

Les inscriptions simulées de la peinture médiévale roumaine dans le contexte de l'art et de la pensée orthodoxes

Constantin I. Ciobanu*

Simulated Inscriptions of Romanian Medieval Painting in the Context of Orthodox Art and Thinking

Abstract: The aim of the article is to establish the typology and the specificity of simulated inscriptions in the space of orthodox art, including the Romanian painting of the Middle Ages. From the point of view of the author, the simulated inscription represents an autonomous text, with historical and stylistic specificities, spatial and temporal well-defined coordinates, but without a signified in the world of the real representations possesses by the human language. There is a semantic difference between the notion of ornamental writing and that of simulated inscription. Although it is true that the stylistic peculiarities of simulated inscriptions often take on an ornamental or decorative form, yet, from a conceptual point of view, they are never reduced to the decorative role that some researchers attribute to them. In most cases, they also involve simulacrum or even waiting for a possible reading. Due to the huge distance between the Romanian language, spoken by most of the population, and the Slavonic language used by the scholars (bigger than the distance between the Serbian, Bulgarian or old's Russian and the same Slavonic language!), was favored the process of abstraction of the "written word" and its polarization towards "the spoken word", the role of simulated inscriptions increasing in this process.

Keywords: Constantine of Kostenets, Patriarch Euthymius, Proboata monastery, Simulated inscription, Slavonic literature, Târnovo School, Voronets

Les *inscriptions simulées* de la peinture murale médiévale des pays orthodoxes sont restées jusqu'à présent à la périphérie de la recherche scientifique. À partir des données que nous avons, il n'y a que quelques publications sur ce sujet¹. Dans ces publications le problème est traité en

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

¹ George. C. Miles, *Painted pseudo-kufic ornamentation in byzantine churches in Greece*, in *Actes du XIV^e Congrès international des études byzantines*, Bucarest, 1971, vol. III, p. 373-

relation étroite avec la tradition des *écritures décoratives* ou *ornementales*. Il y a encore quelques études sur les textes hermétiques, les écrits secrets ou exotiques, les inscriptions chiffrées et les cryptogrammes du monde médiéval orthodoxe². Mais ces études couvrent exclusivement *les vraies inscriptions* (même cryptées !), tandis que les *inscriptions simulées* restent en dehors de leur champ de recherche. Il faut y ajouter le fait que ces études concernent surtout les manuscrits et les incunables, le domaine des beaux-arts leur étant totalement étranger.

En réalité, le nombre des *inscriptions simulées* est assez imposant dans les œuvres d'art byzantin et post-byzantin et, dans ce sens, les fresques serbes, bulgares ou roumaines n'y font pas exception. Il ne faut non plus oublier la variété typologique des *inscriptions simulées*, variété générée autant par l'emplacement dans le cadre des programmes iconographiques que

377; idem, *Byzantium and the Arabs: Relations in Crete and the Aegean area*, in *Dumbarton Oaks Papers*, XVIII, Washington, 1964, p. 22-29; Γ. Α. Σωτηρίου, *Αραβικά διακοσμησεις εις τα βυζαντινα μνημεια της 'Ελλάδος*, Αθηναί, 1935; K. Erdmann, *Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters*, in *Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes und sozialwissenschaftlichen Klasse*, no. 9, Wiesbaden, 1953, p. 467-469, 502-513, (Fig. 3, 7, 10, 11, 57, 58, 66-70, 139-141); Γ. Β. Попов, *Шрифтовой декор росписи Михайлоархангельского собора в Старице 1406 - 1407 гг.*, in: *Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI – XVII вв.*, Москва, 1980, p. 274-296; З. Јанц, *Орнаменти фресака из Србије и Македоније од XII до средине XV века*, Београд, 1961. Il faut absolument mentionner l'article de Nicoletta Isar (Copenhagen), *L'iconicité du texte dans l'image post-byzantine moldave: une lecture hésychaste* (revue *Byzantinoslavica*, no. LIX, 1998, p. 92-112). Même si cette publication n'est pas consacrée aux inscriptions simulées de la peinture médiévale, elle a quand-même plusieurs points de confluence avec nos préoccupations. Il convient de mentionner la dissociation faite par Nicoletta Isar entre les inscriptions *de représentation* et les inscriptions *d'identification* (voir à la p. 95). Extrêmement significative pour notre étude est la constatation de la chercheuse concernant la fonction strictement *hiératique* (*grammato-centrique*, dans les termes de Jacques Derrida) du slavon, langue inconnue par la plupart de la population des Pays Roumains du XVI^e siècle. Le rôle important joué dans la peinture murale, l'*hiératisme iconique* et l'ignorance de cette langue par la majorité du peuple rapprochent les *inscriptions en slavon* de la peinture roumaine des *inscriptions simulées*.

² L'ouvrage le plus ample dans ce domaine appartient à Mikhail N. Speranski : М. Н. Сперанский, *Тайнопись в юго-славянских и русских памятниках письма*, Ленинград, 1929, in: *Энциклопедия славянской филологии*, Вып. 4.3. ; Les études suivantes méritent également l'attention: И. С. Некрасов, *Пермские письма в рукописях XV века*, Одесса, 1890, (extrait de „*Записки Императорского Новороссийского Университета*”, Т. 51); П. Савваитов, *Грамматика зырянского языка*, Санкт-Петербург, 1850; П. Савваитов, *О зырянских деревянных календарях и пермской азбуке, изобретенной святым Стефаном*, Москва, 1873, p. 9 - 16; В. И. Лыткин, *Древнепермский язык*, Москва, 1952 ; De nombreux cryptogrammes en slavon découverts sur le territoire de la Moldavie ont été publiés dans le livre : А. И. Яцимирский, *Славянские и русские рукописи румынских библиотек*, Санкт-Петербург, 1905 ; Certaines données, liées à l'écriture cryptographique de Féodor Kouritsin, se trouvent dans le chapitre 3 „*Лаодикийское послание. Написание о грамоте*” du livre : А. И. Клибанов, *Реформационные движения в России в XV - первой половине XVI в.*, Москва, 1960., p. 63-82.

par les connotations d'ordre sémantique, conceptuel ou stylistique de ces *textes sans message concret*.

Avant d'établir la typologie et la spécificité des *inscriptions simulées* dans l'espace de l'art orthodoxe, il faut répondre à une question fondamentale : « qu'entendons-nous par la notion d'*inscription simulée*? ». De notre point de vue, l'*inscription simulée* représente un *texte* autonome, avec des particularités stylistiques, imitatives, et avec des coordonnées temporelles et spatiales bien définies, mais dépourvu de *signifié* dans l'univers des significations réelles que possède le langage humain. Il n'y a aucune frontière *a priori* qui soit absolument stricte entre une *inscription* et une *inscription simulée*. Il y a des cas où certains *textes*, longtemps considérés comme des *inscriptions simulées*, regagnent leur *signification* à la suite du déchiffrement, en devenant ainsi des inscriptions ordinaires. Dans cet ordre d'idées, les hiéroglyphes égyptiens ont joué le rôle d'*inscriptions simulées* à partir du moment de l'oubli de leur signification à la fin de l'Antiquité et jusqu'à leur décryptage au XIX^e siècle grâce au génie de Champollion. On peut dire la même chose au sujet de l'énigmatique *texte* du disque de Phaistos. Aussi longtemps que celui-ci n'est pas déchiffré et qu'on met en discussion la nature même de son message (*inscription, calendrier, écriture décorative, etc.*), il conservera son statut d'*inscription simulée*. Une situation similaire se présente, paraît-il, dans le cas du soi-disant *texte* écrit sur le phylactère du démon peint dans le registre inférieur de la célèbre fresque du *Jugement Dernier* de Voroneț (Fig. 1).



Fig. 1. *Le Jugement Dernier* (détail)

Aussi longtemps que ce *texte* (publié pour la première fois, paraît-il, par Paul Henry³) reste indéchiffrable et qu'il y a des doutes s'il contient un *message compréhensible*, il restera une *inscription simulée*. Mais cela ne veut pas dire que le *texte* de Voroneț en question ne présente qu'une *écriture ornementale* ou purement *décorative*. Nous considérons qu'il y a une différence d'ordre sémantique entre la notion d'*écriture ornementale* et celle d'*inscription simulée*. Même si c'est vrai que les particularités stylistiques des *inscriptions simulées* gagnent souvent une forme *ornementale* ou *décorative*, pourtant, du point de vue conceptuel, elles ne se réduisent jamais au rôle *décoratif* que certains chercheurs leur attribuent. Pour la plupart des cas, elles impliquent le *simulacre* ou même l'*attente* d'une éventuelle lecture⁴. Contrairement au *décor* ou à l'*ornement*, l'*inscription simulée* cache l'absence de *signifié* (évidemment, dans le sens traditionnel, accepté par la linguistique, de la notion de *signifié*). Cette absence du *signifié* linguistique traditionnel n'exclut pas la présence d'un certain type de *message* que les inscriptions simulées peuvent comporter. C'est ainsi que les particularités et le symbolisme des garnitures de caractères utilisés, la manière et le lieu de l'emplacement dans le cadre du programme iconographique, le concours avec d'autres éléments (détails) des images adjacentes, peuvent offrir à l'*inscription simulée* un *message* ou même une *signification* assez bien définie. Les exemples en sont nombreux. Nous n'allons y rappeler que le cas des *livres ouverts* des quatre évangélistes. Il est absolument clair que, même si les *textes* des livres de Mathieu, Marc, Luc ou Jean sont orthographiés sous la forme explicite d'*inscriptions* ou s'ils sont simplement suggérés sous forme d'*inscriptions simulées*, le spectateur initié n'aura aucun doute en ce qui concerne le contenu *évangélique* de ces textes. Examinons maintenant un cas plus compliqué d'*inscription simulée*, dont le message doit être *interprété*. Dans le tambour de la tour récemment restaurée de l'église de Saint-Nicolas du monastère de Probota (1530, peintures de 1532-1534), au troisième niveau, destiné aux *Dominations*, nous pouvons voir les images d'anges drapés de capes similaires à celles des anciens prêtres juifs. Ces capes sont décorées par des rangées d'*inscriptions simulées* (Fig. 2) qui doivent imiter les anciens caractères hébreux mais qui ne représentent qu'une *pseudo-écriture* à valeur décorative⁵.

