Nuntă la Voroneț*”/”*Wedding at Voroneț*” is a “Christian translation” of Miorița, where Christ, ”The Sun of Justice”, through His sacrifice, became the „Groom of the World” in a wedding of cosmic proportions.

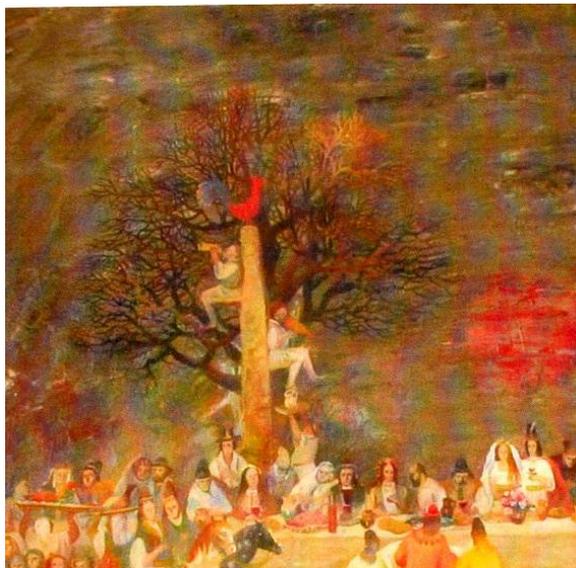


Fig. 13b. Dimitrie Gavrilean, „Nuntă la Voroneț”/”Wedding at Voroneț”, detail, the mythical’s symbols: the tree – the prop – the cock

„Soarele și vârcolacii”/”The sun and the werewolves”, a work of his artistic maturity, represents the maximum expression of “Christianization” of the Column of the Sky, which master Gavrilean makes in the Romanian plastics. Here, the Column of the Sky in neither the sacred mountain, nor the cosmic tree, nor the prop of the sky, nor the column-cock, but the architectonic structure of the Church itself which, on the crest of the hill supports on its tower the light in the world. In this work, with apocalyptic accents, the author alerts that the real column of the sky, the saving axis of the world cannot be another than the Church, through which God descends in the middle of people, keeping them away from the disinterest that might annihilate the light in the world.

The pigeon is another sacred symbol that Dimitrie Gavrilean represented in the religious paintings „Buna Vestire”/”The Annunciation” and „Tronul Etimasiei”/”The Throne of Etimasia” and integrated it with the same Christian significance of plastic image of the Holy Spirit in the work „Soarele și vârcolacii”/”The sun and the werewolves” [Fig.1d]. Unlike iconography, where this holy bird is represented in a stylized manner, Gavrilean used all plastic means of the oil technique to outline either the arrow-fastness of the descent of the Holy Spirit on Virgin Mary („Buna Vestire”/”The Annunciation”) – [Fig.9a] or the mildness which slowly descends, almost indistinguishable in the middle of people („Soarele și vârcolacii”/”The sun and the werewolves”).



Fig. 1d. Dimitrie Gavrilean, „Soarele și vârcolacii”/”The sun and the werewolves”, detail, the pigeon



Fig. 9a. Dimitrie Gavrilean, „Buna Vestire”/”The Annunciation”, detail, pigeon

As in iconography, it is represented with a halo, inclusively in the scene „Soarele și vârcolacii”/”The sun and the werewolves”, outlining the fact that it symbolizes the third Person of the Holy Trinity – the Holy Spirit.

The cock is a universal solar symbol, as through its crow announces the sunrise. In Christian terms it is an emblem of Jesus Christ. As Messiah, it announces the day which follows the night. This is why it is present on the towers of churches and cathedrals.

This position on the top of the houses of God can evoke the supremacy of the spirit in the human life, the divine origin of savior illumination, the wakefulness of the soul wishing to perceive in the darkness of the ending night the first twinkle of the spirit waking up.¹⁰

In the Romanian medieval iconography, the cock is represented most often in the Cycle of Passions, more precisely in the scene of Peter’s Renunciation, on the northern walls of the nave (Voronet, Moldovița and Sucevița) – [Fig.15], and its significance is that through its crow to remind Apostle Peter the prophetic words Jesus Christ uttered before Passions: ”Before the cock crows, you will give up on Me three times.”¹¹

¹⁰ Jean Chevalier and Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri (Dictionary of Symbols)*, Ed. Polirom, Iași, 2009, p.263.

¹¹ *Matei, 26,75*, biblehub.com/matei/26-75.htm



Fig. 15. *Peter's Renunciation*, Voronet Monastery, Romania

In the painting „*Nuntă la Voroneț*”/”*Wedding at Voroneț*”, the cock is represented by Gavrilean both in its Christian dimension, climbed on a prop, dominating the work, oriented in its crow towards the tower of the church, and in the “pagan”, ceremonial dimension, of “dance of the cock” from the end of the wedding party, represented much more natural and oriented with the beak adown [Fig.13c]. In the more stylized representation of the cock on the column, the painter inspired from the interior fresco of Voroneț and not only, proving once more the effort in the improvement of some monumental iconographic elements in the easel painting.



Fig. 13c. Dimitrie Gavrilean, „*Nuntă la Voroneț*”/”*Wedding at Voroneț*”, detail, the cock

The list of Christian sacred symbols represented in painting by master Gavrilean might continue with symbols such as **the sailing ship** („*Autoportret cu Arca Văzduhului*”/”*Self-portrait with the Arch of the Air*” – Fig.16, „*Arca Văzduhului*”/”*The Arch of the Air*”) and

the fish („*Pescarul Amin*”/”*The fisherman Amin*” – Fig.17), through them the artist intending to make an update of a world of “beginnings” long before bygone.



