

The Research Center of Medieval Art "Vasile Drăguț"



# ANASTASIS

Research in Medieval Culture and Art

Vol. VI, No. 1 - May 2019

**ANASTASIS**  
Research in Medieval Culture and Art

**Advisory Board:**

**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  
**Zvika Kfir**, Rabin Netanya, Israel  
**Yasmina Foehr-Janssens**, Prof. Ordinaire, Université de Genève, Suisse  
**Antonio Rigo**, Prof. Ordinario, Universita Ca'Foscari, Venezia, Italia  
**Jean-Paul Deremble** Prof., Université « Charles de Gaulle », Lille III, France  
**Danielle Buschinger**, Prof. Emeritus, Université de Picardie « Jules Verne », Amiens, France  
**Emil Dragnev**, Prof., Université d’État de Chișinău, République de Moldavie  
**Jean-Philippe Pierron**, Prof., Université « Jean Moulin », Lyon III, France  
**Elka Bacalova**, Membre correspondant de l'Académie Bulgare, Institut du folklore de l'Académie Bulgare des Sciences, Bulgarie  
**Jean-Michel Counet**, Prof., Université catholique de Louvain, Belgique  
**Ramona Bordei-Boca**, Prof., UFR Lettre et Philosophie, Université de Bourgogne, France  
**Maria Urmă**, Prof., “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania  
**Maud Pérez-Simon**, Assoc. Prof. Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, France  
**Blanca Solares**, Prof., Universidad Nacional Autónoma de México, Mexique  
**Atena Elena Simionescu**, Prof., “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania  
**Ionel Bușe**, Prof., University of Craiova, Romania  
**Constantin Necula**, Pr., Assoc. Prof., University “Lucian Blaga”, Sibiu, România  
**Marius Tătaru**, Dr. Direktor (i. R) Siebenbürgisches Museum Gundelsheim, Deutschland  
**Athanasiou Semoglou**, Prof., Université « Aristote » de Thessalonique, Greece  
**Rosângela Aparecida da Conceição**, Assoc. Prof., Universidade Paulista, São Paulo, Brazil.  
**Luana Stan**, Assoc. Prof., Université de Québec à Montréal, Canada  
**Pilar Pérez Camarero**, Prof., Universidad Autonoma de Madrid,  
**Eleonora Brigalda**, Prof., Pedagogical University « Ion Creanga », Chișinău, République de Moldavie  
**Ana Tais Martins Portanova Barros**, Prof., Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brazil.  
**Cornelia Bordașiu**, Prof., “George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania  
**Ana-Maria Pascal**, Assoc. Prof., dr., Regent’s University, London, U.K.  
**Răzvan Ionescu**, Pr. dr., Centre Orthodoxe d'Etudes et de Recherches "Dumitru Stăniloae", Paris, France

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

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

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

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

**EBSCO**

**SCOPUS-ELSEVIER**

Scientific Indexing Services (**SIS**)

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

[www.anastasis-review.ro](http://www.anastasis-review.ro)

ISSN 2392 – 862X (print);

ISSN-L 2392 – 862X ;

ISSN 2392 – 9472 (on-line)

The Research Center of Medieval Art "Vasile Drăguț"

**ANASTASIS**  
**Research in Medieval Culture and Art**

Volume VI, No. 1/May 2019

**Editor:**

**Codrina-Laura Ioniță**, Assoc. Prof., "George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania

**Editorial Board:**

**Brîndușa Grigoriu**, "Al. I. Cuza" University of Iasi, Romania

**Diana Gradu**, "Al. I. Cuza" University of Iasi, Romania

**Paula-Andreea Onofrei**, "Al. I. Cuza" University of Iasi, Romania

**Ioana Iulia Olaru**, "George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania

**Adrian Stoleriu**, "George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania

**Bogdan Gavrilean**, "George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania

**Cristina Stratulat**, "George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania

**Andreea-Irina Stoleriu**, "George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania

**Daniel Sofron**, "George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania

**Raluca Minea**, "George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania

**Editorial Design and Web Design:**

**Adrian Stoleriu**, "George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania,

**Andreea-Irina Stoleriu**, "George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania,

**Adriana Neica** "George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania,

**Codrina-Laura Ioniță**, "George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania,

**Alexandru Ioniță**, "Al. I. Cuza" University of Iasi, Romania

**Proofreading:**

for French: **Brîndușa Grigoriu**, Assoc. Prof., "Al. I. Cuza" University of Iasi

**Diana Gradu**, Assoc. Prof., "Al. I. Cuza" University of Iasi

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

**Luisa Țuculeanu**, "George Enescu" National University of Arts, Iași

for Spanish: **Alina Țîtei**, Assoc. Prof., "Al. I. Cuza" University of Iasi

The Research Center of Medieval Art "Vasile Drăguț", University of Arts „G. Enescu”, Faculty of Visual Art and Design, Str. Sărărie, nr. 189, Iași, România, e-mail: [centrulvasiledragut@arteiasi.ro](mailto:centrulvasiledragut@arteiasi.ro),

The internet address: [www.anastasis-review.ro](http://www.anastasis-review.ro)

The opinions expressed in published articles are the sole responsibility of the authors and do not reflect the opinion of the editors, or members of the editorial board.

## Table of Contents

**MEDIEVAL ART AND CIVILIZATION****Constantin I. Ciobanu**

- Quelques notes sur l'iconographie du cycle de la Vita de Saint Gérasime du Jourdain dans la peinture roumaine* ..... 9

**Ekaterina Yu. Endoltseva**

- A Group of Reliefs from the Mramba Village (the Republic of Abkhazia): To the Question of Dating* ..... 45

**Raluca Marilena Dumitrescu**

- The Hagiographical Icon of Saint Nicholas in the Church of Michael the Brave from Ocna Sibiului.*

- Iconographic, Artistic and Technical Issues* ..... 59

**Laura Mesina**

- To Believe and to Govern or the Oikonomic Sense of the Image of Power* ..... 79

**Florin Crîsmăreanu**

- Jean Scot Érigène : y a-t-il quelque chose au-delà de l'apophatisme ?* ..... 111

**Mihail Gheățău**

- La escultura del conjunto composicional de la iglesia monacal “Los Santos Tres Jerarcas” de Iași* ..... 128

**Ioana Palamar**

- Self-portrait in the Middle Ages* ..... 166

**Mihaela Bratu**

- Terms of Reference in the Berber History, Tradition and Art in Maghreb* ..... 176

**MEDIEVAL CULTURE IN CONTEMPORARY RESEARCH****Simion Cristea**

- Abraham – The Last Supper – Cathedral.  
Biblical Symbols of Medieval Origin in Simion Cristea's Sculpture* ..... 191

**Brîndușa Grigoriu**

- La Chanson de Roland sous la dictature : l'épopée roumaine d'une translatio* ..... 211

**Liviu Nedelcu**

- Considerations on the Human Body in European Art from Ancient Times to Present Day* ..... 252

## BOOK REVIEWS

**Simion Cristea**

- Matter and Spirit in the Work of the Sculptor Silvia Radu*

Silvia Radu – *Sculptură, pictură, desen*. Cu texte de: Doina Mândru, Dan Hăulică, Mircea Oliv, Pavel Şușără, Sorin Dumitrescu (Silvia Radu – Sculptures, Paintings, Drawings. Texts by Doina Mândru, Dan Hăulică, Mircea Oliv, Pavel Şușără, Sorin Dumitrescu), edited by Centrul Cultural Palatele Brâncovenești, București, 2015, 223 pages, ..... 281

**Luisa Tuculeanu**

- The Medieval Imaginary, a mirror of our thoughts*

Laura Mesina, *Imaginarul medieval, Forme și teorii / The Medieval Imaginary*, Editura Institutului European, Iași, 2015..... 285

**Paula-Andreea Onofrei**

- Literary and Linguistic Dimensions of the Middle Ages*

*Actes du colloque international “Journées de la Francophonie”, XXIII<sup>e</sup> édition, Iași, 29-30 mars 2018, Textes réunis par Felicia Dumas, Éditions Junimea, Iași, 2019* ..... 288

**Codrina-Laura Ioniță**

- L’Evangile de Matthieu entre le miroir de l’histoire et l’écriture mystique*

Colette et Jean-Paul Deremble, *Jésus selon Matthieu. Héritage et rupture*, Editions Lethielleux, Paris, 2017, 420 pages. ..... 290

# **MEDIEVAL ART AND CIVILIZATION**



# Quelques notes sur l'iconographie du cycle de la *Vita de Saint Gérasime du Jourdain* dans la peinture roumaine\*

Constantin I. Ciobanu\*\*

*Some notes on the iconography of the Vita cycle of Gerasimus of the Jordan in Romanian painting*

**Abstract:** St. Gerasimus of the Jordan – founder of the monasteries in Palestine – died on March 5, 475 AD. The Latin and Syrian calendars honor his memory on March 5. In most Greek calendars the saint is mentioned on March 4, but there are certain calendars – related to the status of Studios Monastery – where his commemoration takes place on March 20.

This article presents a brief overview of the evolution of St. Gerasimus iconography over the centuries, from the first known image, preserved in the mural painting of St. Anthony's monastery in Novgorod, to the examples of some of the seventeenth-century icons or some illustrated manuscripts from the eighteenth century. A special role is given to the description of the scenes contains The Story of St. Gerasimus' lion preserved in the Moldavian mural paintings of the 16th century. This story is inspired by one of the chapters of John Moschus' The Spiritual Meadow and has many similarities with The Story of St. Jerome and the Lion. The frescoes of the Humor and Voroneț monasteries have preserved the Slavonic inscriptions, thanks to which we can today reconstruct the contents of the mural cycles dedicated to this story.

**Keywords:** Frescoes of the 16th century, Humor Monastery, John Moschus, Moldavian murals, St. Gerasimus, The Spiritual Meadow, The Story of St. Gerasimus' lion, The Story of St. Jerome and the Lion, Voroneț Monastery.

Jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle les images de Saint Gérasime ne sont pas attestées dans l'art byzantin. Certains érudits associent ce fait au passage de la

---

\* This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Research and Innovation, CCCDI – UEFISCDI, project number PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0812 / 53PCCDI, within PNCDI III / Ce travail a été financé par une subvention du Ministère Roumain de la Recherche et de l'Innovation, CCCDI – UEFISCDI, numéro de projet PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0812 / 53PCCDI, au sein de PNCDI III.

\*\* 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.

*Vita de Saint Euthyme le Grand*<sup>1</sup> (écrite par Cyrille de Scythopolis), qui rappelle l'hérésie de Gérasime du Jourdain, une hérésie – nous devons le dire – de nature temporaire<sup>2</sup>. Plus tard, les vertus monastiques du saint ont prévalu et il commença à être vénéré comme l'un des « piliers » du monachisme palestinien.

Gérasime du Jourdain est décédé le 5 mars 475 après J.-C. Les calendriers latins<sup>3</sup> et syriaques<sup>4</sup> honorent sa mémoire le 5 mars. Dans la plupart de calendriers grecs<sup>5</sup> le saint est mentionné au 4 mars, mais il y a certains calendriers – liés au statut du monastère de Stoudion<sup>6</sup> – où sa commémoration a lieu le 20 mars. Avec la diffusion dans le monde orthodoxe du *Typikon de Jérusalem*<sup>7</sup>, la célébration de Saint Gérasime au 4 mars est devenue habituelle. Cette date apparaît également dans les calendriers contemporains de l'église.

<sup>1</sup> Voir le passage: « L'impératrice Eudoxie ne fut pas la seule que saint Euthyme eut le bonheur de ramener à la vraie foi. On compte encore un anachorète d'une vertu très haute nommé Gérasime...» de la *Vita de Saint Euthyme le Grand*. Cf.: <http://viedessaints.free.fr/vds/euthymeLeGrand.html>

<sup>2</sup> A cette époque, la vie de l'église était perturbée par les tensions entre les chrétiens orthodoxes et les fidèles de Dioscor I, patriarche d'Alexandrie (444-451), et d'Eutychès († vers 454), clerc grec, archimandrite d'un monastère près de Constantinople, qui soutenaient la doctrine monophysite sur la nature du Christ. En 451, lorsque les empereurs Marcien (450-457) et Pulchérie convoquèrent le synode œcuménique de Chalcédoine, la doctrine monophysite fut condamnée comme hérétique. Nombre de chrétiens d'Orient, notamment de Syrie et d'Égypte, ont continué à suivre l'enseignement monophysite, ce qui a entraîné une rupture de l'Eglise orientale. Selon la *Vita de Saint Euthyme le Grand*, Gérasime se fut laissé un moment trompé par l'enseignement hérétique des monophysites. Mais, ayant l'habitude d'aller au fond du désert, à l'endroit appelé Rouva, il rencontra un jour Saint Euthyme le Grand, qui lui montra les erreurs de l'enseignement d'Eutychès et le persuada de revenir à la bonne foi. Saint Gérasime, voyant ses erreurs, se repentit et devint un partisan ardent des enseignements du concile de Chalcédoine.

<sup>3</sup> *Martyrologue romain*, publiée en 1583, mais inspirée du texte plus ancien du *Martyrologue d'Usuard*, composée entre 845 et 850 et achevée en 865 après J.-C. .

<sup>4</sup> *Martyrologue de Rabban Sliba* du XIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>5</sup> Voir: *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae codica Sirmundiano* (= SynCP / Ed. H. Delehaye Bruxelles, 1902, dans *Propylaeum ad ActaSS Nov.*, Col. 507-508) et le *Typikon de Jérusalem*.

<sup>6</sup> Voir: le *Typikon Evergétinos* de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Son nom complet est *Le typikon de Timothée pour le monastère de la Mère de Dieu Evergétis* (1054-70, révisé en 1098-1118).

<sup>7</sup> Le *Typikon monastique du monastère de Saint-Sabas près de Jérusalem* (après 1100) : il s'agit du manuscrit *Codex Sinaiticus no. 1096* (XII<sup>e</sup> siècle), mais aussi de *Codex Sinaiticus no. 1097* (année 1214). Ce n'est pas le *Typikon liturgique*, qui a ensuite été imprimé au Mont Athos en 1545 et (dans une version améliorée) en 1577, mais aussi à Venise en 1525, 1545 et 1738 et qui est également apparu en traduction roumaine à Iasi, en 1816 (d'après la traduction slave imprimée à Moscou, en 1690).



Fig. 1

La première image peinte de Saint Gérasime vient de Russie. Ici, à Novgorod, a été préservé un médaillon avec l'image-buste du saint, daté de 1125 après J.-C.: il se trouve sur l'intrados nord de l'arc de l'abside centrale de la cathédrale de la Nativité de la Vierge du monastère de Saint Antoine<sup>8</sup> (Fig. 1). Sur l'intrados sud du même arc, – *pendant* à l'image de Gérasime – nous avons un médaillon avec l'image de Saint Chariton le Confesseur - un autre ascète d'Asie Mineure, mais qui est mort en Palestine, à la Vieille Laure de Pharân, près de Bethléem. Dans les monuments byzantins, Saint Gérasime a un visage semblable à celui de l'image de Novgorod: vêtements monastiques – chiton et cape –, tête découverte, barbe pointue et de longueur moyenne, divisée en deux liasses. C'est comme ça que nous le retrouvons dans les fresques de 1183 de l'autel de l'Enklistra, au monastère de Saint-Néophyte qui se trouve à 15 km à l'ouest de la ville de Paphos sur l'île de

<sup>8</sup> Лев И. Лифшиц, Владимир Д. Сарабьянов, Татьяна Ю. Царевская, *Монументальная живопись Великого Новгорода: Конец XI - I-я четверть XII в.*, СПб., 2004. Раздел 2 [Описание живописи]. р. 597-600.

Chypre<sup>9</sup>. Ici, le bien connu peintre Apsevde Théodore a représenté Gérasime (Fig. 2a) auprès des saints Éphrem le Syrien, mort en 373 à Édesse, et Saint Cyriaque, anachorète de Palestine, mort en 556 (Fig. 2b). Au monastère de Saint Théoctiste – qui est près de Jérusalem et qui remonte à la fin du XII<sup>e</sup> siècle – Saint Gérasime est représenté à côté de Saint Sabas le Sanctifié<sup>10</sup>. Comme nous le voyons, tous les saints peints près de Gérasime appartiennent à la catégorie des ascètes palestiniens.

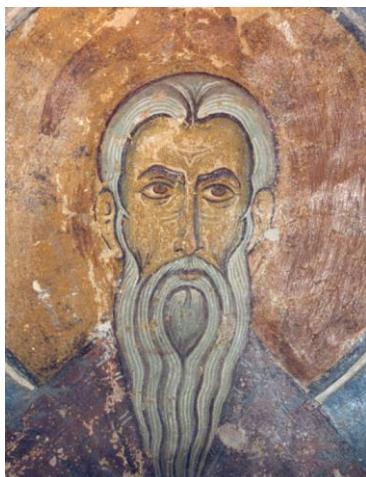


Fig. 2a



Fig. 2b

Les images de saint Gérasime du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle reprennent largement les formules élaborées au XII<sup>e</sup> siècle, notamment celles du monastère chypriote de Saint-Néophyte: l'ascète est représenté jusqu'à la taille, le phylactère est enroulé, en proximité sont représentés autres ascètes de la région palestinienne. C'est la solution artistique qui ressort de l'image du saint des peintures murales situées dans le coin sud-ouest de la cathédrale de Timothésoubani<sup>11</sup> (Géorgie, années 1205-1215). Dans le narthex de la cathédrale du monastère de Mileševa<sup>12</sup>, peint vers 1228, Saint Gérasime est représenté sur le mur nord, dans la même rangée des bustes du second registre que les saints palestiniens Hilarion le Grand, Théoctiste de Palestine

<sup>9</sup> Cyril Mango and Ernest J. W. Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings*, dans: *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 20, (1966), pp. 170, il. 78.

<sup>10</sup> Gustav Kühnel, *Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem (Frankfurter Forschungen zur Kunst)*. Berlin, 1988. p. 187-191.

<sup>11</sup> Екатерина Л. Привалова, *Роспись Тимотесубани. Исследование по истории грузинской средневековой монументальной живописи*, Тбилиси, 1980. Pl. XLV.

<sup>12</sup> Svetlana Tomeković, *Notes sur saint Gérasime dans l'art byzantin*, dans *Zbornik za Likovne Umetnosti*, Novi Sad, 1985, T. 21, p. 283 et fig. 2.

et Théodore le Cénobiarque<sup>13</sup>. Dans la peinture du diaconicon de l'église de Saint-Georges de Staro-Nagoričano (Macédoine), datant de 1313 à 1317/1318, les images de Saint Gérasime (Fig. 3) et de Saint Chariton le Confesseur sont directement avoisinées<sup>14</sup>.

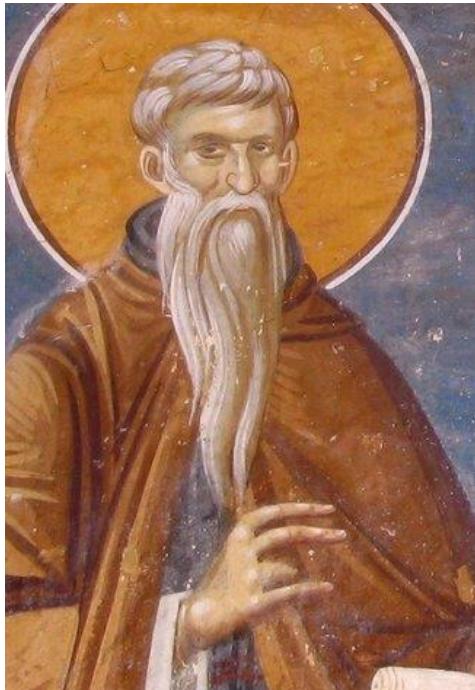


Fig. 3

On retrouve l'image du saint dans le décor peint vers 1319 au monastère d'Hilandar au Mont Athos<sup>15</sup>. Au monastère de Saint-Jean le Précurseur de Sères<sup>16</sup> (Grèce), peint entre 1333 et 1345, la figure du saint est représentée auprès de Macaire d'Alexandrie, de Macaire l'Égyptien, de Sisoès, de Jean Colov et de Macaire le Roman. De 1533 date l'image de Saint Gérasime de l'église de la Sainte Panaguia Raviotissa à Kastoria<sup>17</sup> (Fig. 4a). Ici, le saint tient un phylactère et se trouve à proximité immédiate de Saint Euthyme le Grand (Fig. 4b).

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 280 et fig. 3.

<sup>15</sup> Vojislav J. Đurić, *Fresques médiévales à Chilandar*, dans *Actes du XII<sup>e</sup> congrès international des études byzantines*, III, Beograd, 1964, p. 78.

<sup>16</sup> Ανδρέας Ξυγγόπουλος, *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Προδρόμου παρὰ τὰς Σέρρας*. Θεσσαλονίκη, 1973. p. 13-15. Pl. 9-11;

<sup>17</sup> Στυλιανός Πελεκανίδης, *Καστοριά. Βυζαντινά τοιχογραφία*, Θεσσαλονίκη 1953, Tab. 227a.



Fig. 4a

Fig. 4b

Dans les cycles du calendrier orthodoxe, Gérasime du Jourdain est représenté dans toute sa stature ou jusqu'à la taille. Ainsi, dans le *ménologe* – peint à *fresco* vers 1320 – de l'église de l'Assomption de la Vierge du monastère de Gračanica<sup>18</sup> (le Kosovo-et-Métochie) le saint – inscrit dans un médaillon – est représenté jusqu'à la taille (Fig. 5) et dans le *ménologe* du monastère de Treskavač<sup>19</sup> (Macédoine) – peint entre 1334-1343 – le même saint apparaît dans toute sa stature.



Fig. 5

<sup>18</sup> Lexikon der christlichen Ikonographie. Band 6. Rom, Freiburg, Basel und Wien, 1974, col. 393.

<sup>19</sup> Павле Мијовић (Pavle Mijović), Менолог : историјско-уметничка истраживања (*Ménologe : Recherches iconographiques*), Beograd, 1973, fig. 150.

Saint Gérasime est représenté trois fois dans le manuscrit grec-géorgien du soi-disant *Livre athonite de modèles* du XV<sup>e</sup> siècle, publié en 1998 à Moscou aux éditions *Indrik* par Lilia Evséeva<sup>20</sup>. Ainsi, à la page 47r de ce manuscrit le saint est placé frontalement, dans toute sa stature, habillé d'une soutane verte et d'une cape rouge ; à la page 48r - il est inscrit dans un médaillon et représenté buste, vêtu d'une cape brune (Fig. 6a); enfin, à la page 102v – le même saint apparaît en compagnie du lion, tous deux situés à gauche d'une vignette rectangulaire (Fig. 6b) contenant encore les images de Saint Conon, des martyrs d'Amorée, et dont les textes – contrairement aux deux premières miniatures avec l'image de Gérasime – sont écrits en langue géorgienne. Selon le professeur Lilia Evséeva, ce livre de modèles est le seul exemple de *ménologe* manuscrit dans lequel Saint Gérasime apparaît en compagnie du lion. Les autres *ménologes* dans lesquels apparaissent les images du saint et de l'animal sont liés aux domaines des peintures murales, des icônes ou des anciens livres de peinture russes (appelés *podlinniki*).



Fig. 6a



Fig. 6b

Au début du XIV<sup>e</sup> siècle apparaissent les premières images du *cycle* de la *Vita* de Saint Gérasime du Jourdain. Ces images sont inspirées du chapitre 107 – intitulé « Le lion et le Père (Avva) Gérasime » – du *Pré Spirituel* de Jean Moschos : un chapitre qui, dans diverses variantes, faisait partie des collections d'écrits byzantins ou slavons, y compris – sous forme abrégée – du texte du *Paterikon de Sinaï*.

<sup>20</sup> Ce manuscrit est actuellement dans la collection de la Bibliothèque nationale de la Fédération de Russie de Saint-Pétersbourg, Fond pour les langues étrangères, Miscel. O.I.58. Cf. : Лилия М. Евсеева, *Афонская книга образцов XV века*, Москва, 1998, p. 199, p. 201 et p. 281.

Au cours des siècles les exégètes ont interprété la domestication du lion par Saint Gérasime de deux manières: c'est peut-être la domestication réelle d'un animal sauvage, censée souligner la sainteté du dévot, ce qui fait que le lion surmonte sa condition d'animal prédateur et devient une expression de la transfiguration de la nature par le travail divin ; d'autre part, il peut s'agir d'une histoire traitée en clé métaphorique, couramment utilisée dans l'Église des premiers siècles et facilement accessible aux chrétiens de cette époque. Dans cette clé, la domestication du lion peut être interprétée comme une domestication des passions (souvent comparés dans la littérature ascétique avec des « bêtes sauvages ») et comme une transfiguration (*métanoïa*) de l'homme par le repentir, par l'ascèse corporelle et par le travail spirituel. Nous devons dire que les deux interprétations sont appropriées pour illustrer la *Vita* de Saint Gérasime. Le nom de « Jourdain », donné par le saint au lion, aussi est symbolique. Cela semble être une allusion assez transparente au baptême du Seigneur, qui a eu lieu dans le fleuve du Jourdain : l'acte même de donner un tel nom à l'animal apprivoisé peut être considéré comme un allégorique « baptême spirituel ».



Fig. 7

Le premier cycle peint de la *Vita* de Saint Gérasime est constitué par les peintures murales de l'église de Saint-Nicolas Orphanos de Thessalonique<sup>21</sup> (Grèce), datées de 1309 à 1319. Ce cycle occupe le mur nord de la partie sud du narthex. La composition est située dans deux registres (mais sans ligne de séparation horizontale!) et doit être lue de gauche à droite. Dans les scènes du registre supérieur (Fig. 7), on peut voir : a) Saint Gérasime en tirant l'épine de la patte du lion, b) le lion menant l'âne à l'eau par la bride, c) le vol de l'âne par les voleurs voyageant sur des chameaux. Du

<sup>21</sup> Ανδρέας Ξυγγόπουλος, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης, Αθήναι 1964. (Les peintures murales de St-Nicolas Orphanos à Thessalonique. Athènes 1964), il. 119-122.

registre inférieur sont conservés la partie supérieure de la figure de Saint Gérasime blâmant le lion (le saint croyait que ce dernier avait mangé l'âne!) et l'image de l'attaque de voleurs par le lion et de la libération de l'âne. Les scènes de la *Vita* de Saint Gérasime peintes au troisième quart du XIV<sup>e</sup> siècle dans la chapelle nord-est de l'église rupestre située en proximité du village d'Ivanovo<sup>22</sup> (en Bulgarie) ont un contenu semblable (Fig. 8).

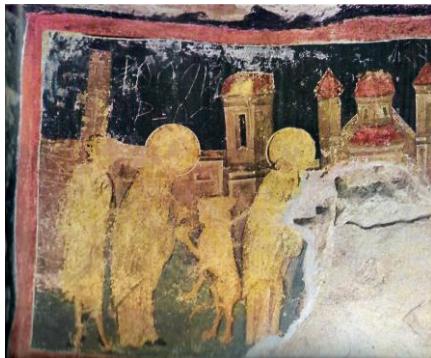


Fig. 8

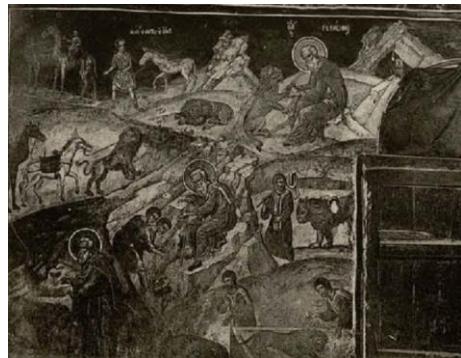


Fig. 9

Des scènes de la *Vita* de Saint Gérasime se retrouvent également dans le décor du réfectoire de la Grande Laure athonite, sur le mur ouest, peint en 1512<sup>23</sup>. À en juger d'après les fresques reproduites par Gabriel Millet dans son livre « Monuments de l'Athos », le cycle hagiographique de ce saint est présenté de manière très détaillée (Fig. 9).



Fig. 10



Fig. 11

<sup>22</sup> Elka Bakalova, *Scenes from the Life of St. Gerasimus of Jordan in Ivanovo*, dans: *Zbornik za Likovne Umetnosti*, Novi Sad, 1985. T. 21. p. 105-122, fig. 3-5, 7-8.

<sup>23</sup> Gabriel Millet, *Monuments de l'Athos*, I, *Les peintures*, Paris, 1927, pl. 140, fig. 2.

Dans le *ménologe* peint à l'église des Saints-Apôtres (actuellement l'église du Sauveur) du patriarcat de Peć<sup>24</sup>, les fresques de 1561 représentent Saint Gérasime assis sur un sarcophage et extrayant l'épine de la patte du lion.

Le motif de l'extraction de l'épine de la patte du lion est devenue populaire en Russie aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, mais il est à noter que l'époque de son apparition est beaucoup plus ancienne: on découvre ce motif déjà en 1161 dans les fresques de la Cathédrale de la Transfiguration du Seigneur (en russe : Spasso-Preobrajensk) du monastère d'Evfrossinievsk de Polotsk<sup>25</sup> (Fig. 10) et en 1359 dans un relief sculpté de la soi-disant *Croix de Lioudogochtchensk*<sup>26</sup> (Fig. 11).



Fig. 12

<sup>24</sup> Православная энциклопедия, Т. XI, Москва, 2006, p. 168, col. 3.

<sup>25</sup> Voir le site web [http://spas-monastery.by/the\\_architectural\\_complex\\_of\\_the\\_monastery/saviour\\_transfiguration\\_church/articles\\_1.php](http://spas-monastery.by/the_architectural_complex_of_the_monastery/saviour_transfiguration_church/articles_1.php) (consulté le 02.12.2018).

<sup>26</sup> Анна В. Рындина, *Деревянная скульптура в новгородском храме. Людогощенский крест 1359–1360 годов*, dans: Искусство христианского мира. Сборник статей. Выпуск 4. — Москва, 2000, p. 225–245.

Sur le mur nord de l'église de la Nativité de la Vierge du monastère de Thérapont (russe: Ferapontov), les fresques du maître Dionysius et de ses fils Théodosius et Vladimir, peintes en 1502, montrent Saint Gérasime, debout, à côté de l'image – à moitié effacé – d'un lion<sup>27</sup> (Fig. 12).

Une célèbre icône byzantine qui se trouve aujourd'hui à l'église de Saint-Constantin de Jérusalem et qui représente l'extraction de l'épine de la patte du lion date de la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>28</sup> (Fig. 13).

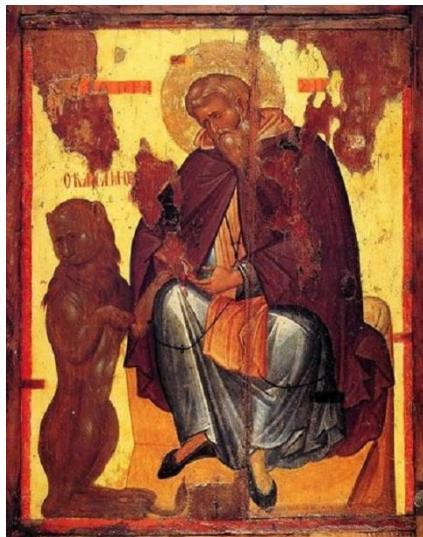


Fig. 13

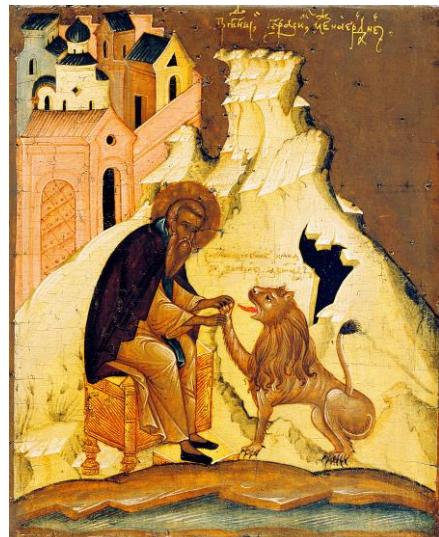


Fig. 14a

La Galerie d'État Tretiakov conserve dans ses collections deux icônes russes de grande valeur représentant des scènes de la *Vita* de Saint Gérasime. La plus ancienne<sup>29</sup> (Fig. 14a) est datée de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle et porte le titre (en lettres slaves) dans la partie supérieure de l'image: «Преподобный Герасим, иже на Ердане» (fr.: « Le pieux Gérasime, sur le Jourdain »). Dans cette icône – de la même manière que dans le relief de la *Croix de Lioudogochtchensk* – nous voyons la scène de l'extraction de l'épine de la patte du lion. Au premier plan de l'image, on voit les rives du Jourdain, l'image du lion et de Saint Gérasime, le dernier étant assis sur une chaise dorée. L'arrière-plan de cette scène est occupé par les images d'une montagne

<sup>27</sup> Voir le site web <http://www.dionisy.com/rus/museum/118/270/index.shtml>

<sup>28</sup> Voir le site web [https://newphoenix.ru/clubs/88\\_svjatoi-prepodobnyi-gerasim-iordanskii-289101.html](https://newphoenix.ru/clubs/88_svjatoi-prepodobnyi-gerasim-iordanskii-289101.html) ou le site <http://iconkuznetsov.ru/index.php?sid=1066>

<sup>29</sup> Валентина И. Антонова, Надежда Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи. Том второй. XVI – начало XVIII века*, Москва, 1963, cat. 518, p. 126-127 et il. 33. 1047;

rocheuse et d'un monastère fondé par le saint. N'ayant pas de champs latéraux, cette icône ne contient pas d'autres épisodes de la *Vita* du saint.

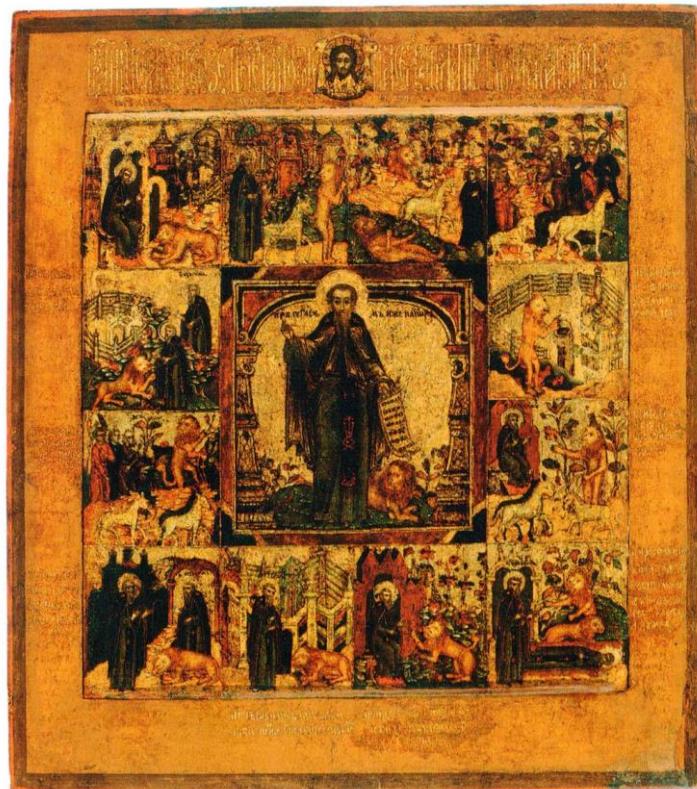


Fig. 14b

La deuxième icône<sup>30</sup> (Fig. 14b) – datant de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle – porte simplement le titre de « Gérasime du Jourdain » et appartient aux soi-disant « Écritures du Nord » (en russe « Severnyie Pis'mena »). Le champ central de cette icône est occupé par le saint: peint debout, dans toute sa stature, bénissant de sa main droite, tenant un rouleau déployé dans sa gauche et ayant le lion à ses pieds. L'histoire du lion de Saint Gérasime est racontée dans les 12 champs latéraux de cette icône portant les textes suivants (en langue slavonne): 1. Le vénérable Gérasime bandage le pied du lion; 2. Le lion mène l'âne ... ; 3. Le lion perd l'âne du vénérable Gérasime; 4. Les hommes d'Arabie enlèvent l'âne et l'emmènent loin du lion; 5. Après avoir perdu l'âne, le lion revient humble, regardant vers le bas ; 7. Reconnaissant son âne, le lion le ramène au vénérable Gérasime; 8. Le lion

<sup>30</sup> Ibidem, cat. 1047, p. 501-502.

apporte à Gérasime l'âne et les chameaux ; 9. (Lorsque) le vénérable Izosime (Zosima) est arrivé chez le vénérable Gérasime, le lion est tombé à ses pieds ; 10. Le vénérable Gérasime bénit le lion et celui-ci s'éloigne de lui ; 11. (Lorsque) le lion est venu chez Izosime (Zosima), ne voyant pas le vénérable Gérasime, il commença à pleurer ; 12. (Quand) le vénérable Izosime (Zosima) montra l'emplacement de la tombe du vénérable Gérasime et le lion tomba sur la tombe, pleura et mourut.



Fig. 15

À partir de la fin du XVI<sup>e</sup> ou du début du XVII<sup>e</sup> siècle date le *Podlinnik Stroganov*, qui comprend l'image de Saint Gérasime, en toute sa stature et avec le lion à ses pieds<sup>31</sup> (Fig. 15).

Le musée de Kolomenskoe (dans la région de Moscou) conserve une très intéressante icône de la fin du XVII<sup>e</sup> ou du début du XVIII<sup>e</sup> siècle avec l'image du monastère fondé par Saint Gérasime sur les rives du Jourdain<sup>32</sup> (Fig. 16). Cette icône est formatée horizontalement et – devant un arrière-plan occupé par les murs du monastère mentionné – comprend trois épisodes de l'hagiographie du saint : ainsi – au premier plan – le saint est représenté en guérissant le lion et – au deuxième plan –, dans la moitié gauche de la composition, nous pouvons voir encore deux autres épisodes, à savoir: « Le vénérable Zosima montre au lion l'emplacement de la tombe du vénérable Gérasime » et « Le lion meurt sur la tombe du saint ». L'ensemble du paysage, avec la silhouette blanche du monastère – d'architecture typiquement russe – est loin de la topographie authentique des arides paysages de Palestine.