³ Voir la fig. 80 à la p. 223 du livre : Paul Henry, *Monumentele din Moldova de Nord. De la origini pâna la sfârșitul secolului al XVI-lea*, București, 1984 (traduction roumaine de l'édition originale française *Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVI^e siècle*, Paris, 1930).

⁴ L'éventualité de la lecture dans la conception médiévale peut tenir autant à une langue *humaine* qu'à une langue *divine*.

⁵ *The Restoration of Probota Monastery: 1996-2001*, UNESCO, 2001, p. 58, ill. 97 et p. 367.



Fig. 2. Ange de la classe des *Domination*

Probablement, les chefs d'atelier de Probota ont voulu suggérer par ces capes le rôle et le symbolisme sacerdotal de cette catégorie d'anges, qui sont radicalement différents du rôle d'autres catégories (les anges militaires, les anges annonciateurs, etc.). Les fondements théologiques pour ces représentations se trouvent dans l'interprétation du texte du prophète Ézéchiel (chap. 9, v. 2) de l'Ancien Testament, due à Pseudo-Denys l'Aréopagite: « ... cela (le clivage entre les damnés et les innocents – C.C.) sera appris par le premier ange après les chérubins... qui est vêtu du *poderis*⁶, en tant que symbole de la hiérarchie sacerdotale... »⁷. C'est vrai que le *poderis* mentionné par Pseudo-Denys ne suppose pas la décoration par des

⁶ *Poderis*, ou *podes*, mot grec qui signifie une longue robe traînante, dont les prêtres juifs étaient revêtus durant leur service dans le Temple.

⁷ Дионисий Ареопагит, *О небесной иерархии*, Санкт-Петербург, 1997, p. 82-83.

écritures hébraïques ou d'une autre nature. Porté par les prêtres du Temple de Jérusalem, le *poderis* est un vêtement long, sans manches, de couleur azur, décoré seulement avec des ornements en forme de pommes ou de grenades. Quant aux écritures hébraïques portant les noms des douze tribus d'Israël – elles constituaient le décor d'un autre type de vêtements sacerdotaux mosaïques, l'*éphod* ('*ephod bad*). L'*éphod* est mentionné dans l'Ancien Testament (*Exode*, XXVIII, 6 ; XXXIX, 2 ; *I Livre des Rois*, II, 28 ; *Osea*, III, 4). Il y avait un modèle d'*éphod*, richement décoré, porté par les grands prêtres du Temple de Jérusalem. Ce modèle était formé de deux lambeaux d'étoffe chère, tissés de fils d'or, fourrure et laine sur lesquels étaient imprimés les noms des 12 tribus d'Israël. Saint Éphrem le Syrien, dans le chapitre 28 des commentaires au livre de l'*Exode*, écrivait à propos de l'*éphod* : « l'*éphod* en or, tissé en (couleurs) violet, pourpre et grenat, combiné avec la fourrure, représente Emmanuel. Les deux encadrements de l'*éphod* symbolisent le peuple de Dieu et les peuples païens, les apôtres et les prophètes, les forces célestes et celles terrestres. Les fermetures de l'*éphod* – deux pierres en émeraude, sur lesquelles sont inscrits les noms des fils d'Israël, – signifient les deux testaments »⁸. L'*éphod* était utilisé dans les pratiques du culte mosaïque, mais il avait également un symbolisme prophétique bien défini. Ce n'est donc pas du tout un hasard qu'Éphrem le Syrien comparât ce vêtement à l'un des noms de Dieu (Emmanuel). Mais *Emmanuel* (en traduction : *Dieu est avec nous*) est le nom du Messie qui allait venir au monde, selon la prophétie d'Ésaïe : *Voici, la Vierge sera enceinte, elle enfantera un fils, et on lui donnera le nom d'Emmanuel, ce qui signifie Dieu avec nous* (Mathieu, 1, 23). Lorsque le grand prêtre n'officiait pas le culte, son *éphod* pendait au Temple de Jérusalem⁹. Cet emplacement permanent du vêtement parle éloquemment de son importance sacrée.

D'habitude, l'*éphod* était représenté dans les cycles iconographiques où se trouvaient les images des prêtres hébreux : Aaron¹⁰ de la *Procession de Tous les Saints* de Moldovița (Fig. 3) et de Voroneț, Zacharie de la scène de *L'entrée de la Vierge au Temple* du *Ménologe* de Humor, les images des prêtres hébreux du cycle *mariologique* de la voûte de la chambre des tombeaux de Humor (Fig. 4), etc.

⁸ *Восточные отцы и учителя церкви IV века*. Антология. Том III, Москва, 1999, p. 387.

⁹ Voir l'article *Vêtements*, paragraphe D – *Vêtements des prêtres*, in : *Dictionar biblic*, Oradea, 1995, p. 677.

¹⁰ Le texte slavon sur le phylactère d'Aaron de l'image de Voroneț (*Tu es prêtre à jamais selon Melchisédech* est repris des *Psaumes* du roi David (psaume 109, v. 4, en traduction roumaine actuelle – psaume 110, v. 4). Ce texte qui, en fait, n'appartient pas à Aaron, était invoqué d'habitude pour illustrer la fonction sacerdotale de Jésus du type iconographique *Jésus-Grand Prêtre* ou du type iconographique *La reine est à ta droite* (Psaume 44 : 11 chez les orthodoxes ou 45 : 9 chez les catholiques).



Fig. 3. Le prophète Aaron de la *Procession de Tous les Saints*



Fig. 4. Les images des prêtres hébreux du *Cycle mariologique*

Il est probable que les représentations les plus anciennes de l'*éphod* dans l'art roumain apparaissent dans les peintures murales d'époque byzantine (XIV^e siècle) de l'église princière de Saint-Nicolas de Curtea de Argeș. Là, dans la fresque du *Jugement Dernier*, on voit l'image de trois prophètes de l'Ancien Testament vêtus d'*éphods* ornés de graphèmes indéchiffrables (Fig. 5), tandis que dans la composition *L'entrée de la Vierge*

au Temple, on peut voir l'image de Zacharie vêtu d'un *éphod* similaire. Daniel Barbu, dans son livre *La peinture murale de la Valachie au XIV^e siècle*, rappelle également l'image du sage Siméon (de l'ensemble mural de Curtea de Argeș), qui *porte un manteau court, orné de graphèmes*¹¹. Mais, en général, il faut constater l'apparition beaucoup plus rare de l'*éphod* aux graphèmes dans les vêtements du sage Siméon (de la scène de *La Présentation de Jésus au Temple*).



Fig. 5. *Le Jugement Dernier* (détail)

Dans la peinture médiévale bulgare du XIV^e siècle, on peut également découvrir des inscriptions simulées dans les images des patriarches de l'Ancien Testament. Au monastère de Zémen, dans le programme iconographique de l'église de Saint-Jean le Théologien, on peut voir l'image du prêtre-patriarche Melchisédech, vêtu d'un *éphod* orné de caractères décoratifs rappelant un peu les lettres de l'alphabet cyrillique¹² (Fig. 6).

¹¹ Daniel Barbu, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, București, 1986, p. 45.

¹² Voir l'image dans : Анна Рошковска, Лиляна Мавродинова, *Стенописен орнамент*, София, 1985, ill. no. 83 à la p. 202.