Fig. 16. Gavrilean, *Autoportret cu Arca Văzduhului*”/”*Self-portrait with the Arch of the Air*”



Fig. 17. Dimitrie Gavrilean, „*Pescarul Amin*”/”*The fisherman Amin*”

To conclude the above-mentioned information, we can consider that Dimitrie Gavrilean’s paintings, through the universe of sacred symbols explored, are situated at the border between sacred and profane, representing the cultural and we would dare to say “missionary” effort of a painter whose Christian rural fiber determined him to start from ample compositions inspired from the world of the Romanian village and of ancestral myths to reach the representation of several themes full of sacred and profoundly Christian message.

From the rural spirituality often full of pagan signs, the artist took the step to the religious, Christian one. But here comes the esthetic canon of the Byzantine painting, compelling for the inconsiderable ones, challenging for the authentic artists. He did not allow himself excessive freedom in these terms, which proves that wisdom guided him. It is not appropriate to compete with a solid tradition, but only to complete it. That is why he behaved as any authentic artist from the Orthodox space, with humbleness towards such a rich tradition. Transposing the spirit in sensitive images is a challenge that any great painter feels the need to assume. In icons, but in the mural painting too, from the couple of churches he painted, D. Gavrilean remains the same refined colorist, the same tireless seeker of meanings and significances that we know. The mathematical rigor of the drawing fully combines with a generous chromatic made of

blue of Voroneț, red of Sucevița or green of Moldovița. In a happy manner, the circle of creation closed wherefrom it started, the religious painting in the last period confessing the profound call of his beloved Bukovina.¹²

Liste et sources des illustrations :

Fig. 1: Dimitrie Gavrilean, „Soarele și vârcolaci”/”*The sun and the werewolves*”, 110/120, u/p, artist's personal collection

Fig. 1a: detail, angel

Fig. 1b: detail, the Old Man

Fig. 1c: detail, the church

Fig. 1d: detail, the pigeon

Fig. 2: Dimitrie Gavrilean, „Cel Vechi de zile”/”*The Ageless One*”, 97/115, u/p, artist's personal collection

Fig. 3: Dimitrie Gavrilean, „Tronul Etimasiei”/”*The Throne of Etimasia*”, 114/100, u/p, artist's personal collection

Fig. 4: Dimitrie Gavrilean, „Iisus Pantocrator”/”*Jesus Pantocrator*”, 97/100, u/p, artist's personal collection

Fig. 5: *Hristos Pantocrator/Christ Pantocrator*, fresco, 16th century, the Moldovita Monastery tower, Romania

Fig. 6: *Hetimasia's Throne*, fresco, 16-17th century, church porch, the Sucevița Monastery, Romania

Fig. 7: *Cel Vechi de Zile/The Ageless One*, detail from „Last Judgment” fresco, the western façade of Voronet Monastery, first half of 15th century

Fig. 8: *Heruvimi și Tronuri/Cherubs and Thrones*, detail from Sucevita Monastery, the inside of fresco, 16-17th century, Romania

Fig. 9: Dimitrie Gavrilean, „Buna Vestire”/”*The Annunciation*”, 45/60, u/p, artist's personal collection

Fig. 9a: detail, pigeon

Fig. 10: Dimitrie Gavrilean, „Legenda Meșterului Manole”/”*The Legend of Master Manole*”, 60/70, u/p, artist's personal collection

Fig. 10a: detail, the church

Fig. 11: „*Cel Vechi de Zile/The Ageless One*”, detail from Sucevita Monastery, the inside of fresco, 16-17th century, Romania

Fig. 12: Dimitrie Gavrilean, „Floare Albastră”/”*Blue Flower*”, 70/90, u/p, artist's personal collection

Fig. 12a: detail, instrumental performer

¹² Mihai Dorin, *In memoriam Dimitrie Gavrilean*, in *Ziarul de Iași (The Newspaper of Iasi)* from 13, 08. 2012, p.5.

Fig. 13: Dimitrie Gavrilean, „Nuntă la Voroneț”/”Wedding at Voroneț”, 122/111, u/p, artist's personal collection

Fig. 13a: detail, the church

Fig. 13b: detail, the mythical's symbols: the tree – the prop – the cock

Fig. 13c: detail, the cock

Fig. 14: Dimitrie Gavrilean, „Legenda Muntelui Găina”/”The Legend of the Hen Mountain”, 27/117, u/p, private collection

Fig. 14a: detail, mountain – centre of the world

Fig. 15: *Peter's Renunciation*, fresco on the northern walls of the nave, 15th century, Voronet Monastery, Romania

Fig. 16: Dimitrie Gavrilean, *Autoportret cu Arca Văzduhului*”/”Self-portrait with the Arch of the Air”, 60/70, artist's personal collection

Fig. 17: Dimitrie Gavrilean, „Pescarul Amin”/”The fisherman Amin”, 47/50, u/p, artist's personal collection

Bibliographie :

Borella, Jean, *Criza simbolismului religios*, Institutul European Publishing, Iasi, 1995.

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, Polirom Publishing, Iasi, 2009.

Ciucă, Valentin, *Dicționarul ilustrat al Artelor Frumoase din Moldova*, Art XXI Publishing, Iasi, 2011.

Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, Sophia Publishing, Bucharest, 2000.

Gavrilean, Dimitrie, *Mituri ancestrale românești*, Artes Publishing, Iasi, 2006.