Fig. 16

Une *miscellanée* (russe – *sbornik*) du XVII<sup>e</sup> siècle dans laquelle les premières 14<sup>e</sup> feuilles sont occupées par le récit intitulé *Mot sur Saint Gérasime et le lion qui l'a servi*<sup>33</sup> vient de la collection du byzantiniste russe

<sup>31</sup> Строгановский иконописный лицевой подлинник (конца XVI и начала XVII столетия), Москва, 1869, Jour de 5 mars. Voir : <https://www.booksite.ru/fulltext/strogan/1.pdf>

<sup>32</sup> Ol'ga A. Полякова, *Шедевры русской иконописи XVI - XIX веков*, Москва, 1999, cat nr. 40.

<sup>33</sup> (trad. ad litteram : « Mot sur Saint Gérasime et le lion qui a travaillé pour lui » ; en slavon: « Слово о святем Герасиме, ему же лев поработа »)

Nikolaï Petrovitch Likhatchev<sup>34</sup>. Cet écrit, qui se trouve actuellement dans la collection de la filiale de Saint-Pétersbourg de l'Institut d'Histoire de l'Académie des Sciences de la Fédération de Russie (à l'adresse *Collection Likhatchev*, Nr. 638<sup>35</sup>), s'inspire en grande partie du texte du *Pré Spirituel* de Jean Moschos. Il contient 12 vignettes, réalisées en 2 ou 3 couleurs, rappelant la xylogravure (et autres types d'impression), définie en langue russe par le terme de « loubok ». Bien que non encore publié, ce *Mot* de la collection de Likhatchev est très important, car c'est le seul manuscrit illustré d'avant le XVIII<sup>e</sup> siècle (connu aujourd'hui) comprenant une des variantes du récit sur Saint Gérasime du Jourdain.

Le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle sont plus riches en gravures inspirées par l'image solitaire ou par des sujets de la *Vita* du saint. Ainsi, à partir de 1714 datent les gravures de Léonti Bounine<sup>36</sup> et à partir de 1735 – celles d'Ivan Lubetzki<sup>37</sup>.

L'*Herminia (Guide des peintres d'icônes)* de Denys de Fourna<sup>38</sup> et le *Podlinnik Bolchakov* – tous deux du dix-huitième siècle – n'oublient pas d'évoquer Saint Gérasime. Ainsi, l'*Herminia* caractérise le saint comme un « vieillard à la barbe épaisse » et le *Podlinnik* mentionné souligne les similitudes entre l'image de Gérasime du Jourdain et celle de Saint Blaise, évêque de Sébaste<sup>39</sup>. Le texte recommandé par ce *Podlinnik* pour le rouleau du saint est le suivant: « Au nom du Seigneur (selon le commandement), les animaux ont obéi, comme ils ont obéi à Adam. »<sup>40</sup>

\*\*\*

Dans les peintures murales des terres roumaines, l'image de Saint Gérasime est attestée du XVI<sup>e</sup> siècle. Cependant, on ne peut pas exclure que ce saint ait été représenté deux siècles plus tôt, dans le *ménologe* du XIV<sup>e</sup> siècle peint au catholicon du monastère de Cozia. Malheureusement, la partie de peinture comprenant les saints commémorés au mois de mars est détruite de longue date à ce catholicon et, par conséquent, son contenu n'a pas été accessible aux érudits de l'ère moderne.

Aux monastères de Tismana et de Bucovăt, en Valachie, l'image de Saint Gérasime est aussi représentée dans les *ménologes* peints. Ainsi, à

<sup>34</sup> Православная энциклопедия …, р. 169, col. 1.

<sup>35</sup> En russe: Филиал Института Российской Истории Российской Академии Наук (ФИРИ РАН). Собрание Лихачева. № 638.

<sup>36</sup> Православная энциклопедия …, р. 169, col. 1.

<sup>37</sup> Ibidem, col. 2.

<sup>38</sup> Denys de Fourna, *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, 1845, p. 333. Nous devons attirer l'attention du lecteur sur le fait que, dans la traduction française du Dr. Paul Durand, Saint Gérasime est confondu avec Saint Jérôme.

<sup>39</sup> Подлинник иконописный, Изд. С. Т. Большакова под ред. А. И. Успенского. Москва, 1903, p. 77.

<sup>40</sup> Православная энциклопедия …, р. 169, col. 2.

Tismana, sur la fresque illustrant le jour de 20 mars, on peut voir la figure du saint (Fig. 17a), dans toute la hauteur de sa taille et avec le lion aux pieds. Quant aux jours de 4 et de 5 mars, ils sont réservés – respectivement – à l'image du martyre des saints Paul et Julienne (dont - à droite - une seule petite partie de l'ancienne fresque - avec quelques plis des vêtements des saints – a été conservée,) et à l'image du martyre de Saint Conon (Fig. 17b).



Fig. 17a



Fig. 17b

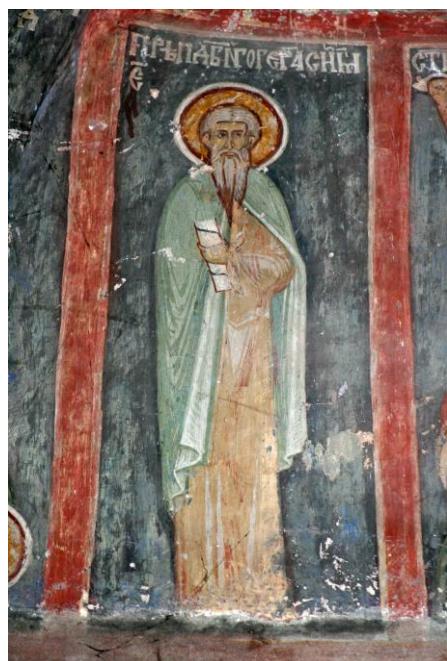


Fig. 18a



Fig. 18b

Dans le *ménologe* de Bucovăț, l'image de Saint Gérasime illustre les jours de 5 et de 20 mars. Dans le premier cas (Fig. 18a), le saint est peint solitaire, sans lion aux pieds: il bénit de sa main droite et tient un phylactère enroulé dans sa main gauche. L'image est frontale et présente Gérasime dans toute sa hauteur. La seconde image (Fig. 18b) comprend deux saints et une inscription slavonne, érodée en grande partie. Cependant, la chercheuse Ecaterina Cincheza-Buculei a déterminé qu'il s'agissait ici de Saint Nicétas le Confesseur, évêque d'Apollonie, et de Saint Gérasime<sup>41</sup>. Les deux saints sont représentés dans toutes leurs statures, tenant des phylactères enroulés. Comme dans le cas précédent, le lion manque. Il convient de mentionner la différence de couleurs des vêtements de Gérasime dans les deux images: ainsi, dans la fresque correspondant au 5 mars, nous voyons le saint vêtu d'une cape vert pâle, tandis que dans la fresque correspondant au 20 mars – d'une pèlerine couleur beige foncé.



Fig. 19

<sup>41</sup> Ecaterina Cincheza-Buculei, *Sur la peinture du narthex de l'église du monastère de Bucovăț (XVI<sup>e</sup> siècle) : Présence d'un peintre grec ignoré*, dans : Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts, Tome XXVI, Bucarest, 1990, Pl. II, nr. 117, jour de 20 mars.

En Moldavie, la plus ancienne représentation murale de Saint Gérasime se trouve dans la *Ménologe* de la chambre funéraire de Dobrovăt (1529), située sur le mur occidental (Fig. 19). La figure du saint, avec le lion aux pieds, illustre ici le jour de 20 mars. L'inscription peinte au-dessus du lion est très intéressante: les mots slaves « Зверье ему же поработу... » (fr. « la bête a travaillé pour lui ... ») – qui peuvent être lus même aujourd'hui – indiquent qu'il s'agit ici, probablement, d'un texte similaire au texte de la seconde moitié du titre de la déjà mentionnée icône russe du XVII<sup>e</sup> siècle de la collection du musée de Kolomenskoe (« Обитель пр[е]подобного Герасима иже на Иордане ему же лев поработа »). Quant au jour de 4 mars, ici, à Dobrovăt, cette date est consacrée au martyre de Saint Paul et de sa sœur Julienne, la scène étant peinte sur le mur sud de la même chambre funéraire.



Fig. 20

Dans le *Ménologe* du monastère de Probot (vers 1532-1534), l'inscription en slavon (indiquant le nom de Saint Gérasime) correspond correctement au jour de 4 mars. Cependant, ici il y eut lieu une étrange substitution de l'image du saint, décédé après une mort naturelle, par une scène de martyre (Fig. 20), probablement, inspirée du martyre des saints Paul et Julienne, célébré le même jour. Au même monastère le jour de 5 mars est consacré à Saint Conon et le jour de 20 mars – à Saint Théodore.



Fig. 21a



Fig. 21c



Fig. 21b



Fig. 21d

À l'église de Saint Georges du monastère de Saint Jean le Nouveau de Suceava (peintures d'environ 1534) les jours de 4 et de 5 mars sont illustrés - d'une part - par le martyre de Paul et de Julienne (Fig. 21a) et - de l'autre - par le martyre de Saint Conon, transpercé par la lance (Fig. 21b). En ce qui concerne le jour de 20 mars, il est illustré par deux scènes adjacentes: dans la première – celle de gauche – nous voyons le martyre – comme le dit le texte slavon – des *saints parents* (= moines) tués par les Sarazins au monastère de Saint Sabas en Palestine (Fig. 21c); la seconde scène présente Saint Gérasime (Fig. 21d) dans toute sa stature, sans lion, appuyé sur un bâton pastoral tenu dans sa main droite et ayant ouverte la paume de sa main gauche. Une image similaire du même saint (symétrique *en miroir* !) se trouve également dans le *ménologe* peint en 1537 au monastère de Moldovița, dans la fresque illustrant le même jour de 20 mars (Fig. 22).

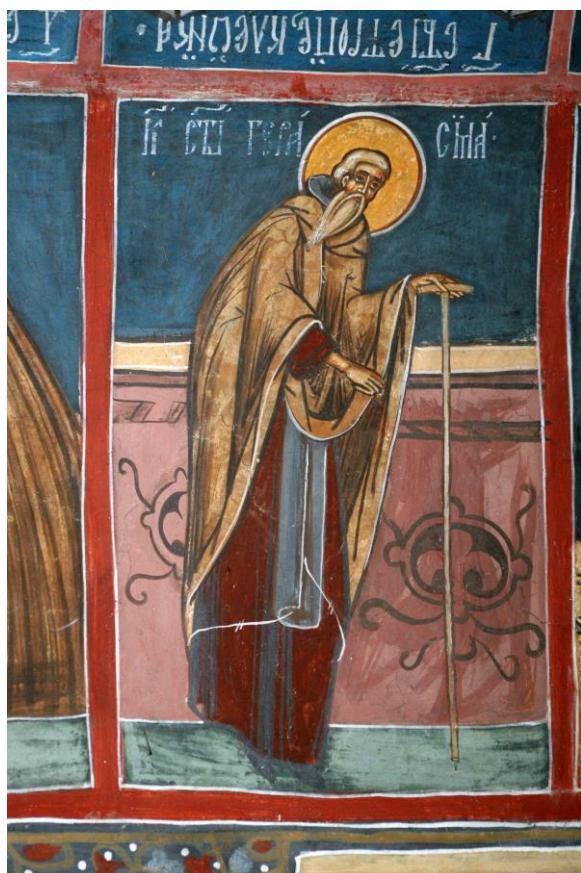


Fig. 22

La grande église du monastère de Humor conserve (sur l'un des piliers et sur un intrados de l'exonarthex) deux images de Saint Gérasime dans toute sa stature, mais sans lion aux pieds (Fig. 23a et b). Les textes des phylactères tenus par le saint dans ces deux images sont identiques (Fig. 23c); ils reproduisent en traduction slavonne une citation bien connue, tirée de la *Collection thématique* des *Apophthegmes des Pères du désert*: « De même manière qu'un arbre ne peut pas porter de fruits s'il est toujours déplacé, aucun moine qui se déplace d'un endroit à un autre ne peut en faire la vertu »<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> *Le Grand Paterikon, Les Apophthegmes des Pères du Désert – La collection thématique*, Chapitre VII, *Différentes histoires qui nous fortifie dans la patience et la virilité*, Nr. 73. Voir en roumain : *Patericul Mare, Apoftegmele Părinților Pustiei – Colecția Tematică*, Capitolul VII, *Diferite povestiri care ne întăresc în răbdare și bărbătie*, Nr. 73. București, Editura Bizantină, 2015, p. 447.



Fig. 23a



Fig. 23b

Sur la façade ouest du pilier sud-ouest du même exonarthex de Humor, trois images extrêmement effacées illustrent l'histoire du lion guéri par le saint (Fig. 24a et b). Sur les autres piliers de la façade, il y avait peut-être d'autres images illustrant cette histoire, mais malheureusement, leur peinture et leur épigraphie sont maintenant irrémédiablement perdues. Placées les unes sur les autres, les trois images du pilier sud-ouest reproduisent par ordre décroissant les scènes suivantes: « Le lion suit le vieux Gérasime », « La récupération de l'âne et de deux chameaux » et « La mort

du lion sur la tombe du saint ». Bien que les images représentant ces trois scènes soient pratiquement complètement érodées, les inscriptions slavonnes – écrites en blanc sur le fond bleu foncé du ciel représenté – nous permettent de rétablir leur contenu. Ainsi, le texte de la première inscription « ПОДБНГ  
^НЕСА И-МИ ЕЛНКо ПЕС И ЛЕ<sup>к</sup> – ПОСЛАДОБЯТИ СТЬ » (fr. : « exhorté par lui, comme un chien le lion suivi le vieux ») se réfère à l'épisode de la domestication du lion par le saint suite à l'extraction de l'épine de la patte de l'animal; le texte de la de la seconde inscription « Н СОБРЕТЕ А<sup>к</sup>Ч СО-СЛЯ И ПРИЕСВЕДЕ<sup>к</sup> И СЪ ДЕЯМ<sup>к</sup> И ЕСЛЕ<sup>к</sup>ДНН<sup>к</sup> СТАРЦЪ » (fr. : « et le lion récupéra l'âne et l'amena avec les deux chameaux au vieillard ») – à l'épisode de récupération de l'âne par le lion et à son retour (avec encore deux chameaux) au monastère fondé par le saint; et le texte de la troisième inscription « ...ГР<sup>к</sup> ГЕРАСИМА...ЛЪК» (fr. : « la tombe [de] Gérasime ... le lion ») – se réfère au dernier épisode de l'histoire, qui décrit la mort du lion profondément affligé sur la tombe du saint.



Fig. 24a



Fig. 24b

La peinture extérieure de la grande église du monastère de Moldovița comprend l'image de Saint Gérasime représenté parmi les anachorètes et les pieux peints dans le registre inférieur de la façade sud (Fig. 25a). Il est peint dans toute sa stature et sans lion aux pieds. L'inscription sur son rouleau reproduit la même citation de la *Collection thématique des Apophthegmes des*

*Pères du désert*, ainsi que celle reproduite sur les images du saint de l'exonarthex du monastère de Humor.



Fig. 25a

Dans le *ménologe* peint de la même église de Moldovița, la formule iconographique appliquée à l'illustration du jour de 4 mars répète en grande partie celle – prévue pour la même date du calendrier – du monastère de Probota. Ici aussi, le nom de Saint Gérasime est associé à une scène de martyre (Fig. 25b), mais il y a cependant quelques différences. Si à Probota, il y avait trois martyrs avec trois têtes décapitées, alors à Moldovița, l'influence exercée par l'iconographie du martyre des saints Paul et Julienne est encore décisive: nous n'avons ici que deux martyrs - un homme et une femme. Le jour de 5 mars est dédié – à Moldovița – à l'image du martyre de Saint Conon (Fig. 25c) et le jour de 20 mars – à l'image de la figure solitaire de Saint Gérasime (Fig. 22). Contrairement à Dobrovăț, où le saint commémoré le 20 mars avait à ses pieds un lion, ici – ainsi qu'à l'église de Saint-Georges de Suceava – le même Saint Gérasime repose sur une crosse (éventuellement, un bâton pastoral) et l'animal est absent.



Fig. 25b



Fig. 25c

Du point de vue de la formule iconographique adoptée, le *ménologe* de l'église de Saint-Georges du monastère de Voroneț ne diffère pas de celui de Dobrovăț. Dans les deux cas, le jour 4 mars est dédié au martyre des saints Paul et Julienne (Fig. 26a) et le jour de 20 mars – à Saint Gérasime avec le lion à ses pieds (Fig. 26b). Mais la réalisation artistique et l'état de conservation des scènes respectives diffèrent considérablement aux deux monastères.



Fig. 26a



Fig. 26b

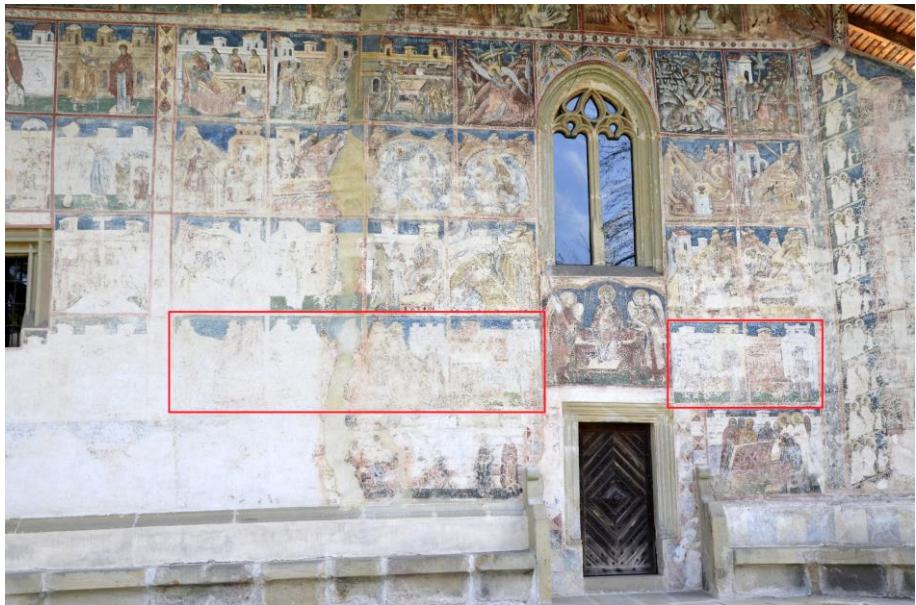


Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29

Il est important qu'à Voroneț, la présence de l'image de Saint Gérasime ne se limite pas au cycle du *ménologe*. L'historien de l'art roumain I. D. Ștefănescu<sup>43</sup> a remarqué que, dans la peinture extérieure de l'église de Saint-Georges, sur la façade nord, en dessous du cycle consacré à la *Vita de Saint Antoine*, nous avons encore un cycle entier, composé de six scènes, illustrant l'histoire du lion de Saint Gérasime (Fig. 27). L'état de conservation de ces peintures – malgré l'érosion par le vent et les intempéries – est

<sup>43</sup> I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle : Nouvelles Recherches, étude iconographique* (texte), Paris, 1929, p. 48.

toutefois supérieur à celui de Humor. Les inscriptions slavonnes, peintes à la chaux blanche sur des fonds d'azur, sont en bon état et permettent une identification précise de chaque épisode de l'histoire. Ainsi, dans la scène gauche du registre (Fig. 28), on peut lire le texte « **(ЗД)Е ЖИТІЕ СТГО ГЕРАСИМА (Е)СТРѢТЕ ЛЪВЯ КЪ ПУСТИИ НСЦѢЛІ ЕМУ НОГЖ** » (fr.: « ici (est) la *Vita* de saint Gérasime: il a rencontré le lion dans le désert et guéri son pied »), ce qui indique qu'il s'agit de l'épisode de l'extraction de l'épine de la patte blessée du lion. La peinture de la deuxième scène du cycle garde seules les silhouettes des collines et des montagnes rocheuses. Une fissure verticale, remplie de mortier, divise l'image en deux parties. Grâce à l'inscription slavonne (Fig. 29) **ЗДЕ ПЯСАШЕ ЛЪВЬ СѢСЛА ИМНІШ** » (fr.: « ici le lion a conduit l'âne ») nous pouvons cependant reconstituer le contenu de l'image. La troisième scène, elle aussi très érodée, nous montre le moment du retour du lion au monastère après la perte de l'âne (volée par les voyageurs d'Arabie) et les réprimandes adressées à l'animal par Saint Gérasime, qui croyait que le lion avait mangé l'âne. L'inscription slavonne (Fig. 30) « **(З)ДЕ ПРІНДЕ ЛЪВЬ Н ЗГУБЫ СѢСЛА Н НАУЯ ЕГО КАРИАН ТОТСЬ** » (fr.: « c'est ici que vint le lion avec l'âne perdu et que le père commença à le punir ») confirme certainement cette interprétation. L'état de conservation de la quatrième scène n'est pas meilleur, mais grâce à l'inscription slavonne (fig. 31) « **ЗДЕ НЕКІН УЛЕНЬ СТОМУ КУПН СѢСЛА ДІ СЕВОДЂ ЛЪВЯ** » (fr.: « ici un homme achète au saint un âne et libère le lion ») nous concluons que la fresque comprend l'épisode de la libération du lion par le soldat qui a eu pitié de l'animal (car le dernier était forcé par le saint à effectuer le travail de l'âne perdu ou, plus précisément, à transporter de l'eau). Dans la cinquième scène (Fig. 32a), l'inscription slavonne (Fig. 32b) « **ЗДЕ СЂЕРѢТЕ ЛЪВЬ НЗГНЕШ<sup>А</sup> СѢСЛА ПРНЕДЕ ЕГО СЪ ЕЕЕДА** » (fr.: « ici le lion a trouvé l'âne perdu et l'a apporté avec le chameau ») ainsi que l'image (en partie conservée) confirment que cet épisode du cycle porte sur le retour victorieux du lion: ce dernier tenant par la bride l'âne récupéré et le chameau obtenu comme trophée après avoir effrayé les voleurs fugitifs. La sixième – et dernière – scène du cycle nous montre l'épisode de la mort du lion (Fig. 33a). Ici, l'image a été mieux conservée et nous pouvons donc distinguer la figure de l'abbé Sabbatios (dans certaines variantes hagiographiques slaves du père Izosime ou Zosime) qui montre au lion la tombe de Saint Gérasime. Le texte explicatif slavon (Fig. 33b) « **ПРІНДЕ ЛЪВЬ КЪ ГРОБУ СТГО ПЯДЕ Н<sup>А</sup> ГРОБО<sup>А</sup> / Н УМРѢ** » fr.: « le lion est venu à la tombe du saint, tomba sur elle et mourut »), anticipe le triste événement qui aurait lieu sur la place où le saint fut enterré. Enfin, nous devons dire que ce cycle de Voronet semble être l'illustration la plus

*Quelques notes sur l'iconographie du cycle de la Vita de  
Saint Gérasime du Jourdain dans la peinture roumaine*

complète et la plus détaillée de l'histoire du lion de Saint Gérasime de toute la peinture – murale et d'icônes – des pays roumains.



Fig. 30



Fig.31



Fig.32a



Fig.32b



Fig.33a



Fig.33b



Fig.34a



Fig.34b

Au monastère de Râșca, dans la peinture extérieure de l'abside sud, à droite de l'image de l'Échelle de Saint Jean Climaque, le peintre grec Stamatélos Kotronas n'a pas oublié de représenter la scène de l'extraction par Saint Gérasime de l'épine de la patte du lion. L'état précaire de préservation de cette scène, ainsi que des scènes qui l'accompagnent, font - pour le moment – impossible une analyse plus approfondie. De plus, l'érosion des fresques dans cette partie de la façade ne nous permet pas d'affirmer avec certitude si la scène de la *Vita* du saint est isolée ou si elle fait partie d'un cycle plus détaillé.

L'image – de bonne qualité – de Saint Gérasime extrayant l'épine de la patte du lion est placée dans les fresques de l'église de Sainte-Parascève de Roman au sein du *ménologe* peint, illustrant le jour de 4 mars (Fig. 34a). Ici le saint est représenté assis sur une chaise devant le monastère fondé par lui. L'illustration du jour de 20 mars exclusivement par l'image des martyrs tués par les Sarazins au monastère de Saint-Sabas (Fig. 34b) prouve que dans le cas de Roman – contrairement à l'église de Saint-George de Suceava (!) - cette date du calendrier n'était plus liée à la commémoration de Saint Gérasime.

Dans le programme iconographique du monastère de Sucevița, l'image de Saint Gérasime est montrée à deux reprises: dans le *ménologe* du narthex (Fig. 35) et dans le registre inférieur de l'exonarthex. L'image du narthex – qui illustre le jour de 4 mars – a des affinités avec l'image correspondante de Roman. Mais il y a aussi des différences: ainsi, le saint n'est plus placé sur une chaise ou un lit, mais directement sur le rocher, et le monastère fondé par Gérasime n'est plus à la gauche mais à la droite de l'arrière-plan.



Fig.35



Fig.36a

L'image de l'exonarthex est également intéressante (Fig. 36a). Ici, elle occupe tout un coin de la pièce et comprend à la fois la figure du saint et celle du lion (Fig. 36b). Gérasime est représenté dans toute sa stature, tenant dans sa main gauche un rouleau déployé (Fig. 36c) sur lequel est écrite la traduction slavonne du *dit de Père* (Avva) Nil, tiré de la *Collection alphabétique du Paterikon*: « Ne veuille pas que ce [qui te concerne] arrive selon toi (dans la trad. fr. = ton jugement) mais selon [le bon plaisir de] Dieu, [et tu seras sans trouble et reconnaissant dans ta prière]. »<sup>44</sup>. Quelle est la

<sup>44</sup> Cf. : *Les sentences des Pères du désert. Collection alphabétique* : 552 Nil 7; à propos des mots dans les crochets carrés – ils manquent dans la fresque de Sucevița. Voir en roumain :

raison pour laquelle on a attribué à Saint Gérasime ces mots d'Avva Nil, y avait-il ici une intention délibérée ou peut-être ce n'est qu'un simple jeu du hasard – en absence d'autres exemples de ce genre – ça reste une énigme impossible à résoudre.



Fig.36b

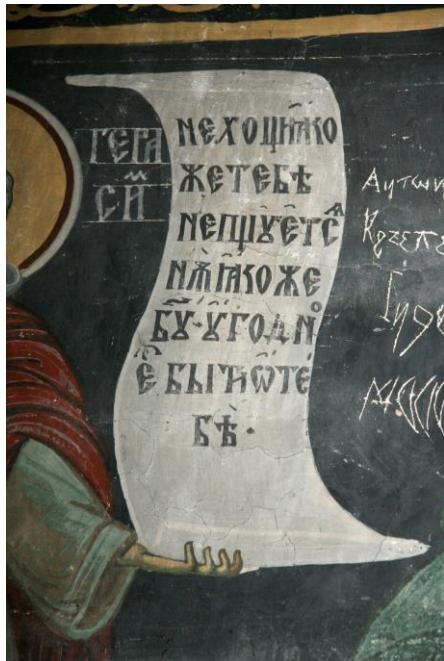


Fig.36c

## ANNEXE

La *Vita* de Saint Gérasime (Bibliothèque Hagiographica Graeca, Nr. 693) a été écrite au VI<sup>e</sup> siècle. Le compilateur de cette hagiographie a utilisé les témoignages des disciples du saint, y compris ceux du vénérable Cyriaque l'Anachorète qui a mentionné la prémonition de Saint Gérasime concernant la mort de Saint Euthyme le Grand. Selon l'opinion d'ancienne date, exprimée par Athanasios Papadopoulos-Kerameus, l'auteur de la *Vita* du saint est Cyrille de Scythopolis. Le byzantinologue français Henri Grégoire a toutefois nié cette attribution comme non fondée. De son point de vue, la *Vita* de Saint Gérasime n'est qu'une compilation des œuvres de Cyrille de Scythopolis et du *Pré Spirituel* de Jean Moschos (ou Moschus). Outre cette *Vita* du saint –

*Patericul sau Apostegmele Părinților din Pustiu. Colecția alfabetică. Text integral / Traducere, introducere, prezentări și postfață de Cristian Bădiliță, București, 2011, p. 249.*

considérée comme canonique – il y a encore deux *hagiographies* anonymes (la bibliothèque Hagiographica Graeca, Nr. 694 et Nr. 696c), une *Vita* accompagnée de la description de miracles accomplis par le saint et attribués à Côme le Rhéteur (Bibliothèque Hagiographica Graeca, Nr. 695), ainsi qu'un *mot d'honneur* dédié au saint et attribué à Constantin Akropolitès (Bibliothèque Hagiographica Graeca, Nr. 696). Des données disparates sur la vie de Saint Gérasime se trouvent dans les *Vita* des saints Euthyme le Grand (377-473) et Cyriaque l'Anachorète (448-556), écrits par Cyrille de Scythopolis, déjà mentionné. Le *Pré Spirituel* de Jean Moschos (mort en 619 après J.-C.) reproduit l'histoire de la guérison du lion par le saint. L'épisode avec ce lion – devenu docile et obéissant aux ordres du saint, selon un chien, – est présenté comme un exemple de l'obéissance à Adam de la faune du Paradis avant le jour du péché. Jean Moschos lui-même, à la fin du chapitre portant sur le lion de Saint Gérasime, écrit à ce sujet: « Tout cela se fit non pas qu'il faille attribuer au lion une âme raisonnable, mais parce que Dieu voulait glorifier ceux qui le glorifient, non seulement durant leur vie, mais encore après leur mort, et montrer comment les bêtes étaient soumises à Adam avant qu'il eût transgressé son commandement et qu'il eût été chassé du paradis de délices. »<sup>45</sup>

L'histoire du lion de Saint Gérasime acquit une large diffusion dans les écrits en langue slavonne après la traduction du *Pré Spirituel* de Jean Moschos. Elle est entrée dans le *Paterikon du Mont Sinaï*, traduit en slavon sur le territoire de la Bulgarie actuelle au X<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ<sup>46</sup>. Plus tard, cette histoire « illustra » le jour de 4 mars dans le soi-disant *Prologue non versifié* composé en Russie au début du XII<sup>e</sup> siècle. La traduction slavonne de l'histoire rapportée par Jean Moschos se reflète également dans le contenu du *Prologue en vers*, où elle « illustre » le jour du 20 mars.

Le manuscrit le plus ancien contenant le canon du saint (8<sup>ème</sup> voix) qui suit après l'histoire du lion de Saint-Gérasime, est un *Menaion* du XIII<sup>e</sup> siècle, actuellement conservé aux Archives d'Etat des Actes Anciens de la Fédération de Russie (РГАДА, Type n° 106, fol. 66r-67v).

En Russie, depuis la fin du XV<sup>e</sup> siècle Saint Gérasime du Jourdain a commencé à être identifié avec le Bienheureux Jérôme de Stridon. Ainsi, dans la célèbre *Bible de Guennady*<sup>47</sup> la paternité de Saint Gérasime est attribuée aux préfaces aux livres des *Chroniques (Paralipomènes)*, d'*Esdras*, de *Néhémie*, de *Tobit*, de *Judith*, des *Maccabées* et de la *Sagesse de Salomon*, écrites par le Bienheureux Jérôme. L'identification des deux personnes a été

<sup>45</sup> Le *Pré Spirituel* de Jean Moschos; voir: <http://orthodoxievco.net/ecrits/peres/moschos.pdf>

<sup>46</sup> Le manuscrit le plus ancien contenant cette traduction date de la fin du XI<sup>e</sup> siècle et se trouve à Moscou, au Musée Historique d'Etat, collection *Sinaï*, № 551.

<sup>47</sup> Gennady Gonozov ou Gonzov (premier quart du XV<sup>e</sup> siècle – 4 décembre 1505) fut archevêque de Novgorod de 1484 jusqu'à 1504. Il est mort en 1505 à Moscou, au monastère de Tchioudov.

causée, probablement, par la similitude phonétique de leurs noms (Gérasimus-Jérónimus) et par quelques caractéristiques biographiques communes: Gérasime et Jérôme ont tous deux passé une partie de leur vie en Palestine, tous deux ont fondé là-bas des monastères (Jérôme à Bethléem et Gérasime sur les rives du Jourdain), tous deux ont guéri des lions (souvenons-nous ici de la célèbre gravure d'Albrecht Dürer dans laquelle le Bienheureux Jérôme est représenté avec un lion à ses pieds). Aujourd'hui, il est difficile de dire à qui appartient l'idée de cette identification: certains l'attribuent au traducteur de cette Bible, appelé Veniamin, d'autres l'attribuent au commanditaire lui-même, c'est-à-dire à l'archevêque de Novgorod Guennady et à son aide pour la traduction et la transcription des Saintes Écritures, le scribe Gérasime Popovka<sup>48</sup>.

### Liste de figures:

**Fig. 1** *Image-buste de Saint Gérasime.* Fresque de 1125. Cathédrale de la Nativité de la Vierge du monastère de Saint Antoine.Novgorod.

**Fig. 2a** Peintre Apsevde Théodore :*Saint Gérasime.*Fresques de 1183 de l'autel de l'Enklistra, au monastère de Saint-Néophyte près de la ville de Paphos sur l'île de Chypre.

**Fig.2b** Peintre Apsevde Théodore : *Saint Gérasime auprès des saints Éphrem le Syrien et Saint Cyriaque.* Fresques de l'autel de l'Enklistra, au monastère de Saint-Néophyte.

**Fig. 3** *Saint Gérasime.* Fresque de l'église de Saint-Georges de Staro-Nagoričano (Macédoine) datant de 1317 à 1318.

**Fig. 4a** *Saint Gérasime.* Fresque de l'église de la Sainte PanagiaRavriotissa de Kastoria. 1333après J.-C.

**Fig. b** *Saint Gérasime et Saint Euthyme le Grand.*Fresque de l'église de la Sainte PanagiaRavriotissa de Kastoria.

**Fig. 5** *Saint Gérasime* peint en médaillon. *Ménologe* peint à fresco vers 1320 à l'église de l'Assomption de la Vierge du monastère de Gračanica (le Kosovo-et-Métochie).

**Fig. 6a** *Saint Gérasime* inscrit dans un médaillon. Manuscrit grec-géorgien du soi-disant *Livre athonite de modèles* du XV<sup>e</sup> siècle. Page 48r.

**Fig. 6b** *Saint Gérasime, Saint Conon et les martyrs d'Amorée.*Vignette rectangulaire du soi-disant *Livre athonite de modèles* du XV<sup>e</sup> siècle. Page 102v.

**Fig. 7** Cycle de la *Vita* de Saint Gérasime. Peintures murales datées de 1309 à 1319 de l'église de Saint-Nicolas Orphanos de Thessalonique (Grèce).

**Fig. 8** Scènes de la *Vita* de Saint Gérasime.Troisième quart du XIV<sup>e</sup> siècle.Chapelle nord-est de l'église rupestre du village d'Ivanovo, en Bulgarie.

**Fig. 9** Des scènes de la *Vita* de Saint Gérasime. Décor du mur ouest du réfectoire de la Grande Laure athonite. Peintures de 1512.

---

<sup>48</sup> Au sujet de Gérasime Popovka voir : *Православная энциклопедия*, Т. XI, Москва, 2006, p. 181-182.

**Fig. 10** *Saint Gérasime en tirant l'épine de la patte du lion.* Fresque de 1161. Cathédrale de la Transfiguration du Seigneur du monastère d'Evfrossinievsk de Polotsk.

**Fig. 11** *Saint Gérasime en tirant l'épine de la patte du lion.* Relief sculpté en 1359 de la soi-disant *Croix de Lioudogochtchensk*.

**Fig. 12** Maître Dionysius et de ses fils Théodosius et Vladimir : *Saint Gérasime*. Fresque de 1502 du mur nord de l'église de la Nativité de la Vierge du monastère de Thérapont (Russie).

**Fig. 13** *L'extraction par Saint Gérasime de l'épine de la patte du lion.* Icône byzantine de la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle qui se trouve aujourd'hui à l'église de Saint-Constantin de Jérusalem.

**Fig. 14a** *Saint Gérasime sur le Jourdain.* Icône russe la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Galerie d'État Tretiakov (Moscou, Russie).

**Fig. 14b** Icône russe représentant des scènes de la *Vita de Saint Gérasime*. Seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Galerie d'État Tretiakov (Moscou, Russie).

**Fig. 15** *Saint Gérasime.* Dessin du *Podlinnik Stroganov*. Début du XVII<sup>e</sup> siècle (Russie).

**Fig. 16** *Saint Gérasime sur les rives du Jourdain.* Icône russe de la fin du XVII<sup>e</sup> ou du début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Musée de Kolomenskoe (Moscou, Russie).

**Fig. 17a** *Saint Gérasime avec le lion.* Jour de 20 mars du *ménologe* peint au monastère de Tismana. XVI<sup>e</sup> siècle (Valachie).

**Fig. 17b** *Martyre de Saint Conon.* Jour de 5 mars du *ménologe* peint au monastère de Tismana. XVI<sup>e</sup> siècle (Valachie).

**Fig. 18a** *Saint Gérasime.* Jour de 5 mars du *ménologe* peint au monastère de Bucovăț. XVI<sup>e</sup> siècle (Valachie).

**Fig. 18b** *Saint Gérasime et Saint Nicétas le Confesseur, évêque d'Apollonie.* Jour de 20 mars du *ménologe* peint au monastère de Bucovăț. XVI<sup>e</sup> siècle (Valachie).