Fig. 6 L'image du prêtre-patriarche Melchisédech

Dans la peinture murale orthodoxe on retrouve, également, des inscriptions simulées en dehors des vêtements. À l'église du village de Bérende (Bulgarie, XIV^e siècle), dans le cadre de la composition du *Jugement de Pilate*, sur la table devant le procurateur de Judée se trouve un rouleau avec une inscription simulée (Fig. 7). Le canon iconographique, présent dans la *Herminia (Manuel d'iconographie chrétienne)* de Denys de Fourna (les années 30-40 du XVIII^e siècle), nous offre une information tardive concernant le contenu de l'inscription du rouleau de Pilate : « Emmenez au lieu public du supplice et attachez à une croix, entre deux voleurs, Jésus de Nazareth, qui a corrompu le peuple, insulté César, et qui, d'après le témoignage des anciens du peuple, s'est proclamé faussement le Messie »¹³. Mais aucun mot de ce texte ne peut être déchiffré dans l'enlacement de pseudo-caractères décoratifs sur le rouleau de Pilate de l'église de Bérende. On n'a même pas la certitude que les peintres ci-présents étaient au courant de ce texte. Le problème c'est que la citation invoqué par

¹³ *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine avec une introduction et des notes par M. Didron, traduit du manuscrit byzantin, le guide de la peinture par le Dr Paul Durand, Paris, MDCCC XLV (1845), p. 193.*

Denys de Furna rappelle beaucoup la soi-disant *sentence* de Pilate, publiée en latin en 1593, dans un texte truqué attribué à l'écrivain chrétien Andrichomio (fin du XV^e – début du XVI^e siècle) : « Jesus Nazarenum, subversorem gentis, contemptorem Caesaris et falsum Messiam, ut majorum suae gentis testimonio probatum est, ducite ad communis supplicii locum et eum ludibrio regiae Majestatis in medio duorum latronum cruei affigite. I lictor ! expedi cruces ! »¹⁴. Au XIV^e siècle, lorsqu'on a peint les fresques de Bérende, ce texte était inconnu au monde chrétien. Donc, il est possible que les peintres de Bérende aient désiré suggérer un tout autre texte par l'inscription simulée sur le rouleau de Pilate. Ceci aurait pu être *Jésus de Nazareth, Roi de Judée (INRI)*, inscrit en trois langues (hébreu, grec et latin), à l'ordre de Pilate, sur la croix du Calvaire.



Fig. 7 *Le Jugement de Pilate*

Le Moyen Âge nous offre d'autres exemples d'inscriptions simulées, remplaçant les textes réels, dans certaines œuvres d'art provincial datant des XV^e-XVI^e siècles, œuvres où la substitution des vraies inscriptions par des inscriptions simulées est due non pas tellement au désir de présenter un message *cryptique* ou *antédiluvien*, mais surtout à la banale incapacité ou au refus des artisans de calligraphier un texte canonique cohérent. Des exemples suggestifs de telles inscriptions simulées se trouvent dans la peinture des portes royales de l'iconostase de l'église abandonnée du bassin de la rivière de Louga (collection du *Musée Russe* de Saint-Pétersbourg, no. inv. DR/j-

¹⁴ Voir: Н. К. Маккавейский, *Археология истории страданий Господа Иисуса Христа*, Киев, 1891, p. 163 et l'anthologie *Иисус Христос в документах истории*, Санкт-Петербург, 1999, p. 458.

2002, a, b, école de peinture de Novgorod, fin du XV^e - début du XVI^e siècle, Fig. 8) et de l'iconostase de l'ancienne église d'Arkhangelsk (collection du Musée Russe de Saint-Petersbourg, no. inv. DR/j-2725, a, b, école de peinture de Novgorod, fin du XV^e – début du XVI^e siècle, Fig. 9).

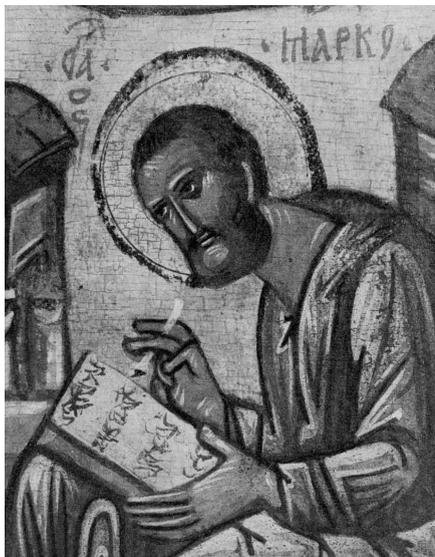


Fig. 8 *L'évangéliste Marc*. Porte royale de l'iconostase de l'église abandonnée du bassin de la rivière de Louga

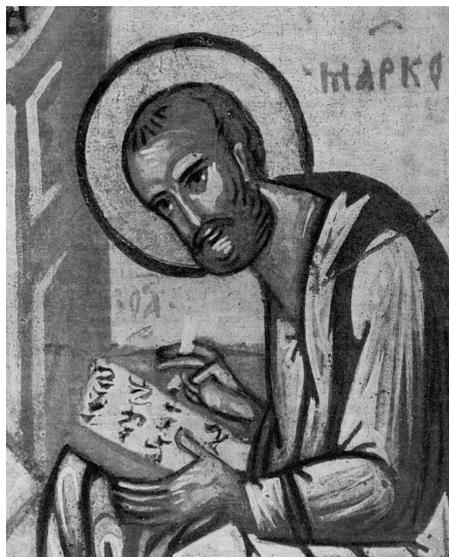


Fig. 9 *L'évangéliste Marc*. Porte royale de l'iconostase de l'ancienne église d'Arkhangelsk

Véra K. Laourina, chercheuse russe qui, dans ses études, a consacré tout un chapitre à ces portes royales, considérait que *l'imitation des lettres par des « écorchures »* sur les rouleaux ou les pages des livres des évangélistes (les soi-disant, en russe, « *tsarapki* ») est un indice de la provenance provinciale de ces œuvres¹⁵. Cependant, cette conclusion de la chercheuse russe ne devrait pas être généralisée. L'exemple des inscriptions simulées d'époque Brancovanne (fin du XVII^e – début du XVIII^e siècle) peintes avec négligence par l'équipe du maître grec Konstantinos sur les rouleaux des prophètes Moïse, David et Salomon du diakonikon de l'Église de la Cour Princièrè de Târgoviște (Fig. 10), contredit cette affirmation.

¹⁵ В. К. Лаурина, *Об одной группе новгородских провинциальных царских врат*, in: *Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода*, Москва, 1968, p. 170.



Fig. 10 *Les prophètes Moïse, David et Salomon*

Or, nous ne pouvons soupçonner de « provincialisme » ni la fondation princière, ni l'équipe de peintres mentionnés ci-dessus. Dans la peinture byzantine du XIV^e siècle, on trouve, également, des imitations de textes *calligraphiés* sur les rouleaux ou sur les pages ouvertes de livres tenus par les saints. Dans ce cas, l'apparition de ces *inscriptions simulées* n'était pas due au caractère provincial des œuvres, mais au manque d'espace disponible pour une orthographe complète. Guennadi V. Popov a découvert un tel *texte* dans le livre ouvert de l'apôtre situé à la droite du premier plan de l'image peinte dans la célèbre icône byzantine, *Le synode des douze apôtres* (Musée d'Art « Alexandre S. Pouchkine » de Moscou, no. inv. 2851, 38 x 34 cm, Fig. 11)¹⁶.

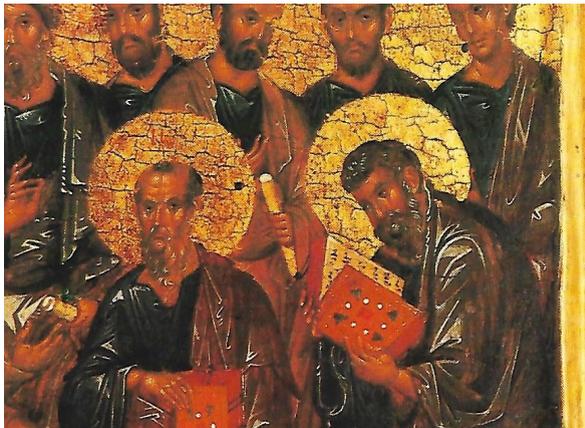


Fig. 11 *Le synode des douze apôtres* (détail). Icône byzantine

¹⁶ Voir: Г. В. Попов, *op. cit.*, p. 285; *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Leningrad, 1978, ill. 270.

Il y a des cas où les *inscriptions simulées* jouent le rôle de frises ornementales destinées à décorer la surface des objets représentés. Ainsi, dans l'image d'un saint militaire sur les fresques de l'église princière de Saint-Nicolas de Curtea de Argeş (XIV^e siècle), on peut distinguer une *frise* ornée de graphèmes indéchiffrables qui, tel un cordon, décore la tunique du saint¹⁷ (Fig. 12). Trois rangs de graphèmes imitant les lettres de l'alphabet cyrillique K, Ж et X, se trouvent sur le linceul de Marie de la célèbre icône de la *Dormition*, exécutée autour de 1430 par les peintres de l'atelier d'Andreï Roubliov¹⁸.



Fig. 12 *Saint militaire* (détail)

Il y a des cas fréquents lorsque des bandeaux aux graphèmes indéchiffrables ornent les *draperies simulées* du registre inférieur des murs des églises orthodoxes. D'habitude, ces *draperies simulées* se déroulent sous forme de *frises* tout au long du périmètre des murs des églises.

¹⁷ M.-A. Musicescu, Gr. Ionescu, *Biserica Domnească din Curtea de Argeş*, Bucureşti, 1976, ill. 56.

¹⁸ В. Н. Лазарев, *Андрей Рублев и его школа*, Москва, 1966, ill. 188 et 189.