Greco, Vasile, *Cărți de pictură bisericească bizantină*, Glasul Bucovinei Publishing, Cernăuți, 1936.

Pleșu, Andrei, *Despre îngeri*, Ed. Humanitas Publishing, Bucharest, 1993.

Satco, Emil, *Arta în Bucovina, Vol. I*, Bucharest, 1984.

***www.biblehub.com

*** *Ceaslov*, second edition, Ed. IBMBOR, Bucharest, 1993, p.5.

*** www.poezie.ro/index.php/potry/22275/Sufletul_satului

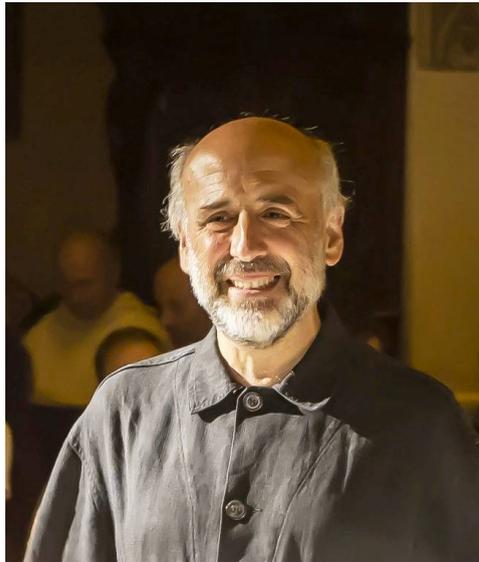
*** Dorin, Mihai, *In memoriam Dimitrie Gavrilean*, in *Ziarul de Iași*, 13. 08. 2012, p.5.

MEDIEVAL ART AND CIVILIZATION

ENTRETIEN AVEC MARCEL PÉRÈS SUR LE PÈLERINAGE ET LA MUSIQUE DU *CODEX CALIXTINUS*

Luana Stan*

Interview with Marcel Pérès on the Pilgrimage and Music of the *Codex Calixtinus*



Marcel Pérès, 2016

Luana Stan: Le Centre Itinérant pour la Recherche sur la Musique Ancienne (CIRMA) a son siège à l'Abbaye de Moissac. Cette abbaye est située sur le chemin de Compostelle qui part du Puy. Est-ce que c'était un choix délibéré?

* 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, stan.luana@uqam.ca) and of the Sherbrooke University (UTA)

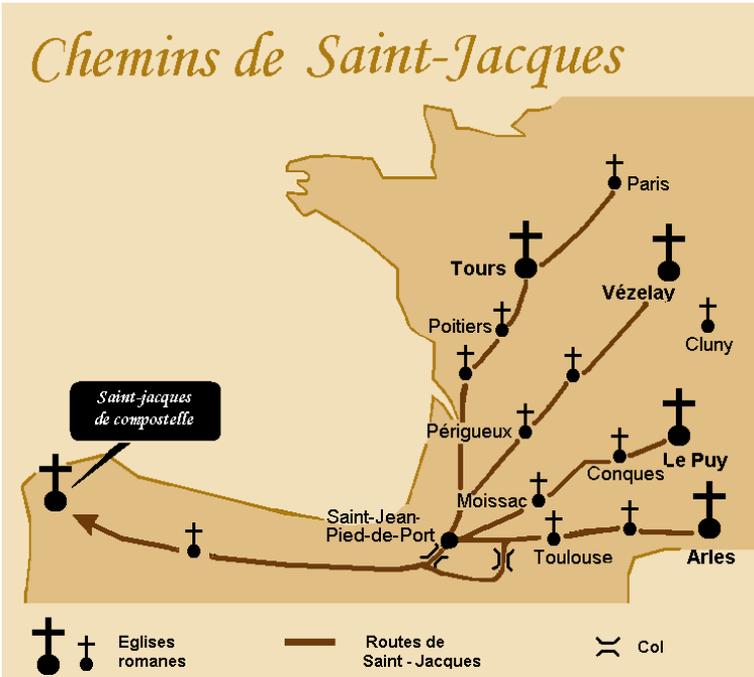


Fig. 1: Moissac, sur le "Via Podiensis"

Marcel Pérès: Disons que c'est un choix providentiel. En 2000, j'avais décidé de quitter l'Abbaye de Royaumont où je résidais depuis 20 ans. Je sentais que je devais développer de nouvelles perspectives dans le domaine de la recherche et de la transmission, et j'avais l'intuition de devoir aller vers le Sud Ouest de la France, dans la région Midi-Pyrénées. J'ai commencé à explorer les lieux à fort potentiel culturel de cette région et, assez rapidement, je suis arrivé à Moissac. La municipalité était en train de repenser sa politique culturelle, donc je suis arrivé au bon moment pour les conseiller. C'était en mars 2000. Nous avons commencé à travailler sur un projet d'implantation de l'ensemble Organum à Moissac et, en juin 2001, nous commençons notre première saison de concerts et de stage. J'ai rapidement compris que la dimension jacquaire est très importante dans cette région, beaucoup de pèlerins y passent. Au XI^e siècle, Moissac fut un lieu hautement stratégique dans la politique des moines de Cluny d'expansion vers la péninsule ibérique et dans la construction des chemins vers Compostelle. J'ai donc construit mes activités de recherche, d'enseignement et de diffusion et m'inscrivant tout simplement dans la perspective qu'avaient tracée il y a bientôt mille ans les moines de Cluny qui s'installèrent à Moissac en 1063.