**Fig. 19** *Saint Gérasime.* Jour de 20 mars du *Ménologe* de la chambre funéraire (mur occidental) du monastère de Dobrovăț. 1529. (Moldavie).

**Fig. 20** *Inscription en slavon indiquant le nom de Saint Gérasime et scène de martyre.* Jour de 4 mars du *ménologe* peint au monastère de Probota. 1532-1534. (Moldavie).

**Fig. 21a** *Le martyre de Paul et de Julienne.* Jour de 4 mars du *ménologe* peint à l'église de Saint Georges du monastère de Saint Jean le Nouveau de Suceava. 1534. (Moldavie).

**Fig. 21b** *Le martyre de Saint Conon, transpercé par la lance.* Jour de 5 mars du *ménologe* peint à l'église de Saint Georges du monastère de Saint Jean le Nouveau de Suceava. 1534. (Moldavie).

**Fig. 21c** *Le martyre des « saints parents » (= « moines ») tués par les Sarazins au monastère de Saint Sabas en Palestine.* Jour de 20 mars (partie gauche) du *ménologe* peint à l'église de Saint Georges du monastère de Saint Jean le Nouveau de Suceava. 1534. (Moldavie).

**Fig. 21d** *Saint Gérasime.* Jour de 20 mars (partie droite) du *ménologe* peint à l'église de Saint Georges du monastère de Saint Jean le Nouveau de Suceava. 1534. (Moldavie).

**Fig. 22** *Saint Gérasime.* Jour de 20 mars du *ménologe* peint à l'église de l'Annonciation de la Vierge du monastère de Moldovița. 1537. (Moldavie).

**Fig. 23a** *Saint Gérasime.* Fresque du pilier de l'exonarthex de l'église de la Dormition de la Vierge du monastère de Humor. 1535. (Moldavie).

**Fig. 23b** *Saint Gérasime.* Fresque de l'intrados de l'exonarthex de l'église de la Dormition de la Vierge du monastère de Humor. 1535. (Moldavie).

**Fig. 23c** *Le texte du rouleau tenu par Saint Gérasime.* Fresque du pilier de l'exonarthex de l'église de la Dormition de la Vierge du monastère de Humor. 1535. (Moldavie).

**Fig. 24a** *Images extrêmement effacées illustrant l'histoire du lion guéri par Saint Gérasime.* Fresques de la partie supérieure de la façade ouest du pilier sud-ouest du même exonarthex du monastère de Humor. 1535. (Moldavie).

**Fig. 24b** *Images extrêmement effacées illustrant l'histoire du lion guéri par Saint Gérasime.* Fresques de la partie centrale de la façade ouest du pilier sud-ouest du même exonarthex du monastère de Humor. 1535. (Moldavie).

**Fig. 25a** *Saint Gérasime.* Fresque du registre inférieur de la façade sud de l'église de l'Annonciation de la Vierge du monastère de Moldovița. 1537. (Moldavie).

**Fig. 25b** *Inscription en slavon indiquant le nom de Saint Gérasime et scène de martyre.* Jour de 4 mars du ménologe peint à l'église de l'Annonciation de la Vierge du monastère de Moldovița. 1537. (Moldavie).

**Fig. 25c** *Martyre de Saint Conon.* Jour de 5 mars du ménologe peint à l'église de l'Annonciation de la Vierge du monastère de Moldovița. 1537. (Moldavie).

**Fig. 26a** *Martyre des saints Paul et Julianne.* Jour de 4 mars du ménologe peint à l'église de Saint-Georges du monastère de Voroneț. 1547. (Moldavie).

**Fig. 26b** *Saint Gérasime avec le lion.* Jour de 20 mars du ménologe peint à l'église de Saint-Georges du monastère de Voroneț. 1547. (Moldavie).

**Fig. 27** *Cycle entier, composé de six scènes, illustrant l'histoire du lion de Saint Gérasime.* Partie ouest de la façade nord de l'église de Saint-Georges du monastère de Voroneț. 1547. (Moldavie).

**Fig. 28** *Inscription slavonne de la scène gauche du registre comprenant l'histoire du lion de Saint Gérasime : « ici (est) la vie de saint Gérasime: il a rencontré le lion dans le désert et guéri son pied ».* Partie ouest de la façade nord de l'église de Saint-Georges du monastère de Voroneț. 1547. (Moldavie).

**Fig. 29** *Inscription slavonne de la deuxième scène du registre comprenant l'histoire du lion de Saint Gérasime : « ici le lion a conduit l'âne ».* Partie ouest de la façade nord de l'église de Saint-Georges du monastère de Voroneț. 1547. (Moldavie).

**Fig. 30** *Inscription slavonne de la troisième scène du registre comprenant l'histoire du lion de Saint Gérasime : « c'est ici que vint le lion avec l'âne perdu et que le père commença à le punir ».* Partie ouest de la façade nord de l'église de Saint-Georges du monastère de Voroneț. 1547. (Moldavie).

**Fig. 31** *Inscription slavonne de la quatrième scène du registre comprenant l'histoire du lion de Saint Gérasime : « ici un homme achète au saint un âne et libère le lion ».* Partie ouest de la façade nord de l'église de Saint-Georges du monastère de Voroneț. 1547. (Moldavie).

**Fig. 32a** *Le retour victorieux du lion avec l'âne récupéré et le chameau obtenu comme trophée.* Cinquième scène du registre comprenant l'histoire du lion de Saint Gérasime. Partie ouest de la façade nord de l'église de Saint-Georges du monastère de Voroneț. 1547. (Moldavie).

**Fig. 32b** *Inscription slavonne de la cinquième scène du registre comprenant l'histoire du lion de Saint Gérasime : « ici le lion a trouvé l'âne perdu et l'a apporté*

avec le chameau ». Partie ouest de la façade nord de l'église de Saint-Georges du monastère de Voronet, 1547. (Moldavie).

**Fig. 33a** *La mort du lion sur la tombe de Saint Gérasime.* Sixième scène du registre comprenant *l'histoire du lion de Saint Gérasime*. Partie ouest de la façade nord de l'église de Saint-Georges du monastère de Voronet, 1547. (Moldavie).

**Fig. 33b** *Inscription slavonne de la sixième scène du registre comprenant l'histoire du lion de Saint Gérasime :* « le lion est venu à la tombe du saint, tomba sur elle et mourut ». Partie ouest de la façade nord de l'église de Saint-Georges du monastère de Voronet, 1547. (Moldavie).

**Fig. 34a** *Saint Gérasime extrayant l'épine de la patte du lion.* Jour de 4 mars du ménologe peint à l'église de Sainte-Parascève de la ville de Roman. Seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. (Moldavie).

**Fig. 34b** *Martyrs tués par les Sarazins au monastère de Saint-Sabas.* Jour de 20 mars du ménologe peint à l'église de Sainte-Parascève de la ville de Roman. Seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. (Moldavie).

**Fig. 35** *Saint Gérasime en tirant l'épine de la patte du lion.* Jour de 4 mars du ménologe peint à l'église de la Résurrection du Seigneur du monastère de Sucevița, 1596. (Moldavie).

**Fig. 36a** *Saint Gérasime avec le lion.* Fresque du registre inférieur de l'exonarthex de l'église de la Résurrection du Seigneur du monastère de Sucevița, 1596. (Moldavie).

**Fig. 36b** *Le lion de Saint Gérasime.* Fresque du registre inférieur de l'exonarthex de l'église de la Résurrection du Seigneur du monastère de Sucevița, 1596. (Moldavie).

**Fig. 36c** *Le texte slavon du rouleau déployé tenu par Saint Gérasime :* « Ne veuille pas que ce [qui te concerne] arrive selon toi mais selon [le bon plaisir de] Dieu... ». Registre inférieur de l'exonarthex de l'église de la Résurrection du Seigneur du monastère de Sucevița, 1596. (Moldavie).

## Bibliographie:

**Bibliotheca Hagiographica Graeca**, Nr. 693, Nr. 694, Nr. 695, Nr. 696, Nr. 696c.  
**Lexikon der christlichen Ikonographie.** Band 6. Rom, Freiburg, Basel und Wien, 1974.

*Православная энциклопедия*, Т. XI, Москва, 2006.

**Bakalova, Elka**, *Scenes from the Life of St. Gerasimus of Jordan in Ivanovo*, dans: *Zbornik za Likovne Umetnosti*, Novi Sad, 1985. T. 21.

**Cincheza-Buculei, Ecaterina**, *Sur la peinture du narthex de l'église du monastère de Bucovăț (XVI<sup>e</sup> siècle) : Présence d'un peintre grec ignoré*, dans: *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Beaux-Arts, Tome XXVI, Bucarest, 1990.

**Denys de Fournas**, *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, 1845.

**Đurić, Vojislav J.**, *Fresques médiévales à Chilandar*, dans *Actes du XII<sup>e</sup> congrès international des études byzantines*, III, Beograd, 1964.

**Kühnel, Gustav**, *Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem (Frankfurter Forschungen zur Kunst)*. Berlin, 1988.

**Mango, Cyril and Hawkins, Ernest J. W.**, *The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings*, dans: *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 20, (1966).

**Millet, Gabriel**, *Monuments de l'Athos, I, Les peintures*, Paris, 1927.

**Moschos, Jean**, *Le Pré Spirituel*; voir:

<http://orthodoxievco.net/ecrits/peres/moschos.pdf>

**Patericul Mare, Apostegmele Părinților Pustiei** – Colecția Tematică. București, Editura Bizantină, 2015.

**Patericul sau Apostegmele Părinților din Pustiu.** Colecția alfabetică. Text integral / Traducere, introducere, prezentări și postfață de Cristian Bădiliță, București, 2011.

**Ștefănescu, I. D.**, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle : Nouvelles Recherches, étude iconographique (texte)*, Paris, 1929.

**Tomeković, Svetlana**, *Notes sur saint Gérasime dans l'art byzantin*, dans *Zbornik za Likovne Umetnosti*, Novi Sad, 1985, T. 21.

**Στυλιανός Πελεκανίδης**, *Καστοριά. Βυζαντινά τοιχογραφία*, Θεσσαλονίκη 1953.

**Ανδρέας, Ξυγγόπουλος**, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης*, Αθήναι 1964.

**Ανδρέας Ξυγγόπουλος**, *Αίτοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆγμονῆς Προδρόμου παρὰ τὰς Σέρρας*. Θεσσαλονίκη, 1973.

**Антонова, Валентина И., Мнева, Надежда Е., Каталог древнерусской живописи. Том второй. XVI – начало XVIII века**, Москва, 1963.

**Евсеева, Лилия М.**, *Афонская книга образцов XV века*, Москва, 1998.

**Лифшиц, Лев И., Сарабьянов, Владимир Д., Царевская, Татьяна Ю.**, *Монументальная живопись Великого Новгорода: Конец XI - 1-я четверть XII в.*, СПб., 2004. Раздел 2 [Описание живописи].

**Мијовић, Павле** (Mijović, Pavle), *Менолог : историјско-уметничка истраживања* (Ménologe : Recherches iconographiques), Beograd, 1973.

**Подлинник иконописный**, Изд. С. Т. Большакова под ред. А. И. Успенского. Москва, 1903.

**Полякова, Ольга А.**, *Шедевры русской иконописи XVI - XIX веков*, Москва, 1999.

**Привалова, Екатерина Л.**, *Роспись Тимотесубани. Исследование по истории грузинской средеквековой монументальной живописи*, Тбилиси, 1980.

**Строгановский иконописный лицевой подлинник** (конца XVI и начала XVII столетия), Москва, 1869.

**Рындина, Анна В.**, *Деревянная скульптура в новгородском храме. Людогощенский крест 1359–1360 годов*, dans: Искусство христианского мира. Сборник статей. Выпуск 4. — Москва, 2000, p. 225–245.

## A Group of Reliefs from the Mramba Village (the Republic of Abkhazia): To the Question of Dating

Ekaterina Yu. Endoltseva\*

**Abstract:** Article deals with a group of reliefs from the church in Mramba village. Their were dated by the paleochristian period. New findings of the last ten years permit to adjust this version. They can be now referred to the Medieval period (10 – 11 century).

**Keywords:** reliefs, animals, architectural decoration, Abkhazia, zoomorphic

A long-term research cooperation with archaeologists from Abkhazia, in particular with G. A. Sangulia<sup>1</sup>, provided the author with the archaeological material of the repository of the State Department for the Protection of Historical and Cultural Heritage of the Republic of Abkhazia. The artefacts excavated in various parts of Abkhazia by archaeologists, members of the Department, have been deposited there since long ago. Following the reconstruction of the Abkhaz State Museum that took place between 2010 and 2012 some of its exhibits have been transferred to this repository as well.

The present study focuses on the analysis of the relief originating from the village of Mramba, in the vicinity of Tsebelda Valley. The image is cut on a limestone slab (75×47×17 cm) of a trapezoidal shape (Fig. 1). An equal-ended cross, which may be inscribed in a circle (Fig. 2), with crossbars extending towards the ends, is in the middle of the composition. There are ornamental convex circles of a small diameter at the corners of the crossbars. The arms of the cross are decorated along the centerline with multi-petal flower-type rosettes (two of them have survived, whereas the remaining two may be reconstructed). The cross is framed by a grapevine with bunches of grapes. It is of note that all the images are very conventional and schematic. As for the size, grapes are small, being of an oval shape and with a flat

\* Researcher Institut of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow,  
[kendoltseva@ivran.ru](mailto:kendoltseva@ivran.ru), <https://orcid.org/0000-0003-1558-2819>

<sup>1</sup> The author acknowledges the help of G. A. Sangulia, head of the State Department for the Protection of Historical and Cultural Heritage of the Republic of Abkhazia prior to the inclusion of this institution in the Ministry of Culture and the Protection of Historical and Cultural Heritage of Abkhazia in 2014.

surface. There is a bird flying up to the cross, pecking a bunch of grapes, in the upper right corner of the plate. The bird is shown quite schematically as well: its oblong beak and the plumage of the wings are suggested by long parallel lines; there are short oblique notches on its back. The eye is marked by a semicircular stroke.



Fig. 1

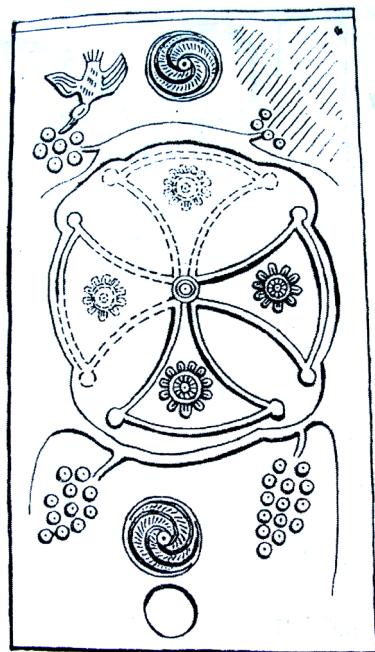


Fig. 2

One of two vortical rosettes, which, judging by the drawings, published by L. G. Khrushkova<sup>2</sup> and Yu. N. Voronov<sup>3</sup>, were on both sides of the cross, is preserved in the same part of the composition as well as the bird. In its current state, the plate is split into several fragments, its left and right upper corners being lost. The surface of the slab is significantly damaged: the top and the right crossbars with rosettes inside have practically faded, the vortical rosette on the left side of the cross being lost. On the other hand, the second vortical rosette (on the right side of the cross) is preserved quite well.

### The History and the Origin of the Monument

The artefact in question has been discovered by archaeological researches from 1960 to 1971, under the direction of Yu. N. Voronov, V. S. Orelkin, and A. A. Saltykov, along with several other carved slabs:

- plate with an image of the cross of a similar shape in a circle (Fig. 3)<sup>4</sup>;
- plate with a four-petal rosette in a rectangular frame (Fig. 4)<sup>5</sup>;
- plate with two birds pecking grapes (Fig. 5)<sup>6</sup>.

The finds have been made on the site of the once destroyed and later restored church in the village of Mramba<sup>7</sup>. First mention of this church is in the scholarly literature of 1923, when “a local peasant found many gravestones under ‘miraculous’ circumstances”<sup>8</sup>. V. I. Strazhev states that the temple in Mramba was restored<sup>9</sup> in the 1920s by the Greek immigrants<sup>10</sup>. In the course of this restoration the above-mentioned reliefs were used as *spoliae*, therefore it is unfortunately impossible to establish their connection with layer of any particular epoch.

<sup>2</sup> L.G. Khrushkova, *Skul'ptura rannesrednevekovoi Abkhazii V—X veka [Sculpture of the Early Medieval Abkhazia of the 5th—10th Century]*, Tbilisi, 1980, Tab. XIX, 1.

<sup>3</sup> Yu.N. Voronov, *Nauchnye trudy: v 7 t. T. III. Taina Tsebel'dinskoi doliny. Drevnyaya Apsiliya [Scientific Works: in 7 volumes. Volume III. The Mystery of the Tsebelda Valley. Ancient Apsilia]*, Sukhum, 2010, p. 103, fig. 40.

<sup>4</sup> L.G. Khrushkova, *Skul'ptura...* tab. XIX, 3.

<sup>5</sup> *Ibid.*, tab. XXII, 1.

<sup>6</sup> L.G. Khrushkova, *Relief Slab with the Image of Birds from Tsebelda, Sovetskaya arkheologiya [Soviet Archeology]*, 1977, no. 1, p. 76, fig. 1.

<sup>7</sup> Yu.N. Voronov, *Nauchnye Trudy...*, p. 431.

<sup>8</sup> V.I. Strazhev, *Abkhazia of Ruins, Izvestiya Abkhazskogo nauchnogo obshchestva [News of the Abkhazian Scientific Society]*, issue 1, Sukhum, 1925, p. 161.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Yu.N. Voronov, *Nauchnye Trudy...*, p. 431.

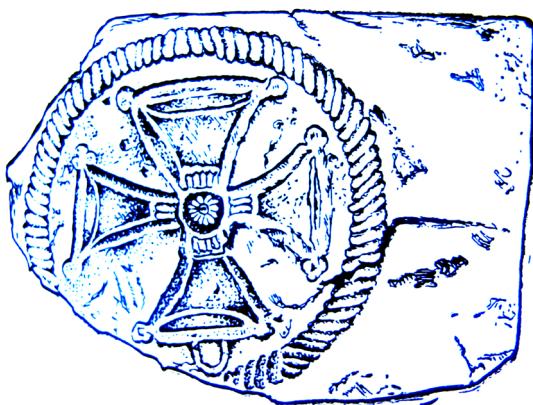


Fig. 3

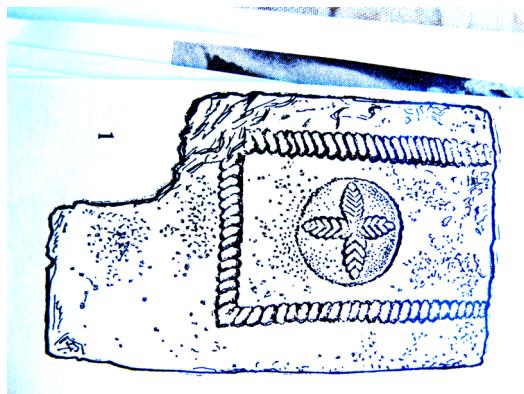


Fig. 4



Fig. 5

In the period 1981–1982 the Tsebelda archaeological expedition found at this place the remnants of an early Christian single-nave church with a protruding apse (pentahedral outside and horseshoe inside). The relief with the image of the fish (Fig. 6)<sup>11</sup>, window topping, and antefix with the image of the cross were found as well. It is with this building that Yu. N. Voronov identifies the monuments found in the period 1960–1971, as follows: two reliefs with the images of the crosses; a plate with a cross and a grape with a bird; a plate with the image of the birds, as well as a newly found relief with fishes. Thanks to the archaeological research of 1981–1982 it also turned out that between the 11th and the 14th centuries this early Christian church was restored from the ruins<sup>12</sup>.

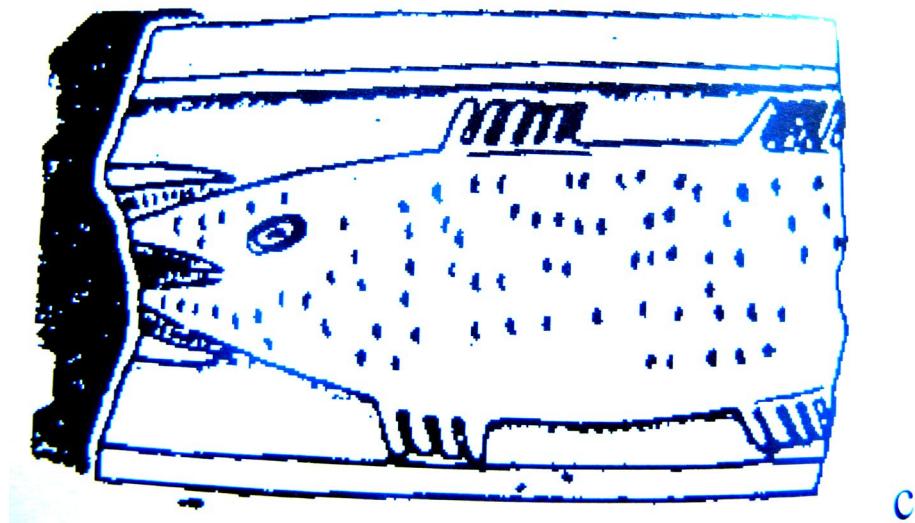


Fig. 6

### Stylistic and Iconographic Parallels

L. G. Khrushkova assumes that the carved slabs and other fragments originating from the church in Mramba were collected at this place later and can be referred to two or three different temples<sup>13</sup>. However, the images on these artefacts betray a significant stylistic similarity. For example, a cross on the first plate (with a vine, a vortical rosette and a bird) is shaped like a cross in a circle from the second plate. In both cases, there are identical ornamental

<sup>11</sup> Yu.N. Voronov, O.Kh. Bgazhba, *Studies of Medieval Monuments in Tsebelda, Arkheologicheskie otkrytiya 1981—1982 gg. v Abkhazii [Archaeological Discoveries of 1981—1982 in Abkhazia]*, Tbilisi, 1985, p. 33, Table XXVI, 3.

<sup>12</sup> Yu.N. Voronov, *Nauchnye Trudy..., p. 431.*

<sup>13</sup> L.G. Khrushkova, *Skul'ptura..., p. 32.*

motifs: flower-shaped rosettes (in the middle of the crossbar in the former case and in the crossing in the latter); convex circles of small diameter (in both cases at the corners of equal-ended crosses extending from the center of the crossbars). In addition, a circle-shaped braid framing a cross on the second slab is made in the same technique as the four-petal rosette and its rectangular ornamental frame on the third slab. In both cases, the twisted braid pattern is made with short diagonal notches in the characteristically flat relief.

The plumage of two birds drinking from a bowl depicted on a plate from the Abkhaz State Museum (probably peacocks, according to the tufts of three feathers on their heads), judging by the technique, resembles that of a bird on the first plate (with a cross and vertical rosettes) pecking grapes. In both cases, there are diagonal parallel notches on the wings. Besides, identical on both plates is the treatment of the elongated beak and the eyes (they are created by symmetrical semicircular strokes). The artistic image, created by simple technical means (parallel and symmetrical notches of different lengths), which testify to a simple graphic style is worthy of note for the two plates.

Moreover, as L. G. Khrushkova<sup>14</sup> has been noted, the above-mentioned reliefs from Mramba are similar in style and technique to some of the reliefs with zoomorphic images from Mount Anakopia. For example, a plate depicting a fish with two cypresses from Anakopia (Fig. 7)<sup>15</sup> is almost identical to the image of the fish on a plate from Mramba<sup>16</sup>. Unfortunately, the present location of this slab is unknown, it can be analyzed from a drawing published by Yu. N. Voronov and O. Kh. Bgazhba in 1985<sup>17</sup> only. In both cases, the fishes have two short fins on each side of the body and their scales are indicated by the dots formed by small depressions on the surface of the image.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>15</sup> E.Yu. Endoltseva (ed.), *Iskusstvo Abkhazskogo tsarstva VIII—XI vekov. Khristianskie pamyatniki Anakopiiskoi kreposti* [The Art of the Abkhazian Kingdom of the 8th—11th Centuries: Christian Monuments of the Anacopian Fortress], St. Petersburg, 2011, p. 119, fig. 3.

<sup>16</sup> Idem, *The Image of Fish in the Facade Decoration of the Abkhazian Kingdom: Symbolism of the Image, Problemy arkheologii Kavkaza: (k 70-letiyu Yu.N. Voronova): sbornik materialov Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, posvyashchennoi 70-letiyu Yu.N. Voronova (10—11 maya 2011 g., g. Sukhum)* [Proceedings of the International Scientific Conference Dedicated to the 70th Anniversary of Yu.N. Voronov “The Problems of Archeology of the Caucasus” (May 10—11, 2011, Sukhum)], Sukhum, 2011, p. 176, fig. 5.

<sup>17</sup> Yu.N. Voronov, O.Kh. Bgazhba, *Studies of Medieval Monuments...*, p. 33, tab. XXVI, 3.



Fig. 7

Furthermore, a cross on a slab from the storage of the Department for the Protection of Historical and Cultural Heritage of the Republic of Abkhazia resembles a cross on a lost slab from Anakopia with a bull, a lion, and an inscription (Fig. 8)<sup>18</sup>, the only difference being that on the Anakopia plate the cross is ornamented even more simply and schematically. Instead of flower-shaped rosettes inside of each crossbar, there are but small drilled out dot-holes, no decorative circles being at the corners of the crossbars. The vertical rosettes on the plate with a lion from Anakopia (Fig. 9) are identical to those shown on the plate from the repository of the Department for the Protection of Historical and Cultural Heritage<sup>19</sup>: a center in the shape of a decorative circle, three blades decorated with short diagonal notches.



Fig. 8



Fig. 9

To these two groups of monuments a relief from the Sukhumi mountain with the image of the cross with a bull and a lion (Fig. 10),

<sup>18</sup> E.Yu. Endoltseva (ed.), *Iskusstvo Abkhazskogo tsarstva...*, p. 115, fig. 1.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 117, fig. 2.

presently in the Abkhaz State Museum<sup>20</sup>, may be adjoined. This relief also shows an equal-ended cross with crossbeams extending from the crossing. There are, as on the first (with a cross, a bird, and a vine) and on the second (with a cross in a round frame of a twisted braid type) plates from Mramba, even a kind of flower-like rosettes placed along the centerlines of the crossbars in the former case and in the crossing in the latter one. It is true, the rosettes on the plate from the Sukhumi mountain are of an even more simplified form, rather like a four-petal flower bud. This motif is placed on the plate from the Sukhumi mountain not on the cross, but on a smooth background between the cross and the head of a lion.



Fig. 10

Images similar in style and iconography to those discussed above are also on capitals found by A. A. Miller in the altar of a small, late by construction time church on the territory of the fortress Tsybil<sup>21, 22</sup>. An equal-ended cross in a circle and bucraia are visible on this small capital. Both

<sup>20</sup> L.G. Khrushkova, *Skul'ptura...*, tab. XVIII, 2.

<sup>21</sup> There is no information on the present location of the monument; it is known only from the publication of A. A. Miller.

<sup>22</sup> A.A. Miller, *Explorations on the Black Sea Coast of the Caucasus in 1907*, *Izvestiya Imperatorskoi Arkheologicheskoi komissii [News of the Imperial Archaeological Commission]*, issue 33, St. Petersburg, 1909, p. 81, fig. 6; L.G. Khrushkova, *Skul'ptura...*, tab. XXIII, 1.

motifs are rather widespread in the medieval temple plastics of the Northern Black Sea and Transcaucasus<sup>23</sup>.

## Dating

A version proposed in a number of works by L. G. Khrushkova concerns the time of execution of these stylistically close images. In one of her earlier articles, where the relief with the image of the peacocks at the bowl<sup>24</sup> is being analyzed, the researcher notes reasonably that this motif is widespread both in early Christian and in medieval art. However, L. G. Khrushkova does not consider the plates from Mramba as coming from the same church. She notes neither stylistic similarity of their images, nor common features in the technique of execution.

As for the possible time of execution of the relief with birds, the researcher proposes the period between the 7th to the 9th centuries, referring to the “semantics of images, the features of execution, and the given analogies”<sup>25</sup>. In a later generalizing work devoted to the sculpture of early medieval Abkhazia, the author tends to an even earlier dating: the 6th to the 7th centuries, although it is stipulated that “the rudeness of the execution ... makes it difficult to determine the date”<sup>26</sup>. She notes in the same study that such images of the birds are typical examples of medieval art in its entirety, this motif being found in folklore right up to the present day. Indeed, considering the technique of execution of the birds on the reliefs from Mramba and from the repository of the Department for the Protection of Historical and Cultural Heritage, as well as the iconographic features of these images (simplified schematic drawing and composition), one can find a number of analogies in the stone plastic of the period of the High Middle Ages, in the territory of Byzantine empire, as well as the regions under its direct influence.

Concerning these analogies a mention should be made of two peacocks carved on limestone slabs from the Church of St. George in Febe (Boeotia, 872)<sup>27</sup>, that is to say peacocks on a plate from Boeotia are made in a similar way<sup>28</sup>. They are close to the image of two birds on the Mramba plate by a tuft of three feathers on their heads and the designation of the

<sup>23</sup> E.Yu. Endoltseva, *Syncretic Images in the Architectural Decoration of the south Caucasus in the Medieval Period: Bull's Head, Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: VII Mezhdunarodnaya konferentsiya Sankt-Peterburg, 11—15 oktyabrya 2016 g.: tezisy dokladov [Actual Problems of Theory and History of Art: The 7th International Conference (St. Petersburg, October 11—15, 2016): conference abstracts]*, St. Petersburg, 2016, pp. 63 – 64.

<sup>24</sup> L.G. Khrushkova, *Relief Slab with the Image of Birds from Tsebelda, Sovetskaya arkheologiya [Soviet Archeology]*, 1977, no. 1, pp. 75—83.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>26</sup> L.G. Khrushkova, *Skul'ptura...,* p. 35.

<sup>27</sup> A. Grabar, *Sculptures Byzantines de Constantinople (IV—X Siècle)*, Paris, 1963, pl. XLIII, 3, 4.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pl. XLIII, 3.

feathers with schematic parallel notches. Besides, the birds are always shown in profile. There are similarities with the Mramba reliefs in the manner of depicting two birds on the reliefs of the external apse wall of the Skripou Church (873–874) in Boeotia<sup>29</sup>. A bird on the burial slab of the 11th century from Prespa is similarly made<sup>30</sup>. Like two birds from Mramba, he has a hooked elongated beak and paws with claws. The wings, as in the previous cases, are marked by sharp parallel lines. Interestingly, the sarcophagus of St. Sophia Cathedral in Kiev, 11th c.<sup>31</sup> also has a bird made in the above-mentioned schematic graphic manner. Birds are identical in reliefs of the 11th century from the Athenian Agora<sup>32</sup>. On the capitals from the church of Panagia Episkopi (XI century) on Santorini<sup>33</sup> two birds are compositionally close to the feathered Mramba reliefs.

L. G. Khrushkova suggests dating the plates with crosses from Mramba to the 6th century. The researcher points to their iconographic analogies of the early Christian time<sup>34</sup>, however, she is perplexed by the presence of vertical rosettes on the “early Christian images”. According to her, they are found in Christian plastic no earlier than the 8th century<sup>35</sup>. In her latest work L. G. Khrushkova, overlooking the contradictions noted above, relates all of the Mramba reliefs to the 6th century, considering them the work of local masters<sup>36</sup>.

A carved capital is found not far from Mramba in a medieval church of the fortress Tsybil and known from the publication of A. A. Miller, also dated by L. G. Khrushkova to the 6th c.<sup>37</sup>. The dating is based upon the fact that in course of the excavations of 1977 the researcher found an earlier building under the foundation of the temple, this argument failing to be sufficiently convincing though. Similarly, one may put in question a hypothesis of Yu. N. Voronov, worked out during the 1981–1982 excavations, when an earlier building (presumably of the 6th century) was discovered on the site of the Mramba church, to which the researcher has referred the reliefs with the “early Christian symbolism”. The researcher himself has noted that this early Christian church, apparently, was restored between the 11th and the 14th centuries<sup>38</sup>.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pl. XL, 1-3.

<sup>30</sup> A. Grabar, *Sculptures Byzantines du Moyen Âge. II. (XI—XIV Siècle)*, Paris, A. et J. Picard Publ., 1976, p. 64, pl. XXXVI a.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pl. LVII b.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 104, pl. LXXX a.

<sup>33</sup> M. Dennert, *Mittelbyzantinische Kapitelle. Studien zu Typologie und Chronologie*, Bonn, 1997, taf. 54, 305.

<sup>34</sup> L.G. Khrushkova, *Skul'ptura...,* p. 33.

<sup>35</sup> Idem, *Relief Slab...,* p. 81.

<sup>36</sup> L. Khroushkova, *Les Monuments Chrétiens de la Côte Orientale de la Mer Noire*, Abkhazie IV—XIV Siècles. Turnhout, 2006, (Bibliotheque de l'Antiquite Tardive 9), p. 86.

<sup>37</sup> L.G. Khrushkova, *Skul'ptura...,* p. 37.

<sup>38</sup> Yu.N. Voronov, *Nauchnye Trudy...,* p. 431.

One has to consider the fact that none of the motives mentioned above (equal-ended crosses, birds, fishes, bukrania, and grapevine) cannot be treated as exclusively early Christian. Each of them existed in art for quite a long time, over various periods, from early Christian to medieval one<sup>39</sup>.

There is an undoubted stylistic proximity between the Mramba carved slabs and some of the Anakopian reliefs, for example the reliefs with fishes, two plates with crosses, platbands with a lion and a bull at the cross with an inscription and with a lion with two vortical rosettes, and a plate from Sukhumi Mountain with a bull and a lion at the foot of the cross. It makes sense to note a certain similarity in the circumstances of the discovery of the Mramba reliefs and those from the Anakopian Mountain: the absence of a clear archaeological context, since both lapidary collections were formed in the late 19th–early 20th century on the site of ancient churches that survived different periods of renovations.

Recent studies of the Anakopia reliefs (iconographic and stylistic analysis, historical and paleographic context) have showed that since the inscription on the relief with a bull and a lion at the cross was made simultaneously with the image, not at different times, as was supposed<sup>40</sup>, they may be considered to be a work of medieval masters of the 11th century<sup>41</sup>. Given the marked stylistic and iconographic similarity of the monuments, this date seems to be the most suitable for Mramba carved plates. This hypothesis does not contradict any of the previously mentioned facts. On the contrary, the images similar to those discussed above, as already shown, are quite common in the Middle Ages, especially in the 10th–11th centuries. The remnants of an older early Christian building under the foundation of the Mramba church does not imply it being decorated with these reliefs. They could have been made at the time of the archaeologically determined renovation of this church between the 11<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> centuries.

If the proposed dating is correct, the reliefs from Mramba, Anakopia, and those from the Sukhumi mountain make up a special group of architectural decorations within such an artistic phenomenon as the art of the Abkhazian kingdom<sup>42</sup>. This has been repeatedly mentioned in different contexts<sup>43</sup>. “Monuments of this group, the images on which as a whole ... are

<sup>39</sup> E.Yu. Endoltseva (ed.), *Iskusstvo Abkhazskogo tsarstva...*, p. 101-142.

<sup>40</sup> L.G. Khrushkova, *Skul'ptura...*, pp. 26–32.

<sup>41</sup> E.Yu. Endoltseva (ed.), *Iskusstvo Abkhazskogo tsarstva...*, p. 87–209.

<sup>42</sup> Idem, *Particularities of Formation of the Abkhazian Kingdom's Artistic Culture and its Contacts with Byzantium (On the Example of Architectural Decoration)*, Trudy Instituta vostokovedeniya RAN. Vyp. 9: *Natsional'naya kul'tura v transnatsional'nom prostranstve* [Proceedings of the Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences. Issue 9: National Culture in Transnational Space], Moscow, 2018, pp. 37—54.

<sup>43</sup> Idem, *Some Particularities of the Abkhazian Kingdom's Art of the 8th—11th Centuries on the Example of Architectural Decoration*, *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: tezisy dokladov VIII Mezhdunarodnoi konf.*, Moskva, 2—6 oktyabrya 2018 g. [Actual Problems of Theory and History of Art: Abstracts of the 8th International Conference (Moscow, October

schematic and primitive both in terms of technique and composition ... are stylistically close to the monuments of the 10th–11th centuries originating from other regions of the Byzantine Empire (Cappadocia, Asia Minor, Greece), and from the territories that were at that time under its direct cultural influence (Kievan Russia)”<sup>44</sup>. Publications of 2017<sup>45</sup> equally corroborate the conclusions of the author of the present article.

This research is financed by Russian Fund for Fundamental researches, project № 18 – 012- 00319.

### **List and source of illustrations:**

**Fig. 1** Slab from the collection of the former State Department for the Protection of Historical and Cultural Heritage of the Republic of Abkhazia. Photo of the author.

**Fig. 2** Sketch of the slab from the collection of the former State Department for the Protection of Historical and Cultural Heritage of the Republic of Abkhazia. From^ Voronov Yu.N. Nauchnye trudy: v 7 t. T. III. Taina Tsebel'dinskoi doliny. Drevnyaya Apsiliya [Scientific Works: in 7 volumes. Volume III. The Mystery of the Tsebelda Valley. Ancient Apsilia]. Sukhum, 2010, p. 103, fig. 40.

**Fig. 3** Cross in the circle. Sketch of the slab. From: Khrushkova L.G. Skul'ptura rannesrednevekovoi Abkhazii V—X veka [Sculpture of the Early Medieval Abkhazia of the 5th—10th Century]. Tbilisi, 1980, Tab. XIX, 3.