Au début des années '60 du XX^e siècle, le professeur Nikolaï N. Voronine pensait que l'apparition du *décor* sous forme d'*inscriptions simulées* ornant le registre de *draperies* de la cathédrale de l'Archange Saint-Michel de Staritsa (1406-1407, Fig. 13) est due à la filiation entre les peintres de cette cathédrale et l'École de peinture de Moscou de la fin du XIV^e et du début du XV^e siècle¹⁹.

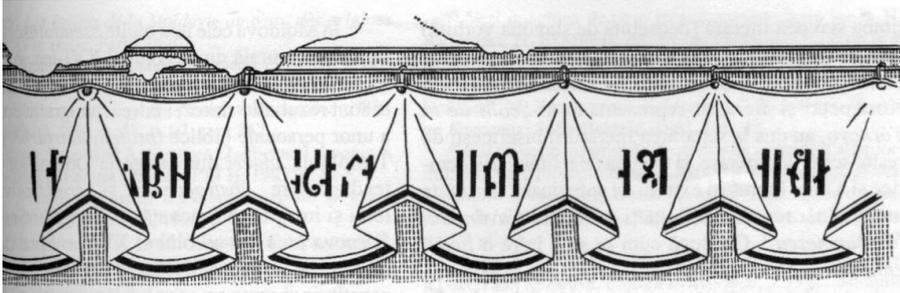


Fig. 13 Décor sous forme d'*inscriptions simulées* ornant le registre de *draperies* de la cathédrale de l'Archange Saint-Michel de Staritsa

Pour argumenter son affirmation et pour combattre les hypothèses qui liaient l'apparition des *inscriptions simulées* de Staritsa au Caucase (l'hypothèse de la soi-disant écriture *khutsuri*), Voronine invoque l'exemple de la bien connue icône de *Saint Nicolas aux scènes hagiographiques* de la fin du XIV^e siècle (*Galerie Trétiakov*, no. inv. 28747, 122cm x 80cm, école de peinture de Rostov-Suzdal, Fig. 14) et des icônes aux images des archanges exécutées dans l'atelier d'Andreï Roubliov entre 1408-1409 pour la Cathédrale de la *Dormition* de la ville de Vladimir. Quant aux *inscriptions simulées* en bas des vêtements des archanges exécutées par les disciples de Roubliov, l'argumentation de Voronine est juste. En effet, nous y trouvons certaines affinités avec les *inscriptions simulées* de Staritsa. Mais en ce qui concerne l'affirmation au sujet de l'icône à l'image de Saint-Nicolas, ici il y a une contradiction d'ordre sémantique. Les *graphèmes* qui entourent le champ central de l'icône, s'avèrent être un cryptogramme authentique, orthographiée avec les lettres du soi-disant alphabet de type *zyreansk*²⁰. Donc, *stricto sensu*, elles ne forment pas une *inscription simulée* et on ne peut pas en tenir compte lors de l'établissement des sources des *inscriptions simulées* de Staritsa.

¹⁹ Н. Н. Воронин, *Зодчество северо-восточной Руси XII-XV веков*, Том II, Москва, р. 386, ill. 182 à la p.378. Voir aussi: О. Д. Балдина, *От Валдая до Старицы*, Москва, 1968, р. 103.

²⁰ В. И. Антонова, Н. Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи*, Т. I, Москва, 1963, р. 217-218, ill. 130.



Fig. 14 Icône de *Saint-Nicolas aux scènes hagiographiques* de la fin du XIV^e siècle

Si nous abordons dans un contexte plus large le problème des *graphèmes* ou des *inscriptions* peintes sur la surface des *draperies simulées* des fresques orthodoxes, nous constatons que l'apparition de ce type de décor tient à une période plus ancienne. La Russie des XIV^e-XV^e siècles a hérité ce type de décor de l'art byzantin balkanique, où le phénomène est attesté quelques siècles plus tôt. Guennadi V. Popov, dans son étude consacrée à la décoration de la cathédrale de l'Archange Saint-Michel de Staritsa²¹ offre la reproduction de la *frise aux draperies simulées* de la chapelle de la *Mère de Dieu-Panaguia* du monastère de Saint-Jean le Théologien de l'île de Patmos (Fig. 15). Ces draperies, peintes entre 1185 et 1190, portent un *décor en forme de graphèmes* qui alterne successivement des caractères similaires aux lettres S, S à l'envers et U de l'alphabet latin. Les sources de ce type de *décor* ne doivent pas être cherchées sur le territoire de l'art occidental, car la similitude avec les caractères latins est une pure coïncidence. En réalité, les sources de ce type de décor tiennent à l'évolution de l'ornementation pseudo-kufique de l'art byzantin. George C. Miles (New York), dans son article *Painted pseudo-kufic ornamentation in byzantine churches in Greece*²², offre quelques exemples d'ornementation aux graphèmes similaires (qui rappellent les lettres S et U latines) dans la peinture du chapiteau de la crypte du Catholicon du monastère Hosios Lucas de Focide (XI^e siècle), dans la fresque de la *Nativité* de la peinture de l'église des Saints Apôtres de Perachorio (île de Chypre, 1105-1106 environ), dans l'image de la patène de la fresque de la

²¹ Г. В. Попов, *op. cit.*, p. 281.

²² George G. Miles, *Painted pseudo-kufic ornamentation...*, p. 373-377 et les illustrations de cet article.

Communion des saints apôtres de la même église de Chypre²³. Selon Miles, à la base de ce type de graphèmes décoratifs il y a des prototypes arabes de l'écriture kufique, attestés sur les pièces textiles des X^e-XI^e siècles de provenance irakienne²⁴. On peut également mentionner que les écritures décoratives kufiques ou pseudo-kufiques ne pénétraient pas à Byzance seulement par la filière orientale (Mésopotamie, Asie Mineure, etc.). Il y avait aussi une filière occidentale de pénétration de ce type de calligraphie, d'abord, à travers l'île de Sicile et, puis, par la région de Calabre. Dans cet ordre d'idées, rappelons les plaques en stuc ornées d'écritures pseudo-kufiques du XI^e siècle, actuellement conservées au musée archéologique de Reggio Calabria²⁵. Selon l'avis de l'illustre byzantinologue français André Guillou, les pseudo-inscriptions kufiques, qui entourent comme des bandes écrites le périmètre des plaques en stuc du musée de Reggio Calabria, sont l'œuvre d'un « sculpteur » arabe sans instruction²⁶. Quant à l'île de Sicile, le Musée National de Palerme conserve les fragments d'un plafond en bois décoré de pseudo-inscriptions kufiques, étudiées par Th. Kutschmann²⁷. Des inscriptions pseudo-kufiques similaires à celles décrites se trouvent également sur tout le territoire de la Grèce. Dans un article publié dans *Dumbarton Oaks Papers* (T. XVIII, 1964, p. 22-29), Miles atteste de telles pseudo-inscriptions en Attique, Argolide, Messénie, Phocide, Béotie et à Corfou²⁸.



Fig. 15 Frise aux *draperies simulées* de la chapelle de la *Mère de Dieu-Panagia*

²³ *Ibidem*, no. 2 et fig. 3, no. 14 et fig. 20, no. 15 et fig. 21

²⁴ *Ibidem*, fig.4.

²⁵ André Guillou, *La culture slave dans le katépanat d'Italie (X^e-XI^e siècles)*, in *Славянские культуры и Балканы*, 1, София, 1978, p. 270.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Th. Kutschmann, *Meisterwerke saracenischnormannischer Kunst im Sicilien und Unteritalien*, Berlin, 1900, pl. 38.

²⁸ George G. Miles, *Byzantium and the Arabs...*, p. 22-29.

Les inscriptions simulées pénètrent également dans les manuscrits enluminés byzantins. La *Chronique de Jean Skylitzès* de la Bibliothèque Nationale de Madrid inclut une miniature représentant l'élévation sur le bouclier de l'empereur byzantin²⁹ (Fig. 16).



Fig. 16 *L'élévation sur le bouclier de l'empereur byzantine*

Le bouclier de forme ovale de cette miniature est décoré d'une bande ornementale alternant les graphèmes S, U et t (cette dernière rappelant plutôt une croix). Et nous devons dire que cette miniature de la fin du XIII^e siècle n'est pas le seul exemple de décoration d'armes par des inscriptions simulées. Il y a des icônes à l'image de Saint Georges où le bouclier est décoré d'une façon similaire³⁰ (Fig. 17). On peut aussi découvrir des inscriptions simulées dans la décoration des sabres et des épées des saints militaires³¹.

²⁹ H. W. Haussig, *Histoire de la Civilisation Byzantine*, Paris, 1971, ill. 35.

³⁰ Voir l'image sur une icône novgorodienne dans: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева, *op. cit.*, p. 47 - 48, ill. 17-18 ; Un bouclier similaire se trouve dans l'image de Saint Georges sur une icône modelée « en relief » au Musée Byzantin d'Athènes. Voir : К. Вейцман, М. Хадзидакис, К. Миятев, С. Радойичич, *Иконы на Балканах*, София-Белград, 1967, ill. à la p. 49.

³¹ Quant aux inscriptions sur les sabres et les épées des saints militaires, voir la peinture des XII^e-XIII^e siècles de l'église de la Vierge Drosiani de l'île de Naxos : *Byzantine Murals and Ikons*, in *National Gallery*, September-December, 1976, Athens, no. 58, pl. 24.