Fig. 2: Cloître de l'Abbaye de Moissac

Luana Stan: Quel est le rôle des moines de Cluny (Pierre le Vénérable) pour faire connaître le chemin de Compostelle? Pourquoi faire connaître St-Jacques dans le monde médiéval? Pourquoi a-t-il été pris comme symbole de la lutte des chrétiens (le 'matamoros') cherchant à se libérer d'une administration musulmane?



Fig. 3: Hugues de Semur et Pierre le Vénérable, Abbé de Cluny

Marcel Pérès: Les moines de Cluny ont élaboré, au XI^e siècle, les chemins vers Compostelle pour créer une communauté chrétienne qui se reconnaisse

dans sa diversité et dans la dynamique d'une reconquête territoriale, celle de l'Espagne. Les Clunisiens organisèrent les structures ecclésiastiques et administratives de l'Espagne du nord au fur et à mesure de la reconquête, au cours des XI^e et XII^e siècles. Le culte à Saint Jacques permettait de créer le sentiment d'appartenance à une communauté chrétienne qui existerait au travers et au-delà des particularités ethniques et culturelles des différents peuples européens et ainsi de créer l'équivalent de ce que les Musulmans appellent "l'Oumma" c'est à dire la communauté des croyants.

Luana Stan: Vous organisez un stage sur le *Codex Calixtinus* et vous chantez dans l'église abbatiale de Moissac pour la fête à Saint-Jacques (25 juillet). Était-il facile d'intégrer les chants en latin dans la messe?



Fig. 4: Messe pour la fête de Saint-Jacques

Marcel Pérès: Il reste très difficile d'intégrer des chants en latin dans la liturgie aujourd'hui en France, même si, depuis le *Motu proprio* de Benoit XV en 2007, les choses sont plus souples. Mais l'objectif n'est pas seulement d'intégrer quelques chants en latin dans une liturgie moderne, il faut comprendre que ces répertoires anciens ne sont pas uniquement des chants plaisants, méditatifs ou agréables à chanter. Ils portent en premier lieu un enseignement profond pour l'homme d'aujourd'hui, car ils nous révèlent des dimensions de la liturgie que le monde latin ignore présentement.

Luana Stan: Chantait-on, dans les abbayes et les églises qui jalonnent les chemins du pèlerinage, les mêmes chants qu'au Saint-Jacques de Compostelle?



Fig. 5: Le pèlerinage vers Compostelle

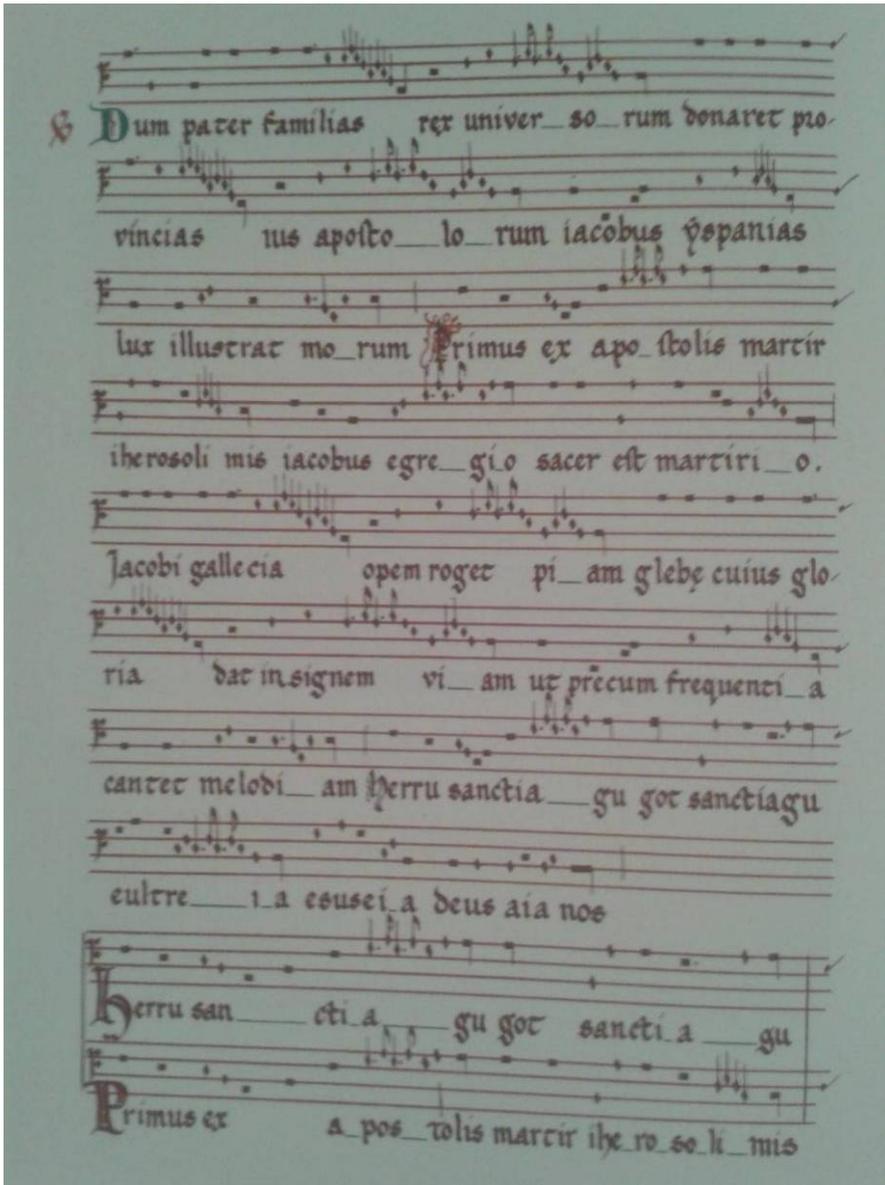
Marcel Pérès: Nous ne savons pas précisément quel fut l'impact du *Codex Calixtinus* sur la pratique effective du chant. Ce codex s'inscrit dans la politique globale d'expansion des pratiques clunisiennes en Europe de l'Ouest et plus précisément dans l'imposition du rite romain concomitant à la création des chemins de pèlerinage vers Saint Jacques de Compostelle de la fin du XI^e siècle. Les pèlerins devaient avoir un répertoire propre pour lequel nous n'avons que peu d'éléments d'appréciation. Quelques chants du *Codex Calixtinus* nous en donnent une idée comme le *Dum pater familias*, le *Resonet nostra caterva*.