**Fig. 4** Plate with a four-petal rosette in a rectangular frame. From: Khrushkova L.G. Skul'ptura rannesrednevekovoi Abkhazii V—X veka [Sculpture of the Early Medieval Abkhazia of the 5th—10th Century]. Tbilisi, 1980, Tab. XXII, 1.

**Fig. 5** Slab with the image of two birds. Photo of the author.

**Fig. 6** Sketch of the slab with the image of fishes. From: Voronov Yu.N., Bgazhba O.Kh. Studies of Medieval Monuments in Tsebelda, Arkheologicheskie otkrytiya 1981—1982 gg. v Abkhazii [Archaeological Discoveries of 1981—1982 in Abkhazia]. Tbilisi, 1985, p. 33, Table XXVI, 3.

**Fig. 7** Slab with the image of the fish and two cypresses. Photo of the author.

**Fig. 8** Sketch of the slab with the bull and lion near the cross. Form: Endoltseva E.Yu. (ed.) Iskusstvo Abkhazskogo tsarstva VIII—XI vekov. Khristianskie pamiatniki Anakopiiskoi kreposti [The Art of the Abkhazian Kingdom of the 8th—11th Centuries: Christian Monuments of the Anacopian Fortress]. St. Petersburg, 2011, p. 115, Il. 1.

2—6, 2018)], St. Petersburg, NP-Print Publ., 2018, pp. 160—163. Available at: [https://actual-art.spbu.ru/images/2018/AA\\_thesis2018.pdf](https://actual-art.spbu.ru/images/2018/AA_thesis2018.pdf) (accessed 17.12.2018).

<sup>44</sup> Idem, *The Lashkendar Church and the Alan-Abkhazian Cultural Contacts: Prospects of Studying, Observatoriya kul'tury [Observatory of Culture]*, 2018, vol. 15, no. 3, p. 304.

<sup>45</sup> T. Dadiani, T. Khundadze, E. Kvachadze, *Medieval Georgian Sculpture*. Tbilisi, 2017. Endoltseva E.Yu. *About One Relief from the Storage of the Former State Department for Protection of the Cultural Heritage of the Republic of Abkhazia, Arkheologiya srednevekovogo khrama: materialy Mezhdunarodnoi nauch. konf., posvyashchennoi 170-letiyu K.K. Kostsyushko-Valyuzhinicha, Khersones*, 25—29 sentyabrya 2017 g. [Proceedings of the International Scientific Conference Dedicated to the 170th Anniversary of K.K. Kostsyushko-Valyuzhinich “Archaeology of Medieval Church” (Chersonesus, September 25—29, 2017)], Sevastopol, 2017, pp. 21—24.

**Fig. 9** Slab from Anacopia mountain with the image of lion and two vertical rosettes. Photo of the author.

**Fig. 10** Slab from the Sukhum mountain. Photo of the author.

## Bibliography:

**Dadiani T., Khundadze T., Kvachadze E., Medieval Georgian Sculpture**, Tbilisi, Cezanne Printing House, 2017, 375 p.

**Dennert, M., Mittelbyzantinische Kapitelle**, Studien zu Typologie und Chronologie. Bonn, Habelt Publ., 1997, 232 p.

**Endoltseva, E.Yu. (ed.), Iskusstvo Abkhazskogo tsarstva VIII—XI vekov. Khristianskie pamyatniki Anakopiiskoi kreposti [The Art of the Abkhazian Kingdom of the 8th—11th Centuries: Christian Monuments of the Anacopian Fortress]**, St. Petersburg, RKhGA Publ., 2011, 272 p.

**Endoltseva, E.Yu., About One Relief from the Storage of the Former State Department for Protection of the Cultural Heritage of the Republic of Abkhazia, Arkheologiya srednevekovogo khrama: materialy Mezhdunarodnoi nauch. konf., posvyashchennoi 170-letiyu K.K. Kostsyushko-Valyuzhinicha, Khersones, 25—29 sentyabrya 2017 g. [Proceedings of the International Scientific Conference Dedicated to the 170th Anniversary of K.K. Kostsyushko-Valyuzhinich “Archaeology of Medieval Church” (Chersonesus, September 25—29, 2017)]**, Sevastopol, FGBUK GIAMZ “Khersones Tavricheskii” Publ., 2017, pp. 21—24 (in Russ.).

**Endoltseva, E.Yu., Particularities of Formation of the Abkhazian Kingdom’s Artistic Culture and its Contacts with Byzantium (On the Example of Architectural Decoration)**, Trudy Instituta vostokovedeniya RAN. Vyp. 9: Natsional’naya kul’tura v transnatsional’nom prostranstve [Proceedings of the Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences. Issue 9: National Culture in Transnational Space], Moscow, IV RAN Publ., 2018, pp. 37—54 (in Russ.).

**Endoltseva E.Yu., Some Particularities of the Abkhazian Kingdom’s Art of the 8th—11th Centuries on the Example of Architectural Decoration, Aktual’nye problemy teorii i istorii iskusstva: tezisy dokladov VIII Mezhdunarodnoi konf., Moskva, 2—6 oktyabrya 2018 g. [Actual Problems of Theory and History of Art: Abstracts of the 8th International Conference (Moscow, October 2—6, 2018)]**, St. Petersburg, NP-Print Publ., 2018, pp. 160—163. Available at: [https://actual-art.spbu.ru/images/2018/AA\\_thesis2018.pdf](https://actual-art.spbu.ru/images/2018/AA_thesis2018.pdf) (accessed 17.12.2018) (in Russ.).

**Endoltseva E.Yu., Syncretic Images in the Architectural Decoration of the south Caucasus in the Medieval Period: Bull’s Head, Aktual’nye problemy teorii i istorii iskusstva: VII Mezhdunarodnaya konferentsiya Sankt-Peterburg, 11—15 oktyabrya 2016 g.: tezisy dokladov [Actual Problems of Theory and History of Art: The 7th International Conference (St. Petersburg, October 11—15, 2016): conference abstracts]**, St. Petersburg, Sankt-Peterburgskogo Universiteta Publ., 2016, pp. 63—64 (in Russ.).

**Endoltseva E.Yu., The Image of Fish in the Facade Decoration of the Abkhazian Kingdom: Symbolism of the Image, Problemy arkheologii Kavkaza: (k 70-letiyu Yu.N. Voronova): sbornik materialov Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, posvyashchennoi 70-letiyu Yu.N. Voronova (10—11 maya 2011 g., g. Sukhum) [Proceedings of the International Scientific Conference Dedicated to the 70th Anniversary of Yu.N. Voronov “The Problems of Archeology of the Caucasus” (May**

*10—11, 2011, Sukhum)], Sukhum, AbIGI im. D.I. Gulia Publ., 2011, pp. 170—178 (in Russ.).*

**Endoltseva E.Yu.**, *The Lashkendar Church and the Alan-Abkhazian Cultural Contacts: Prospects of Studying, Observatoriya kul'tury [Observatory of Culture]*, 2018, vol. 15, no. 3, pp. 298—308 (in Russ.). DOI 10.25281/2072-3156-2018-15-3-298-308.

**Grabar, A.**, *Sculptures Byzantines de Constantinople (IV—X Siècle)*, Paris, Maisonneuve Publ., 1963, 139 p.

**Grabar A.**, *Sculptures Byzantines du Moyen Âge. II. (XI—XIV Siècle)*, Paris, A. et J. Picard Publ., 1976, 166 p.

**Khrushkova L.**, *Les Monuments Chrétiens de la Côte Orientale de la Mer Noire. Abkhazie IV—XIV Siècles*, Turnhout, Brepols Publishers, 2006, 340 p. (Bibliotheque de l'Antiquite Tardive 9).

**Khrushkova, L.G.**, *Relief Slab with the Image of Birds from Tsebelda*, Sovetskaya arkheologiya [Soviet Archeology], 1977, no. 1, pp. 75—83 (in Russ.).

**Khrushkova, L.G.**, *Skul'ptura rannesrednevekovoi Abkhazii V—X veka [Sculpture of the Early Medieval Abkhazia of the 5th—10th Century]*, Tbilisi, Metsniereba Publ., 1980, 126 p.

**Miller, A.A.**, *Explorations on the Black Sea Coast of the Caucasus in 1907, Izvestiya Imperatorskoi Arkheologicheskoi komissii [News of the Imperial Archaeological Commission]*, issue 33, St. Petersburg, V.F. Kirshbauma Publ., 1909, pp. 71—102 (in Russ.).

**Strazhev, V.I.**, *Abkhazia of Ruins, Izvestiya Abkhazskogo nauchnogo obshchestva [News of the Abkhazian Scientific Society]*, issue 1. Sukhum, 1925, pp. 131— 169 (in Russ.).

**Voronov, Yu.N.**, *Nauchnye trudy: v 7 t. T. III. Taina Tsebel'dinskoi doliny. Drevnyaya Apsiliya [Scientific Works: in 7 volumes. Volume III. The Mystery of the Tsebelda Valley, Ancient Apsilia]*. Sukhum, Abkhazskii Institut Gumanitarnykh Issledovanii ANA Publ., 2010, 468 p.

**Voronov, Yu.N., Bgazhba O.Kh.**, *Studies of Medieval Monuments in Tsebelda, Arkheologicheskie otkrytiya 1981—1982 gg. v Abkhazii [Archaeological Discoveries of 1981—1982 in Abkhazia]*. Tbilisi, Metsniereba Publ., 1985, pp. 27—35 (in Russ.).

# The Hagiographical Icon of Saint Nicholas in the Church of Michael the Brave from Ocna Sibiului. Iconographic, Artistic and Technical Issues

Raluca Marilena Dumitrescu\*

**Abstract:** *The article deals with some considerations upon the iconographic, artistic and technical issues that have been identified in the early 18<sup>th</sup> century hagiographical icon of Saint Nicholas from Transylvania. A description with references to the actual situation of the icon pictures the framework in which not only this object, but also a group of other five other icons that it is part of, is now the focus of attention and conservation-restoration interventions, after they left the original site. After some regards concerning style, author, and technical aspects, as well as the present conservation state of the icon, it has been pointed out the necessity to study these artifacts more thoroughly and investigate them in a scientific way. In this respect, in order to offer a helping hand to the people in charge who started to decipher the inscriptions that give us important information about this icon and also at least another one from the group, the restorer had the role to professionally unveil the texts without any danger to the object. There are presented some intervention made with this aim, and the results that were achieved with some professional aid in the deciphering and translating the writings. Once this information came into light in a more detailed way, the need to identify some chemical features of the materials in the composition of the ensemble, but also some morphological and structural aspects of it became a priority, not only from the perspective of the restoration process had in view, but also for the better knowledge of other research horizons. Thus, the type of investigations that were made are presented, together with their results. The achieved data throws a new light not only upon the Transylvanian icons of the time, but also on future research in a comparative way.*

**Keywords:** iconography, hagiographic, icon, inscriptions, investigations, stratigraphy, pigments, restoration

The icon of Saint Nicholas with scenes of his life from Ocna Sibiului (measurements: 33,15 x 25,19 x 1,11 inch), as the group of other five

\* PhD Student at National University of Arts, “George Enescu” Iași, România, e-mail: [dumiralul@yahoo.com](mailto:dumiralul@yahoo.com)

artifacts that belongs to, reported for the first time by Șerban Semo<sup>1</sup> was found in a storehouse of the Church of Saints Archangels as patrons, erected by the voivode Mihai Viteazu and restored by the voivode Constantin Brâncoveanu. Maybe the situation in which the icons were at that time (the placing into a storehouse and the nailing onto the walls of it with huge spikes)<sup>2</sup> is owed to the stormy history of this place of worship, which undergone the changes due to the temporary statute as a Unitarian church. According to the supposition of the author, they could belong to the old altar screen of the church<sup>3</sup> - since at the time of that research in the back of an “ugly catapetasma from painted planks” that “divided the altar from the rest of the church”, was a masonry wall altar screen that also seemed not to be the original one. Though it was specified that the icons – four of them being royal icons, a royal door and a small cross from an altar screen – show differences in dating and style, they could be attached progressively to this altar screen that was considered as vanished, or they could be kept in the church, even with different proveniences or time location. The same author specifies that the royal icons are dating from the first half of the 18-th century, the royal door from the second half, the oldest element being the cross, which dates from the 17-th century. The first two icons, the one of Saint Nicholas and the one that depicts the Archangels Synod, assigned prior by Serban Semo to a presumed master from the south part of the country, they prove to be the work of a Transylvanian one. In the first stage of their research, there was known only the year of the execution: 1724. Due to some later assigns<sup>4</sup>, the icon of Saint Nicholas is signed by Ivan the painter of Rășinari. Besides, it seems that the mural paintings done in the year 1723 in the church from which the icons belong, the adornment of it being „masterly painted and depicting scenes of Jesus the Savior’s life, of the principal saints, and also the image of the heaven and hell”, are assigned also to his painter.

<sup>1</sup> Șerban Semo, *Vestigii inedite într-o biserică a lui Mihai Viteazul*, in Studii Muzeale, VI, Ed. Muzeului de Artă al R.S.R., București, 1972, pp. 5-11.

<sup>2</sup> ibidem, p. 11: „I found some of these were nailed onto the wall with huge spikes, that were penetrated directly through their wood, and the mentioned ones laying down the floor and covered by all sorts of remains (...)"

<sup>3</sup> The author refers to the original altar screen of the church from the time of restoration by Brâncoveanu voivode – see also the note 3, p.11.

<sup>4</sup> Marius Porumb, *Un veac de pictură românească din Transilvania*, Ed. Meridiane, București, 2003, pl. 95, and Ioana Cristache Panait, „Zugravul Petru din Topârcea” in Artă. Istorie. Cultură, Studii în onoarea lui Marius Porumb, 2003, p. 299.



Picture no. 1 Saint Nicholas icon  
with scenes of his life



Picture no. 2 UV light analysis

The other two royal icons – The Virgin with Child and Deisis, clearly different from the first ones, are placed at a first study, at the middle or even in the second half of the 18<sup>th</sup> century<sup>5</sup>, and assigned with a high probability to a north-Transylvanian master. As they have also inscriptions in the lower part, we hope that in the near future they could offer additional information on the occasion of their restoration.

The royal doors are fitting in the second half of the 18<sup>th</sup> century, being dated 1770, and their author, according to the opinion of Şerban Semo, should be Pop Porfirie from Răşinari.<sup>6</sup> We mention that the signature identified in the median area of the left folding door belongs to "Ioan Pop, painter from Răşinari", according to the publication of Marius Porumb.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Marius Porumb, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania, sec. XIII – XVIII*, p.270, is placing them in the 17-th century.

<sup>6</sup> it is mentioned, in a thank-you note at the end of the article, the participation of the researcher Marius Porumb at the identification of the inscriptions

<sup>7</sup> Marius Porumb, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania, sec. XIII – XVIII*, p. 272, 193

The oldest element, the cross of the altar screen, is dated in the second half of the 17th century,<sup>8</sup> and it is worth a more detailed study; perhaps it would yield new data as for the author but for a more precise dating. The peculiar style of it inclined Marius Porumb to associate it with influences of Western art, the figure of Jesus being identified as a prototype of the representations of pre-Renaissance art, belonging to the Byzantine “mannerism”.<sup>9</sup>

To come back to present times, it is necessary to mention the fact that this group of icons lies in the collection of icons of the Orthodox Archdiocese of Sibiu, being – after an ample action of conservation and relocation of more objects in a more appropriate space in what concerns the microclimate, at the Conservation-Restoration Department of the same institution – brought to the attention of specialists, researchers of art history, but also expert restorers, some of them already making the subject of some restoration interventions. The icon of the patron saint, representing the Archangels Synod, almost illegible before restoration, and at the moment of the drawing up of this article being in a primarily stage of restoration, shows common features with the one of Saint Nicholas (the format, the profiled rod, the color palette).

The evolution of the restoration process of this later one can uncover new data upon some fragments of inscription not yet deciphered, especially the identification of the author’s signature. The icon of Saint Nicholas arose our interest – because of the guidance of Sinigalia Tereza, to which we address our gratitude – for the studying of the eventually kinship in the compositional pattern, stylistically, perhaps even in technique, with its older forerunner from Urisiu de Jos.

In this respect, we mention the framing of this iconographic composition in the ”type of a central figure with marginal scenes that is met in Transylvania, since the first half of the 16<sup>th</sup> century, through Moldavian channel.”<sup>10</sup> As a technical peculiarity of the Transylvanian icons of the 16<sup>th</sup> century, which are different from the Moldavian manner of treating the panels, where “almost with no exception” the icons have “a more or less wide frame, but always highlighted from the central field”, we find here the simple highlighted frame (...) – under the shape of a rod which separates the

<sup>8</sup> according to Şerban Semo, *op. cit.*, p. 11, but also Marius Porumb, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania, sec. XIII – XVIII*, p. 272, which is placing it even at the end of the 16-th century or at the beginning of the 17-th century, and states that this is the only piece that remained from the old altar screen in the time of the voivod Mihai Viteazul

<sup>9</sup> Marius Porumb, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania, sec. XIII – XVIII*, p.272

<sup>10</sup> Ioana Cristache Panait, *Zugravul Petru de la Topârcea (Judeţul Sibiu)*, in Artă. Istorie. Cultură, Studii în onoarea lui Marius Porumb, Cluj Napoca, 2003, p.292

central field from the marginal one of the scenes (n. a.), “a feature that shows up to the end of the 16<sup>th</sup> century.”<sup>11</sup>

Stylistically, one can observe the Byzantine iconographic features that are sitting at the base of the execution, but also the influence of the patterns from the Constantin Brâncoveanu’s period, a balanced color palette, a steady and unconstrained drawing.<sup>12</sup>

We considered a priority the complete deciphering of the Cyrillic inscription at the base of the icon, which constitutes a strange annexation of two texts – one in Slavonic, which seems to represent a moralizing advice, and the other one, in Romanian, which according to Marius Porumb would specify the following: ”... (*these icons were paid by Ionu ... from Vizocna and his wife ... year 7232, 1724*).”<sup>13</sup> The same author mentions that the master’s signature is merely shown on the pendant icon, the one of the Archangels Synod, where it is specified: ”*These two icons were made by erei Ivan Pa (inter) ... 1724.*”<sup>14</sup> It is also of interest – from the perspective of a comparative analysis with other hagiographical icons of the saint in which there can be found similarities – the deciphering of the titles of the marginal scenes, written of Cyrillic letters.

Since the icons from the mentioned group needed a prophylactic operation through the applying of a Japanese paper for the safe transport to the new location, the research of the icon of Saint Nicholas implied an intervention of removing this paper, respectively a consolidation of some small detachment of the paint layer (partially, to the extent that it could be possible to intervene at that moment, following that the icon should be restored in the restoration lab of the Archdiocese). Also, to make the inscriptions legible – the one at the base of the icon and the ones that describe the scenes – it was necessary to undergo an intervention of thinning and a partial release of the deposits as well as the strongly brownish varnish, with clumps in the form of blisters, that have altered the visibility of the ensemble to a large extent.



<sup>11</sup> Marina Ileana Sabados, *Transilvania și școala moldovenească de pictură în secolul al XVI-lea. câteva observații*, in Artă. Istorie. Cultură, Studii în onoarea lui Marius Porumb, Cluj Napoca, 2003, p.152

<sup>12</sup> Marius Porumb, Dicționar de pictură veche românească din Transilvania, sec. XIII – XVIII, p. 194

<sup>13</sup> *ibidem*, p. 194

<sup>14</sup> *ibidem*, p. 194

Picture no. 3 The appearance of the inscription at the basis of the icon during the release of the deposits and thinning of the brownish varnish layer

For the identification of some eventual interventions in time upon the icon, it was optically analyzed with the magnifier, but also with UV light. As a result of this analysis, we have noticed that beside some natural ageing processes of degradation of the optical properties of the varnish, respectively some ageing and deterioration processes of the painted layer, in a closed connection to some deterioration of the support, the icon has travelled without any interference from the period of time of its creation to the present. Of course, the degradation linked to a biological attack at the level of the support, by dilatation and contraction – involving changes at the level of paint layer - are visible with the naked eye, and constitute an obstacle in front of the complete reconstitution of some details, especially at the level of the inscription at the basis of the icon.

The text that we could identify over these operations can be presented as it would follow with the generous support of the ethnographer researcher Valerie Deleanu, respectively with a verifying work kindly offered by the priest Vasile Olteanu, the manager of the Museum of Scheii Brașovului. Interesting is the fact that here it appears the signature of the master (Popa Ivan, the painter from Răsinari), without being specified that the donor (Ion Bo ...), would have had paid the icon (icons) “together with his wife” as it was shown in the previous publications. Also, after the partial removal of the deposits and the thinning of the varnish layer, it could be identified the date 7230 (“from the beginning of the world” n. a.), that would correspond to the year 1721, the late 1722 and not 1724 as it was appreciated before.

<b>Slavonic</b>	<b>Romanian translation</b>
Pravilo veiarî i obru...iaroto...i v zaderjaniu ucitelia iav...gia g... sta (d)h svoeia ...scel... istina sego radi vsia jali	(the fairness/truth) of faith and the rejection of (fall/abyss) (lies) in keeping the spirit of the teacher in the search of the truth, the joy of its entire desire
(v) sei smirenie... m(ă/u) viso(k)aia inio... etoiu (b)ogataia o ycena... stia ... ni ... o ... spa(senie) dăsu nasimu	The whole humbleness ... high ... (of) this reach teaching (is)... the salvation of our souls

the two rows in the Romanian language with Cyrillic letters		
..... oia (i)coane i...u (p)lătitu [Ion] Bo... o(t) vi(z)Okna şilea (zug)r(ăv)i(t) Popa Iv(a)nu	..... (i)cons w(er)e (p)aid (by) Ion Bo... from Vi(z)Okna and were pain(t)e(d) (by) Popa Iv(a)n	
31 day(s)	1721/1722	7230 s.....v

The texts of the twelve hagiographical scenes have put less problems, even the illegible scene with the dream of the emperor Constantine being identified. In a clockwise reading sense, beginning with the first scene in the upper left corner, we have the following describing titles: **rojde stvo** (the birth of the saint), **creşcenie** (the baptism/or the christianization), **prinese ego k(u/ă) ucitele** (his receiving of the teaching), **sătvori ego(d)iakoni** (naming as a deacon), **sătvori e.i** (naming ...as a priest or bishop, according to iconography), **izbavi celoveka moria** (the rescue of the man on the sea), **ivist v ... temniţi** (the showing up on the jail), **ivenie țariuvenie** (the showing up [in the dream] of the emperor, according also to iconography), **izb(v)i tri kniazi** (the rescue of the three voivode), **izbavi tri diavi ot bliudosti** (the rescue of three maidens from prostitution), **posla ih v Miralikia** (the sending to Miralikia), **uspenie sti Nikolaе** (the death of Saint Nicholas).

In connection with the central text of the inscription that refers to the term "*viz Ocna*", it is necessary to remind the fact that there is a correspondent in this respect with the inscription from the votive scene in the narthex of the church in Ocnă Sibiului, where we find the following words: "*Constantine Basarab Brâncoveanu did this church, done y(ear) 1701 and they did painted it year 1723; and being superintendent Popa Ioan from Vizocnă to this work*".

1. rojde stvo/ the birth of the saint 	2. crešcenie /the baptism/or the christianization 	3. prinese ego k(u/ā) ucitele/ his receiving of the teaching 	4. sâtvori ego (d)iakoni /naming as a deacon 
12. uspenie sti <b>Nikolae</b> /the death of Saint Nicholas 			5. sâtvori E..i /naming ...as a priest or bishop 
11. posla ih v <b>Miralikia</b> /the sending to Miralikia 			6. izbavi celoveka <b>moria</b> /the rescue of the man on the sea 
10. izbavi tri diavi ot blloodosti /the rescue of three maidens from prostitution 			7. ivist v ... temniti / the showing up on the jail 
9. izb(v)i tri kniazi /the rescue of the three voivode 			8. ivenie īariuvemie /the showing up [in the dream] of the emperor 
<p><b>pravilo vearf i obru...iaroto...i v zaderjaniu ucitelia iav...gia g... sta (d)h svocia ...scel... istina sego radi vsia jali</b>            (the fairness/truth) of faith and the rejection of (fall/abyss) (lies) in keeping the spirit of the teacher in the search of the truth, the joy of its entire desire  <b>(v) sei smirenie... m(ă/u) viso(k)aja inio... etou (b)o gataia o yecena... stia ... ni ... o ... spa(senie) dău nasimu.</b>            The whole humbleness ... high ... (of) this reach teaching (is)... the salvation of our souls  <b>.... oia (i)coane i...u (p)lătitu [Ion] Bo... o(t) vi(z)Okna ūlea (zug)răv)it(t) Popa Iv(a)nu</b>            .... (icons w(er)e (p)aid (by) Ion Bo... from Vi(z)Okna and were pain(t)e(d) (by) Popa Iv(a)n            31 day(s)    1721/1722    7230    s....v</p>			

Picture no.4 Detailed images with the deciphering and translation of the inscriptions

If we were to make a parallel – at least in what concerns the titles that are describing the scenes – between this icon and the one of same saint from Urisiu de Jos, one can find some linguistic analogies (from the Slavonic language). The abbreviation **Sti** (from **sveti** = saint) is identical for both icons; for the text that describes the nativity, the word **rojde** is identical with the one from the icon of the 18<sup>th</sup> century; the words **izbavil, temniți**, and the preposition **ot** is found again in the same form.

We can not omit the mentioning of a later glass painted icon that shows obvious similitudes with the icon that we are studying, which maybe served as a model. The homonymous icon is painted by Petru, the painter from Topârcea. Researched by Ioana Cristache Panait<sup>15</sup>, the icon seems to be inspired from the older icon of Ivan<sup>16</sup>, through the compete identification of the scenes of the saint's life, but also through some similarities in composition. The inscriptions attached to the scenes are reproducing from left to right with some small variations in location, the same events in the life of Saint Nicholas: “*The birth of Saint Nicholas; The baptism of Saint Nicholas; When thy took him to school; When they named him deacon; When he was made priest; When he saved the three girls; When he saved the sailors from death; When he saved the three voivode of death; When Saint Nicholas was gone to the jail; The death of Saint Nicholas; When (he) sent wheat to Miralichia; When (he) reproved the emperor*”<sup>17</sup> It can be seen here – besides the inevitable transposition in the popular style of the glass icon painting, as it would be the reduction of the number of characters, the very sketchy, simplified illustration of the architectures, the stylization of the features etc., similarities in the disposal of compositional elements (as in the nativity scene), or common elements: the small writing slate in the hand of the teacher in the scene of receiving to school, the simplified ciborium and the temple curtain , the building of the jail with the roof and side walls in an opened perspective, the disposal of the head of the father in the arch of a window in the scene of salvation of the three maidens.

<sup>15</sup> Ioana Cristache Panait, *Zugravul Petru de la Topârcea (Județul Sibiu)*, p. 292-293

<sup>16</sup> *ibidem*, p 293 – „*the influence and the closed guiding of youngest Popa Ivan from Rășinari (...) had been observed in the earliest stage one generation earlyer, making the difference between the brush of the father and son.*”, see also note 63

<sup>17</sup> *ibidem*, p. 292, and note 61



Picture no. 5. Glass icon painting of Saint Nicholas with scenes of his life, painted by Petru the painter from Topârcea (image took from the publication of Iuliana Dancu, Dumitru Dancu, *Pictura țărănească pe sticlă*, plate no. 101)

An important issue that comes to support the idea of the existence as a model of the homonymous icon of the painter Ivan, is that of through the identification of common traits of this icon, which "totally keeps the qualities of the execution" of a Saint Trinity painted by the same author (signed Petru the painter and dated 1795), could be drawn some conclusions, as for example: the placing of the angels well studied in the Saint Trinity, with their heads graciously inclined, the severe and logical construction of the folds, the perspective noticed in the furniture and in the architectural background cheered up by the crown of a tree, are the expression of a mastery of a style, of a tradition established in the rendering of some shapes that are specific to the wooden painting.<sup>18</sup>

Through the scientific research of the icon, we intended to identify some interventions (UV light analysis), the identification of some pigments

<sup>18</sup> Iuliana Dancu, Dumitru Dancu, *Pictura țărănească pe sticlă*, București , 1975, p. 91

(microchemical tests, XRF analysis), the type of the rendering (microchemical tests), the type of the varnish – supposed as of oil-resin nature (solubility tests, oil test), identification of the composition and appearance of paint layer (stratigraphy).

The UV light analysis revealed with more accuracy the observations made with the naked eye, namely the presence of a natural oil-resinous varnish (through the specific olive-green color), the uneven consistency, with leaks and thick deposits of it, the original appearance of the icon – without later interventions as repaints, chromatic retouch etc.

The test for the identification of the type of rendering yield a result that situates the sample in the area of *gesso* – the sample did not solve in the chloric acid droplet.

At a first analysis in what concerns the nature of the resin that as used for the varnish, it had been done the test for the presence of oil (for the identification of an oil-resinous varnish). This have given a positive result, with the formation of a stable foam.<sup>19</sup>

Some samples were non-destructively tested, through X-ray spectrophotometry.<sup>20</sup> The samples no. 1 and 2 proved to have the following composition: cinnabar red on silver leaf. The sample no. 3: cinnabar red with iron ochre and a led pigment; the sample no.4: cinnabar red and a led pigment (in the underlayer); sample no. 5: iron ochre and zinc white (it is suggested a possible repaint because of the presence of this element, though the UV light analysis has not confirmed this)<sup>21</sup>; the samples 6 and 7 contain minium led red. Later on, a new set of investigations with similar results<sup>22</sup>, revealed more precisely the nature of the metallic leaf (silver and a small amount of gold, on a bolus based on iron oxide), the presence of a white pigment for the finishes of the beard of the saint, respectively the mixture of led minium and cinnabar for the tinting of red tones of the architecture. The frame rod was colored with led minium red.

<sup>19</sup> these former investigations were performed by Dumitrescu Raluca in situ (at the Conservation-Restoration Department of the Orthodox Archdiocese of Sibiu for UV light analysis) and in the restoration lab of the County Museum in Târgu Mureş, on the basis of some micro-sample that were took.

<sup>20</sup> the analysis had been done by dr. Migdonia Georgescu, from the Physico - Chemical and Biological Research Center of National History Museum of Bucharest, Romania, with a portable XRF device, type Innov X Alpha Series 6000, with a wolfram anti-cathode, U= 45 kV, I = 6 µA and acquiring time of 60 s

<sup>21</sup> we consider that the presence of zinc is explainable by the heterogeneous composition of the mineral of the career that was taken off, this doesn't necessary indicate the existence of a later intervention

<sup>22</sup> analisys undertook by the lecturer and investigator Gheorghe Niculescu at UNARTE, with a portable XRF device, type Bruker Titan, with SDD detector, with a rhodium anti-cathode, a sistem operation in two ways: 45 kV and 10 µA for hard elements, and 15 kV, respectively 22 µA for light elements, the acquiring time being of 60 s



Picture no. 6 The location of the sampling points for analysis

For the completion of these pieces of information, infrared spectroscopy investigations were undertaken (FTIR).<sup>23</sup> For two samples of rendering, taken from different areas, it was identified the presence of

<sup>23</sup> Analysis performed by dr. Cristina Carșote, Physico – Chemical investigation expert at Physico - Chemical and Biological Research Center of National History Museum. The measurements were done by ATR method (Attenuated Total Reflection), with a Bruker Alpha spectrometer, in the spectral domain 4000 – 400 cm<sup>-1</sup>, with 4cm<sup>-1</sup> resolution and 32 scanning. To process and evaluate the spectra it was used the software OPUS 7.0.

gypsum (Figure no.1 “G” for sample no.1), but also of calcium carbonate (Figure no.2, “C” for the sample no.2), according to the comparison with the infrared absorption spectra for these materials. Thus, we identified a rendering layer based on gypsum (gesso), which has calcium carbonate in the composition, which is a habit in the applying of the rendering on medieval icons.<sup>24</sup> Moreover, at the first set of XRF analysis, calcium was identified in the composition of all the analyzed samples. In what concerns the composition of the varnish layer, it was identified that this contains a natural resin (figure no.2, “R”), through the comparison of the infrared absorption spectra, specific to natural resins from IRUG database (Infrared and Raman Users Group), but also a protein compound (Figure no.2, „Al”, „AII”), which confirm the result formerly obtained for the determination of an oil in the composition of the varnish. Besides these, there have been noticed also compounds from the silicates group (Figure no.2, “S”).

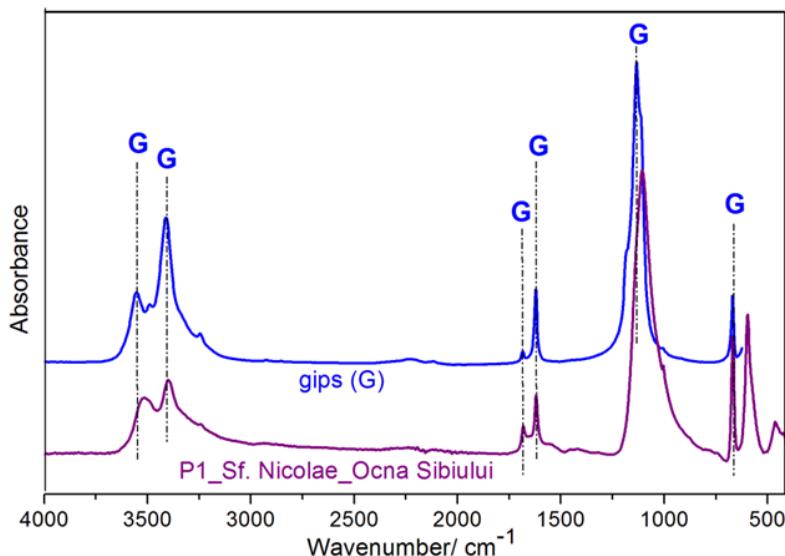


Figure no. 1 The IR spectra of the rendering sample (P1) took from the icon of Saint Nicholas - Ocna Sibiului in comparison with the spectra of gypsum (G), took from the IRUG database (Infrared and Raman Users Group). There are highlighted the main infrared strips typical for gypsum identified in the analyzed sample.

<sup>24</sup> Daniel V. Thompson, *The materials and techniques of medieval painting*, Dover Publications, 1956, p.32

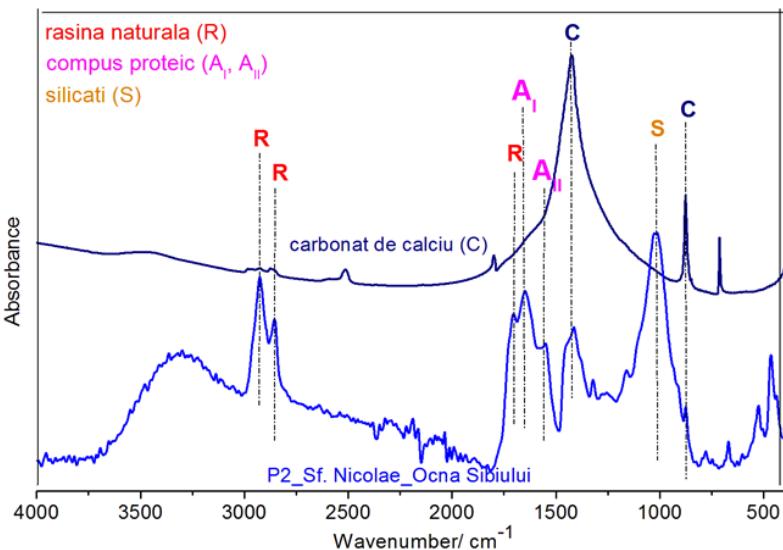


Figure no. 2, The IR spectra of the rendering sample (P2) took from the icon of Saint Nicholas - Ocna Sibiului in comparison with the spectra of calcium carbonate (C), took from the IRUG database (Infrared and Raman Users Group). There are highlighted the main infrared strips typical for calcium carbonate (C), a protein compound (A<sub>I</sub>, A<sub>II</sub>), a natural resin (R), and silicates (S).

In conclusion, minium red is repeated in the case of both samples 6 and 7, and we have supposed (accordingly at the same time with the optical overall examination) the use of the same pigment as an underlayer with the role of *bolus* for gilding (in this case for the silver leaf, which received the gilded like appearance). This was observed from the beginning by Șerban Semo – “over the rendering is laid down a red color layer, and then gold”<sup>25</sup> (at that time it wasn’t investigated the nature of the metallic leaf n. a.). By the way, it is known also that the minium red pigment entered into the composition of the *bolus* that was used for the preparation of the surface in order to apply the metallic leaf,<sup>26</sup> here being added the red iron oxide pigment, as the second set of XRF analysis revealed. The details in red cinnabar on silver leaf (P2 at XRF analysis), can originate in the inscription from the basis; the red garment of the saint was obtained from a mixture of red cinnabar with iron ochre and a led pigment – possibly white led, to get a more lighted hue. The metallic leaf – at least supposed initially as gold leaf – proved to be in majority silver leaf, with a very small amount of gold (see XRF analysis for P1 and P2, and also the results of the mentioned second set of XRF analysis). Additionally, a small fragment of metallic leaf was

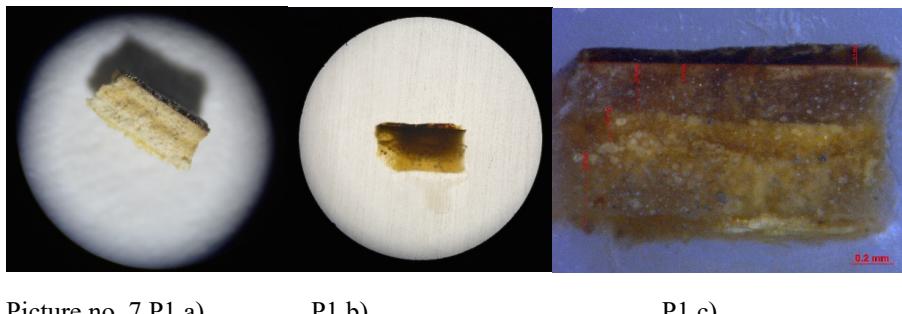
<sup>25</sup> Șerban Semo, *op. cit.*, p.7

<sup>26</sup> Ioan Istudor, *Noțiuni de chimia picturii*, Ed. DAIM Publishing House, București, 2017, p. 123

subjected to the test with nitric acid – in this case, it produced effervescence and the gradually decomposition of the sample.<sup>27</sup> The presence of the silver leaf on a Transylvanian icon at the beginning of 18<sup>th</sup> century is explainable, as far as the use of gold in the period in that area was more costly and hard accessible for this reason.<sup>28</sup> The imitation of the appearance of golden leaf has been done through the tinting of the metallic leaf with a yellow varnish.<sup>29</sup> The presence of gesso at P1 and calcium carbonate at P2 shows the inhomogeneous rendering layer and doesn't constitute – in our opinion – a reason to suspect a later intervention, all the more so as UV light analysis didn't confirm that, and can be explained by the fact that the gesso-type renderings had calcium carbonate into their composition (see also note 22). This seemingly difference in the composition of rendering can be also the result of the way the sample was taken (it is possible that the sample would have had a cleaved layer). The presence of silicates in the composition of the varnish can be owed to some fine atmospheric particles of dust, embedded in time in its structure.