Fig. 17 Icône « en relief » de Saint Georges où le bouclier est décoré avec des *inscriptions simulées*

Evidemment, le nombre d'exemples d'usage des *inscriptions simulées* dans la décoration des peintures murales, des icônes ou des miniatures byzantines peut être considérablement augmenté. Aux pays balkaniques et en Russie, dès les XIII^e-XIV^e siècles, le nombre des inscriptions simulées de type non-kufique s'amplifie. On voit de plus en plus souvent des inscriptions simulées qui imitent les écritures hébraïques, grecques, glagolitiques, cyrilliques et même exotiques (comme les alphabets de type *Perm*, *Zyreansk*, etc.). De son côté, Konstantin N. Rörich, réputé orientaliste russe, a découvert dans un *Psautier* de la moitié du XIV^e siècle³² (conservé dans la laure de la Trinité-Saint-Serge) des anciennes inscriptions qui imitent les caractères de certaines écritures tibétaines (Fig. 18).

³² А. Н. Свирин, *Искусство книги в Древней Руси XI - XVII вв.* Москва, 1964, p. 99, et les illustrations de la p. 230.

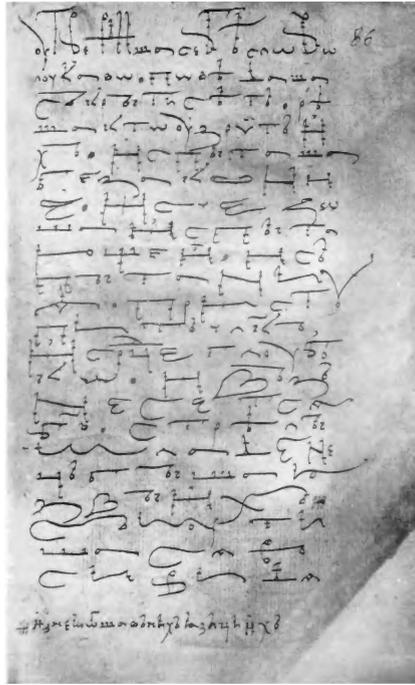


Fig. 18 *Inscriptions simulées* qui imitent les caractères des écritures tibétaines. Un *Psautier* de la moitié du XIV^e siècle

Selon l'historien de l'art Guennadi V. Popov, les exemples les plus suggestifs de décor pseudo-calligraphique non-kufique (et de combinaison de ce décor avec des textes réels) nous sont offerts par la Serbie, la Macédoine, le Despotat de Morée et la Bulgarie dès le XIII^e et jusqu'à la fin du XV^e siècle³³. Dans cet ordre d'idées, Guennadi V. Popov³⁴ mentionne les fresques de l'église des Saints Joachim et Anne de Studenica (1313-1314)³⁵, de l'église des Saints Apôtres de Tessaloniki (1315 env.), du Catholicon du monastère de Hilandar (1318-1320), du monastère de Gračanica (1321), de l'église de la Hodéguitria de Peć (les années 80-90 du XIV^e siècle), du monastère de Dečani (1345 env.), du narthex de l'église de Sainte-Sophie d'Ohrida (1346-1350), de l'église de Sainte-Sophie de Mistra (1350 env.), du monastère Mateić (après 1355), de l'église princière de Saint-Nicolas de Curtea de Argeș, de l'église de Saint-Jean le Théologien du monastère de Zémen (XIV^e siècle), des monastères Ravanića (1375 env.), Calenić (1407-1413), Manasia (1406-1418), Veluce (XV^e siècle), de l'ancienne église du monastère Dragalevtsi (1476 env.), etc. Sur les icônes datant de cette période on peut

³³ Г. В. Попов, *op. cit.*, p. 284.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Том 2, Таблицы, Москва, 1986, ill. 587.

également découvrir des inscriptions simulées et des combinaisons de graphèmes non-kufiques. Il s'agit tout d'abord d'icônes qui représentent *L'entrée de la Vierge au Temple*, où l'éphod de Zacharie est orné de graphèmes qui imitent les anciennes écritures hébraïques (mais qui, souvent, peuvent rappeler également les écritures grecques ou cyrilliques)³⁶. Il y a encore de nombreuses icônes qui tiennent à d'autres types iconographiques, mais qui comportent des inscriptions simulées. Par exemple, au Musée Hermitage de Saint-Pétersbourg on conserve une célèbre icône byzantine du *Pantocrator* datant de 1363, sur les champs de laquelle est représenté le donateur : le primicère Jean, avec une ceinture ornementale composée de graphèmes dorés assez originaux³⁷. De tels exemples nous sont également offerts par les icônes de la *Crucifixion* (XIV^e siècle) de l'île de Patmos³⁸, de la *Vierge Kikkotissa* (XIV-XV^e siècles) de l'église de la Sainte Marina Kalopanaïotis de l'île de Chypre³⁹, de la *Dormition* (XV^e siècle) du monastère de Saint-Jean le Théologien de l'île de Patmos⁴⁰ (Fig. 19), de la *Vierge Pélagonitissa* (1421-1422) du Musée de Skoplje (exécutée par le peintre Macaire)⁴¹, etc.



Fig. 19 Icône de la *Dormition* du XV^e siècle

Les maîtres italiens du *Trecento* n'ont pas pu, non plus, éviter les inscriptions simulées. Mihail V. Alpatov dans son article *Sur l'influence*

³⁶ Г. В. Попов, *op. cit.* ; Il s'agit ici de *L'entrée de la Vierge au Temple* sur le revers de l'icône de la *Vierge du type Popsk* (XIV^e siècle) et de l'icône au même sujet du Musée d'Ohride (XIV^e siècle).

³⁷ *Byzantine Art in the Collections of Soviet...*, ill. 284.

³⁸ К. Вейцман, М. Хадзидакис, К. Миятев, С. Радойичич, *op. cit.*, p. 67.

³⁹ *Byzantine Icons from Cyprus. The Catalogue of the Exhibition. Benaki Museum, Athens*, 1976, no. 30.

⁴⁰ К. Вейцман, М. Хадзидакис, К. Миятев, С. Радойичич, *op. cit.*, p. 85.

⁴¹ V. J. Djuric, *Icons of Yugoslavia*, Belgrade, 1961, no. 37

occidentale sur l'ancien art russe, offre l'image d'une icône de la *Vierge à l'enfant*, peinte au XIV^e siècle par un maître de l'école de Sienne⁴² (Fig. 20). Sur la draperie derrière le trône de la Vierge Marie, dans la moitié haute de l'icône, on peut voir une inscription simulée ornementale assez sophistiquée.



Fig. 20 Icône de la *Vierge à l'enfant* du XIV^e siècle

Dans les icônes russes des XIV^e-XV^e siècles, on constate un processus similaire. Les inscriptions simulées sont présentes dans l'ornementation des marges du *maphorion* de la Mère de Dieu de l'icône *La Vierge de Don*⁴³ (Fig. 21), dans l'ornementation de l'icône *La Couverture* (rus. *Pokrov*) de la Vierge du monastère de Zverin⁴⁴, dans le décor de quelques icônes de la laure de la Trinité-Saint-Serge⁴⁵, de la ville d'Iaroslavl⁴⁶ et d'autres localités. Quant à la décoration des bords du maphorion de Marie avec des inscriptions simulées, les sources de ce phénomène doivent être cherchées dans l'art balkanique des XIII^e-XIV^e siècles. L'évolution la plus développée de ce type de décor pseudo-calligraphique peut être suivie dans le cas de l'icône – déjà mentionnée – de la *Vierge Pélagonitissa* du musée de Skoplje.

⁴² М. В. Алпатов, *Этюды по истории русского искусства*, Том I, Москва, 1967, ill. 107.

⁴³ L'icône est attribuée à Théophane le Grec et se conserve à la Galerie Trétiakov (no. inv. 14244). Voir : В. И. Антонова, Н. Е. Мнева, *op. cit.*, Т. I, p. 255-256, no. 216, ill. 173.

⁴⁴ Э. С. Смирнова, *Живопись Великого Новгорода*, Москва, 1976, Cat. 21, ill. aux p. 332-333.

⁴⁵ В. И. Антонова, Н. Е. Мнева, *op. cit.*, Т. I, p. 261-262, no. 220.

⁴⁶ Г. В. Попов, *op. cit.*, p. 286, note. 70.



Fig. 21 *Inscriptions simulées* sur les marges du *maphorion* de la Mère de Dieu de l'icône *La Vierge de Don*

À la différence des écritures pseudo-kufiques, qui étaient surtout décoratives⁴⁷, les écritures pseudo-hébraïques, pseudo-grecques ou pseudo-cyrilliques avaient d'autres buts également. Nous avons déjà vu que les écritures pseudo-hébraïques contenaient certaines allusions au statut prophétique des personnages présents dans ces écritures. C'est pourquoi nous trouvons de telles écritures sur les *éphods* des patriarches de l'Ancien Testament ou sur les vêtements des prêtres-prophètes (Aaron, Melchisédech, etc.). Mais on peut parfois découvrir de telles écritures sur les vêtements de rois païens. Par exemple, dans le narthex de l'église de la Vierge Péribleptos d'Ochride (actuelle Saint-Clément), le vêtement du roi Nabuchodonosor est couvert de graphèmes indéchiffrables⁴⁸ (Fig. 22). On doit cela à la qualité de visionnaire attribuée à ce roi (rappelons-nous le rêve prophétique de Nabuchodonosor). Les qualités miraculeuses de certaines pièces vestimentaires (le *maphorion* de la Vierge, les pans des vêtements des archanges) ou de certaines pièces liturgiques (*la Coupe*, *le Disque*) peuvent également être suggérées par d'énigmatiques *inscriptions simulées* appliquées sur la surface de ces objets.