Luana Stan: Est-ce que ces chants sont plus ou moins "rythmés", propices à la marche?

Marcel Pérès: Oui, certains chants sont particulièrement adaptés à la marche et le rythme a toujours été une composante essentielle du chant. Ce ne sont que les théories de quelques grégorianistes de la fin du XIX^e siècle qui ont nié cette réalité. Mais un pèlerin en marche pratique aussi beaucoup le chant des psaumes. La marche est une occasion privilégiée pour apprendre par cœur de longs textes et les psaumes ont toujours constitué le fondement de la pratique religieuse.

Luana Stan: Est-ce qu'il y avait un lien entre le mouvement du corps et le chant?

Marcel Pérès: Naturellement, le chant engendre un mouvement du corps, c'est ce que l'on peut observer de l'extérieur. Mais en réalité c'est un mouvement interne, invisible, qui génère le chant. Le *tripudium* est le mot que l'on utilisait au Moyen-âge pour désigner ce mouvement générateur premier du corps.



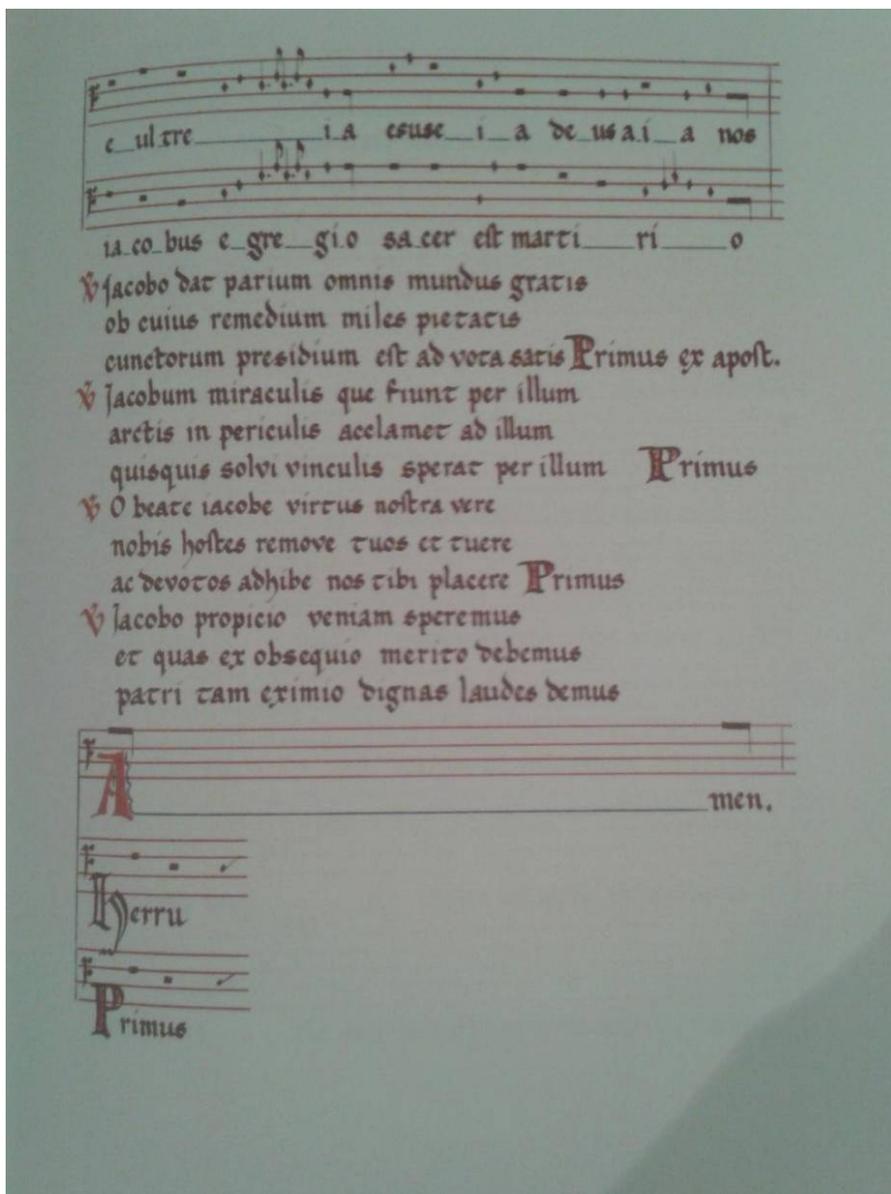


Fig. 6: *Dum Pater Familias*, transcription du *Codex Calixtinus*

Luana Stan: Quel serait le rôle joué par le rythme dans la musique médiévale?