To corroborate this results with some additional data, it was chosen to use some small fragments that were detached from the paint layer, with the aim of acquiring some stratigraphy. The samples were embedded in Araldite resin (A+B) and were polished to be analyzed at the microscope. These stratographies were very useful in obtaining the identification of the disposal and application order of the color layers, their thickness and composition.

#### Progressive phases of optical analysis of P1



Picture no. 7 P1 a)

P1 b)

P1 c)

P1 a) free observation, with a stereo-magnifier, in direct light – it can be observed the spongy, non-homogeneous structure of the rendering layer, also around three layers of rendering laid down on a yellowish layer (the

<sup>27</sup> the analysis was performed by Dumitrescu Raluca in the restoration lab of the County Museum in Târgu Mureş, on the basis of a micro-sample that was took

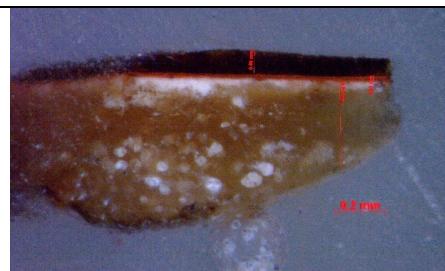
<sup>28</sup> Alexandru Efremov, *Icoane româneşti*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 2003, p. 159

<sup>29</sup> Ioan Istodor, *op. cit.*, p. 125, is mentioning that this has been done „through the use of some yellow varnishes, tinted with saffron, gum gutti etc.”

animal glue used at the preparation of the panel), and then a very thin red layer, followed by the final layer of varnish, brownish and pretty thick.

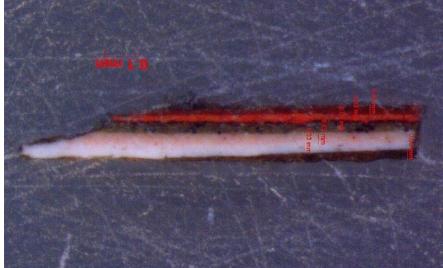
P1 b) the sample embedded in resin, observation with a stereomagnifier in transmitted light – the spongy structure of the sample is still visible, there are present small particles of impurities, the successive layers of the rendering are less visible, it can be seen the separation between the minium red pigment with metallic leaf and the varnish layer which is slightly translucent, also with impurities.

P1 c) the sample embedded in resin, observation with a microscope, in polarized light – it can be observed the spongy, non-homogeneous structure of the rendering layer (the pores are visible as small white round spots), the stratification with different widths of the rendering, with a yellowish layer at the basis (the animal glue used at the preparation of the panel), five distinct successive application that are thinner towards the surface, a very thin red layer (led minium), the metallic leaf, the brownish and thick layer of varnish. For this stratigraphy there have been done also some measurements: the entire width of the stratigraphy is 880 micrometer ( $\mu$ ), of which we have successive layers of rendering totalizing  $760 \mu$ , a width of  $20\mu$  for the red layer and one of  $100\mu$  for the varnish layer.



P2 The stratigraphy shows the disposal and thickness of the rendering layer, red pigment, metallic leaf, and brownish, thick varnish. Also, it can be observed the spongy, nonhomogenous rendering layer (pores visible as small white round spots) as to P1. To also determine the thickness of layers, there have been done some measurements: the entire width of the stratigraphy is 573 micrometer ( $\mu$ ), the successive layers of rendering totalizing  $453 \mu$ , a width of  $30\mu$  for the red layer and one of  $90\mu$  for the varnish layer.

Picture no. 8



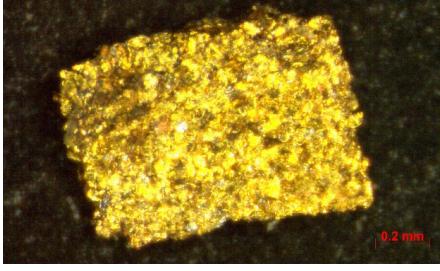
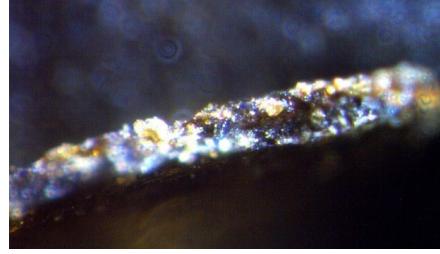
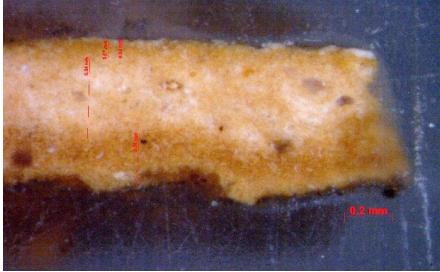
P3 It can be observed the whitish rendering layer, with red particles, penetrating half of the white layer, on a darker basis (probably a rough glue or a agglomeration of it), followed by a grey layer (possibly also a glue), two red layers (the lighter one composed of minium red and the darker one from cinnabar with iron ochre), the silver leaf and a final varnish layer, with a darker colour. The total width of the stratigraphy is 200  $\mu$ , of which we have: 30 $\mu$  for the dark layer at the basis, 60 $\mu$  for the rendering, 30 $\mu$  for the grey layer, 20  $\mu$  for the minium red layer, 30 $\mu$  for cinnabar and iron ochre, and 30  $\mu$  for the varnish layer.

Picture no. 9



P4 (under the rod, near the inscription "sti") It can be seen the same whitish rendering layer, followed by the very thin, red one and the metallic leaf; the varnish layer is very slightly visible because of its thinness. (At a direct observation, and especially in UV light analysis, it can be seen the very uneven structure of the varnish layer, with leaks, which shows that this was applied in a vertical position of the icon, a feature that we have also noticed at other creations of this author).

Picture no. 10

	<p>P5 a) Metal leaf (silver and gold) – at the polarized light analysis, it can be observed the diffuse gloss of the particles that have the shape of yellow-golden flakes.</p>
<p>Picture no. 11</p> 	<p>P5 b) Metal leaf (silver and gold) – at the polarized light analysis with the observation of a cross-section of the sample, it can be seen again the same diffuse gloss, but with different chromatic appearance, of some small silvery-golden flakes, thus being more obvious that the metal leaf is containing more silver.</p>
<p>Picture no. 12</p> 	<p>P6 A thick whitish rendering layer, not homogeneous (there can be seen small pores with glue particles). For this stratigraphy, measurements have been done: the entire width of the stratigraphy is <math>660 \mu</math>, and for approximately three or four rendering layers with uncertain boundary, we describe from bottom to top: 220, 340, 70 and <math>30 \mu</math>.</p>
<p>Picture no. 13</p>	

	<p>P7 It can be seen a quite dense layer of minium red pigment on which the metal leaf has been applied and a thick brownish varnish layer.</p>
<p>Picture no. 14</p>	

In the end of this study upon the iconographic, artistic and technical issues, with the identification of some chemical features of the materials in the composition of the ensemble in this later case, but also of some morphological and structural aspects, we consider that we achieved to a large extent the aim of a thorough study upon the Transylvanian icon at the beginning of the 18<sup>th</sup> century. Of course, these pieces of information can be completed with new data, depending on the technical and material means we will have in the future. On this occasion, we address a warm “Thank you!” to all the colleagues that made possible the acquiring of data and information that can be found in this article: Gheorghe Niculescu, Dăneasă Cristina, Maria Modi, Valerie Deleanu, Vasile Oltean, Migdonia Georgescu, Cristina Carșote, Olimpia Coman-Sipeanu, Saveta Pop, Geanina Ionescu and Erika Nemes.

#### Illustration list:

**Picture no. 1** Saint Nicholas icon with scenes of his life from Ocna Sibiului – photo archive of the Orthodox Archdiocese of Sibiu

**Picture no. 2** UV light analysis - photo Raluca Dumitrescu

**Picture no. 3** the appearance of the inscription at the basis of the icon during the release of the deposits and thinning the brownish varnish layer - photo Raluca Dumitrescu

**Picture no.4** detailed images with the deciphering and translation of the inscriptions – images from the photo archive of the Orthodox Archdiocese of Sibiu

**Picture no. 5** Glass icon painting of Saint Nicholas with scenes of his life, painted by Petru the painter from Topârcea (image took from the publication of Iuliana Dancu, Dumitru Dancu, *Pictura țărănească pe sticlă*, plate no. 101)

**Picture no. 6** the location of the sampling points for analysis – a photo processed by Raluca Dumitrescu, from the photo archive of the Orthodox Archdiocese of Sibiu

**Picture no. 7 a, b, c** progressive phases of optical analysis of sample no.1 - photo Raluca Dumitrescu, Nemes Erika

**Picture no. 8-14** diverse commented images of some stratigraphy from the icon of Saint Nicholas - photo Nemes Erika

**Figure no. 1** The IR spectra of the rendering sample (P1) – source: Dr. Cristina Carșote from National History Museum, Bucharest, Romania

**Figure no. 2** The IR spectra of the rendering sample (P2) - source: Dr. Cristina Carșote from National History Museum, Bucharest, Romania

### Bibliography:

- Cristache Panait, Ioana**, *Zugravul Petru de la Topârcea (Județul Sibiu)*, în Artă. Istorie. Cultură, Studii în onoarea lui Marius Porumb, Cluj Napoca, 2003
- Dancu, Iuliana, and Dumitru Dancu**, *Pictura țărănească pe sticlă*, București, 1975
- Efremov, Alexandru**, *Icoane românești*, Ed. Meridiane, București, 2003
- Istudor, Ioan**, *Noțiuni de chimia picturii*, Ed. DAIM Publishing House, București, 2017
- Porumb, Marius**, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania, sec. XIII – XVIII*, Ed. Academiei Române, București, 1998
- Porumb, Marius**, *Un veac de pictură românească din Transilvania*, Ed. Meridiane, București, 2003, pl. 95 și Ioana Cristache Panait, „Zugravul Petru din Topârcea” în Artă. Istorie. Cultură, Studii în onoarea lui Marius Porumb, 2003
- Sabados, Marina Illeana**, *Transilvania și școala moldovenească de pictură în secolul al XVI-lea. Câteva observații*, în Artă. Istorie. Cultură, Studii în onoarea lui Marius Porumb, Cluj Napoca, 2003
- Semo, Șerban**, *Vestigii inedite într-o biserică a lui Mihai Viteazul*, în Studii Muzeale, VI, Ed. Muzeului de Artă al R.S.R., București
- Thompson, Daniel V.**, *The materials and techniques of medieval painting*, Dover Publications, 1956

## To Believe and to Govern or the *Oikonomic* Sense of the Image of Power\*

Laura Mesina\*\*

**Abstract:** The medieval imaginary emerged as a corpus of discursive formations, which do not always have a strictly Byzantine source. Some elements of ethics and justice, of social organization or relationship between the perceptible and the non-perceptible, of understanding the divine and correlation with ethical faith and duty, have their roots in the philosophical imaginary of the ancient political system, the first system that aimed at the construction of a model of civic society. The "inheritance" at the level of the collective imaginary is, thus, not only Christian, but also ancient.

Without having established an unmediated scientific relationship with the ancient texts whence the philosophical imaginary of the political can be extracted the medieval Romanian power followed the natural community formation routes, which were derived from a social model. This type of organization was re-interpreted by the philosophers of Christian power and theologically included in the oikonomic plan.

The practical interpretation given by Romanian lawmakers to some of the post-Byzantine political ideas aimed at an adaptation of those discursive formations, which governed the trans-state collective imaginary in the area of influence of the empire<sup>1</sup>. The Romanian imaginary itself will spring from these intersections between a normal line of socio-economic coalescence and a political plan for the formation of a state unit with its own acknowledged "national" identity, under the influence of the "basileic chimera". Finally, the "history of the imperial idea for the Romanians will be that of a compromise between a political ideal and practical realities"<sup>2</sup>.

**Keywords:** imaginary, Byzantine empire, imperial image, *oikonomia*, Romanian medieval states, Romanian medieval imaginary

\* This article was originally published in the *Annuario dell' Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica „Nicolae Iorga di Venezia*, IX/2007, edited by Corina Gabriela Bădiliță, Cristian Alexandru Damian, and Monica Joița, Editura Academiei Române, București, 2008, p. 445-470.

\*\* Laura Mesina, PhD (Philology), Associate Professor of the Doctoral School „Space, Image, Text, Territory”, Center of Excellence in Study of Image & Faculty of Letters, University of Bucharest, 5-7 Edgar Quinet Street, 030167 Sector 2, Bucharest, Romania,

[laura.mesina@litere.unibuc.ro](mailto:laura.mesina@litere.unibuc.ro), <https://orcid.org/0000-0003-0054-3788>.

<sup>1</sup> Andrei Pippidi, *Traditia bizantina în ţările române în secolele XVI-XVIII*, Corint, București, 2001, p. 8-12.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 22.

## I. The Imaginary and the Imperial Image

Imperial Byzantine art<sup>3</sup> begins to reflect soon after 330, the year of the consecration of Constantinople, the new political theology of the image. Constantine places the effigy of Christ<sup>4</sup> upon the central gate of the Imperial Palace, and above, the Byzantine cross; every coin issue confirms the endorsement of the lay power of the autocrat by the divinity<sup>5</sup>, through the juxtaposition of the figures of the two Joint Emperors of the Christian worlds, Jesus and the autocrat, the *basileus*.

During the transition from the political forms of the pre-Christian [Roman] Empire to the *oikonomic* organization of the Christian world<sup>6</sup>, the image of power will lose the notion of Aristotelian *mimēsis* (it will gain it, in a Neo-Platonist spirit, in the icon<sup>7</sup>), the realism of human countenance and the cult of physical beauty, exalted by Greek and Imperial Roman sculpture. I am here referring especially to the mosaics still indebted, in 6<sup>th</sup> century, to Roman portraiture from the Justinian's basilicas Sant'Appollinare Nuovo, San Vitale and Sant'Appollinare in Classe from Ravenna<sup>8</sup>.

The connection with the aesthetics of the antiquity will not be regained until the end of the Italian Middle Ages, through the humanization of the faces in religious images. It will make progress at first timidly in the frescoes of Cimabue, later vigorously with Giotto and Simone Martini, and then, during two centuries, while traversing the entire Renaissance, it will reach the quasi-humanization of the Virgin in Michelangelo's *Tondo Dodi* or the physiological study of the characters of the apostles undertaken by Leonardo for his *Il Cenacolo*<sup>9</sup>.

On the other hand, the Oriental part of the Christian Roman Empire,

<sup>3</sup> Louis Bréhier, *La civilisation byzantine*, 2<sup>nd</sup> ed. Albin Michel, Paris, 1970; Talbot Rice, David, *Byzantine Art*, Penguin Books, Norwich, 1968.

<sup>4</sup> Gilbert Dagron, *Naissance d'une capitale. Constantinople et ses institutions de 330 à 451*, Presses Universitaires de France, Paris, 1974.

<sup>5</sup> André Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Flammarion, Paris, 1984, trans. Daniel Barbu, *Iconoclasmul bizantin*, Meridiane, Bucureşti, 1992.

<sup>6</sup> For the concept of the political *oikonomia* of Christianity, see: Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, Paris, 1996.

<sup>7</sup> I am here referring to the documented work by Frédéric Tristan, *Les premières images chrétiennes*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1996, trans. Elena Buculei, Ana Boroş, *Primele imagini creştine. De la simbol la icoană, secolele II-IV*, Meridiane, Bucureşti, 2002.

<sup>8</sup> Giorgio Ravegnani, *La corte di Giustiniano*, Jouvance, Roma, 1989.

<sup>9</sup> Umberto Eco, *La definizione dell'arte. Dall'estetica medievale alle avanguardie, dall'opera aperta alla morte dell'arte*, Garzanti, Roma, 1972; Idem, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Bompiani, Milano, 1987, trans. Cezar Radu, *Arta și frumosul în estetica medievală*, Bucureşti, Meridiane, 1999.

named by specialists' "Byzantine"<sup>10</sup>, in time separates itself completely from Ancient Greece artistically – although it also includes in the construction of the identity of Constantinople the philosophical and aesthetic Hellenic heritage<sup>11</sup>. This radical transformation was happened at level of conception of the image and imaginary of the body, integrated by the imperial ideology within the politics of its image<sup>12</sup>.

Before Constantinople saw the rise of the sacred statue of Constantine<sup>13</sup> on top of the Porphyry Column - that real *axis mundi* proposed by "the second queen among cities"<sup>14</sup> – "towards the end of the Roman Empire one could find in every one of its cities an icon, which irrefutably and officially incarnates a god: the statue of the emperor"<sup>15</sup>. Realistically executed, bearing the signs of his physical and facial identity, the statue functioned as idol and *persona*, in other words a substitute, an *imaginarius*; thus, it received honour in the place of the absent emperor.<sup>16</sup>

Having ideological roots in the imperial cult of Alexander the Great and stoic philosophy<sup>17</sup>, the Roman interpretation of Augustus<sup>18</sup> manifests itself much more discreetly and prudently. As a *pontifex maximus*, a go-between god and the empire, the emperor also acts as endorsement of the religious life. *Victoria Augusta* passed on as a warrantee of power on behalf

---

<sup>10</sup> In keeping with historical truth, the Christian empire founded by Constantine the Great, its capital on the ruins of the former pagan Byzantium, should rather be named "Constantinopolitan" (especially after the definitive establishment of the imperial residence in the Eastern Europe, by Constantine's son, Constantius II, at the expense of the Occidental capital of the time, Milan). Even if the syntagma "Byzantine Empire" has become a fixture of specialty literature and popular books, it does not represent a historical reality. For more arguments on this point, see Gilbert Dagnon, *op. cit.*

<sup>11</sup> However, civic and popular religion and civic philosophy are not dogmatically confronted in the Greek world, but they undergo a transfer of concepts. Thus, philosophers often translate Zeus into their own conception of the divine in terms more pretentious. The Greek spirit, as well as its imaginary, is not separated from each other, despite differing visions or debates at one time or another, but they are complementarily built. See Besançon, Alain, "Critica filosofică a imaginii", in Alain Besançon, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1994, trans. Mona Antohi, *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandinsky*, Humanitas, Bucureşti, 1996, p. 19-72.

<sup>12</sup> Gilbert Dagnon, *Empereur et prêtre. Étude sur le "céso-papisme" byzantin*, Gallimard, Paris, 1996.

<sup>13</sup> Idem, *Naissance and Empereur*.

<sup>14</sup> Idem, *Naissance*.

<sup>15</sup> Alain Besançon, *op. cit.*, p. 67.

<sup>16</sup> I would like to draw attention on the fact that the noun *imaginarius*, from the late imperial Latin, used to designate the one, which bore the face or the idol, the mask, or the statue of the emperor, as a sign of substitution, but also as a sign of the presence of the spirit of the one substituted.

<sup>17</sup> Gianfrancesco Zanetti, "Il pensiero politico di Aristotele", in *Il pensiero politico dell'età antica e medioevale*, UTET, Torino, 2000, ed. Carlo Dolcini, p. 64-68.

<sup>18</sup> Emanuele Narducci, "Il pensiero politico romano tra repubblica e impero", in *Il pensiero politico dell'età antica e medioevale*, UTET, Torino, 2000, ed. Carlo Dolcini, p. 99-121.

of the divinity from one ruler to the other, also renders sacred his standard features, which entered already the religious vocabulary: *pius*, *justus*, *clemens*, *pater patriae*, *felix*<sup>19</sup> (a mechanism for handing down power also taken over by the medieval "political" vocabulary).

However, the emperors after Augustus<sup>20</sup> do no longer refine to such an extent the relative subordination to the divine, and push their personality cult until the emergence of an imperial theology, under the auspices of the *sun god*.<sup>21</sup>

The imaginary of the imperial power receives, through the Roman exercise, a specific vocabulary, a military and civilian/civic ritual of the celebration of triumph, an ideology and scenographic *paraphernalia*<sup>22</sup>. These will spread thanks to the basileic institution through the entire history of the Christian Empire. Constantine himself is *divus* in an empire, which, by imposing the Christian religion as an official religion at an institutional level, immediately and very persuasively triggers a reduplication of the ancient political imaginary with an essential innovation. The mediation between the divine and the human is no longer located in the interaction between *one* idea and its image, as it was with Plato, or in the use of authority, or military force, as it was in Rome. Instead, it is the institutional person of the emperor himself, *basileus*, the terrestrial god delegated by the transcendental one<sup>23</sup>; "he is, according to the authors of panegyrics, the Platonic demiurge [the divine artisan] who enforces upon the world the laws he contemplates within the divine model"<sup>24</sup>.

His divine power coincides with the organizational structure of Christ's church, with his mystical body. The monotheistic logic of this project of linear history, whose *telos* is Salvation,

...keeps up with Plotin's theology: The One, the transcendental God, the Thinking, the mediating God, and the Soul, which spreads the divine at all levels of reality. It is also in keeping with the Origen's Christian theology and Eusebius of Caesarea: God the transcendental Father, the Logos that creates and leads the world through the Spirit.<sup>25</sup>

<sup>19</sup> Gabriella Piccini, *I mille anni del Medioevo*, Mondadori, Milano, 1999; Eugen Cizek, *Mentalități și instituții romane*, Globus, București, 1998.

<sup>20</sup> For a comment on the period, see Seneca, *Lettere a Lucilio*, Rizzoli, Milano, trans. G. Monti, 1985; Tacit, *Tutte le opere*, Sansoni, Milano, ed. E. Cetrangolo, 1993.

<sup>21</sup> Eugen Cizek, *op. cit.*; Gabriela Piccini, *op. cit.*, p. 8-25.

<sup>22</sup> Eugen Cizek, *op. cit.*

<sup>23</sup> Gilbert Dagron, *Empereur*.

<sup>24</sup> Alain Besançon, *op. cit.*, p. 69.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

After the imposition of the official religion, the consolidation of the state institutions through Constantius II (4<sup>th</sup> century) and especially after the strengthening of church institutions under the imperial jurisdiction of Justinian (two centuries later), the *imperium* will no longer be distinguishable in Constantinople from the *sacerdotium*.

The slight Arianism of Eusebius of Caesarea seems to have been the ideological impulse of this political vision, which influenced the first Christian emperor, created the framework for the imposition of his quasi-total power, helped him consecrate a religion whose purpose was the sanctification of the autocrat because "le pouvoir de fait ne devient pouvoir de droit qu'en se sacralisant"<sup>26</sup>.

The Christian Orient remains, through the theological force of its Orthodox dogma, faithful to the idea that each manifestation of the imperial power is a "theophany". This leads to political and implicitly religious schisms and to the fundamental mentality clash between Eastern and Western Europe with consequences for their civilization and imaginary.

The new imaginary of Christian power is no longer of an elitist philosophical nature, as the ancient Greek one, or of a military nature, as the Roman power. Its spiritualization combined the expectations of a popular religion disconcerted by the crises undergone by the Empire<sup>27</sup> – due especially to the consolidation of the power of the Eastern provinces, most of them unofficially Christianized – and the authentic desire of the imperial institution to reform itself without any dislocations or military interventions. But this imposition – which in time turned out to work against Rome – had the main function of consolidating the concrete plan of the emperor and the Senate and of counteracting the desire for relative autonomy of the dioceses from the Eastern part of the Empire, especially those of Alexandria and Antioch.

At this point, I shall not dwell further on the importance of creating in Constantinople<sup>28</sup> an alternative power and local administration. What actually lies within the scope of my paper is the emphasizing of the decisive *translatio* movement, for example undergone by Constantine's son, Constantius II. This emperor had the construction of Constantinople finished, instituted the sanctified image of the first Christian emperor of the Empire and decided that "the second Rome" should become the permanent residence and locus of supreme power for the entire Roman world<sup>29</sup>. It is in that time that the cult of Constantine<sup>30</sup> originates, meaning his portrayal as the most important forerunner of any other Christian monarch as a true representative

---

<sup>26</sup> Gilbert Dagron, *Empereur*, p. 17.

<sup>27</sup> Gabriela Piccini, *op. cit.*

<sup>28</sup> Gilbert Dagron, *Naissance and Empereur*.

<sup>29</sup> Idem, *Naissance*.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

and executor of the divine will. This cult will continue thanks to the policy of the second founder of Christianity, Theodosius I.

From the end of the fourth century on<sup>31</sup>, the political imaginary identifies oneself with the religious one. More precisely, the first one appropriates the latter one and fundamentally modifies the society of the Empire in order to achieve their logical and persuasive combination. Constantine takes over the court ritual from Diocletian, adapts the imperial ideology<sup>32</sup> and assimilates Byzantium's local deities into the famous cult of the sun and Christ's humane figure and he "doubles" the latter<sup>33</sup>, first as His own vicar, surrounded by celestial figures.

This policy of turning the autocrat into a sacred figure, especially relevant for the first Christian emperor, will eventually lead to the claim that this image can substitute even Christ's figure (as shown during the iconoclastic period).<sup>34</sup>

Constantine the Great builds upon the ruins of the Byzantium not only "the new Rome" – actually, the stronghold of the resistance of the Roman Empire in the Eastern Europe as the counter-candidate of Antioch and

<sup>31</sup> One should read Saint Augustine's work as a decisive move towards consecrating the beginning of the separation between the Eastern European Christian imaginary and the Western one; in this case, contemplation cannot simply find refuge in an inner world, by tearing itself free from the outside world. The human being needs to contemplate the divine work both in the real world and inside one's soul. Thus, Augustine, in his essentialist philosophy, divides the structure of the world not only around the idea of the One, but also that of the Trinity, of the transcendental relationships of divine entities with each other. However, this offers a dynamic character to his utopian imaginary from *De Civitate Dei*, as well as to each notion in itself, such as the image or time, and implicitly memory. Although post-Platonic, through his attempt of harmonizing the sensible with the intelligible, Augustine continues along the tracks traced by Aristotle by pinpointing the human will towards Form and Good. The ascendant path of this trajectory between matter and the divine can be found, with few variations, in the religious art from Assisi: "L'image n'est rien d'autre que la manière dont notre humanité est conservée en Dieu, ou, si l'on veut, elle est le seuil où l'authentique mémoire de soi se révèle être mémoire de Dieu. Le péché ne fait donc pas que brouiller en nous l'image de Dieu: il nous dissemblables à nous-mêmes puisque nous n'avons d'autre identité que celle de l'image. À l'invers, la grâce, en restaurant l'image, n'érite pas la condition humaine au-dessus d'elle-même, ou n'institue pas l'avénement d'une surnature. Elle ne fait que restituer l'homme à sa ressemblance filiale avec Dieu et à son identité originaire avec lui-même", in Lavaud, Laurent *L'Image*, Flammarion, Paris, 2000, p. 37. This vision allows the emergence of a religious image where the story and the humanity of the Christ are both accepted, and which leaves room for a kind of filiations, which allows for the inclusion within the image of the anonymous human figure next to Biblical characters. The philosophical dimension of time in Giotto's Franciscan frescoes from the Cappella degli Scrovegni in Padua or from the Assisian basilicas is of the most unadulterated Aristotelian and Augustinian inspiration.

<sup>32</sup> Hélène Ahrweiler, *L'idéologie politique de l'empire byzantin*, Presses Universitaires de France, Paris, 1975, trans. Cristina Jinga, *Ideologia politică a imperiului bizantin*, Corint, Bucureşti, 2002.

<sup>33</sup> Gilbert Dagron, *Empereur*.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

Alexandria –, he does not only establish Byzantium as a sacred city through its "baptism" with a Christian name. He also consecrates the place where he sets up his headquarters as "universal Christian royalty" (at the expense of Rome, the first capital). The concept of "priest-king" founds on the Holy Book and the sonorous names of Old Testament beliefs. Oriental Christian *Basiléia* (the empire) and *hiérosynè* (sacerdotality) were incomparably more significant and politically dominant here, during that time, than in the Occident. Their association was based on ritual, on *insignia* of power, on the sacred "meeting" (from the entry into Santa Sophia, the ritual passed on into the post-Byzantine Orthodox world) of the autocrat with his highest priest (much like Moses and his brother, Aaron). Everything was in safe custody, though, according to perfectly established scenarios that had resisted the test of time. These scenarios became the treasure of the collective memory and imaginary, enriched with legends and images and turned thus into a source of permanent spectacle. Accordingly, the "consecration contract", the insoluble link between the protagonists and the public gained the status of norm and tradition.

After the iconoclastic period, Constantinople, marked as it was by the multiple crises, which contributed to defining its position as central headquarters of a Christian empire, finally opted for a "sacerdotal royalty". Gradually, close to the first Great Schism from 1054, Rome imposes, through the Catholic theology and the ideology of religious papal politics, a model opposite to the Orthodox Orient, "royal sacerdotality"<sup>35</sup>. The main causes of the rupture between *pars occidentalis* and *pars orientalis*, and of the consolidation of two types of culture and civilization so different – although both of them Christian – remain the confrontations between their political systems and theological dogmas. To put it differently, namely in the spirit of Gilbert Dagron's research, these two causes can be reduced to only one, since the lay power and the religious power were not separable during the Byzantine period and the medieval post-Byzantine period.

Unlike the other two religions of the Book, Judaism and Islam, whose message founds on a perfect synchronization between religious revelation and political organization to such an extent that any attempt to distinguish between the State and the Church becomes a non-sense<sup>36</sup>, Christianity has a different trajectory:

...c'est l'éclatement géographique du pouvoir romain qui favorisa l'éclosion d'une 'théorie des deux pouvoir', l'un temporel établi à Constantinople, l'autre spirituel demeuré à Rome; mais il suffit qu'une Eglise orientale s'organise autour de l'empereur et de son

<sup>35</sup> Jean Chélini, *Histoire religieuse de l'occident médiéval*, Hachette, Paris, 1991; Jacques Paul, *L'Eglise et la culture en Occident*, Presses Universitaires de France, Paris, 2 vols., 1994.

<sup>36</sup> Gilbert Durand, *L'imaginaire*, Hatier, Paris, 1994, trans. Anna Chiara Peduzzi, *L'immaginario. Scienza e filosofia dell'immagine*, RED, Como, 1996, p. 10.

patriarche, ou que l'Empire ressuscite en Occident avec les Carolingiens et les Ottoniens, pour que le schéma se brouille et que cette théorie des deux pouvoirs se trouve confrontée à une autre théorie ou, pour mieux dire, à un autre modèle, celui d'une royauté terrestre conçue à l'image de la royauté divine, incarnée dans un souverain que Dieu a délégué directement au gouvernement et au salut des hommes, et qu'il a légitimé par l'onction<sup>37</sup>.

What it is here at issue is the fundamental question of Caesaropapism, within the vision of the Constantinopolitan world and the fact that the Oriental Church came into a conflict with the Occidental one – a defender of the "two power" theory – because it wished to maintain its dominance through a spiritual-religious pre-eminence.

On the one hand, the schisms are refuted by the Papacy precisely because of the Constantine's and Justinian's imperial interventionism (these are famous situations, to which one could add many others, especially those of the iconoclastic period<sup>38</sup>). On the other hand, the Occidental Church's own attempt to eradicate the involvement of lay power in the Church's affairs is neither as simple nor as clear as it claims to be.

Elle procède d'un amalgame et fait se superposer la distinction fonctionnelle entre les affaires de l'Eglise et les affaires de l'Etat, et la reconnaissance politique d'un pouvoir clérical indépendant d'un pouvoir laïc. Ici encore, l'Europe occidentale cherche à se démarquer de l'Orient et projette sur les écrits et l'époque du pape Gélase I<sup>r</sup> (492-496), promu théoricien, un augustinisme politique qui lui servit longtemps de doctrine dans un contexte de rupture historique et de fragmentation du pouvoir.<sup>39</sup>

This is one of the most powerful examples for what one could call "the influence of theory and the imaginary upon reality". The imperial political theory, despite modifications during the first Christian millennium, shall bring about, from Justinian's age on, a complete separation from the institutions of the Roman world. The closing of the philosophy School of Athens, during the 6<sup>th</sup> century coincides with the fundamental modification of Roman Law, which becomes Byzantine law, and also, with the cancellation of the most important public decision-making structures taken over from Rome, the senate and the hippodrome<sup>40</sup>. Justinian's time represents the decisive and irreversible option for Orthodox Christianity; it is also at that point that what we now know as the medieval Christian imaginary is

<sup>37</sup> Gilbert Dagron, *Empereur*, p. 18.

<sup>38</sup> André Grabar, *op. cit.*

<sup>39</sup> Gilbert Dagron, *op. cit.*, p. 27; see also p. 309-312 on the role of Pope Gelasio.

<sup>40</sup> Robert Browning, *Justinian and Theodora*, Praeger, New York, 1971, trans. Liliana Silvestri, *Giustiniano e Teodora*, Librex, Milano, 1974.

consecrated and submitted to the European historical practice, and in time decisively altered by the multiple religious and political schisms, as far as 1054. Two kinds of political imaginary confront each other during the Crusades, but also two Christian Europe.

The separation of the Eastern world of the Constantinopolitan empire from its Western provinces, spiritually coordinated by the Papal vicarage from Rome, initially only a local delegation of the Oriental Patriarchal Church, originates in the 6-7<sup>th</sup> centuries as a historical and spiritual process. The dispute around the image of Christ, first politically motivated<sup>41</sup>, closely follows the schism.

The seat of Byzantine power intermittently condemns and refuses religious images for two centuries (730-780 and 813-843<sup>42</sup>) under the pretext of the competition with iconoclastic Islam:

La crise de l'iconoclasme à Byzance fut essentiellement une crise politique constantinopolitaine, c'est-à-dire une crise de ce qui fonde symboliquement l'autorité. La crise a concerné la conception même du pouvoir au niveau des instances hiérarchiques les plus élevées<sup>43</sup>.

The Iconodules, dogmatically represented by John of Damascus, were defending a theology of abstraction, which would thus reveal a world otherwise unavailable to the senses. The tradition is again that of Platonic idealism; the icon, whose prototype was the image of God incarnated in the person of his Son, Jesus, is actually a living image, projected and reproduced on the veil used by Saint Veronica to dry Christ's face during his martyrdom<sup>44</sup>.

Thanks to the theological resistance of the Iconodules, emerges one of the most articulate rehabilitations of the image in the Christian Occident<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> Gilbert Dagron, *Naissance et Empereur*; André Grabar, *op. cit.*

<sup>42</sup> This moment was thoroughly analysed by specialists from a historical, political and dogmatic perspective. However, the icons were saved by monks or hidden by women in the *gynaecium*. The need of representing Otherness and the apparent safety given by the image of a warranting divinity brought back Christ within the sacred space, through the dogmatic movement of the Iconodules and through the bravery of the feminine imperial power.

<sup>43</sup> Marie-José Mondzain, *op. cit.*, p. 3.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 217-275.

<sup>45</sup> The veneration of Christ as an embodiment of divine sacredness led to the veneration of other images of other sacred characters or incarnations (*Théotokos*, the Orant Virgin, Saint John the Baptist, the Crucifixion etc.). Veneration was already dogmatically prepared by previous centuries. See Frédéric Tristan, *op. cit.*, p. 318-328, p. 331-339, p. 410-421. For the iconography of New and Old Testament narratives, see *Ibidem*, p. 145-299. Parallel to the strong iconoclastic rationalist current, Christianity sees the beginning of the era of the sacred image aesthetics, which Byzantine art will continue to refine a few centuries after the Great Schism. One sees various forms of idolatry, such as Mariolatry, the cult of relics, the pluralized cult of the virtue of divine sanctity, which will give in time a "polytheistic"

directed against the ancient iconoclastic tradition and Hebraic monotheism, as well as the definitive consolidation of the structures of the Christian imaginary.

## II. The Political-religious Plan of Christian *Oikonomia*

According to Marie-José Mondzain, this confrontation proved to be a dogmatic crisis of the concepts of the image and of *oikonomia*:

Il s'agit d'une conception économique de l'image naturelle fondatrice de l'image artificielle et d'une conception économique de l'image artificielle qui vient à son tour fonder le pouvoir temporel<sup>46</sup>.

Situated at the conjunction of the invisible image of the divinity and its visible icon, *oikonomia* expresses their "living" articulation and the historical transfiguration of the *eternal similitude* (divine consubstantiation) through the phenomenon of *temporal resemblance* (Incarnation).

The doctrinal background of the iconoclastic crisis could not camouflage a twofold issue. On the one hand, it did indeed regard the relationship between the icon and the image of the Son, the concept of *mimēsis* and the transfiguration of the Form. On the other hand, and seen from a political point of view, the issue belonged to the pedagogy of civic religion, and the strategy for maintaining the sacred basileic power (at the expense of the "terrestrial reign", through the image, of the Son) and the appropriation of the territory of faith.