⁴⁷ Voir le fond de la composition de la *Dormition de la Vierge* de l'église Panagia Phorbiotissa d'Asinou Nikitari (Chypre), le décor pseudo-arabe de la fresque avec le même sujet de l'église Mavriotissa de Kastoria et l'ornement pseudo-kufique de l'extérieur du narthex de l'église Hosios Lukas de Phocide, etc.

⁴⁸ Г. В. Попов, *op. cit.*, p. 286.

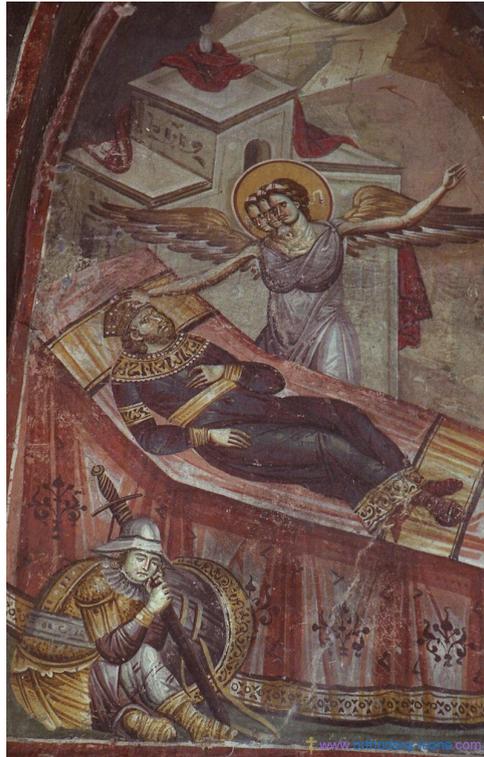


Fig. 22 *Le rêve du roi Nabuchodonosor*

La signification *visionnaire et hermétique des inscriptions simulées* a son pendant dans le phénomène littéraire médiéval appelé en slavon *Pléténié slovésé* (fr.: *tressage de mots*)⁴⁹. Ce phénomène littéraire est attesté en Russie et dans les Balkans à la fin du XIV^e siècle et pendant la première moitié du XV^e. Selon l'avis de Dmitri S. Likhatchev, historien réputé de l'ancienne littérature russe, les peintres et les écrivains de cette période-là *donnent l'impression de l'impossibilité d'exprimer en mots la profondeur mystérieuse de l'événement, ils font un effort pour créer l'impression de la primauté du principe idéal face à celui matériel...*⁵⁰. Tous les procédés artistiques sont employés non pas pour clarifier les textes présentés, mais pour les rendre encore plus confus et amplifier leur côté émotionnel. *Le mot, écrit Likhatchev, agit sur le lecteur (ou le spectateur – C.C.) non seulement par son côté logique, mais par une tension générale et une diversité de sens*

⁴⁹ Dmitri S. Lihaciov, *Prerenasterea rusa. Cultura Rusiei în vremea lui Rubliov și a lui Epifanie Preaînțeleptul (Sfârșitul secolului al XIV-lea – începutul secolului al XV-lea)*, București, 1975, p. 96-97 ; Voir aussi: О. Ф. Коновалова, *Плетение словес и плетённый орнамент конца XIV в. К вопросу о соотношении*, in *Труды Отдела древнерусской литературы*. Т. XXII, *Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси*, Москва-Ленинград, 1966, p. 101-111.

⁵⁰ Dmitri S. Lihaciov, *op. cit.*, p. 96.

*cachés, par des harmonies et des répétitions rythmiques*⁵¹. Un rôle très important dans la littérature de cette époque-là est joué par *l'abstraction*, dont les érudits ont besoin afin de présenter *le matériel* en tant que *spirituel*⁵². Les épithètes du style littéraire slavon de la fin du XIV^e et du début du XV^e siècle rappellent dans une certaine mesure les *inscriptions simulées* de la peinture de ces temps-là : elles ne visent pas une fonction illustrative et ne contiennent pas les caractéristiques particulières du phénomène⁵³. Leur fonction est d'amplifier le degré d'*abstraction* du texte pour créer l'impression d'une *ultime* et *éternelle* essence spirituelle⁵⁴. La langue littéraire elle-même devait, selon ces idées, être une langue sainte, une langue qui ne puisse être atteinte par la vie profane. Elle devait être exprimée, par une orthographe compliquée, qui ne soit pas accessible à n'importe qui. Seuls, les sages ont le droit d'en faire usage⁵⁵. Les polémiques liées à l'existence de la langue sainte, la langue dans laquelle Dieu se serait adressé à Adam, la langue des anges, des forces célestes, les débats liés à la légitimité des différents alphabets et écritures ont été, d'ailleurs, fréquents tout au long du Moyen Âge. L'ancien dilemme formulé par Platon dans le dialogue *Cratyle* (« Est-ce que le Nomothète⁵⁶ a choisi les mots nommant les choses conformément à leur *nature* (*physis*) ou ces mots ont été assignés suivant une *loi* ou une *convention humaine*? »⁵⁷) fut résolu par les gens du Moyen Âge en conformité avec la perspective de la valeur absolue, transcendante et providentielle des *mots*. Pour les chrétiens médiévaux, la langue (avec ses mots) ne peut pas être seulement une convention conclue entre les locuteurs mortels de tel ou tel idiome. Pour les représentants de l'École de Târnovo, qui, aux XIV^e-XV^e siècles, ont substantiellement réformé l'orthographe et le style du slavon littéraire, *le mot* écrit et *l'être* que celui-ci *représente* étaient inséparables⁵⁸. On y retrouve certaines influences du *réalisme* philosophique médiéval en opposition au *nominalisme* : *les universaux* indiqués par les *mots* constituant ici des *réalités en soi, antérieures autant à l'intellect humain qu'aux choses individuelles*⁵⁹.

⁵¹ *Ibidem*, p. 98.

⁵² *Ibidem*, p. 101.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 92.

⁵⁶ Le *Nomothète* a ici la signification de *Législateur suprême*; chez les chrétiens, Adam, le premier homme, apparaît également en qualité de *Nomothète* : il est celui qui, selon le texte de la Bible, aurait nommé les animaux.

⁵⁷ Umberto Eco, *În căutarea limbii perfecte*, Iasi, 2002, p. 16.

⁵⁸ Dmitri S. Lihaciov, *op. cit.*, p. 87.

⁵⁹ Voir la définition de la notion de *réalisme médiéval* chez Lazăr Șăineanu dans le *Dictionar universal al limbii române*, Chișinău, 1998, p. 753, art. *Realism*.

Disciple indirect⁶⁰ du patriarche Euthyme, l'érudit Constantin de Kosteneč partait de l'idée que chaque particularité de l'*écriture graphique*, de l'*expression* a son *sens*⁶¹. Comprendre une notion c'est l'*exprimer* bien, tandis que la *connaissance* signifie, pour lui, *représenter le monde à travers les moyens de la langue*. On sait que les conceptions de l'École de Târnovo ont été profondément influencées par la *pensée hésychaste*. Mais les adeptes de l'hésychasme voyaient dans les mots l'*être* des phénomènes indiqués par eux. Par exemple, dans le mot *Dieu*, ils voyaient *Dieu lui-même*. C'est pourquoi, de leur point de vue, le *mot* illustrant un *acte* saint est tout *aussi saint que cet acte*⁶². Mais dans quelle (énorme !) mesure auraient dû être saints les mots que Dieu a employés pour parler à Moïse, ou ceux par lesquels ont été exprimés les prophéties de l'Ancien Testament ou les témoignages évangéliques concernant Jésus ? Evidemment, les érudits du XIV^e siècle réalisaient la priorité des langues hébraïque et grecque en ce qui concerne la sainteté de la tradition orthodoxe. Même si à Byzance, il y a eu certaines tentatives d'attribuer à Adam la langue syriaque (araméenne) – fait également attesté dès le V^e siècle par Théodoret, évêque du Cyr,⁶³ –, pourtant, le point de vue exprimé dans l'histoire sur Héber de la *Chronique* de Georges le Moine (Hamartolos) l'a emporté. Conformément à ce récit, après la séparation des langues suite à la punition de la tentative de construire la tour de Babel, les seuls hommes auxquels Dieu a permis de conserver l'ancienne langue d'Adam furent les descendants du sage Héber, c'est-à-dire, les hébreux⁶⁴. C'est d'ici que les byzantins ont tiré la conclusion que la langue la plus ancienne et la plus sainte du monde devrait être l'hébreu. Le grec était accepté comme une langue plus récente, mais tout aussi sainte, parce que c'est dans cette langue que furent écrits la plupart des textes du *Nouveau Testament*. Le latin avait sur le territoire byzantin une importance plus réduite, mais cette langue, aussi, faisait partie de la triade des langues consacrées. La légitimité du latin était garantie par l'inscription sur la croix de Jésus, inscription dans laquelle, suivant l'ordre de Pilate, le texte *Jésus le Nazaréen, roi des Judéens (INRI)* a été écrite en trois langues (hébreu, grec et latin). Compte tenu de ces idées médiévales, pour légitimer l'existence du slavon en qualité de langue de l'Eglise Orthodoxe, Constantin de Kosteneč a

⁶⁰ Constantin de Kosteneč avait fait ses études auprès d'Andronic, disciple du patriarche bulgare Euthyme, au monastère de Bačkovovo.