Marcel Pérès: Le rythme ! C'est tout simplement la vie !

C'est le mouvement interne qui traverse l'individu et s'épanouit en gerbes de sons et de lumière. La musique dite médiévale, considère le rythme avec une

telle importance, que sa réalisation relève de la responsabilité propre de l'interprète. C'est une dimension étrangère au solfège contemporain, ce qui explique que le rythme des musiques antérieures au XIII^e siècle ait posé tant de problèmes aux hommes des XIX^e et XX^e siècles.

Luana Stan: Y a-t-il des processions directement liées à la musique médiévale qui se sont perpétuées jusqu'à nos jours ?

Marcel Pérès: Oui, on en trouve encore dans certaines processions en Espagne, en Italie, en Corse, Sicile et Sardaigne. Mais dans la plupart des cas les formes actuelles ont plutôt été façonnées après le concile de Trente (1563), tout en ayant conservé des éléments antérieurs.

Luana Stan: Qu'est-ce qu'on entend par neume au Moyen-âge? Quel est le lien entre le souffle et les neumes?

Marcel Pérès: Aujourd'hui, dans le vocabulaire musicologique, les neumes sont des signes de notation musicale écrits avant l'invention des portées musicales. Au Moyen-âge, les *neuma* étaient des vocalises qui terminaient un mot ou une phrase et que l'on ajoutait pour solenniser le chant. Le mot vient du grec *pneuma* et désigne comme une offrande du souffle. Lorsqu'on arrive à la fin d'un mot important ou d'une phrase, on continue le chant avec le reste de souffle que contiennent encore les poumons, manière pour le chanteur de s'impliquer encore plus dans l'acte du chant. A l'origine, les *neuma* étaient improvisés mais, dès le X^e siècle, on commença à en noter quelques uns. L'usage des *neuma* se maintint, sous des codifications différentes, jusqu'au XVIII^e siècle. C'est vers la fin du XIX^e siècle que le mot *neuma* prit le sens quasi exclusif qu'il a aujourd'hui chez ceux qui étudient le chant grégorien : les signes de la notation musicale antérieurs à l'invention de la portée, qui apparut dans les années trente du XI^e siècle et commença à se généraliser vers la fin du siècle.

Luana Stan: Par rapport aux notations du chant vieux romain, la notation française et la notation bourguignonne du Codex Calixtinus (XII^e siècle), sont considérées "symboliques". Pourquoi nomme-t-on cette notation "symbolique"?

Marcel Pérès: Une notation "symbolique" n'exprime pas, dans sa graphie, la dynamique et les durées du chant, contrairement aux notations dites "iconiques" - comme celle du chant vieux romain - qui indiquent presque tous les ornements et dessinent l'image du son. Pour chanter ces notations, il suffit de suivre le tracé de la plume sur le parchemin. En revanche, pour les notations "symboliques", il est nécessaire que l'interprète projette une grille de lecture sur la notation, grille de lecture qui peut prendre plusieurs formes. L'interprète doit conjuguer son savoir faire avec ce qu'il est possible de déduire de la notation musicale dont l'interprétation n'apparaît pas toujours dans la notation elle-même. C'est le cas de la notation carrée dont l'interprétation peut être multiforme. Le *Codex Calixtinus* utilise une notation

qui représente le stade juste avant la mise en forme de la notation carrée, vers le milieu du XIII^e siècle.

Luana Stan: Merci beaucoup, Marcel Pérès' pour ces précisions sur la musique du Moyen-âge et le pèlerinage vers Saint Jacques de Compostelle.

List and sources of illustration:

Fig. 1: Moissac, sur le "Via Podiensis"
http://viatolosana.free.fr/pat/vt_pat06_tlse.php

Fig. 2: Cloître de l'Abbaye de Moissac, Photo Luana Stan, juillet 2010

Fig. 3: Hugues de Semur et Pierre le Vénéral, Abbé de Cluny
<http://julienchristian.perso.sfr.fr/Chroniques/auguste5.htm>

Fig. 4: Messe pour la fête de Saint-Jacques Photo Luana Stan, Abbaye de Moissac, 25 juillet 2010

Fig. 5: Le pèlerinage vers Compostelle <http://www.webcompostella.com/ultraia-chant-des-pelerins/>

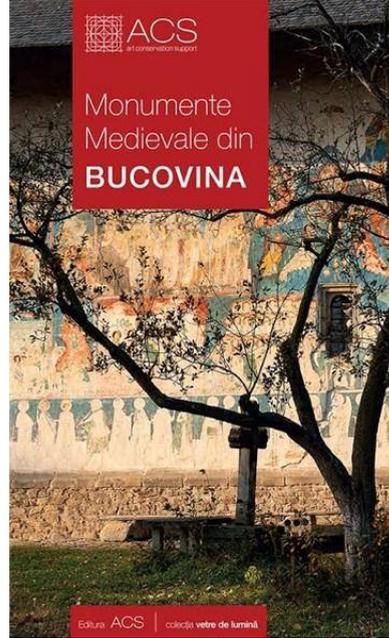
Fig. 6: *Dum Pater Familias*, transcription du *Codex Calixtinus* Malcolm Bothwell et Marcel Pérès, *Officia Sancti Iacobi, Codex Calixtinus* transcrit, Collection Scriptorium, CIRMA, Les Éditions Fragile, 2001.