The historical destiny of the artificial image has apparently hidden the problem of the natural image of Christ – which had become uncomfortable to the basileic institution – through its powerful dissemination in the Christian world.

Unlike some experts in Byzantine history who<sup>47</sup> reduce the issue to a matter of power and institutional politics, Mondzain introduces, through the re-reading of Nicephorus, patriarch of Constantinople (758-829), the multiple issues at stake within the concept of *oikonomia*, which was finally to be systematized during the iconoclastic period.

Beyond the doctrinarian content imposed by the Apostle Paul, *oikonomia* refers to the dissemination of the image of the divinity through

character to religious observance, at least by comparison with the rigid monotheism derived from Hebraism. At the same time, they generate a plurality of themes and motives in religious art, image and, implicitly, the imaginary.

<sup>46</sup> Marie-José Mondzain, *op. cit.*, p. 14.

<sup>47</sup> Hélène Ahrweiler, *L'idéologie politique de l'empire byzantin*, Presses Universitaires de France, Paris, 1975, trans. Cristina Jinga, *Ideologia politică a imperiului bizantin*, Corint, Bucureşti, 2002, p. 121-139; André Grabar, *op. cit.*; Gibert Dagron, *Naissance et Empereur*.

historical manifestations that provide visibility and accessibility to the human, to the evangelical discourse and the icon.

Finally,

[...] englobant dans leur totalité la stratégie et la tactique nécessaires à une gestion d'une situation historique réelle, l'économie n'a aucun mal à retrouver sa vocation classique : être le concept de la gestion et de l'administration des réalités temporelles, qu'elles soient spirituelles, intellectuelles ou matérielles<sup>48</sup>.

*Oikonomia* is the manifestation of the divinity within history, but not only that. It is a way of distributing Christological truth and promise Salvation to the fallen humanity; it is also a way of displaying within the Christian space the exemplary model of the Saviour and his actions. However, in order to restore its multiple meanings, one should also add that it is the correspondent of *administratio*, applied to the distribution of *ecclesia* and its institution in the Christian world. The economy of symbolic religious goods of this world follows a divinely inspired plan, but only a certified institution may put it to practice.

During the iconoclastic crisis, the discourse about the image and the icon replaced the iconic image, precisely in order to defend and explain it. At least this is what emerges from Nicephorus's writings, which are much more virulent and pragmatic than those of John of Damascus and Theodore the Studite, both with a penchant for Christology and essentially doctrinal observations. According to Nicephorus, thought (Plato would have said "knowledge") and power (the analyses of the philosophical imaginary of the political realm become apparent here) are impossible without image, particularly without the divine icon.

Unlike Dagron, who sees in the comments on *oikonomia* mostly a clever rhetoric dominant within the doctrinarian debate of iconoclasm and a definitive disjunction between ideal norms and the social space, Mondzain proposes precisely the analysis of the imaginal and iconic device as a correlation between the spiritual and temporal power.

The basileic institution at the time – first a military one, and influenced by the iconoclasm of Oriental provinces and their armies, from whose ranks came the respective emperor-generals – declared against the use of the image of Christ and desired a different dissemination of the truth in order to favour its own image and way of running the Christian world.

The iconophilic discourse appeals through rhetoric to a ternary device: *the sacred, nature, reason* and these remind us precisely of *the good, the existent* and *the thinking* from the Platonic scheme. Rhetoric would thus be,

---

<sup>48</sup> Marie-José Mondzain, *op. cit.*, p. 37.

according to Mondzain, the science of effects in the most radical sense of the word, namely the demonstration through (the rational) *logos* of divine origin – as a manifestation of truth in life – of the oikonomic plan which reckons on the embodiment of the divine through word and icon.

The paradox of this crisis resides in the fact that it sets up a meeting-place between the Neo-Platonism of the Holy Fathers and the Aristotelian thought, which was already open to the possibility of the representation of the divine with a "paidetic" purpose. By inheriting the plan of Incarnation from the Apostle Paul, the patristic thought elaborates a Christian philosophy based on doctrine, which harmonizes the nature of the Son's image with the ecclesiastic project of transposing Christ's figure into the icon. This perspective produces the semantic organisation of *oikonomic* thought :

Il s'agit du premier concept organiciste et fonctionnaliste qui concerne simultanément la chair du corps, la chair du discours et la chair de l'image. Grâce à l'économie, c'est l'Église elle-même qui va être identifiée au corps du Christ, dont on doit pouvoir produire la visibilité afin que le royaume terrestre puisse se constituer à l'image du royaume céleste, dont il incarnera ici-bas la manifestation providentielle<sup>49</sup>.

One should also say at this point that, in a Christian society, one could not constitute legitimacy without a doctrine, which would facilitate recognition through the affiliation of the community with the institutional power structure. *To believe* and *to obey* become thus two walkways of the same symbolic path and in fact correspond *to believe* and *to govern*. The blueprint of Christian *oikonomia* functions finally "*comme une gnose de l'énigme*"<sup>50</sup>. What actually perfects the dogmatic and political definition of this concept is the mechanism of power, which makes the law, be adapted and enforced within the community:

Tout se passe comme si le long détour opéré par l'écriture néotestamentaire n'était là que pour prouver que Dieu a eu historiquement besoin du Fils, le Fils de l'Église, et l'Église du pouvoir temporel, toujours et partout, en fonction d'un même principe cohérent et logique : *oikonomia*<sup>51</sup>.

The organizational blueprint of the community in the city, reflected by the ancient political imaginary, helped later inspire ideas, which supported the institutional power for the administration of its own territory, either in the case of the Roman Empire or in the case of the Constantinopolitan one.

---

<sup>49</sup> *Ibidem*, 30.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 31.

Nevertheless, the Christian project turned out to be a much more precise application of Platonic theory: this project includes the theory of the divine, the functions of imagination, the triplet *good, existent, thinking* and the concept of "justice in the name of the good and absolute truth that is also the divine". In addition, the conjunction, through the Judea-Christian philosophy and the Epistles of Saint Paul, of the basileic political plan with the Aristotelian concept of *oikonomia*, led to the assimilation of this plan with the dissemination of the image of Christ in the nature of the Christian community.

It was the duty of the emperor of the Byzantine world – I am here again using the argument of the ancient political imaginary with Plato and Aristotle and the image of the philosopher-king or the wise leader – to provide for the management not only of the Christian world, but also of the plan of Incarnation. He was following a mixed tradition – both of the Old Testament and of Roman history – and inheriting the sacerdotal responsibility. This "combination of functions" was a matter, which brought together political and dogmatic arguments and led to the theory of the double nature of the emperor: he was genealogically descended from the emperor and the divine judge. *Oikonomia* was becoming a special inheritance, which only the "basileic autocrat" had the right to govern and run. The circle is closing: Plato's philosopher-king<sup>52</sup>, rendered similar to Christ by adding other features originating in mythological religion, might be nobody else but the basileic autocrat himself, who had a special knowledge of Christ's nature because he was himself a "delegate", "vicar" of God, or "anointed by God". It is precisely this concept, of the sacerdotal emperor, which lay at the root of the political-religious war between Constantinople and the Papacy (also mentioned in the present study) and even between the basileic institution and the iconodulic monastic institution during the iconoclastic crisis.

The two important conflicts under discussion, one of them resulting in the theory of Caesaropapism, and the other one in the political-religious theory of Christian *oikonomia*, lie at the root of the final split between the imperial institution and the papacy which came into existence already in the 8<sup>th</sup> century. It led also to the formulation of two types of political-Christian theories of power and to the re-evaluation of "sacerdotal royalty", which transforms the relationship emperor-patriarch and formalizes the anointment ritual. Implicitly, two imaginaries are going to become separate starting approximately from the same century. Constantinopolitan *basileia* finally becomes a twofold power, lay and religious, an absolute warrantor of both the economy of the terrestrial world and the *oikonomia* of Incarnation.

*Mutatis mutandis*, the *despoteia*<sup>53</sup> of the Romanians results from this

---

<sup>52</sup> Also see Céline Spector, *Le pouvoir*, Flammarion, Paris, 1997, p. 41-52, p. 77-99, p. 115-116, and p. 157-159.

<sup>53</sup> Daniel Barbu, *Byzance, Rome et les Roumains. Essais sur la production politique de la foi*

line of the political imaginary of the Orthodox power, although following some important, specific, transformations.

### **III.The Model of the Medieval (Romanian) Imaginary and the Heritage of the Ancient World**

The first part of this study of the pre-modern Orthodox political imaginary represents a selective thematic approach. The scientific purpose has been to configure the relationship between my former comments on the ancient political imaginary and on the image<sup>54</sup> and the project of the imperial, Christian and oikonomic, power, of governing with the help of the image.

I would also like to add the following two remarks to the theoretical explanations from the first part:

1. I introduced, as fundamental elements, the results of the research undertaken by Marie-José Mondzain<sup>55</sup> on the concept of Christian *oikonomia*. I think her research supports and strengthens the perspective on the medieval imaginary model, which I propose in the present study. The plan of disseminating the Christian basileic power and the ecclesiastic institutions, together with the idea of an incarnated Christ, through the Eucharist, in every Christian, but also the *oikonomia* of the "artificial" image, the icon, have all become determining factors in the set up of the medieval imaginary<sup>56</sup>. More than a political theory, more than a theological or dogmatic philosophy, the meeting between the discourses mentioned above has triggered the formation of a coherent plan for practical management not only of terrestrial goods or symbolic power, but also of the Christian community as such. This plan had to relate to the general pedagogical one, in keeping it up with Christian morality and Christian basileic politics. What passed over from the Byzantium to the Romanian Principalities was not an entire basileic system of government, but, as I shall be trying to show, the plan of the organization of *oikonomia*<sup>57</sup> and its image, reflected in the medieval Romanian imaginary.
2. When analyzing the semantic and conceptual field of the term

*au Moyen Âge*, Babel, Bucureşti, 1998, p. 123-143.

<sup>54</sup> I consider the image – as well as the symbol and the sign – to be a minimal functional unit in the imaginary system. See Laura Mesina, "Imaginarul ca formă de 'narare' a istoriei. Propunerea unui model cibernetic", in *Analele Universității București*, XLXX, 2001, Editura Universității din București, București, p. 49-60.

<sup>55</sup> Marie-José Mondzain, *op. cit.*

<sup>56</sup> Daniel Barbu, *op. cit.*, p. 13-17.

<sup>57</sup> Violeta Barbu, "Lex animata et le remploi des corps", in *L'empereur hagiographe. Culte des saints et monarchie byzantine et post-byzantine*, New Europe College, Bucureşti, ed. Petre Gurău, 2001, p. 232-238.

*oikonomia*, Mondzain analyses the emergence of the notion – somehow closer to the modern understanding of the term ("economy") – in the philosophy of Aristotle and that of the Sophists. We might correlate the latter perspective on the way justice and the law founded in the ancient city with the pragmatic understanding of the Stagirite: irrespective of the context and various other shades of meaning, *oikonomia* implied for the Greeks the organic finality and functional harmony, which led to social unity and political performance. The administration of private life related to the more general matter of the government of public goods and services and the ratio between "profit" and utility. Plato rejects this pragmatic perspective. His idea of "public service" had nothing in common with utilitarian gain or motivation. The leadership status of the philosopher-king was bereft of the advantage of wealth from which the *aristoi* of the Sophistic democracy benefited.

Still, oikonomic administration in the ancient society did need human intervention, even with Plato, in order to reach a perfect organization. In Christianity, this became the meeting-point between Aristotle and Plato's view of the term, which led to the assimilation of the term within the imperial government project, through its interpretation by basileic theocracy.

In relation to this issue, Mondzain later dwells on the way the Holy Fathers sensed the fundamental connection between the destiny of the artificial image (the icon), the "transfigured flesh" of the natural and invisible image (the divinity) and Christian reality, vivid and bodily, of mortal and political human beings. *Oikonomia* attempted, from a theological point of view, to underline the relationship between the theological imaginary and human existence, as well as the destiny of the truth of Incarnation, especially when early Christianity needed to act efficiently against any form of idolatry. Moreover, *Oikonomia* led to the conjunction between: a. *temporality*, as an immanent historical manifestation of the eternal and transcendental divine model, with *Trinitarian philosophy*<sup>58</sup> and *Christology*<sup>59</sup>; b. the *religious discourse* (text and icon)<sup>60</sup>, *pedagogy*<sup>61</sup> and the running of daily administration<sup>62</sup>.

The transfer of concepts from Greek thought and the ancient political imaginary to the Christian imaginary proved important, but insufficient. The organization of the world dominated by a city-state or a capital-state could no longer merely focus on the concepts of civic harmony and public utility. The

---

<sup>58</sup> Marie-José Mondzain, *op. cit.*, p. 44.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>60</sup> *Ibidem*, 64.

<sup>61</sup> *Ibidem*, 78.

<sup>62</sup> *Ibidem*, 83.

philosophy of pre-Christian power had a decisive meeting with the new theological philosophy, which could not possibly fully assimilate the rational Greek-Roman plan for civilizing the world and the military approach of Roman troops. The new persuasive idea of spiritual unification – *the filial image* – would resolve, albeit not without resistance, the religious and political crises, which Constantine's empire was inheriting. Thus, Christianity emerges as a spiritual-religious solution to the management of power and of social forces, and to the social, cultural and political unification around the idea of Salvation.

The imperial institution takes over this topic and appropriates the idea of *oikonomia*, thus devising a twofold plan. On the one hand, it regards the administration of the symbolic goods of Christian spirituality, but, on the other hand, it focuses on the organization of the life of a community which is waiting for Judgment Day (and implicitly, watches this waiting and all its Gnostic or heretic diversions). However, at some point "the imaginary of waiting" combines with that of "the next world", borrows, among other things, the popular Christian representations of the devil and greatly refines the complex matter of punishment and atonement. Was it not that, apart from the institution of basileic power, the clerical institution and the powerful, elitist and vehement monastic institution from the Byzantine Orient<sup>63</sup> wanted also to join the "deputy government" for the enactment of oikonomic politics? We commonly identify this as the main cause of the disruptions within the interior policies of the Empire in whose wake the Romanians also chose to take place in the fourteenth century.

### **III.1. A Model of the (Romanian) Medieval Imaginary**

By the *model of the medieval imaginary*, I understand a means of organizing the power relations between public and private space, main agent of power and marginal elements of society, autocrat and subject, our world and transcendental world, as well as between the lay, the religious and the heretic. This system is like a graphic network through which I am attempting to represent a systematization of collective ideas by a community. At the same time, I am going to show that there is a multiplicity of common denominators, especially in the rationalization of the model, between the ancient political imaginary and that of the Christian power.

The structures of this imaginary, identified on the basis of "literary" and "non-literary" historiography, iconographic programs, religious art and mentalities that can be deducted from official documents, are organized like a matrix, according to three dominant dimensions (which I shall call "registers") of the spiritual and perceptible "space": lay, positive religious

---

<sup>63</sup> Daniel Barbu, *op. cit.*, p. 25-48 and p. 49-60.

(the divine) and negative religious (the demonic).

These three parallel lines intersect four levels (specific to the pre-modern imaginary) and show unities which we could group two by two:

A. typological levels (1-2) – the imaginary of power (male) and the imaginary of everyday life (marked by the – silent – presence of marginal groups);

B. functional levels (3-4) – the "chronotopic" imaginary (space and time, symbolically employed) and the "generic" imaginary (of "literary" creations, such as popular novels or high cultural texts, such as *Istoria Ieroglifică* and *Tiganiada*<sup>64</sup>, both baroque, but still representative of the medieval imaginary).

Thus, I am conventionally identifying twelve "zones"/modules (which result from the form of the matrix), with their own spatial-temporal identity, but also with a powerful socio-political and/or dogmatic identity. The levels and registers are the "fixed" areas of an ensemble which I am representing tri-dimensionally, in order to offer (and acknowledge) enough space for the manifestation (and the coalescence) of all the sub-relationships which may be established between the visible and generative structures of the model.

I am also proposing a slight modification of the famous dichotomy established by Mircea Eliade between the "sacred" and the "profane"<sup>65</sup>. In the middle ages, the lay space is practically invaded, in the spirit of the *oikonomia* of the image and Christ's example, by the presence of the sacred, of the Canon (be it alimentary, moral, pedagogical, or sexual) and of icons in the private space.

In this case, the abovementioned distinction could be re-evaluated. Since all the spaces of the Christian world are under surveillance, through various methods, by the Christian dogma and morality, both warranted by the lay power of the autocrat, one could also use, beside the famous dichotomy "sacred space-profane space", other distinctions between "private space" and "public space", or between lay space and the religious one. By the last one, I am referring only to the area usually inhabited by clerics, ascetics or saints, where religious ceremonies and canonized Christian deeds take place.

In addition, since opposition to the Canon indicates the space of the demoniacal, we could consider the latter to belong also to the realm of the

---

<sup>64</sup> I am here including this work in the very short list of purely literary pre-modern Romanian writings, although it is illuminist through its ironic and baroque spirit and through its natural inclusion in the emancipation of the 18<sup>th</sup> century. Still, I believe that the narrative substance of the epic poem is medieval, even if the vision of the author is illuminist. I am hereby including it as a "witness" in this list, as a reflection – parodic, as it may be, and perhaps even more so – of certain medieval *topoi* (of a historical, political, legendary, symbolic, social and cultural nature) of the imaginary. See also Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, vol. I, Minerva, Bucureşti, 1990, p. 135-148.

<sup>65</sup> Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965, trans. Rodica Chira, *Sacru și profanul*, Humanitas, Bucureşti, 1992.

religious, but in a negative way, in order to underline its radical difference. After all, we cannot rule it out from dogmatic thought. Finally, we obtain the following categories: the public-private (the imaginary of power – the everyday imaginary, i.e. the first two horizontal typological levels), the lay (marked by the sacred), the divine religious and the demonic religious (the three vertical dimensions).

Within the unit obtained by the intersection of the imaginary of power with the negative (demonic) religious imaginary, I shall introduce genres as moralizing stories, hagiographies, popular books or "princes' mirrors" (punishment is generally presented as an effect of Christian morality, and not of political justice or law).

1. The first typological level is that of the codes and roles played by the male element in the lay space, in the positive (divine) religious and the negative (demonic) religious one. In the public space, power is thus manifested:
  - a. In the lay space:
    - Through a "heroic code" – the model of the forerunner, of the autocratic crusader, the knight, the roles within the relation of faithfulness (for instance the relation between master and subject in order to avoid the term "vassalage" which applies to another historical-political reality and another system of symbols<sup>66</sup>);
    - Through a "cultural code" which manifested itself through actions of building, financial support, printing etc., or during ceremonies and rituals – the model of the learned Christian autocrat, the model of the builder.
  - b. Through the intersection with the positive (divine) religious, the following models are produced: the model of the divinity, the model of the apologist, the ecumenical model, the ascetic, clerical or monastic model (for the cultural code), the model of the liberating saints, the martyr saints (for the heroic code);
  - c. These find their opposing factors within the negative (demonic) register: the anti-model of the Christian traitor or the heretic (a ruler, boyar or warrior) and the anti-model of the pagan, included in the iconographic programs in the devilish anti-model, the opposing term for canonical religious models.
2. On the second level of everyday life (also typological, as the first), the presence of women, who come out of marginal groups, indirectly stamp their personality overall structure.

The most important moments of life – birth, marriage, death –, the sin and

---

<sup>66</sup> Jacques Le Goff, "Ritualul simbolic al vasalității", in Jacques Le Goff, *Pour un autre Moyen Âge*, Gallimard, Paris, 1978, trans. Maria Carpo, *Pentru un alt ev mediu. Valori umaniste în cultura și civilizația evului mediu*, Meridiane, București, 2 vols, 1986, vol. 2, p. 175-254.

penitence<sup>67</sup>, the dress, food, pedagogical and sexual codes all depend upon the relation between the feminine and the masculine and the legal codes (laws imbued with the sexist religious canon) and an intrusion of the dogma within the private space. The public eye (of power) carefully monitors the presence of women in the public space; anyway, it is limited and stereotypical.

- a. The roles of the woman (extremely scarce in the medieval Romanian text) are the mother, the wife (seldom) and the daughter of the autocrat, the woman belonging to the court entourage, the ordinary woman. These models of the lay space find their counterpart in b. and c.;
  - b. In the positive religious model: the model of the Virgin, Saint Helen, the female saints (from hagiographic texts);
  - c. In the negative religious, register Eve, the witch, the adulterer, the female sinner etc. an abstract
3. The chronotopic imaginary, situated on the first functional level can be subdivided from a temporal point of view according to the subject:
    - a. Historical, social, cultural, political, private, the time of – for the lay register;
    - b. Liturgical, biblical, evangelical, apocalyptic, hagiographic – for the positive religious register;
    - c. Biblical, evangelical, apocalyptic, hagiographic – for the negative religious register

Space can also be thus structured, function of its nature (closed, open and transitional/connective):

- a. House/city/palace, inn/village, park/garden and forest/jail, as a transitional space: door/attic, road, territory, porch/pavilion/square etc;
  - b. Church/cell/cave, heaven, porch/door/church vestibule, desert, terrestrial space etc;
  - c. Hell, forest, city/village, terrestrial space, desert, crossroads etc
4. The fourth level, a functional, but also a “generative” one yields the literary genres that are specific to narrative structures not pertaining to historiography (popular books, political fables etc.). In these texts, one can find the majority of the units of the superior levels. All these works are a fundamental source of the collective imaginary. From the point of view of their value and expressiveness, they are a *summum* of the medieval Romanian imagination. Consequently, their placement under level four does not imply any sort of inferiority by comparison with the typological or chronotopic level. I have located them in an individualized “space” because of the exceptional relevance that they

---

<sup>67</sup> The imaginary of death is dissembled in the general medieval model, in the vertical anti-religious register, in the pattern of roles and mostly at the level of the chrono-topic imaginary.

have within the entire network.

The "artistic" value appears in a few texts of uncontestedly literary nature (such as popular adventure books, *Viețile Svinților* and *Psaltire pre versuri tocmite*, *Istoria ieroglifică* and *Tiganiada*, translations from the Holy Books and hagiographies) or bearing the marks of "literariness" (horoscopes, zodiacs etc.). Nevertheless, it also appears in iconographic programs – whose authors (i.e. those who reflected on the philosophy of their images) we are not able to identify in an unquestionably way – and further in remains of religious art in general. The present study does not focus on literary value, be it deliberately sought or involuntarily obtained and does not attempt to establish an axiology of these witnesses of the medieval Romanian identity. What are important for me are that all these categories – allegory, metaphor, euphemism, symbol, the marvellous, the miraculous, the magical, the fantastic and demonic bestiaries etc. as well as types, models and *chronotopoï* – relate one to another in so many ways that they produce the very substance of the medieval Romanian imaginary.

In order to finish the description of the model I have proposed I should first re-discuss the concept of "representation". This can be functional both within the imaginary and as an independent unit, without the symbolization process Le Goff<sup>68</sup> claimed to be necessary. The first two levels comprise mostly the socio-political, cultural and spiritual-religious roles (models, types and sub-types). I shall name them social representations of the characters (in the historiographical narratives or in the general body of texts whose ideas can sustain the model of the imaginary).

Certainly, they all gain symbolic value at some point as founders, crusaders, traitors, perjurers, mothers of autocrats, their daughters etc. Still, since the model proposed here has also a powerful socio-political character, I must emphasize the real identity of the individuals before they become symbolic for the community's imaginary.

The symbolic, discussed by Le Goff<sup>69</sup>, enters the model of the imaginary with the entire scenographic arsenal of lay, divine or demonic power, and its specific typologies: symbolic *chronotopoï*, ritual codes, scenographic inventories, bestiaries, systems of specific values, "complexes" of power. The symbols constitute the substance of the medieval imaginary due especially to their conventional nature: the capacity of correlating the perceptible or non-perceptible (the imagined) with the religious. We can remark the ambition of the medieval Romanian power structures to organize their own world according to a Christian oikonomic plan, as well as the often

<sup>68</sup> Idem, *L'imaginaire médiéval*, Gallimard, Paris, 1985, trans. Marina Rădulescu, *Imaginarul medieval*, Meridiane, București, 1991, p. 6.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 7.

harsh and demanding historical realities. The major connotation of the imaginary through symbols demonstrates the deep political desire of the community to construct a viable, moral and well-structured self-image, in order to ensure its own mechanisms of social purification and elevation. Thus, the model finds its counterpart in the anti-model in order to enhance its exemplarity and persuasive force.

The mechanism behind the construction of this matrix of the imaginary makes use of the anthropological factor (the differentiation between the masculine and the feminine), as well as of the vision specific to the anthropology of power (master-subject, laic power-religious power, public power-private power). The four vertical lines of my model cross the three qualitatively differentiated levels following a personal interpretation of the Durandian<sup>70</sup> model of space, completed by Zumthor's perspective<sup>71</sup> and the view of Le Goff<sup>72</sup> on temporality.

On every horizontal level, three modules emerge. The first one corresponds to the lay world, the second one refers to the exemplarity of the church and its theological or hagiographic models, and the third module is given by counter-examples – this, in a ternary rhythm where the included third term represents the generative and corrective force of the divinity (see the previously discussed Platonic scheme).

In this way, the three vertical registers find their correspondent in the threefold scheme of the imagination. The results are the plan of the perceptible – the icastic imagination (according to Plato's concept of *eikasia*), the plan of the divine – the iconic imagination, which translates the non-fantastic non-perceptible (the very substance of dogmatic polemics, of iconoclasm) and the plan of a-logical non-perceptible – fantasy (the art of combinations, hybrid, the demonic, the "next world").

The differences between imagination and fantasy are thus beginning to function within the model, with the semantic functions established by the European tradition<sup>73</sup>. Fantasy operates upon the corpus of fantastic, fabulous images, around the demonic complex or in "non-icastic" cultured literature, while the imagination is rather limited to the representation of lay or religious norms (i.e. historiography, church regulations, and Christian moral).

By following this scientific way, one can achieve the connection between the anthropological view of power and the structural principles of the registers, modules and the (theoretical) system of the medieval imaginary, which I have dealt with in other studies<sup>74</sup>. The model I am proposing here

<sup>70</sup> Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992, trans. Marcel Aderca, *Structurile antropologice ale imaginariului. Introducere în arhetipologia generală*, Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998.

<sup>71</sup> Paul Zumthor, *La mesure du monde*, Seuil, Paris, 1993.

<sup>72</sup> Jacques Le Goff, *op. cit.*

<sup>73</sup> Maurizio Ferraris, *L'immaginazione*, Il Mulino, Bologna, 1996.

<sup>74</sup> Laura Mesina, *art. cit.*

takes into account an anthropological approach to power relations in society. These relations are further dealt with by superposing the third vertical register (i.e. the negative religious), of the system of punishment (programmed either within the human system of punishment or within the Divine one, i.e. within the "space" of the next world, especially hell).

Unlike the conceptual system of the imaginary<sup>75</sup>, where the archetype appears on a first (horizontal) paradigmatic level, it does no longer occupy a specific "location" within the model of the medieval imaginary. On the contrary, It disseminates among the modules of the second vertical register, placed under the positive sign of the religious (like an included triad) and takes the shape of individualized faces (evangelical faces, martyr saints, soldier saints, feminine figures which are seen as sacred); these function pedagogically, in the spirit of Christian morality, as models, types and sub-types. It also relates to the first module of the system, that of the lay autocratic power.

Those elements that give the shape of a theoretical system provide the substance of the medieval imaginary model. The same goes for the "semiotic system of power" (thus named by Le Goff<sup>76</sup>), respectively the crowning ritual, the stage codes and other ritualistic scripts (such as, in medieval Romanian historiography, the reception of ambassadors, the banishment, the welcoming of the prince on the border etc.). These formulas, descriptions, or narrative sub-structures occur in the space between the levels, upon specific discursive trajectories, configured either in texts or in images.

This is why I have been insisting on the fact that public discourse (I am here referring to what has reached us as a witness of the past) is a model for the imagination process, for the establishment of the structured "organism" of the imaginary. The mechanisms of narration and common (collective) mentalities function in this well-structured model of the imaginary with their own identity. As the space of the real world is under the sign of masculinity, the imaginary, on the first level, contains also masculine models, through the political-historical and spiritual-religious exercise (or through the aforementioned corresponding anti-models). The same lay space individualizes a specific space for marginal groups (the house, the yard, the hidden rooms, the adjacent road etc.); consequently, the imaginary also individualizes "the everyday" and various *chronotopoi*, by respecting different hierarchies of the real world.

What the imaginary has in common with narration is the theatricality of spaces and the identification and individualization of specific moments (dinner time, the time for work, rest, war; the time for mass and the time for death, the "time" of the next world; the time for working in the field or the time for travel etc.). In addition, the characters and their roles, establishing

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 457.

power relations, the teleology of those actions and laws, regulate the respective mechanism. It contains narratives, which follow the tri-dimensionality of the system and, by relying on mnemotechnic structures or narrative strategies particular to those times, and perspectives, produce a number of exemplary tales, behavioural patterns, novels and adventure stories. These structures fire up the imagination and build a "therapeutic" space of imaginary escape (in spite of its control by the policies of translating, printing and disseminating the book) from dogmatic pressures and confining exemplarity.

These are other examples of the manner in which reality and the imaginary "collaborate" and trace similar trajectories and strategies because, since they are permanently related and keep transferring information from one area to the other, they need to have common encoding and decoding mechanisms that are easy to understand and utilize by community agents.

The conceptual system of the imaginary, which I have dealt with in another study (quoted above), can thus be found in the whole model which I am proposing for the Middle Ages, which emerges everywhere in Christian culture and popular imaginary. It is very common, indeed, this complex mixture of archetypes, official religion, popular beliefs, heresies or gnosis, with its specific bestiaries, complexes, codes and *chronotopoi* and areas where the "imagined imaginary" is generated by a (pseudo-) scientific frenzy, but which in the end manage to articulate a "literary area". It is precisely this special function of the medieval process of imagination, fantasy, which "closes" the system on two sides:

- A vertical one (the third register, that of anti-models, but also of the "next world" and the demonic);
- A horizontal one (the fourth level), the one which was previously identified as belonging to literature, in the true sense of the word

### **III.2. The Ancient Inheritance at the Level of the Collective Imaginary**

Following an analysis of genealogical archaeology (such as the one undertaken in the first part of the present study), I can identify the following characteristics of the medieval imaginary:

1. Unlike the irreconcilable distance between knowledge and opinion in the philosophical imaginary of the political in Plato's work, the medieval imaginary functions at their intersection point, because, in the Christian dogma, the knowledge of truth actually meant becoming closer to the divine by integrating the self in the collective project of Salvation.
2. After having distinguished their meanings during the Middle Age, the imagination and the fantasy shared and individualized later on the field

of the imaginary. Fantasy went more in the direction set up by Plato as "inferior" to the imagination, an intellectual function that will later be given more credit (see the semantic and conceptual dimensions of icasticity and iconicity). Fantasy remained characteristic of the popular Christian imaginary and the cultured non-canonical one.

3. If we keep to the medieval meaning of the word *phantasia*<sup>77</sup>, then once again we meet Plato halfway: in his philosophical comments on politics, the good appeared as a substitute for the divine and opposed, as a supreme truth, the fantasy (although he himself, as an author, often used the imaginative function). Almost in the same way, the medieval imaginary distinguishes between, on the one hand, the product of the icastic imagination and the iconic one, understood as an irrefutable truth – the image of the divine or the real model – and, on the other hand, the product of fantasy, the non-truth, the non-divinity, or, more precisely, the (imaginative) image of the devil.
4. The relation between the art of leading the city-state – *politeia* – and justice integrates into the model of the medieval imaginary. Models of leaders, founders, monarchs etc. who build "the princes' mirrors" and the whole exemplarity prescribed by historiography attests the obsession of power of presenting itself as the only and the worthiest agent for fulfilling the destiny of the community, thanks to a perfect government in a perfect state. The same relationship as in Plato's work between the ideal model and the real city is maintained in official medieval culture, and projected upon the imaginary, through iconographic programs or texts containing analogies between the holy cities of Christendom and the spaces of the concrete (Romanian) world. Moreover, these symbolic models must protect, influence and guarantee, as much as possible, the wise governance of local princes. The rationalization of power through logos surfaced in Plato's work as the ideal model of the city; in the same manner, the medieval imaginary contains the symbolization of Constantinople as a lost ideal image. The difference lies in the fact that Plato's philosophy projects the ideal into the future, whereas medieval thought seeks supreme consecration in the past.
5. As to the overlapping of systemic representations which can be identified in the ancient philosophical imaginary of the political and

---

<sup>77</sup> Latinist medievalists see *phantasia* as a negative element, *vana phantasia*, not unlike sleep, *phantasia somnialis*, or, even more than that, as *phantasia diabolica*, whereas the "imagination" is attributed more to the body and its problems with the object world. Basically, starting with the Latin translation of Aristotle's texts, in the 12<sup>th</sup> century, there is a difference even for the same graphic form of the word "phantasy". The noun has the following two meanings: the translation from the Greek philosophical text means "the reproductive faculty of the spirit", while the transliterated term from the Greek into Latin and attested from the time of Pliny the Old signifies a faculty of spiritual reassembly and invention.

that of Christian power: the triad *good – existent-thinking* from Plato resembles, in the Christian vision, the relationship *divinity-Incarnation-revelation* (fundamental for the political-oikonomic plan) and, in the vocabulary of power, the relationship inspired *power (of the autocrat)-perceptible-imaginary*. These identifications, together with that of the generative included third term (the good, the Christian divine and the divinely inspired power of the autocrat) and the dualities of ideates constructions (concrete-abstract, temporary-non-temporary, limited-limitless) bridge the gaps between the ancient philosophical imaginary of the political and the Christian one.

During the middle age, the symbolic power becomes a *summum* of this double conversion. One should emphasize the fact that Plato never reconciles knowledge and faith: these sets up the difference in terminology and in the relationship between truth and sensation, imagination and image in the two aforementioned systems.

6. Knowledge guarantees the supremacy of justice in the ideal Platonic model and the only one who can hold it is the philosopher. Through a transfer of meaning, Christ, the embodied *Logos* himself, is the one who appears in early Christian iconography as a young philosopher, Apollo or Helios. Since basileic philosophy will use the identification of Constantine the Great with *Sol invictus*, the closeness between the emperor and the Christ figure will be more or less subtle. In any case, Jesus is the first who embodies the supremacy of the philosopher in Plato's triad, then the emperor, the only one who is licensed to fulfil the project of Christian *oikonomia* on earth. The Romanian princes will take over this model later.
7. The usurpation of the Christic icon and its prestige in the spiritual-religious *oikonomia* only led to the failure of iconoclastic emperors. In consequence, the Christian imaginary was institutionalized, from the 8<sup>th</sup> century onwards, not around the person of the emperor (an imperfect Caesar), but on the administration of power on earth and the reflection of this imperial plan. Since the image of the basileic institution suffered, Plato's triad developed as a political response (also including the political tradition of Latin-German empires), and it was finally fulfilled, towards the end of the first millennium, by the medieval scheme (identified by Duby after Dumézil's model): "the clergy, the aristocracy and the lower classes" (*oratores, bellatores, laboratores*). In the Romanian Principalities, we can only see a real political configuration of this triad of power in the 17<sup>th</sup> century, after the decline of the centralizing system of the Voivod.
8. In all the political spaces where the two states manifested themselves, there is often a covert struggle for the main part in the practice and administration of the oikonomic plan. Still, irrespective of the result of

this confrontation in the Orthodox Orient or the Catholic Occident, political art is an overwhelming art of the royalty (as in Plato's work), and its practice always results in the perfect architecture of the world (and its imaginary).

9. The Christian political vocabulary theorizes and includes the civic virtues proposed by the program of the first civic society imagined in *Politeia (The Republic)*; moreover, these virtues help configure models and types in the medieval imaginary: wisdom, temperance, the sense of justice and courage all characterize the representative figures of power.
10. In order to strengthen the force of these models, the medieval imaginary also includes, as I was saying earlier, as a corrective "measure", the image of the "next world", divided into heaven and hell. The promise of the immortality of virtuous souls, which Plato had also projected, but in the pre-Christian imaginary, in a location more beautiful than that of the terrestrial space, comes back in the Christian imaginary and becomes a remarkably particularized place, present both in texts and in religious iconography (the latter being much more persuasive, especially in oral cultures). What is interesting is that the promise allows free will to manifest itself: both in the work of the Greek philosopher and in Christian dogma, it is not the gods who decide, but the human being, who has the capacity of choice. Unlike the ancient man, who could only choose the right path with the assistance of philosophical practice and the access to divine knowledge (i.e. the good and the bad, hence also the divine), for the Christian the otherworldly forgiveness and happiness can only be obtained through faith (an essential element for the difference between the two periods).
11. The four characteristics of the perfect ancient state – it is immobile, artificially instituted, and authoritarian and accepts only divine truth – can be fully found in a Christian *imperium*. This is precisely why I was saying, when I was referring to the philosophical imaginary of the political in Plato, that the theory of the Greek philosopher did not apply during the antiquity, but that, thanks the conjunction between the Neo-Platonic thought of Judaeo-Christians and the Roman political structure, it reached a workable translation, close enough to the theory.

In the case of the Stagirite, there are fewer common points between his political theory and the actual substance of the Constantinopolitan Christian perspective on the exercise of power. First, in his case, political knowledge underlines the differences within humanity. In order to have individual relevance, political action is only viable if it works in the spirit of "the good life" for each individual of the city.

1. One of the ethical explanations for the difference between the system of political organization of the Eastern Christian Empire and the multiple systems of Western organization (perhaps starting with the

13<sup>th</sup> Italian century), could reside in the view on happiness as honour and fame. While the dogmatic distinction between Orthodoxy and Catholicism became clearer, the focus was also sharper put in the East (Plato's vision) on the duty to the basileic institution, the *ecclesia* and the divine power.