⁶¹ Dmitri S. Lihaciov, *op. cit.*, p. 87.

⁶² *Ibidem*, p. 89.

⁶³ *Сказания о начале славянской письменности*. Москва, 1981, note 4 au ch. VI à la p. 185. Il faut remarquer que l'auteur slave anonyme de *L'histoire du moine Khrabre* (les années '90 du IX^e siècle) a essayé d'employer cette affirmation de Théodoret du Cyr dans l'argumentation de la nécessité d'introduire l'*écriture slavonne*. Le refus de l'existence primordiale de la *triade* de saintes écritures (l'hébreu, le grec et le latin) par l'absence des langues en question à l'époque antédiluvienne, élevait le statut des nouvelles langues et des nouvelles écritures, y compris le statut et la valeur de la langue slavonne dans l'église.

⁶⁴ Voir : *La Chronique* de George le Moine (Hamartolos), le chapitre *Sur Héber*.

essayé de créer toute une *théorie* des relations de parenté (évidemment, de nature sacrée et non pas génétique/philologique) entre les langues. Selon cette théorie, le slavon a le rôle de langue-fille⁶⁵. Les mots et les signes graphiques hébraïques sont les pères, tandis que les mots et les signes diacritiques grecs sont les mères du slavon⁶⁶. C'est pourquoi le slavon littéraire (à la différence du slavon parlé !) doit se subordonner à ses *parents*. Il faut remarquer que pour Constantin de Kostenec les lettres elles-mêmes *sont animées* : les consonnes représentent les hommes, les voyelles, les femmes. Les premières dominent, les autres se subordonnent. Les signes diacritiques représentent les couvre-chefs des femmes. C'est pourquoi les hommes (les consonnes) ne doivent pas porter des choses pareilles au-dessus de leurs têtes. Les femmes (les voyelles) peuvent découvrir leurs têtes seulement à la maison, dans la présence de leurs maris. Il y a, ainsi, des voyelles qui manquent de signes diacritiques lorsqu'elles se trouvent dans le voisinage ou entre les consonnes. Dans la pratique littéraire de cette période-là, ces idées de Constantin de Kostenec, ainsi que d'autres représentants de l'École de Târnovo, ont conduit à la séparation de la littérature ecclésiaste du reste des écrits littéraires, à la création d'une langue aristocratique et d'une littérature extrêmement sophistiquée, destinée à un nombre réduit d'initiés dans *les paroles de Dieu*⁶⁷. Car, comme on le sait, entre une *langue énigmatique*, incompréhensible pour la plupart des gens, et une *science secrète*, supposée être extrêmement profonde, la distance n'est pas aussi grande. L'option entre l'*accessibilité* accordée aux profanes et la *profondeur secrète* accordée seulement aux initiés était tranchée par les érudits de l'École de Târnovo en faveur de la *profondeur*, aussi hermétique et inaccessible soit-elle. Dans cet ordre d'idées, les *graphèmes* incompréhensibles autant que les *inscriptions simulées* des images peintes dans les fresques, les miniatures ou les icônes avaient leur rôle, un rôle qui était loin d'être uniquement décoratif. Tout devait faire allusion à une *langue sainte*⁶⁸, inconnue aux profanes, ou à un *message divin*, dont la profondeur dépassait les modestes capacités de compréhension humaine. La *Théologie mystique* de Pseudo-Denys l'Aréopagite fournissait de nombreux arguments en faveur d'une telle approche. Or, le but suprême de la connaissance théologique – la Divinité (=Dieu) – ne pouvait être touché dans son objectif final et absolu, car *Dieu*,

⁶⁵ Dmitri S. Lihaciov, *op. cit.*, p. 88.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Dmitri S. Lihaciov, *op. cit.*, p. 90, 92.

⁶⁸ Le concept de l'existence d'une *langue sacrée*, inaccessible aux mortels (ou accessible uniquement aux élus) est très ancien. Dans la littérature méditerranéenne, il est apparu mille ans avant l'apparition du christianisme. Dans les textes d'Homère, par exemple, nous découvrons l'antithèse entre *la langue des dieux* et *la langue des hommes*. Par exemple, le mot *sang* dans la langue des dieux est désigné par *ιχθωρ*, tandis que dans la langue des hommes, par *αμα*. Voir: *Мифы народов мира*, Т. I, Москва, 1980, p. 532.

selon Pseudo-Dionysos, *ne peut être ni exprimé ni compris*⁶⁹. Dans ce contexte, l'*illisible*, le *mystérieux*, le *cryptique* démontrent les suprêmes degrés de religiosité et le *cryptogramme décoratif* devient le symbole du raffinement intellectuel et de l'initiation spirituelle⁷⁰.

Les Pays Roumains – qui *aux XV^e et XVI^e siècles ont déployé une intense activité d'assimilation, de protection et de conservation de la création culturelle sud-slave*⁷¹ – n'ont pas été en dehors de ce processus d'*abstraction*, d'*hermétisation* et d'*ennoblissement* du slavon ecclésiastique, utilisé à cette époque-là par tous les érudits moldaves ou valaques. En raison de l'énorme distance entre le roumain, parlé par la majorité de la population, et le slavon, utilisé par l'Église et par les chancelleries princières de Valachie et de Moldavie (une distance infiniment plus grande que la distance entre le serbe, le bulgare ou l'ancien russe par rapport au même slavon!), le processus d'*abstraction* de la «parole écrite» et de *polarisation* de la dernière face au « mot parlé » a été, évidemment, favorisé.

En Valachie, l'exemple des inscriptions simulées de l'église princière de Saint-Nicolas de Curtea de Argeș témoigne de la provenance byzantine assez précoce (XIV^e siècle) des graphèmes sur les vêtements des prêtres-prophètes du *Jugement Dernier*. Ici, il ne s'agit plus de caractères décoratifs kufiques ou pseudo-kufiques. La forme des graphèmes de Curtea de Argeș trahit plutôt une imitation des caractères de l'alphabet grec (la lettre Oméga, etc.).

En Moldavie, la plupart des inscriptions simulées apparaissent dans la peinture murale du XVI^e siècle. Ici, elles ne sont pas uniquement dues à l'influence directe gréco-byzantine, mais elles sont le résultat de la synthèse entre l'iconographie consacrée des personnages bibliques (des prophètes, des patriarches, des prêtres du Temple, des anges de la catégorie des *Dominations*) et les tendances à l'abstraction et le cryptage du texte et de l'image promus par les disciples de l'École de Târnovo dès le XV^e siècle. Contrairement à la Grèce, une particularité des fresques roumaines est l'absence presque totale des *inscriptions simulées* au caractère purement *décoratif*. Elles ne sont attestées ni dans la peinture murale du temps d'Étienne le Grand ou de Petru Rareș, ni dans les écritures ou les graphèmes à finalité profane. Il paraît qu'autant les peintres que les commanditaires des fresques moldaves de la fin du XV^e et du XVI^e siècle aient souhaité imprimer

⁶⁹ Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Despre numele divine. Teologia mistica*, Iași, 1993, p. 154.

⁷⁰ Г. В. Поннов, *op. cit.*, p. 294.

⁷¹ Gheorghe Mihăila, *Originalul slavon al învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, in *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, București, 1996, p. LXXXIII. L'œuvre du patriarche Euthyme, le plus grand écrivain du Moyen Âge bulgare, est éditée dans sa totalité d'après les copies des érudits roumains, considérées comme étant les meilleures. L'unique manuscrit en rédaction médio-bulgare du Panégirique du patriarche Euthyme de Grégoire Tsamblak, a été trouvé dans un manuscrit copié en Moldavie, au XVI^e siècle. Voir: Gheorghe Mihăila, *op. cit.*, p. LXXXIII.

aux *inscriptions simulées* une signification prophétique-visionnaire aux connotations eschatologiques et une ancienneté d'avant le Déluge. Le mur ouest avec le *Jugement Dernier* du monastère de Voroneț (où les *inscriptions simulées* décorent autant les vêtements des prêtres-prophètes que le rouleau présenté par l'un de démons aux damnés) semble être un exemple clair en faveur de cette affirmation.

Liste de figures:

Fig. 1 *Le Jugement Dernier* (détail). Église de Saint-Georges du Monastère de Voroneț.

Fig. 2 *Ange* de la classe des *Dominations*. Église de Saint-Nicolas du Monastère de Probota.