BOOK REVIEWS

Des monuments médiévaux de Bucovine sous la loupe des conservateurs / The Medieval Monuments of Bukovina under the Magnifying Glass of Restaurers

Oana-Maria Nicuță

Tereza Sinigalia et Ovidiu Boldura, *Monumente Medievale din Bucovina / Des Monuments medievales de Bucovine*, Editions Art Conservation Support, 2015, 255 p.



La deuxième édition du volume *Monumente Medievale din Bucovina* (*Des Monuments médiévaux de Bucovine*) par Tereza Sinigalia et Ovidiu Boldura, paru en 2015, aux Editions Art Conservation Support, offre un support réel, tant pour les spécialistes intéressés du patrimoine médiéval roumain que pour ceux qui voient, pour la première fois, ces monuments.

Offrant une excellente réalisation graphique, avec des nombreuses photographies illustrant le texte, la structure du volume s'ouvre par une présentation des itinéraires possibles pour la découverte du réseau d'édifices de Bucovine. Ce territoire de Roumanie, plein de bâtiments appartenant au patrimoine médiéval, est bordé, au nord de la frontière, par l'Ukraine, à l'ouest par la Chaîne de Carpates Orientaux, à l'est et au sud par les départements de Botoșani, Neamț et Iași, faisant partie du département de Suceava. Le premier chapitre de ce livre montre le fait que, soit qu'on parte sur le chemin du nord, soit sur celui du sud ou de l'ouest, on trouve partout des églises, des monastères, des musées ou d'autres bâtisses historiques qui

définissent le patrimoine matériel, non seulement autochtone, mais aussi européen et international.

Le chapitre suivant est dédié, sous la forme d'une énumération, aux quelques repères historiques de la région, dès l'année 1363, qui marque la création, par Bogdan Ier, de l'état indépendant de la Moldavie, jusqu'à présent. Pour la période de l'histoire moderne (les XIXe, XXe ou XXIe siècles) sont rappelés soit des éléments qui définissent la situation politico-administrative, soit les travaux de recherche et de restauration de ces monuments de patrimoine. Des aspects qui renvoient à la géographie, à l'administration, à l'histoire ou au patrimoine de la ville de Suceava, l'ancienne résidence principale du voïvode sont analysés avec l'attention appropriée à la capitale symbolique de Bucovine.

Le corps central des informations est constitué des 13 chapitres axés sur l'analyse, soit d'une église ou monastère, soit d'une région moins étendue, avec quelques églises. Le voyage imaginaire commence près de la forteresse de Suceava, du Monastère Saint Jean le Nouveau (p.47-58), dont l'église date dès le début du XVIe siècle et a été destinée d'être la nouvelle cathédrale métropolitaine. Caractérisé par « l'ampleur des registres et des scènes, par la largeur des compositions et par la monumentalité des personnages individuels » (p. 51), l'ensemble pictural intérieur a été partiellement restauré, entre les années 2001-2006. Considéré par les auteurs comme « la plus imposante forteresse-monastère de Moldavie » (p.59), l'ensemble de Dragomirna se distingue par la silhouette élancée du corps de l'église et de son clocher. On y retrouve une richesse inhabituelle de décoration en pierre à l'intérieur de l'église et une particularité, représentée par les différentes hauteurs des planches des chambres, qui montent successivement vers l'autel. À l'intérieur de ces murs il semble avoir fonctionné aussi le plus important scriptorium médiéval, dirigé par Anastasie Crimca, importante autorité ecclésiastique.

La petite église de Pătrăuți, construite par Etienne le Grand et Saint, en 1487, et inscrite aujourd'hui dans le patrimoine mondial UNESCO, est aussi analysée dans un chapitre où l'on décrit, en détail, l'iconographie de la peinture murale intérieure.

Sur la route de Suceava à Rădăuți, il y a encore d'autres monuments médiévaux qui, en dépit du fait qu'ils soient moins connus, comme l'église du village Părâuți, méritent, pourtant, être analysés. La ville Rădăuți abrite l'ancienne église Saint-Nicolas (p. 87-89), unique par la conception et par la structure, une église basilicale romano-gothique, adaptée au culte orthodoxe. Conformément aux dernières recherches, elle pourrait dater de la fin du XIVe siècle.

Juste à côté, se trouve la ville de Siret, avec son église Sainte Trinité (p.91-92), et aussi Arbore, l'église fondée par le Boyard Luca Arbore et analysée dans le livre, les pages qui suivent (p. 95-108). L'arcosolium

gothique de la nef est un élément unique dans la région. Parmi les églises fondées par les Boyards se trouve aussi l'église de Balinesti, où la peinture intérieure est conservée presque entièrement et dont l'iconographie est adaptée à la structure architecturale particulière.

Les célèbres monastères de Putna, au nord, Moldovița et Sucevița au sud, Humor et Voronet à l'est sont largement présentés et commentés, avec des nombreuses données historiques et des analyses pertinentes du programme iconographique. Dans ces ensembles monastiques, on retrouve également des musées représentatifs pour l'héritage médiéval comme celui de Putna (p. 131-133) ou de Sucevița (p. 151-152), présentés en détail dans ces chapitres. Le territoire de Fălticeni inclut dans son patrimoine le monastère de Râșca, monastère où se trouve une église qui a subi des divers processus de restauration, de reconstruction ou voire de teinture (1827) sur les originaux du XVIe siècle. L'Église de Baia (p. 204) et la petite église de Dolhești Mari (p. 207) complètent le paysage. Dans le village de Probotă se trouve probablement le plus ancien ensemble monastique de Moldavie, mais l'église actuelle a été construite au XVIe siècle, par Petru Rareș (p.209-221). Le dernier chapitre du livre est consacré à la question de la conservation et de la restauration de la peinture murale de ces monuments. Les opérations complexes liées au processus de la restauration, la consolidation et la conservation spécifique pour la technique de *fresco* - tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des églises – y deviennent non seulement un exercice de maîtrise ou de connaissance des méthodes scientifiques dans le domaine, mais notamment une mission faire connaître au grand public (p. 225), de la récupération de tout un ensemble d'informations constituant le patrimoine de l'imagerie médiévale.