Another explanation might be the distribution of power in the two spiritual European areas: the unique position of the basileic emperor completely undermines the free will of his subjects. These were not allowed to choose their master, as the code of vassalage would later stipulate in the Occident.

Here may be located an essential feature of the rupture between the two types of systems of power during the middle ages.

In addition, the social nature of the ethics of happiness finds spiritual fulfilment in the 13<sup>th</sup> Italian century through the contribution of Franciscans to the formation of the social ethics of the pre-Renaissance city. On the contrary, the Orthodox Orient pulls back the concept of *philia* into the clerical environment and adapts it to monastic life. Political thought does no longer include the ethical dimension of friendship as a dominant of the system of power relations. Thus, the Orthodox medieval imaginary no longer reflects the Aristotelian *politiké philia*.

2. The Aristotelian concept of justice did not apply in the legal practice of the Eastern Europe. Rather, one can find here Plato's perspective on justice, determined by the metaphysical objectivity of the idea of good, taken as "what is useful to the powerful". The natural and legal component of political justice enters the philosophy of law only in the Florentine Renaissance.

Still, I am including the substance of Aristotelian imaginative theory within the strategy of formation and projection of the model of medieval imaginary, especially due to its pragmatic nature, for the following two reasons:

1. Containing much fewer technicalities than Plato's project, Aristotle's theory shifts the focus from the abstract model of the city on the reality of the family, *oikos*, and on social formation mechanisms. What I am considering as a fundamental strategy inside the medieval model of the imaginary in general, is the anthropological dimension of Aristotle's view on power in the social space (masculine-feminine, master-slave relations), focused as it is on the relationship between models and types, and not on individuals.

2. The medieval Romanian imaginary indicates the fact that Romanian society did not impose itself as an artefact (as in the case of Constantinople – an ideal city constructed according to a Platonic plan), but followed instead the natural social formation of the community, which

resulted eventually in the superior state structure (this was Aristotle's "suggestion").

Accordingly, a practical thought, politically and civically exercised within the medieval community, encountered the Platonic ideas through the interpretation given by the Christian oikonomic plan. The various solutions for the organization of local *oikonomia* are reactions to the model of Byzantine power, rather complicated and abstracted, in the same manner as, *mutatis mutandis*, the practical Aristotelian philosophy reacted in his time to the Platonic utopia.

### **Conclusions:**

The pragmatic foundation of the Romanian political-religious program thus followed, on the one hand, the path or natural configuration, and on the other, the path of residual (ancient) discursive formations, which traversed the political, thought of the Byzantine model up to our Middle Ages. Because of the mixture of high symbolic ideas and concrete historical pressure, the medieval Romanian imaginary gained a certain artificial mythologizing nature at the level of its models.

Nonetheless, the identification of recurring themes in official texts yields the self-image of the community a fundamental coherence. When we apply this research to the relationships between the internal "witnesses" of history, be they historiographic or iconographic, and other external ones (not only Byzantine and post-Byzantine, but Occidental as well), we can find answers to questions related to the semantic, thematic, philosophical and conceptual similarity between this imaginary and its medieval European model. The discursive formations or sets of common denominators, as well as the important philosophical dislocations in the interpretation of political power as a main factor in the organization of the world, might be able to show the extent to which the structure of different Christian medieval societies was similar. Moreover, we could better understand the heritage of the decisive meeting between ancient thought on power and Judaeo-Christianity, apostolic tradition and the pressures of the imperial political system as well as, provided we follow some individual historical trajectories, the concrete differences between these medieval systems of power.

The matrix for the construction of the imaginary, conventionally divided into four horizontal levels (grouped two by two) and three vertical registers create the twelve modules or "open discursive fields", which we see as areas with their own individuality. They all converge towards the coalescent factor, the divine archetype, the supreme "One" (philosophically imagined from Parmenides to Romanian medieval theologians), warrantor of terrestrial authority and the identity image of the Christian community.

Considering the nature of absolute truth of the "Word" (the Platonic *Logos*), the divine will and the value of Christ's sacrifice govern humanity and Christ prevails as supreme Judge on history and power, a hypostasis taken over by local autocrats.

By reflecting the relationship that the Romanian prince (whose main model is Constantine the Great himself) established, in the Christian imaginary, both with the terrestrial world and the supernatural world, the official power discourse offers the coordinates whereupon the model of the imaginary (which I am proposing) was built. In the model of the imaginary, the horizontal levels represent the following: the perceptible space, regulated either according to the anthropological model theorized by Aristotle (masculine-feminine, master-subject), or according to the symbolic model specific to the Middle Ages (culture-nature, inhabited space – unfamiliar space, private space-public space, profane space-religious space, concrete space-the space of "the next world" etc. Time is also involved in these spatial typologies by division into human time and ritual time, the time of knowledge or the time of penitence. I am introducing this particular perspective of multiple medieval time and space in order to continue the anthropological interpretation of the medieval model of the imaginary, which was completed with the fourth level, that of the fictional "imagined imaginary", where fantasy plays the main imaginative role.

The medieval Romanian imaginary uses the image, symbol and sign as fundamental morphological units for message transmission. The official discourse (religious iconography, religious exegesis, in time even historiography as *historiae*) is practiced as a sacred form of tradition and does not necessarily serve religious politics of proselytism, but most of all the "proselytism" of power and its political and ideological programs.

Based on this model, we can compare the medieval Romanian imaginary to any other type of imaginary of the time. By focusing on one or the other of the themes, one could gather data, which might provide images representative of the local mentalities, cultural and socio-political achievements.

Any comparison with the performances of Western art from the Protestant and Catholic area is futile, especially because of the incompatibility between the respective forms of expression, religious thought and specificities that we might not see as superior alternatives.

It would be more natural to do research on other Orthodox areas from the Balkans and the North of the Danube, without any attempts to give up the underlining of the mentality factors and types of imaginary, which condition the creation and dominants of local civilizations. Nevertheless, the comparison process finds in the common denominator – the political-religious plan of oikonomic governance of the Christian world – of both the post-Byzantine Orthodox space and the Western one.

From the moment when the model of the imaginary is significantly changed, one could say that the mentality structures of a certain age are generally exhausted and antiquated. In the Romanian case, this disconnection – with all the humanist transformations and the cultural influences of Central and Western Europe or late "basileic" – remains, I believe, indebted to a medieval kind of thinking.

I have attempted this genealogical analysis of discursive formations and ideas/symbolic structures in order to prove that the medieval imaginary, as a reflection of a certain plan of Christian power – of Byzantine origin – of spiritual and material management of the *oikonomia*, inherited and implicitly preserved the national character of the ancient project of society-formation. The Romanian medieval world did not establish unmediated relationships with Greek philosophical thought on general politics, but only on image and divinity, and this one mostly through Palamite hesychasm. One can find in the practical formulation of community life and its identity image the basic facts, which would be eventually influenced by the model of the Christian Empire of Constantinople so that at last a local medieval imaginary was formed.

The community's system of thinking about itself and the relation with the other, though stereotyped – both because of the mnemonic rules of oral culture and to Orthodox commonplaces and their medieval interpretation – left little room for local creativity and authentic imaginative trajectories. Under the close supervision of lay and religious institutions, these trajectories would remain almost unchanged in time. Still, the "residual" inheritance of Platonic structures, integrated and transformed within the Christian oikonomic plan, did meet the practical and pragmatic existential solutions at a local level (both political and socio-economic).

## Bibliography:

- Ahrweiler, Hélène**, *L'idéologie politique de l'empire byzantin*, Presses Universitaires de France, Paris, 1975, trans. Cristina Jinga, *Ideologia politică a imperiului bizantin*, Corint, Bucureşti, 2002.
- Barbu, Daniel**, *Byzance, Rome et les Roumains. Essais sur la production politique de la foi au Moyen Âge*, Babel, Bucureşti, 1998.
- Barbu, Violeta**, "Lex animata et le remploi des corps", in *L'empereur hagiographe. Culte des saints et monarchie byzantine et post-byzantine*, New Europe College, Bucureşti, ed. Petre Gurău, 2001, p. 224-248.
- Bréhier, Louis**, *La civilisation byzantine*, 2<sup>nd</sup> ed. Albin Michel, Paris, 1970.
- Besançon, Alain**, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1994, trans. Mona Antohi, *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandinsky*, Humanitas, Bucureşti, 1996.

- Browning, Robert**, *Justinian and Theodora*, Praeger, New York, 1971, trans. Liliana Silvestri, *Giustiniano e Teodora*, Librex, Milano, 1974.
- Chéline, Jean**, *Histoire religieuse de l'occident médiéval*, Hachette, Paris, 1991.
- Cizek, Eugen**, *Mentalități și instituții romane*, Globus, București, 1998.
- Dagron, Gilbert**, *Naissance d'une capitale. Constantinople et ses institutions de 330 à 451*, Presses Universitaires de France, Paris, 1974.
- Dagron, Gilbert**, *Empereur et prêtre. Étude sur le "césaro-papisme" byzantin*, Gallimard, Paris, 1996.
- Durand, Gilbert**, *L'imaginaire*, Hatier, Paris, 1994, trans. Anna Chiara Peduzzi, *L'immaginario. Scienza e filosofia dell'immagine*, RED, Como, 1996.
- Durand, Gilbert**, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992, trans. Marcel Aderca, *Structurile antropologice ale imaginariului. Introducere în arhetipologia generală*, Univers Enciclopedic, București, 1998.
- Eco, Umberto**, *La definizione dell'arte. Dall'estetica medievale alle avanguardie, dall'opera aperta alla morte dell'arte*, Garzanti, Roma, 1972;
- Eco, Umberto**, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Bompiani, Milano, 1987, trans. Cezar Radu, *Arta și frumosul în estetica medievală*, București, Meridiane, 1999.
- Eliade, Mircea**, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965, trans. Rodica Chira, *Sacrul și profanul*, Humanitas, București, 1992.
- Ferraris, Maurizio**, *L'immaginazione*, Il Mulino, Bologna, 1996.
- Grabar, André**, *L'iconoclasme byzantine*, Flammarion, Paris, 1984, trans. Daniel Barbu, *Iconoclasmul bizantin*, Meridiane, București, 1992.
- Le Goff, Jacques**, *Pour un autre Moyen Âge*, Gallimard, Paris, 1978, trans. Maria Carpo, *Pentru un alt ev mediu. Valori umaniste în cultura și civilizația evului mediu*, Meridiane, București, 2 vols., 1986.
- Le Goff, Jacques**, *L'imaginaire médiéval*, Gallimard, Paris, 1985, trans. Marina Rădulescu, *Imaginarul medieval*, Meridiane, București, 1991.
- Lavaud, Laurent**, *L'Image*, Flammarion, Paris, 2000.
- Maffei, Fernanda**, *L'arte bizantina nell'età di Giustiniano*, Giunti, Firenze, 1988.
- Manolescu, Nicolae**, *Istoria critică a literaturii române*, vol. I, Minerva, București, 1990.
- Mesina, Laura**, "Imaginarul ca formă de 'narare' a istoriei. Propunerea unui model cibernetic", in *Analele Universității București*, XLXX, 2001, Editura Universității din București, București, p. 49-60.
- Mondzain, Marie-José**, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, Paris, 1996.
- Narducci, Emanuele**, "Il pensiero politico romano tra repubblica e impero", in *Il pensiero politico dell'età antica e medioevale*, UTET, Torino, 2000, ed. Carlo Dolcini, p. 99-121.
- Paul, Jacques**, *L'Église et la culture en Occident*, Presses Universitaires de France, Paris, 2 vols., 1994.
- Piccini, Gabriella**, *I mille anni del Medioevo*, Mondadori, Milano, 1999.
- Pippidi, Andrei**, *Traditia bizantină în țările române în secolele XVI-XVIII*, Corint, București, 2001.
- Ravegnani, Giorgio**, *La corte di Giustiniano*, Jouvance, Roma, 1989.
- Seneca**, *Lettere a Lucilio*, Rizzoli, Milano, trans. G. Monti, 1985.
- Spector, Céline**, *Le pouvoir*, Flammarion, Paris, 1997.

- Tacit, Tutte le opere**, Sansoni, Milano, ed. E. Cetrangolo, 1993.
- Talbot Rice, David**, *Byzantine Art*, Penguin Books, Norwich, 1968.
- Tristan, Frédéric**, *Les premières images chrétiennes*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1996, trans. Elena Buculei, Ana Boroş, *Primele imagini creştine. De la simbol la icoană, secolele II-IV*, Meridiane, Bucureşti, 2002.
- Zanetti, Gianfrancesco**, "Il pensiero politico di Aristotele", in *Il pensiero politico dell'età antica e medioevale*, UTET, Torino, 2000, ed. Carlo Dolcini, p. 35-70.
- Zumthor, Paul**, *La mesure du monde*, Seuil, Paris, 1993.

# Jean Scot Érigène : y a-t-il quelque chose au-delà de l'apophatisme ?\*

Florin Crișmăreanu \*

*John Scotus Eriugena: Is there something beyond apophatism ?*

**Abstract:** The idea of apophatism reaches Eriugena, without any doubt, through the Dionysian writings. But, in the process of knowing God, does the Irish thinker stop only at this classical distinction between cataphatic and apophasitic theology? Could the negative moment, privileged by Eriugena also, exhaust the whole process of knowledge? In my opinion, and this I will try to argue in the lines below, Eriugena goes beyond this distinction when encountering the Maximian writings. In the opinion of some exegetes (like L. Thunberg for example), Maximus the Confessor is even more radical regarding the problem of apophatism than Dionysius. On the other hand, „Maxime a également communiqué à Jean Scot son réalisme christologique” (É. Jeauneau). Where we want to argue that if Eriugena's writings are compared to the neoplatonic tradition, *reversio* is nothing but *deificatio*, and this return is made in and through Christ, the New Adam, who, unlike the first Adam, by whose fault the whole nature has been driven out of paradise, brings together, and makes nature whole again: „In primo universa natura de felicitate paradisi est expulsa, in secundo in eandem felicitatem est revocata et restituta” (*Periphyseon*, IV, 20). Christ alone assumes and redeems the whole human nature: „totam humanam naturam quam totam accepit, totam in seipso et in toto humano genere totam salvavit” (*ibidem*, V, 25). After all, the divine nature of the Word of God remains inaccessible to all creation, and only through Incarnation does God descend to men „incarnatum vero quadammodo descendens, mirabili quadam theophania” (*ibidem*, V, 25) so that they may ascend to God („Descendit enim verbum in hominem ut, per ipsum, ascenderet homo in deum” – *Commentaire sur l'Evangile de Jean* (SC 180, p. 100)).

**Keywords:** Eriugena, apophatism, Maximus the Confessor, *deificatio*, Christ

I. Par comparaison avec ses contemporains, Jean Scot Érigène (810/815 - 877) a été certainement l'un des hommes les plus érudits de la Renaissance carolingienne. En tout cas, il est parmi les quelques intellectuels,

\* **Acknowledgment:** This work was supported by a grant of Ministry of Research and Innovation, CNCS – UEFISCDI, project number PN-III-P1-1.1-TE-2016-0941, within PNCDI III.

\* CS III dr. habil., Université «Al. I. Cuza » de Iași, La Faculté de Philosophie et Sciences Socio-Politiques, Email: [fcristmareanu@gmail.com](mailto:fcristmareanu@gmail.com)

sinon le seul même, à avoir accès direct aux écrits des auteurs de langue grecque, qu'il utilise, à côté des Pères de l'Église, dans ses œuvres<sup>1</sup>. La traduction par Érigène du *Corpus Dionysiacum* (une première traduction a été réalisée par l'Irlandais entre 860 - 862)<sup>2</sup> est fameuse; mais il n'y a que peu qui connaissent les traductions des textes maximiens ou les traductions des ouvrages de Grégoire de Nysse, que le savant irlandais confondait souvent avec Grégoire de Nazianze. En ce qui suit, je vais insister surtout sur l'influence décisive exercée par Maxime le Confesseur sur la pensée érigénienne, influence qui a apporté à Érigène tant la grandeur, pour avoir traduit en latin des textes difficiles comme par exemple *Ambigua ad Iohannem* et *Quaestiones ad Thalassium*, que la misère, parce que, au moins dans le cas des condamnations de 1241, on a souvent associé les noms d'Érigène et de Maxime : aux yeux des censeurs, l'Irlandais a suivi de près « l'hérétique grec ». Quelle que soit notre perspective, ce qui est certain est que « sa vision du monde (d'Érigène, n.n. F.C.) se modifiait au contact de ce philosophe divin: *Maximum monachum, diuinum philosophum* (*PL* 122, 449A) »<sup>3</sup>.

« Graeci autem solito more res acutius considerantes expressiusque significantes», dit Érigène dans le cinquième livre du *Periphyseon* (*PL* 122, 955A 4-5), et l'auteur de l'édition la plus récente (É. Jeauneau) préfère mettre en évidence le fait que l'Irlandais a apaisé sa soif de connaître à la « source des Pères christophores »<sup>4</sup> dont il a traduit les œuvres : Denys l'Aréopagite

<sup>1</sup> Filippo Ronconi, « 'Graecae linguae non nobis est habitus'. Notes sur la tradition des Pères grecs en Occident (IV<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècle) », dans M. Cutino, E. Prinzivalli, F. Vinel [éds.], *Transmission et réception des Pères grecs dans l'Occident, de l'Antiquité tardive à la Renaissance. Entre philologie, herméneutique et théologie. Actes du colloque international organisé du 26 au 28 novembre 2014 à l'Université de Strasbourg* (Collection des Études Augustiniennes: Série Moyen Âge et Temps modernes [EAMA 53]), Turnhout, Brepols, 2016, pp. 337-377; voir aussi Irena Backus, *The Reception of the Church Fathers in the West. From the Carolingians to the Maurists* (2 vol.), New York, E.J. Brill, 1997 (spécialement Willemien Otten, « The Texture of Tradition: the Role of the Church Fathers in Carolingian Theology », dans Irena Backus [ed.], *op. cit.*, vol. I, Leiden, E.J. Brill, 1997, pp. 3-50); Michael W. Herren, Shirley Ann Brown, *The Sacred Nectar of the Greeks: Study of Greek in the West in the Early Middle Ages*, London, King's College, 1988.

<sup>2</sup> Le *Corpus Dionysiacum* est « utilisé au Concile du Latran de 649 contre les Monothélites, cité par quelques auteurs latins majeurs, tels que Grégoire le Grand, Isidore de Séville et Bède le Vénérable, le *Corpus* n'attire pas l'intérêt des traducteurs latins » (Ernesto Sergio Mainoldi, « Pour une cartographie des thèmes et des contextes de réception du *Corpus Dionysiacum* dans l'Occident latin », dans M. Cutino, E. Prinzivalli, F. Vinel [éds.], *op. cit.*, p. 226).

<sup>3</sup> É. Jeauneau, « Jean l'Érigène et les *Ambigua ad Iohannem* de Maxime le Confesseur », dans *Études érigénienes*, Paris, Études Augustiniennes, 1987, p. 352.

<sup>4</sup> *Carmina*, VIII, I, 9-10, ed. L. Traube, dans *MGH, Poetae Latini Aevi Carolini III*, p. 549; voir également Alexander Ivanovitch Brilliantoff, *Влияние восточного богословия на западное в произведениях Иоанна Скота Эригены*, St. Petersburg, 1898 (réed. Moscova, Martis, 1998).

intégralement<sup>5</sup>, sauf les scolies (traduites par Anastase le Bibliothécaire)<sup>6</sup>; Maxime le Confesseur, *Ambigua ad Iohannem* (CPG 7705)<sup>7</sup> et *Quaestiones ad Thalassium* (CPG 7688)<sup>8</sup> ou les *Scoliae*, selon le nom que leur donnait Érigène<sup>9</sup>; Grégoire de Nysse (que l'Érigène confond avec Grégoire de Nazianze), *De hominis opificio* (appelée par l'Irlandais *De imagine*)<sup>10</sup>. Dom Maïeul Cappuyns considérait que c'était toujours Érigène qui avait traduit en latin le *Hexaemeron* de Basile le Grand et le *Ancoratus* d'Épiphanie de Salamine<sup>11</sup>.

Dans son *Periphyseon*, Érigène ne fait que décrire le parcours de toute sa création, depuis sa manifestation dans ce monde et jusqu'à son retour à Dieu. Ce double mouvement n'est rien d'autre qu'une reprise (par le biais des écrits dionysiaques et maximiens) du couple terminologique néoplatonicien: πρόοδος et ἐπιστροφή. L'érudit irlandais traduit ces termes

<sup>5</sup> Voir Gabriel Théry, « Scot Erigène traducteur de Denys », dans *Archivum Latinitatis Medii Aevi*, 6 (1931), pp. 185-278; voir aussi Jean Pépin, « Jean Scot traducteur de Denys. L'exemple de la *Lettre IX* », dans G.-H. Allard [éd.], *Jean Scot Écrivain: Actes du IV<sup>e</sup> Colloque International Montréal* (28 août-2 septembre 1983), Montréal/ Bellarmin; Paris/ J. Vrin, 1986, pp. 129-141; voir aussi René Roques, « Traduction ou interprétation ? Brèves remarques sur Jean Scot traducteur de Denys », dans John J. O'Meara and Ludwig Bieler [eds.], *The Mind of Eriugena*, Dublin, Irish University Press, 1973, pp. 59-76; Salvatore Lilla, « Brief Notes on the Greek *Corpus Areopagiticum* in Rome during the Early Middle Ages », dans *Dionysius*, 19 (2001), pp. 201-214.

<sup>6</sup> Girolamo Arnaldi, « Anastasio Bibliotecario, Carlo il Calvo e la fortuna di Dionigi l'Areopagita nel secolo IX », dans *Giovanni Scoto nel suo tempo: L'organizzazione del sapere in età carolingia. Atti del XXIV Convegno storico internazionale, Todi, 11-14 ottobre 1987*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1989, pp. 513-536; voir et T. Boiadjiev, G. Kapriev, and A. Speer [eds.], *Die Dionysius-Rezeption im Mittelalter*, Turnhout, Brepols, 2000.

<sup>7</sup> « Par sa traduction des *Ambigua ad Iohannem*, Jean Scot a introduit Maxime en Occident. Quel fut le succès de l'entreprise? On est tenté de répondre: très modeste » (Édouard Jeauneau, « Jean l'Érigène et les *Ambigua ad Iohannem* de Maxime le Confesseur », dans *Études érigéniques*, Paris, Études Augustiniennes, 1987, p. 363); voir et Eligius Dekkers, « Maxime le Confesseur dans la tradition latine », dans C. Laga, J. A. Munitiz, L. Van Rompay [eds.], *After Chalcedon. Studies in theology and church history offered to professor Albert Van Roey for his seventieth birthday* (Orientalia Lovaniensia Analecta, 18), Leuven, Peeters, 1985, pp. 84-86).

<sup>8</sup> Paul Meyvaert, « Eriugena's Translation of the *Ad Thalassium* of Maximus: Preliminaries to an Edition of this Work », dans John J. O'Meara and Ludwig Bieler [eds.], *The Mind of Eriugena*, *op.cit.*, pp. 78-88.

<sup>9</sup> Les spécialistes apprécient qu'Érigène aurait traduit *Ambigua ad Iohannem* entre 862-864, et *Quaestiones ad Thalassium* (*Scoliae*) entre 864 et 866.

<sup>10</sup> Maïeul Cappuyns, « Le *De Imagine* de Grégoire de Nysse traduit par Jean Scot Érigène », dans *Recherches de Théologie Ancienne et Médiévale*, 32 (1965), pp. 205-262; Philip Levine, « Two Early Latin Versions of St. Gregory of Nyssa's περὶ κατασκευῆς ἀνθρώπου », dans *Harvard Studies in Classical Philology*, 63 (1958), pp. 473-492.

<sup>11</sup> Maïeul Cappuyns, *Jean Scot Érigène, sa vie, son œuvre, sa pensée*, Louvain, Abbaye du Mont César / Paris, Desclée de Brouwer, 1933; voir aussi Inglis Patrick Sheldon-Williams, « Eriugena's Greek Sources », dans John J. O'Meara and Ludwig Bieler [eds.], *The Mind of Eriugena*, *op. cit.*, pp. 1-15.

par *processio* (*multiplicatio*, *divisio*), respectivement *reversio* (*reditus*, *congregatio*, *adunatio*), et « ces deux notions constituent le *leitmotiv* de l’œuvre majeure d’Érigène, le *Periphyseon* »<sup>12</sup>, elles sont « le cœur de la pensée érigénienne, le moteur de sa dialectique »<sup>13</sup>.

Dans son ouvrage de jeunesse, *De praedestinatione* (IX, I), Érigène reconnaissait déjà l’importance de la théologie négative: « Quomodo enim signa sensibilia, id est corporibus adhaerentia remotam illam omni sensu corporeo naturam ad liquidum significare possent, quae uix purgatissima mente attingitur omnem transcendens intellectum? »<sup>14</sup>. Alors, selon la tradition orientale, l’Irlandais préfère la négation à l’affirmation en ce qui concerne la connaissance de Dieu<sup>15</sup>. « La fonction négative – ou apophatique – de la théologie consiste à mettre en évidence l’inadéquation foncière de nos représentations et de nos énoncés par rapport au mystère de Dieu »<sup>16</sup>. Dans le *Periphyseon*, et notamment dans *PL* 539C 613C și 865D-866A, il traite de la distinction entre l’apophatique et le cataphatique. Ce qui est encore plus intéressant est que les termes qui nous intéressent ne sont pas traduits en latin: « Vna quidem. id est ΑΠΟΦΑΤΙΚΗ diuinam essentiam seu substantiam esse aliquid eorum quae sunt. id est quae did aut intelligi possunt, negati altera uero. ΚΑΤΑΦΑΤΙΚΗ, omnia quae sunt de ea praedicat et ideo affirmatiua dicitur - non ut confinnet aliquid esse eorum quae sunt. sed omnia quae ab ea sunt de ea posse praedicari suadeat » (PP, 458A).

Par exemple, le terme d’« analogie » – qui est intimement lié à la voie apophatique – n’a pas, pour Denys l’Aréopagite et pour la tradition orientale qui l’a assumé (nous pensons surtout à Maxime le Confesseur), le sens que lui a été conféré par la scolastique latine. Les termes « analogie » et « analogue » signifient pour Denys l’Aréopagite « à la mesure des forces ou

<sup>12</sup> « These two notions constitute the *leitmotiv* of Eriugena’s major work, the *Periphyseon* » (Édouard Jeauneau, « The Neoplatonic Themes of Processio and Reditus in Eriugena », dans *Dionysius*, 15 (1991), pp. 3-29; réédité dans « *Tendenda vela* ». *Excursions littéraires et digressions philosophiques à travers le moyen âge*, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 511-539, ici p. 519).

<sup>13</sup> É. Jeauneau, « Le thème du retour », dans *Études érigénienennes*, Paris, Études Augustiniennes, 1987, p. 369.

<sup>14</sup> Pour des détails, voir Deirdre Carabine, *The Unknown God. Negative Theology in the Platonic Tradition, Plato to Eriugena*, Louvain, Peeters Press, 1995, p. 302; voir aussi Giovanni Zuanazzi, « Dire l’indicibile. Negazione e trascendenza nel *Periphyseon* di Giovanni Scoto Eriugena », dans *Acta Philosophica. Rivista internazionale di filosofia*, vol. 12 (2003), fasc. 1, pp. 89-121.

<sup>15</sup> Érigène reconnaît que même le terme *Deus* n’est pas approprié pour désigner l’essence de la divinité: « Deus dicitur sed non proprio deus est Visioni enim caecitas opponitur et uidenti non uidens Igitur ΥΠΕΡΘΕΟΣ id est plus quam deus. ΘΕΟΣ enim uidens interpretatur » (459D-460A); voir aussi W. Teasdale, « ‘Nihil’ » as the Name of God in John Scottus Eriugena », dans *Cistercian Studies*, 19 (1984), pp. 232-247; voir et B.J. McGinn, « Negative Theology in John the Scot », dans *Studia Patristica*, 13 (1975), pp. 232-238.

<sup>16</sup> Charles Wackenheim, « Actualité de la théologie négative », dans *Revue des Sciences Religieuses*, 59/2, 1985, p. 147.

des mérites de chacun » (trad. par M. de Gandillac, p. 40). L’analogie dionysienne est le pivot et la condition de possibilité de la *hiérarchie* dans laquelle chaque créature s’ouvre à la Cause créatrice « selon ses capacités » (*quantum potest*, diront plus tard les théologiens latins) : « Il appartient à la cause de toute choses [...] d’appeler les êtres à sa propre communion, comme il est fixé à chacun par sa propre *analogia* » (*De Coelesti Hierarchia*, 177 C). Cette ouverture est celle de la *réceptivité* de la créature envers Celui qui est le principe de la hiérarchie, le Christ, Dieu Incarné, auquel les êtres *participent* et auquel ils essaient, selon leur capacité, de *ressembler* (*De Divinis Nominibus*, IX, 7, 906). Ce sens *participatif* de l’analogie dionysienne se retrouve encore chez Jean Scot Érigène, le traducteur latin des œuvres de Denys ; Érigène, très sensible à la dimension apophatique du discours dionysien et à l’exigence du dépassement des catégories prédicatives du langage théologique au profit d’une relation participative de la créature au Créateur, est farouchement opposé à l’usage prédicatif du discours sur Dieu : « si vera est negatio in divinis rebus, non autem vera, sed metaphorica affirmatio » (*Expositionem in Hierarchiam Celestem*, II, 3, 526-527).

Sans doute, *Corpus Dionysiaca* a influencé de manière décisive la pensée d’Érigène. Cependant, certains exégètes apprécient que « [there] remains one vital and striking difference between the negative theology of Dionysius and that of Eriugena: in the latter gone is the lonely soul who struggles relentlessly in the purification both of itself and of its God-concepts, in the hope of attaining to unity with God. Instead, we find Eriugena center his attention upon a more cosmic kind of *revolutio* which does not depend on individual purification except at the highest level of the deified. The individual ascent of the soul through the *via negativa*, as presented by Pseudo-Dionysius, would appear to lose its sharp edge in the *Periphyseon*, even so Eriugena did not escape the condemnations to which *apophysis* leaves itself open by the very nature of its less categorical statements concerning the divine »<sup>17</sup>.

Les limites des deux chemins sont également évidentes pour Érigène, puisque Dieu reste, dans son essence, l’inconnu pour la créature. Peu importe l’ampleur de ses efforts: « ineffabilem et incomprehensibilem divinae bonitatis inaccessibilemque claritatem omnibus intellectibus sive humanis, sive angelicis incognitam – superessentialis est enim et supernaturalis - eo nomine significatam crediderim, quae dum per se ipsam cogitatur, neque est, neque erat, neque erit. In nullo enim intelligitur existentium, quia superat omnia [...]. Dum ergo incomprehensibilis intelligitur per excellentiam, nihilum non immerito vocatur », (PP III, 166).

D’autre part, si l’on compare Jean Scot Érigène à l’apophatisme de la tradition néoplatonicienne, la *reversio* d’Érigène n’est pas le second moment

<sup>17</sup> Deirdre Carabine, *The Unknown God. Negative Theology in the Platonic Tradition, Plato to Eriugena*, Louvain, Peeters Press, 1995, p. 321.

d'une démarche à deux temps, mais débouche dans la *deificatio* christologique de la nature humaine corrompue par le premier homme (« In primo universa natura de felicitate paradisi est expulsa, in secundo in eandem felicitatem est revocata et restituta » – *Periphyseon*, IV, 20; *PL* 122, 836C). Jésus assume et rachète l'entièrre nature humaine : « totam humanam naturam quam totam accepit, totam in seipso et in toto humano genere totam salvavit » (*Ibidem*, V, 25; *PL* 122, 911B)<sup>18</sup>. Si l'accès à Dieu n'est plus possible après la chute, ce n'est que par la théophanie divine (« incarnatum vero quadammodo descendens, mirabili quadam theophania » – *ibidem*, V, 25; *PL* 122, 912D) que la connaissance de Dieu peut avoir lieu.

**II.** Explicitement, l'Irlandais fait de Maxime le Confesseur le grand théoricien de théophanies (*Dei apparitio*): « Maximum monachum, divinum philosophum, in expositione Sermonum Gregorii Theologi de hac theophania altissime atque subtilissime disputasse reperimus » (*PL* 122, 449A)<sup>19</sup>. De plus, pour Érigène, chaque créature est une théophanie, une manifestation créée de la Lumière incrée. Chaque créature est également ‘une pyrophanie’ (néologisme proposé par É. Jeauneau), une « manifestation visible du feu divin invisible »<sup>20</sup>. On ouvre ainsi par théophanie la voie vers Dieu, mais non vers Son essence, le souligne maintes fois Jean Scot, conformément à la grande tradition patristique, mais seulement vers Ses manifestations.

L'essence de Dieu reste inconnue à la créature, et Jésus seul nous facilite l'accès à la divinité. Jean Scot Érigène est très net à propos de ce sujet : la nature divine de la Parole de Dieu reste inaccessible à la création entière, et c'est seulement par l'Incarnation que Dieu descend parmi les hommes : « incarnatum vero quadammodo descendens, mirabili quadam theophania » (*ibidem*, V, 25; *PL* 122, 912D) pour que ceux-ci puissent s'élever à Dieu (« Descendit enim verbum in hominem ut, per ipsum, ascenderet homo in deum » – *Commentaire sur l'Evangile de Jean* (SC 180), p. 100). « La distinction fondamentale entre l'essence (*ousia*) de Dieu et ses

<sup>18</sup> Pour le rôle du Christ dans le système érigénien, voir Dom Maïeul Cappuyns, *Jean Scot Érigène, sa vie..., pp. 361-370.*

<sup>19</sup> Lambros Siassos, « Des théophanies créées? Anciennes interprétations de la première lettre de l'Aréopagite », dans Ysabel de Andia [éd.], *Denys l'Aréopagite et sa postérité en Orient et en Occident. Actes du Colloque International, Paris, 21-24 septembre 1994*, Paris, Études Augustiniennes 1997, pp. 227-235); voir aussi Tullio Gregory, « Note sulla dottrina delle ‘teofanie’ in Giovanni Scoto Eriugena », dans *Studi medievali*, IV (1963), pp. 75-91; Emile Falque, « Jean Scot Érigène: La théophanie comme mode de la phénoménalité », dans *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 86 (2002), pp. 387-421; Bogdan G. Bucur, « Theophanies and Vision of God in Augustine's *De Trinitate*: An Eastern Orthodox Perspective », dans *Saint Vladimir's Theological Quarterly*, 52 (2008), pp. 67-93.

<sup>20</sup> É. Jeauneau, « La traduction érigénienne des *Ambigua* de Maxime le Confesseur: Thomas Gale (1636-1702) et le *Codex Remensis* », dans *Jean Scot Érigène et l'histoire de la philosophie, Laon, 7-12 juillet, 1975*, Paris, CNRS (Bontemps Limoges), 1977, pp. 135-144; réédite dans Édouard Jeauneau, *Études érigénienes*, Paris, Études Augustiniennes, 1987, pp. 423-434.

énergies (*ἐνέργεια*) se retrouve chez Érigène dans celle qu'il opère entre *essence* et *théophanie* »<sup>21</sup>. Une pareille position ne pouvait pas être agréée par les théologiens nourris des sources augustinianes. Pour eux, l'essence divine est accessible à la vue<sup>22</sup>. « Contre l'apophatisme grec, la théologie latine affirmait que Dieu serait bien vu dans son essence même, et non en quelque manifestation, par les bienheureux »<sup>23</sup>.

En ce sens, Rudolf Schmitz-Perrin pose une question très intéressante, à savoir « si les théophanies d'Érigène ne sont pas à rapprocher des énergies divines participables que Grégoire Palamas distingue de l'*ousia* divine absolument imparticipable »<sup>24</sup>. La question est d'autant plus justifiée que la source commune des deux auteurs mentionnés, Érigène et Palamas, est Maxime lui-même.

La relation entre la création et le Créateur est possible grâce au terme *participatio* : « quia omnia quae ab eo sunt nil aliud sunt, in quantum sunt, nisi participatio ipsius » (PP, II, 2, 528B). C'est pourquoi, lorsqu'Érigène affirme que toute la création préexiste en Dieu (« Omnes primas essentias [...] conclusas esse videmus et ad similitudinem principali omnium causae mirabili incommutabilique sua trinitate subsistunt » (PP, I, 1 84) ou, ailleurs: « Principium itaque et finis mundi in Verbo Dei subsistunt, et ut apertius dicam, ipsum Verbum sunt, quod est multiplex sine fine finis et principium [...] sine principio » (PP, V, 839A)), il n'exprime pas une idée hérétique, il s'y revendique de Maxime, pour lequel les *logoi* de la création entière se trouvent depuis toujours dans l'esprit divin. Seule la volonté divine « matérialise » la création. Le thème des *logoi*, parmi d'autres, n'a pas été compris par ceux qui ont condamné Érigène.

L'Écriture affirme nettement que « l'homme ne peut pas voir Dieu » (Ex. 33, 20; I Tim. 6, 16), mais Il se rend quand même visible, parce que « en effet, les perfections invisibles de Dieu [...] se voient comme à l'œil, depuis la création du monde, quand on les considère dans ses ouvrages » (Rom. 1, 20). La création entière offre, dans la mesure où les hommes sont capables de comprendre, une certaine connaissance de Dieu. Un auteur cher à Érigène,

<sup>21</sup> Rudolf Schmitz-Perrin, « ‘Θεώσις hoc est deificatio’. Dépassemment et paradoxe de l'apophase chez Jean Scot Érigène », dans *Revue des Sciences Religieuses*, 72/4, 1998, p. 442.

<sup>22</sup> La première des thèses condamnées en 1241 exprime clairement le conflit entre la tradition augustinienne et celle dionysienne : « Primus error quod divina essentia in se nec ab homine nec ab angelo videbitur ». Condamnant comme hérétique cette thèse, les censeurs latins ne se rendaient pas compte qu'ils rejetaient comme contraire à la foi la thèse patristique de l'inconnaissabilité de l'essence divine.