Fig. 3 *Le prophète Aaron* de la *Procession de Tous les Saints*. Église de l'Annonciation de la Vierge du Monastère de Moldovița.

Fig. 4 Les images des prêtres hébreux du *Cycle mariologique*. Voûte de la chambre des tombeaux de l'église de la Dormition de la Vierge du Monastère de Humor.

Fig. 5 *Le Jugement Dernier* (détail). Église princière de Saint-Nicolas de Curtea de Argeș.

Fig. 6 L'image du *prêtre-patriarche Melchisédech*. Église de Saint-Jean le Théologien du Monastère de Zémen, Bulgarie.

Fig. 7 *Le Jugement de Pilate*. Église de Saint Pierre du village de Bérendé, Bulgarie.

Fig. 8 *L'évangéliste Marc*. Porte royale de l'iconostase de l'église abandonnée du bassin de la rivière de Louga. Collection du *Musée Russe* de Saint-Pétersbourg, école de peinture de Novgorod (détail).

Fig. 9 *L'évangéliste Marc*. Porte royale de l'iconostase de l'ancienne église d'Arkhangelsk. Collection du *Musée Russe* de Saint-Pétersbourg, école de peinture de Novgorod (détail).

Fig. 10 *Les prophètes Moïse, David et Salomon*. Diakonikon de l'Église de la Cour Princière de Târgoviște.

Fig. 11 *Le synode des douze apôtres* (détail). Icône byzantine. Musée d'Art « Alexandre S. Pouchkine » de Moscou, no. inv. 2851.

Fig. 12 *Saint militaire* (détail). Fresque du XIV^e siècle de l'église princière de Saint-Nicolas de Curtea de Argeș.

Fig. 13 Décor sous forme d'*inscriptions simulées* ornant le registre de *draperies* de la cathédrale de l'Archange Saint-Michel de Staritsa (1406-1407).

Fig. 14 Icône de *Saint-Nicolas aux scènes hagiographiques* de la fin du XIV^e siècle. Galerie Trétiakov de Moscou, no. inv. 28747, école de peinture de Rostov-Suzdal.

Fig. 15 Frise aux *draperies simulées* de la chapelle de la *Mère de Dieu-Panaguia* du monastère de Saint-Jean le Théologien de l'île de Patmos.

Fig. 16 *L'élévation sur le bouclier de l'empereur byzantin*. Miniature de la *Chronique de Jean Skylitzès* de la Bibliothèque Nationale de Madrid.

Fig. 17 Icône « en relief » de Saint Georges où le bouclier est décoré avec des *inscriptions simulées*. Musée Byzantin d'Athènes.

Fig. 18 *Inscriptions simulées* qui imitent les caractères des écritures tibétaines. Un *Psautier* de la moitié du XIV^e siècle. Bibliothèque de la laure de la Trinité-Saint-Serge, ville de Serguiev Possad, près de Moscou.

Fig. 19 Icône de la *Dormition* du XV^e siècle. Monastère de Saint-Jean le Théologien de l'île de Patmos.

Fig. 20 Icône de la *Vierge à l'enfant* du XIV^e siècle. Maître de l'école de Sienne, Italie.

Fig. 21 *Inscriptions simulées* sur les marges du *maphorion* de la Mère de Dieu de l'icône *La Vierge de Don*. Œuvre attribuée à Théophane le Grec. Galerie Trétiakov de Moscou, no. inv. 14244.

Fig. 22 *Le rêve du roi Nabuchodonosor*. Peinture de 1295 du narthex de l'église de la *Vierge Péribleptos* d'Ochride (actuelle église de Saint-Clément), Macédoine.

Bibliographie :

Barbu, Daniel, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, București, 1986.

Byzantine Icons from Cyprus. The Catalogue of the Exhibition. Benaki Museum, Athens, 1976, no. 30.

Byzantine Murals and Ikons, in National Gallery, September-December, 1976, Athens, no. 58.

Dictionar biblic, Oradea, 1995.

Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Despre numele divine. Teologia mistica*, Iași, 1993.

Djuric, V. J., *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade, 1961, no. 37.

Eco, Umberto, *În căutarea limbii perfecte*, Iasi, 2002.

Erdmann, K., *Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters*, in *Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes und sozialwissenschaftlichen Klasse*, no. 9, Wiesbaden, 1953.

Guillou, André, *La culture slave dans le katépanat d'Italie (X^e-XI^e siècles)*, in *Славянские культуры и Балканы*, 1, София, 1978.

Henry, Paul, *Monumentele din Moldova de Nord. De la origini pâna la sfârșitul secolului al XVI-lea*, Bucuresti, 1984.

Kutschmann, Th., *Meisterwerke saracenischnormannischer Kunst im Sicilien und Unteritalien*, Berlin, 1900.

Lihaciov, Dmitri S., *Prerenasterea rusa. Cultura Rusiei în vremea lui Rubliov și a lui Epifanie Preaînțeleptul (Sfârșitul secolului al XIV-lea – începutul secolului al XV-lea)*, Bucuresti, 1975.

Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine avec une introduction et des notes par M. Didron, traduit du manuscrit byzantin, le guide de la peinture par le Dr Paul Durand, Paris, MDCCC XLV (1845).

Mihăila, Gheorghe, *Originalul slavon al învațăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, in *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, București, 1996.

Miles, George C., in *Byzantium and the Arabs: Relations in Crete and the Aegean area*, in *Dumbarton Oaks Papers*, XVIII, Washington, 1964.

Miles, George C., *Painted pseudo-kufic ornamentation in byzantine churches in Greece*, in *Actes du XIV^e Congrès international des études byzantines*, Bucarest, 1971, vol. III.

Musicescu, M.-A., Ionescu, Gr., *Biserica Domnească din Curtea de Argeș*, București, 1976.

Șăineanu, Lazăr, *Dictionar universal al limbii române*, Chișinău, 1998.
The Restauration of Probota Monastery: 1996-2001, UNESCO, 2001.

Σωτηριου, Γ. Α., *Ἀραβικαὶ διακοσμησεὶς εἰς τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ἑλλάδος*, Ἀθῆναι, 1935.

- Алпатов, М. В.**, *Этюды по истории русского искусства*, Том I, Москва, 1967.
- Антонова, В. И., Мнева, Н. Е.**, *Каталог древнерусской живописи*, Т. I, Москва, 1963.
- Балдина, О. Д.**, *От Валдая до Старицы*, Москва, 1968.
- Вейцман, К., Хадзидакис, М., Мнятев, К., Радойчич, С.**, *Иконы на Балканах*, София-Белград, 1967.
- Воронин, Н. Н.**, *Зодчество северо-восточной Руси XII-XV веков*, Том II, Москва, 1962.
- Восточные отцы и учителя церкви IV века*. Антология, Том III, Москва, 1999.
- Дионисий Ареопagit**, *О небесной иерархии*, Санкт-Петербург, 1997.
- Јанц, З.**, *Орнаменти фресака из Србије и Македоније од XII до средине XV века*, Београд, 1961.
- Клибанов, А. И.**, *Реформационные движения в России в XV - первой половине XVI в.*, Москва, 1960.
- Коновалова, О. Ф.**, *Плетение словес и плетеный орнамент конца XIV в. К вопросу о соотношении*, in *Труды Отдела древнерусской литературы*. Т. XXII, *Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси*, Москва-Ленинград, 1966.
- Лазарев, В. Н.**, *Андрей Рублев и его школа*, Москва, 1966.
- Лазарев, В. Н.**, *История византийской живописи*, Том 2, Таблицы, Москва, 1986.
- Лаурина, В. К.**, *Об одной группе новгородских провинциальных Царских врат*, in: *Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода*, Москва, 1968.
- Лыткин, В. И.**, *Древнепермский язык*, Москва, 1952.
- Маккавейский, Н. К.**, *Археология истории страданий Господа Иисуса Христа*, Киев, 1891.
- Мифы народов мира*, Т. I, Москва, 1980.
- Некрасов, И. С.**, *Пермские письма в рукописях XV века*, Одесса, 1890.
- Попов, Г. В.**, *Шрифтовой декор росписи Михайлоархангельского собора в Старице 1406 - 1407 гг.*, in: *Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI - XVII вв.*, Москва, 1980.
- Рошковска, Анна, Мавродинова, Лиляна**, *Стенописен орнамент*, София, 1985.
- Саввантов, П.**, *О зырянских деревянных календарях и пермской азбуке, изобретенной святым Стефаном*, Москва, 1873.
- Саввантов, П.**, *Грамматика зырянского языка*, Санкт-Петербург, 1850.
- Свирин, А. Н.**, *Искусство книги в Древней Руси XI - XVII вв.* Москва, 1964.
- Сказания о начале славянской письменности*, Москва, 1981.
- Смирнова, Э. С.**, *Живопись Великого Новгорода*, Москва, 1976, Cat. 21.

Сперанский, М. Н., *Тайнопись в юго-славянских и русских памятниках письма*, in: *Энциклопедия славянской филологии*, Вып. 4.3., Ленинград, 1929.

Яцимирский, А. И., *Славянские и русские рукописи румынских библиотек*, Санкт-Петербург, 1905.