Ce livre, à travers la richesse des informations, logiquement et soigneusement structurées, est un instrument extrêmement utile tant aux personnes intéressées par le tourisme ou par le pèlerinage, qu'aux spécialistes et/ou étudiants qui y trouveront une somme de données et d'analyses précieuses.

Tristan and Isolde – a Contemporary Perspective

Paula-Andreea Onofrei

Brîndușă Grigoriu, *Amor sans desonor : une pragmatique pour Tristan et Iseut*, Universitaria Publishing House, Craiova, 2013, 306 pages.



Being marked by originality and succeeding in bringing a fresh perspective on the medieval topic of *Tristan and Isolde*, the book “*Amor sans desonor: une pragmatique pour Tristan et Yseut*”, by Brîndușă Grigoriu, published in Craiova, at “Editura Universitaria” in 2013, is a remarkable reflection on love seen during the Middle Ages, based on a PhD defended in June 2010 at the University of Poitiers, France.

The work is based on the long narrative texts of Béroul and Thomas who insisted on the mythical history of these two lovers, seen from a pragmatic perspective. The introduction of the work of sociologist Erving Goffman, followed by the linguistic point of view of Penelope Brown, Stephen Levinson, Catherine Kerbrat-Orecchioni is simply outstanding.

There is a specific delicacy of writing which reveals the author’s very good knowledge of historical, linguistic and literary criticism. Even the titles of the chapters indicate a perfectly geometrical construction, underlining specific qualities of each of these parts: “*Faire grant chiere selon Béroul*”, “*L’amer selon Thomas*”, “*Amour et passe-amour selon le Tristan en prose*”. If we focus on the author’s writing style, we can definitely say that there is a special sensitivity, a very carefully chosen vocabulary which transmits the emotion of medieval times. On the one hand, there is a specific preoccupation with rendering the “air de l’époque”, by using words which are now considered obsolete, such as “*démariage*”, “*déconfort*”, “*compréhensibilité*”, “*réciproquer*”. On the other hand, neologisms like “*l’intermythualité*”(page 14) and “*l’outré-monde*” (page 167) counterbalance the linguistic field of archaisms.

Moreover, the style is marked by exquisite metaphors, we are delighted to notice that the entire book offers a delicate, fragile balance of words which completes the medieval, chivalric frame. To be more specific, the following examples illustrate the precision, the accuracy in rendering some of the finest feelings and ideas: “Un évitement total, des autres et du moi, flèche leur inconscience” (page 79), “L’image des amants en sort indemne, voir nimbée” (page 37), “Aimer conduit à s’exposer: aux spectateurs de passage, aux rivaux, aux feux de la rampe. À poser.” (page 24), “Dans un sens, le philtre est un aveu de pessimisme: le couple Marc-Yseut ne saurait durer sans renfort. Et un catalyseur du *pessimus*: le renfort renforce les faiblesses” (page 55), “Le dénouement amène une écorchure de face positive. Si le philtre peut anesthésier, maquiller en âpre beauté cette lèpre, ce n’est guère pour longtemps: Tristan se sent, normalement, en droit d’image. Le Morrois n’est pas son milieu naturel. Aussi rêve-t-il de sa bonne vieille normalité, si apaisante socialement: <Gel serviroie a grant honor,/ Comme mon oncle et mon seignor >¹. Exceller en matière de chevalerie lui est aussi naturel que de respirer”(page 44).

The story of Tristan and Isolde was made popular during the 12th century through French medieval poetry, has travelled in different versions, and was retold in numerous sources with many variations. The adulterous love between the Cornish knight Tristan and the Irish princess Isolde was most likely influenced by the Arthurian romance of Lancelot and Guinevere. The details of the story are different from one author to another, but the overall plot remains, broadly speaking, the same. There is a specific episode which is well encapsulated in the following fragment which is also representative of the writing style: “Il y a, justement, un âpre accord entre Tristan et Yseut, qui fait que chacun veut d’abord mourir sans l’autre, selon un parallélisme pesamment facial. Si Tristan songe surtout à mettre en sauveté son corps, en lui épargnant la profanation et en lui ménageant un avenir de relique, Yseut veut un suicide par main interposée, afin de sauver son image chrétienne. Tout s’arrange, pour leur face, si Marc veut bien déranger le rayonnement de la sienne” (page 244).

In a nutshell, if we analyze the style of the book, it is a rigorous, focused work with a rich bibliography and an extremely well-argued approach to the topic. The vivid literary connections betray a peculiar attention to details, to the ‘weight’ of each word which is extremely well placed in context. To conclude, the entire literary approach is a delicate embroidery of words, an almost exhaustive endeavor which also contains a sociological perspective on the Middle Ages, elements of medieval and

¹ Bérout, *Le Roman de Tristan*, dans *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, éd. Daniel Lacroix et Philippe Walter, Paris, Librairie Générale Française, 1989, v.2239-2240, p.124.

theoretical pragmatics, everything united in a convincing, intriguing and captivating book which sheds a new light on the medieval topic of Tristan and Isolde.