<sup>23</sup> Christian Trottmann, « Connaissance *in via*, vision *in patria*. La théologie scolastique naissante en quête d'un statut noétique: Une autocritique médiévale de la raison dans son usage le plus pur », dans Jan A. Aertsen et Andreas Speer, X. *Internationalen Kongresses für Mittelalterliche Philosophie der Société Internationale pour l'Etude de la Philosophie Médiévale*, Aug 1997, Erfurt, Allemagne. Walter de Gruyter (Miscellanea Mediaevalia, 26), 1998, pp. 961-968, ici p. 961.

<sup>24</sup> Rudolf Schmitz-Perrin, *art. cit.*, p. 443.

Denys l'Aréopagite, dit dans *Epistola VII* (éd. Suchla 166, 15), que « les vrais philosophes » sont ceux qui peuvent avouer que Dieu est en quelque sorte connaissable, à partir de Sa création<sup>25</sup>.

Tout comme dans le système maximien, où les choses décrites ci-dessus s'identifient à la contemplation naturelle (θεωρία φυσική), Érigène fait un pas en avant et parle de Jésus Christ, vrai Dieu et vrai Homme, qui est l'unique Intermédiaire entre les hommes et Dieu (1 Tim. 2, 5). Érigène est parmi les quelques Latins qui aient parfaitement compris le principe *tantum-quantum* (τοσούτον-όσον) présent dans les ouvrages maximiens, et le *locus classicus* pour cette formule est à trouver dans *Ambigua 10*<sup>26</sup>.

Au niveau non seulement idéal, mais structurel aussi, le *Periphyseon* est tributaire aux œuvres maximiennes, donc Jésus est également la clef de l'univers érigénien. Dans ce sens, É. Jeauneau observait à juste titre que « Maxime a également communiqué à Jean Scot son réalisme christologique »<sup>27</sup>. Intéressant est le fait (également observé par Rudolf Schmitz-Perrin, *art. cité*, p. 436, n. 89) que l'excellent exégète de l'œuvre érigénienne, Willemien Otten, dans son ouvrage *The Anthropology of Johannes Scottus Eriugena* (Leiden, E.J. Brill, 1991), ne dit rien sur l'idée de la divinisation de l'homme. Il est vrai que les Latins n'ont pas parlé de *theosis*: « Sondant le vocabulaire théologique, Jean Scot Erigène constate que la θεωσι is un terme plutôt rare dans la théologie latine, ‘in latinis codicibus rarissimus est usus’, constat dont il avoue ignorer la raison »<sup>28</sup>. Dans la vision d'Érigène, Maxime est « coupable » de la doctrine de la déification : « Maximum

<sup>25</sup> Ysabel de Andia, *Denys l'Aréopagite. Tradition et métamorphoses*, préface par Maurice de Gandillac, Paris, J. Vrin, 2006, p. 55.

<sup>26</sup> PG 91, 1113BC: « Φασί γάρ ἀλλήλων εἶναι παραδείγματα τὸν Θεόν καὶ τὸν ἄνθρωπον, καὶ τοσοῦτον τῷ ἄνθρωπῷ τὸν Θεόν διά φιλανθρωπίαν ἄνθρωποςέσθαι, ὅσον ὁ ἄνθρωπος ἔσυτόν τῷ Θεῷ δι’ ἀγάπης δύνηθείς ἀπεθέωσε, καὶ τοσοῦτον ὑπὸ Θεοῦ τὸν ἄνθρωπον κατὰ νοῦν ἀρπάζεσθαι πρός τὸ γνωστόν, ὅσον ὁ ἄνθρωπος τὸν ἀόρατον φύσει Θεόν διά τῶν ἀρετῶν ἐφανέρωσεν ». Dans la traduction latine d'Erigène, le fragment maximien est ainsi rendu: « Dicunt enim inter se inuicem esse paradigmata Deum et hominem, et tantum homini Deum per misericordiam humanari, quantum homo seipsum Deo per caritatem confortatus consecrauit, et tantum a Deo hominem secundum animum rapi ad incognitum, quantum homo inuisibilem natura Deum per virtutes fecit manifestum » (*Ambigua ad Iohannem Maximi Confessoris iuxta Iohannis Scotti Eriugeneae latinam interpretationem*, Nunc primum edidit Édouard Jeauneau, *Corpus Christianorum, Series Graeca 18*, Turnhout, Brepols, 1988, pp. 48-49. 140-145). L'idée est pleinement intégrée à la pensée de l'Irlandais: « Descendit enim verbum in hominem ut, per ipsum, ascenderet homo in deum » (Commentaire, 100, 298 A); voir et *Ibidem*, 224 ; 319D: « Exitus ergo eius a pâtre humanatio est ; et redditus eius ad patrem hominis, quem accepit, deificatio et in altitudinem divinitatis assumptio ».

<sup>27</sup> Édouard Jeauneau, « Jean l'Erigène et les *Ambigua ad Iohannem* de Maxime le Confesseur », dans *Études érigénienes*, Paris, Études Augustiniennes, 1987, p. 358.

<sup>28</sup> Rudolf Schmitz-Perrin, *art. cit.*, p. 435. Cet auteur cite G. Madec (*Jean Scot et ses auteurs. Annotations érigénienes*, Paris, Études augustiniennes, 1988, pp. 73-137), qui a inventorié toutes les références augustiniennes dans le *Periphyseon* d'Erigène. Aucune mention de l'idée de la déification chez Erigène, semble-t-il, ne se réfère à Augustin (R. Schmitz-Perrin, *art. cit.*, p. 436, n. 85).

monachum diuinum philosophum [...]. Condescensionem hic dico non earn quae facta est per incarnationem sed earn quae fit per theosin, id est per deificationem, creatureae » (PP I, 54).

Érigène utilise un sens profondément patristique de la conception sur la *theosis*<sup>29</sup>, en considérant que l'homme entier, corps et âme, se déifie : « An forte quia sensus ipsius nominis, quod est Theosis, quo maxime Graeci utuntur, significantes sanctorum transitum in Deum non solum anima, sed etiam et corpore, ut unum in ipso et cum ipso sint » (PP, V, 1015B-D). Chez Érigène, la déification ne signifie pas une dissolution de la nature humaine dans l'océan de la divinité, idée qui apparaît chez d'autres auteurs occidentaux. L'union de l'homme à Dieu, par le Christ, Dieu et homme à la fois, n'équivaut pas à l'identification de la créature avec son Créateur, et c'est tant mieux. On a pu affirmer que ceux qui le font versent une goutte d'eau dans l'océan, mais la métaphore la plus juste ici est celle de Maxime, selon laquelle cette union est similaire au fer rougi au feu : confondus au moment de l'union, ils sont en fait deux éléments distincts, deux natures qui ne peuvent pas se dissoudre l'une dans l'autre.

On accepte unanimement l'idée que Maxime le Confesseur, « qui est l'auteur le plus ardu de tous »<sup>30</sup>, a exercé une influence décisive sur Érigène. Par exemple, Adrian Guiu considère, et à juste titre, que le *Periphyseon* n'est ni plus ni moins qu'« une extrapolation de l'*Ambiguum* 41 de Maxime le Confesseur »<sup>31</sup>. Quand même, statistiquement, du moins de point de vue quantitatif, ce n'est pas exactement vrai. Dans l'édition de Floss, reprise par Migne dans *PL* 122, *Periphyseon* occupe 582 colonnes. Selon l'inventaire dressé par É. Jeauneau, « les citations des *Ambigua* occupent un peu plus de 9 colonnes (9, 15), soit 1,57 % environ du dialogue érigénien [...]. Les citations du corpus dionysien (10 colonnes) représentent 1,72 % du texte complet du *Periphyseon*, celles du *De opificio hominis* de Grégoire de Nysse (15 colonnes) environ 2,58 % »<sup>32</sup>. Donc, cette fois non plus, l'influence

<sup>29</sup> Pour Érigène, « gloriam theoseos, id est deificationis » (PP, I, 128) ou « Θεώσις hoc est deificatio » (Préface d'Érigène aux *Ambigua ad Iohannem*).

<sup>30</sup> É. Jeauneau, « Jean Scot Erigène: grandeur et misère du métier de traducteur », dans *Traduction et traducteurs au Moyen Âge*. Actes du colloque international du CNRS organisé à Paris (IRHT), les 26-28 mai 1986. Textes réunis par Geneviève Contamine, Paris, CNRS, 1989, p. 106; réédite dans Idem, « Tendenda Vela ». *Excursions littéraires et digressions philosophiques à travers le Moyen Âge*, Turnhout, Brepols (Instrumenta Patristica et Medievalia. Research on the Inheritance of Early and Medieval Christianity, 47), 2007, p. 240.

<sup>31</sup> Adrian Guiu, « Le *Periphyseon* d'Érigène comme une extrapolation de l'*Ambiguum* 41 de Maxime le Confesseur », dans *Les Études philosophiques*, 104/1, 2013, pp. 79-99.

<sup>32</sup> É. Jeauneau, « Jean l'Erigène et les *Ambigua ad Iohannem* de Maxime le Confesseur », dans *Études érigénianes*, Paris, Études Augustiniennes, 1987, pp. 350-351; voir et Idem, « Pseudo-Dionysius, Gregory of Nyssa, and Maximus the Confessor in the works of John Scottus Eriugena », dans Ute-Renate Blumenthal [ed.], *Carolingian Essays: Andrew W. Mellon Lectures in Early Christian Studies*, Washington, Catholic University of America Press, 1983, p. 144.

idéelle, qualitative, ne coïncide pas avec la présence purement statistique, quantitative, d'un auteur.

Explicitement, Érigène cite dans son *Periphyseon* 33 fois *Ambigua ad Iohannem*<sup>33</sup> et 7 fois *Quaestiones ad Thalassium*<sup>34</sup>. Ce n'est peut-être par hasard que les 40 citations dans les écrits maximiens ont comme pendant les 40 citations empruntées à l'œuvre augustinienne<sup>35</sup>. On pourrait évoquer aussi le *Corpus Dionysiacum* avec 36 citations, Grégoire de Nysse (parfois pris pour Grégoire le Théologien) avec 20 citations, Ambroise avec 19, et ainsi de suite<sup>36</sup>. En somme, l'équilibre des citations que fait l'Érigène des œuvres des Pères de l'Église est rompu en faveur des Pères grecs qui bénéficient de 116 citations par comparaison aux 67 citations des Pères latins. Par conséquent, entre les Pères grecs et les latins, Érigène préfère les premiers, notamment parce qu'ils ont vu les choses avec plus de pénétration (*acutius considerantes*) que les latins<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> 7, 1069B dans I, 514B; 7, 1072A-1076A dans I, 514C-515C; 7, 1080A-B dans III, 641B-C; 7, 1085B dans III, 673B; 7, 1088B-C dans V, 879C-880A; 10, 1112D dans II, 572C-D; 10, 1113A dans II, 573A; 10, 1137A dans III, 671B; 10, 1156C dans IV, 813B; 10, 1156C-D dans IV, 813C; 10, 1156D-1157A dans IV 813C-D; 10, 1157C-D dans V, 875C-876A; 10, 1180B dans I, 481B-C; 10, 1180C-D, dans I, 481C-482A; 10, 1180D – 1181A dans I, 482A-B; 17, 1225D-1228A dans II, 587A; 20, 1237B-C dans V, 945A; 21, 1252A-B dans V, 877D-878A; 23, 1257C-1260A dans V, 870C-871A; 23, 1260C dans I, 520C; 23, 1260D-1261A dans II, 615B-C; 33, 1285C dans V, 1005B-C; 41, 1304D-1305B dans II, 529C-531A; 41, 1305B-D dans 532B-D; 41, 1305D dans II, 533A; 41, 1305D-1308A dans II, 534C; 41, 1308A-B dans II, 535A-B; 41, 1308B-C dans II, 535C-536A; 41, 1308C-1309B dans II, 536D-537C; 41, 1309B-1312B dans II, 540C-542B; 42, 1345D-1348B dans IV, 812C-813B; 42, 1348D-1349A dans V, 937C-938A; 45, 1356A-B dans IV 835B-C.

<sup>34</sup> Introduction 253B dans V 919A-B; Introduction 257C-260A dans IV, 842C-843A; Prolog 264D dans V, 919A; 1, 269B dans V, 916B; 5, 277B-280B dans IV, 857A-858A; 48, 436A-B dans V, 895D-896A; 63, 671D dans II, 565A-B; pour toutes ces références, voir Giovanni Scoto Eriugena, *Divisione della natura. Testo latino a fronte*. A cura di Nicola Gorlani, Milano, Bompiani (coll. « Il pensiero occidentale »), 2013, pp. 2565-2566 ; voir et J.M. Garrigues și A. Riou dans *École pratique des Hautes Études*, V-e Section, Annuaire 1969-1970, pp. 313-314.

<sup>35</sup> Pour ce sujet, voir Brian Stock, « Observations on the Use of Augustine by Johannes Scottus Eriugena », dans *Harvard Theological Review*, 60 (1967), pp. 220-229; voir aussi Stephen Ellis Gersh, « Omnipresence in Eriugena. Some Reflections on Augustino – Maximian Elements in *Periphyseon* », dans Werner Beierwaltes [ed.], *Eriugena. Studien zu seinen Quellen. Vorträge des III. Internationalen Eriugena-Colloquiums. Freiburg im Breisgau*, 27.-30. August 1979, Heidelberg, Carl Winter, 1980, pp. 55-74 (réédite dans S. Gersh, *Reading Plato, Tracing Plato. From Ancient Commentary to Medieval Reception*, Aldershot, Ashgate, 2005); voir aussi Gaetano Lettieri, « La subordinazione di Agostino ai Padri greci: l'escatologia antidualistica del *Periphyseon* di Eriugena », dans M. Cutino, E. Prinzivalli, F. Vinel [éds.], *op. cit.*, pp. 175-218.

<sup>36</sup> Pour toutes ces références aux Pères de l'Église, voir Giovanni Scoto Eriugena, *Divisione della natura. ed. cit.*, pp. 2561-2567.

<sup>37</sup> Eriugena, *Periphyseon* V, 35; *PL* 122, 955A; voir aussi É. Jeauneau, « Jean Scot Érigène et le grec », dans *Études érigénianes*, Paris, Études Augustiniennes, 1987, p. 8.

**III.** Je suis enclin à croire qu'à mesure qu'il traduisait les textes des Grecs, Érigène devenait conscient du fait que, du moins dans quelques questions, les Latins ont choisi des solutions différentes, étrangères à la tradition du christianisme oriental. En passant du *Corpus Dionysiacum* à la traduction des textes maximiens, il ne pouvait plus rebrousser chemin : les Grecs l'avaient définitivement convaincu. L'Irlandais était devenu un disciple des Pères Grecs de l'Église, « un premier héritier de la patristique grecque à l'Occident »<sup>38</sup>. Charles le Chauve n'aurait pas pu deviner où ces traductions allaient conduire Érigène. Il est vrai, les Carolingiens appréciaient beaucoup les Byzantins, et surtout leur manière vestimentaire sophistiquée, leurs plats et boissons exquis. Qui ne les apprécierait pas ? La liturgie en leur langue sonnait divinement, ainsi que leurs hymnes religieux. En outre, leurs modèles, les Byzantins, étaient présents en chair et os à la cour des Carolingiens<sup>39</sup>. Même une partie des clercs latins étaient fascinés en quelque mesure par les pratiques byzantines, en revanche ils ne pouvaient pas accepter leur doctrine théologique. Sans la connaître suffisamment, ils la rejetaient de principe, en vertu d'autres données culturelles, pour ne pas les nommer directement des préjugés. Jean Scot ne pouvait pas appartenir à cette catégorie, parce qu'il connaissait la théologie byzantine à ses sources, les meilleures : Grégoire de Nysse, Denys l'Aréopagite, Maxime le Confesseur.

Cette attitude philhellène absolument remarquable assumée par Érigène<sup>40</sup>, sous le patronage de Charles le Chauve, du moins en ce qui concerne les traductions des textes de Denys l'Aréopagite et de Maxime le Confesseur, a également marqué dans un sens la postérité des œuvres et des traductions érigéniques. Paradoxalement, ses connaissances du grec lui ont facilité l'accès aux trésors que contenaient les textes des Pères Grecs de l'Église, mais en même temps, des clercs latins ont transformé cet avantage en argument pour les accusations dressées à l'Irlandais. Chose étrange, on constate que le grec a « aidé » l'Érigène à être condamné par ses frères latins<sup>41</sup>. A propos de cela, É. Gilson affirme que « le pape Nicolas I<sup>er</sup> avait

<sup>38</sup> Étienne Gilson, *Filosofia în Evul Mediu: de la începuturile patristice pînă la sfîrșitul secolului al XIV-lea*, trad. Ileana Stănescu, Bucureşti, Humanitas, 1995, p. 189.

<sup>39</sup> Voir Michael McCormick, « Diplomacy and the Carolingian encounter with Byzantium down to the accession of Charles the Bald », dans Bernard McGinn and Willemin Otten [eds.], *Eriugena: East and West: Papers of the eighth international Colloquium of the Society for the Promotion of Eriugenan Studies (1994)*, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, pp. 15-48.

<sup>40</sup> Seulement dans le *Periphyseon*, Érigène utilisé 563 mots grecs (Guy H. Allard [éd.], *Johannis Scoti Eriugene Periphyseon: Indices generales*, Montréal, Institut d'Etudes Médiévales / Paris, J. Vrin, 1983, pp. 635-639).

<sup>41</sup> Les écrits de l'Irlandais ont été condamnés à maintes reprises par les hiérarques de l'Église Catholique Romaine. Même au cours de sa vie, des idées d'Érigène étaient vues avec suspicion par ses contemporains (par exemple, le pape Nicolas I<sup>er</sup>). La première condamnation des ses œuvres survient en 855, au III<sup>e</sup> concile de Valence; la seconde, quelques années plus tard, en 859, à l'occasion du concile de Langres. En 1225, au concile de Sens, le pape Honorius III

ressenti, depuis 860, une certaine inquiétude à propos de la foi droite de Jean Scot Érigène »<sup>42</sup>.

On ne pourrait en aucun cas soupçonner Érigène de naïveté, il était parfaitement conscient des tensions entre les deux traditions théologiques, grecque et latine, mais il a toujours suivi la première: « si attesta sempre sulla linea della tradizione greca »<sup>43</sup>. Il arriva ainsi à avoir sa propre opinion vis-à-vis de questions problématiques, comme, par exemple, à cette époque-là, la discussion autour de la prédestination, de *Filioque*, etc. En particulier la position de l'Érigène à propos de la dernière question (parfaitement décrite par É. Jeauneau dans son étude « Érigène entre l'Ancienne et la Nouvelle Rome. Le Filioque »), ne pouvait pas être agréée par les Latins, qui essaient désespérément d'intervenir sur les manuscrits mêmes de l'Irlandais, en les falsifiant ainsi. Une raison de plus pour le condamner, et cela toujours à cause de l'accès aux textes des Grecs.

Abondant en sources grecques – et non des sources ordinaires, mais patristiques –, l'œuvre d'Érigène a été condamnée à plusieurs reprises et, par conséquent, il fallait la détruire (habituellement, par le feu). Heureusement, une bonne partie des textes érigéniens ont survécu et nous sont parvenus, à nous, qui avons la possibilité de les lire à présent dans des éditions critiques

condamne surtout le *Periphyseon*. Après des siècles, dans le cadre de l'*audience générale* du 10 juin 2009, le pape Benoît XVI affirmait que non seulement la fin de l'époque carolingienne avait jeté dans l'oubli l'œuvre d'Érigène, mais aussi qu'une « censure de la part des autorités ecclésiastiques jeta également une ombre sur sa figure (pour le discours entier de réhabilitation prononcé par le pape, voir [https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/fr/audiences/2009/documents/hf\\_ben-xvi\\_aud\\_20090610.html](https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/fr/audiences/2009/documents/hf_ben-xvi_aud_20090610.html)). Pour ce qui est de la principale accusation, à savoir celle de panthéisme, depuis bon nombre d'années, des exégètes tels Gabriel Théry (*Autour du décret de 1210*, t. I, *David de Dinant : Etude sur son panthéisme matérialiste*, Paris, J. Vrin, 1925) et Catherine Capelle (*Autour du décret de 1210*, t. III : *Amaury de Bène, étude sur son panthéisme formel*, préface Étienne Gilson, Paris, J. Vrin, 1932) ont montré que l'enseignement érigéniens diffère du panthéisme explicite formulé dans les écrits de David de Dinant et d'Amaury de Bène, également condamnés en 1210 et 1225. « Jean Scot Erigène opère une inclusion de la nature créée dans la nature divine, non au sens d'un panthéisme, conclusion tirée plus tard hâtivement par les Almariciens (Amaury de Bène, David de Dinant), mais d'un panenthéisme » (R. Schmitz-Perrin, *art. cit.*, p. 424). Ni l'approche du néoplatonisme apportée par ses accusateurs n'est justifiée, car le « néoplatonisme » assimilé par Érigène n'était rien de plus que celui rencontré dans les écrits de la période patristique représentée par Grégoire de Nysse, Augustine, Denys l'Aréopagite et Maxime le Confesseur; voir dans ce sens Alcide-Mannès Jacquin, « Le néo-platonisme de Jean Scot », dans *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 1 (1907), pp. 674-685; Werner Beierwaltes, « Eriugena's Platonism », dans *Hermathena*, 149 (1992), pp. 53-72; Idem, *Eriugena: Grundzüge seines Denkens*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1994; voir aussi Inglis Patrick Sheldon-Williams, « The Greek Platonist Tradition from the Cappadocians to Maximus and Eriugena », dans Arthur Hilary Armstrong, *The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy*, Cambridge, University Press, 1970, pp. 425-533.

<sup>42</sup> Étienne Gilson, *op. cit.*, p. 186.

<sup>43</sup> Tullio Gregory, « L'escatologia di Giovanni Scoto », dans *Studi medievali*, 16 (1975), pp. 497-535.

et des traductions modernes de la meilleure qualité. Quand même, au fil du temps, il n'y a eu que peu à bénéficier de ces priviléges. É. Gilson, subjectif ici et injuste presque toujours envers l'Irlandais, affirme fermement que « personne n'assumera jamais ouvertement l'ensemble d'une doctrine si inadéquate pour les théologiens formés à l'école sobre de la tradition latine »<sup>44</sup>. El le médiéviste ne le disait pas pour rien ! Dans ce sens, est très éloquente l'attitude d'Henri de Suse (ou Henricus de Segusio, 1200-1271), cardinal spécialiste en droit canonique, président de la commission de 1241, qui a commenté l'ouvrage d'Érigène, *Periphyseon*, « en condamnant les erreurs une par une ». De plus, Henri de Suse soutient que c'est Maxime le Confesseur qui est la source première de ces idées hérétiques qui, par l'intermédiaire du *Periphyseon*, ont contaminé la théologie latine depuis 1225 et jusqu'en 1241<sup>45</sup>. Bref, Maxime a été, aux yeux des censeurs de 1241, et surtout du chancelier de l'Université de Paris, Eudes de Châteauroux, un « maître d'erreur », un « hérésiarque»<sup>46</sup>. Donc, après la condamnation des idées érigénianes, revendiquées pour la plupart des écrits de l'*« hérétique »* Maxime, et la disparition de ses ouvrages du paysage intellectuel, les Latins n'avaient plus accès à la pensée maximienne que de manière indirecte, par l'intermédiaire des scholies au *Corpus Dionysiacum*, qui, pour la plupart, n'appartenaient pas au Confesseur.

Il était impossible que l'attitude *pro Oriente* de l'Irlandais soit agréée par ceux qui accusaient, entre autres, d'hérésie leurs « frères » de l'Orient. Par comparaison aux Latins de son époque, Érigène a été un « grec »<sup>47</sup> à la cour des Carolingiens. On l'a condamné pour cela, et plus d'une fois ! En voilà la preuve, qui nous est parvenue grâce à un historien du XII<sup>e</sup> siècle, William de Malmesbury, qui a rédigé une biographie<sup>48</sup> de l'Irlandais et qui a été le premier à éditer le *Periphyseon* (Ms. Cambridge, Trinity College

<sup>44</sup> Étienne Gilson, *op. cit.*, p. 206. Dans l'*Histoire littéraire de la France* non plus, tome V, l'Irlandais ne bénéficie pas d'une approche cordiale, bien au contraire. On affirme là que ses erreurs ont alarmé les conciles et même le pape Nicolas I<sup>r</sup>, qui aurait envoyé des plaintes à Charles le Chauve, protecteur de Jean Scot (*Histoire littéraire de la France*, tome V, ed. cit., p. 418). En définitive, après d'autres condamnations par des conciles locaux, c'est Gauthier le Cornu, archevêque de Sens (Gauthier III), entre 1223 et 1241, qui a proposé au pape Honorius III de condamner l'œuvre d'Érigène (concile de Sens, 1225).

<sup>45</sup> Pour des détails, voir Antoine Lévy, *Le créé et l'incréé. Maxime le Confesseur et Thomas d'Aquin: aux sources de la querelle palamienne*, Paris, J. Vrin, 2006, p. 119.

<sup>46</sup> A. Lévy, *op. cit.*, p. 463. « Cherchant à séparer, parmi les autorités grecques, le bon grain de l'ivraie, les théologiens latins mettent au compte de *Maximus philosophus* bon nombre d'idées aberrantes en cosmologie comme en noétique. A Paris, en 1241, la Faculté de théologie entend mettre définitivement terme à la diffusion de ces vues dangereuses » (*ibidem*, p. 442).

<sup>47</sup> Gilson dit dans ce sens que « Érigène a écrit en latin, mais pense grec ».

<sup>48</sup> É. Jeauneau soutient que cette biographie n'a aucune pertinence historique (« Le renouveau érigénien du XII<sup>e</sup> siècle », dans « *Tendenda Vela* ». *Excursions littéraires et digressions philosophiques à travers le Moyen Âge*, Turnhout, Brepols (Instrumenta Patristica et Medievalia. Research on the Inheritance of Early and Medieval Christianity, 47), 2007, p. 446).

0.5.20)<sup>49</sup>: « si tamen ignoscatur ei (Joanni Scoto) in quibusdam, quibus a Latinorum tramite deviavit, dum in Graecos acriter oculos intendit. Quapropter et haereticus putatus est » (*PL* 122, 441-442).

### Bibliographie:

- Allard, Guy H.** [éd.], *Johannis Scoti Eriugena Periphyseon: Indices générales*, Montréal, Institut d'Etudes Médiévales / Paris, J. Vrin, 1983.
- Arnaldi, Girolamo**, « Anastasio Bibliotecario, Carlo il Calvo e la fortuna di Dionigi l'Areopagita nel secolo IX », dans *Giovanni Scoto nel suo tempo: L'organizzazione del sapere in età carolingia. Atti del XXIV Convegno storico internazionale, Todi, 11-14 ottobre 1987*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1989, pp. 513-536.
- Backus, Irena**, *The Reception of the Church Fathers in the West. From the Carolingians to the Maurists* (2 vol.), New York, E.J. Brill, 1997.
- Beierwaltes, Werner**, « Eriugena's Platonism », dans *Hermathena*, 149 (1992), pp. 53-72.
- Boiadjiev, Tzotcho, Kapriev, Georgi, and Speer, Andreas** [eds.], *Die Dionysius-Rezeption im Mittelalter*, Turnhout, Brepols, 2000.
- Bucur, Bogdan G.**, « Theophanies and Vision of God in Augustine's *De Trinitate*: An Eastern Orthodox Perspective », dans *Saint Vladimir's Theological Quarterly*, 52 (2008), pp. 67-93.
- Cappuyns, Maïeul**, *Jean Scot Érigène, sa vie, son œuvre, sa pensée*, Louvain, Abbaye du Mont César / Paris, Desclée de Brouwer, 1933.
- Cappuyns, Maïeul**, « Le *De Imagine* de Grégoire de Nysse traduit par Jean Scot Érigène », dans *Recherches de Théologie Ancienne et Médiévale*, 32 (1965), pp. 205-262.
- Carabine, Deirdre**, *The Unknown God. Negative Theology in the Platonic Tradition, Plato to Eriugena*, Louvain, Peeters Press, 1995.
- de Andia, Ysabel**, *Denys l'Aréopagite. Tradition et métamorphoses*, préface par Maurice de Gandillac, Paris, J. Vrin, 2006.
- Dekkers, Eligius**, « Maxime le Confesseur dans la tradition latine », dans C. Laga, J. A. Munitiz, L. Van Rompay [eds.], *After Chalcedon. Studies in theology and church history offered to professor Albert Van Roey for his seventieth birthday* (Orientalia Lovaniensia Analecta, 18), Leuven, Peeters, 1985, pp. 84-86).
- Erigène, Jean Scot**, *Commentaire sur l'Evangile de Jean. Introduction, texte critique, traduction, notes et index* par Édouard Jeauneau, Paris, Les Éditions du Cerf (Sources chrétiennes, 180), 1972.

---

<sup>49</sup> Idem, « Guillaume de Malmesbury, premier éditeur anglais du ‘Periphyseon’ », dans *Sapientiae doctrina: mélanges de théologie et de littérature médiévaux offerts à Dom Hildebrand Bascour*, Louvain, Abbaye du mont César, 1980, pp. 148-179.

- Eriugena, Giovanni Scoto**, *Divisione della natura. Testo latino a fronte*. A cura di Nicola Gorlani, Milano, Bompiani (coll. « Il pensiero occidentale »), 2013.
- Falque, Emile**, « Jean Scot Erigène: La théophanie comme mode de la phénoménalité », dans *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 86 (2002), pp. 387-421.
- Gersh, Stephen Ellis**, « Omnipresence in Eriugena. Some Reflections on Augustino – Maximian Elements in *Periphyseon* », dans Werner Beierwaltes [ed.], *Eriugena. Studien zu seinen Quellen. Vorträge des III. Internationalen Eriugena-Colloquiums. Freiburg im Breisgau, 27.-30. August 1979*, Heidelberg, Carl Winter, 1980, pp. 55-74 (réédite dans S. Gersh, *Reading Plato, Tracing Plato. From Ancient Commentary to Medieval Reception*, Aldershot, Ashgate, 2005).
- Gregory, Tullio**, « Note sulla dottrina delle ‘teofanie’ in Giovanni Scoto Eriugena », dans *Studi medievali*, IV (1963), pp. 75-91.
- Gregory, Tullio**, « L’escatologia di Giovanni Scoto », dans *Studi medievali*, 16 (1975), pp. 497-535.
- Herren, Michael W., Brown, Shirley Ann**, *The Sacred Nectar of the Greeks: Study of Greek in the West in the Early Middle Ages*, London, King’s College, 1988.
- Iohannis Scotti Eriugenae Periphyseon**, dans J.-P. Migne (ed.), *Patrologia Latina* 122, Lutetiae Parisiorum, 1853, coll. 439-1022.
- Jeauneau, Édouard**, *Études érigéniennes*, Paris, Études Augustiniennes, 1987.
- Jeauneau, Édouard**, « *Tendenda vela*Excursions littéraires et digressions philosophiques à travers le moyen âge, Turnhout, Brepols, 2007.
- Jacquin, Alcide-Mannès**, « Le néo-platonisme de Jean Scot », dans *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 1 (1907), pp. 674-685.
- Lettieri, Gaetano**, « La subordinazione di Agostino ai Padri greci: l’escatologia antidualistica del *Periphyseon* di Eriugena », dans M. Cutino, E. Prinzivalli, F. Vinel [éds.], *op. cit.*, pp. 175-218.
- Levine, Philip**, « Two Early Latin Versions of St. Gregory of Nyssa’s περὶ κατασκευῆς ἀνθρώπου », dans *Harvard Studies in Classical Philology*, 63 (1958), pp. 473-492.
- Lévy, Antoine**, *Le créé et l'incréé. Maxime le Confesseur et Thomas d'Aquin: aux sources de la querelle palamienne*, Paris, J. Vrin, 2006.
- Lilla, Salvatore**, « Brief Notes on the Greek *Corpus Areopagiticum* in Rome during the Early Middle Ages », dans *Dionysius*, 19 (2001), pp. 201-214.
- McCormick, Michael**, « Diplomacy and the Carolingian encounter with Byzantium down to the accession of Charles the Bald », dans Bernard McGinn and Willemin Otten [eds.], *Eriugena: East and West: Papers of the eighth international Colloquium of the Society for the Promotion of*

*Eriugenian Studies* (1994), Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, pp. 15-48.

**McGinn, Bernard**, « Negative Theology in John the Scot », dans *Studia Patristica*, 13 (1975), pp. 232-238.

**Meyvaert, Paul**, « Eriugena's Translation of the *Ad Thalassium* of Maximus: Preliminaries to an Edition of this Work », dans John J. O'Meara and Ludwig Bieler [eds.], *The mind of Eriugena*, Dublin, Irish University Press, 1973, pp. 78-88.

**Pépin, Jean**, « Jean Scot traducteur de Denys. L'exemple de la *Lettre IX* », dans G.-H. Allard [éd.], *Jean Scot Écrivain: Actes du IVe Colloque International Montréal (28 août-2 septembre 1983)*, Montréal/ Bellarmin; Paris/ J. Vrin, 1986, pp. 129-141.

**Ronconi, Filippo**, « 'Graecae linguae non nobis est habitus'. Notes sur la tradition des Pères grecs en Occident (IVe-IXe siècle) », dans M. Cutino, E. Prinzivalli, F. Vinel [éds.], *Transmission et réception des Pères grecs dans l'Occident, de l'Antiquité tardive à la Renaissance. Entre philologie, herméneutique et théologie Actes du colloque international organisé du 26 au 28 novembre 2014 à l'Université de Strasbourg* (Collection des Études Augustiniennes: Série Moyen Âge et Temps modernes [EAMA 53]), Turnhout, Brepols, 2016, pp. 337-377.

**Roques, René**, « Traduction ou interprétation ? Brèves remarques sur Jean Scot traducteur de Denys », dans John J. O'Meara and Ludwig Bieler [eds.], *The mind of Eriugena*, Dublin, Irish University Press, 1973, pp. 59-76.

**Schmitz-Perrin, Rudolf**, « 'Θεώσις hoc est deificatio'. Dépassement et paradoxe de l'apophase chez Jean Scot Erigène », dans *Revue des Sciences Religieuses*, 72/4, 1998, pp. 420-445.

**Siassos, Lambros**, « Des théophanies créées? Anciennes interprétations de la première lettre de l'Aréopagite », dans Ysabel de Andia [éd.], *Denys l'Aréopagite et sa postérité en Orient et en Occident. Actes du Colloque International, Paris, 21-24 septembre 1994*, Paris, Études Augustiniennes 1997, pp. 227-235.

**Sheldon-Williams, Inglis Patrick**, « The Greek Platonist Tradition from the Cappadocians to Maximus and Eriugena », dans Arthur Hilary Armstrong, *The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy*, Cambridge, University Press, 1970, pp. 425-533.

**Sheldon-Williams, Inglis Patrick**, « Eriugena's Greek Sources », dans John J. O'Meara and Ludwig Bieler [eds.], *The mind of Eriugena*, Dublin, Irish University Press, 1973, pp. 1-15.

**Stock, Brian**, « Observations on the Use of Augustine by Johannes Scottus Eriugena », dans *Harvard Theological Review*, 60 (1967), pp. 220-229.

**Teasdale, Wayne**, « 'Nihil' » as the Name of God in John Scottus Eriugena », dans *Cistercian Studies*, 19 (1984), pp. 232-247.

**Théry, Gabriel**, « Scot Erigène traducteur de Denys », dans *Archivum Latinitatis Medii Aevi*, 6 (1931), pp. 185-278.

**Trottmann, Christian**, « Connaissance *in via*, vision *in patria*. La théologie scolaistique naissante en quête d'un statut noétique: Une autocritique médiévale de la raison dans son usage le plus pur », dans Jan A. Aertsen et Andreas Speer, *X. Internationalen Kongressen für Mittelalterliche Philosophie der Société Internationale pour l'Etude de la Philosophie Médiévale*, Aug 1997, Erfurt, Allemagne. Walter de Gruyter (Miscellanea Mediaevalia, 26), 1998, pp. 961-968.

**Wackenheim, Charles**, « Actualité de la théologie négative », dans *Revue des Sciences Religieuses*, 59/2, 1985, p. 147.

**Zuanazzi, Giovanni**, « Dire l'indicibile. Negazione e trascendenza nel *Periphyseon* di Giovanni Scoto Eriugena », dans *Acta Philosophica. Rivista internazionale di filosofia*, vol. 12 (2003), fasc. 1, pp. 89-121.

# La escultura del conjunto composicional de la iglesia monacal “Los Santos Tres Jerarcas” de Iași

Mihail M. Gheățău \*

*The Sculpture of the Compositional Ensemble of the Monastic Church "The Holy Three Hierarchs" of Iași*

**Abstract:** In 1642, the voivode Vasile Lupu and the Holy Metropolitan of Barlaam completed the painting and masonry of the Princely Church of the new monastery dedicated to the Three Holy Hierarchs in Iași. Unprecedented in the tradition of our architecture, the church was the most important and most spectacular edifice built up until then in Moldova, a successful and unrivaled artistic experiment. The real challenge of the architect was to gather, synthesize and harmonize in a coherent whole elements of the Byzantine background with those of the Oriental ornamentation, of which neither Gothic nor Renaissance influences, all grafted on the basic texture of the local traditional motifs, are lacking. The silent symphony composed of a multitude of decorated notes, meaningfully spread on the stone pages of the majestic scores, is part of the kind of artwork that cannot be easily taken as a yardstick for other similar attempts. The result is a successful synthesis that, although it has not revolutionized the history of our architecture as a prototype, impresses with the novelty and uniqueness of the concept. Almost all the elements of the decoration express directly or through other graphic replacements, solar symbols or messengers and diffusers, which seem to constantly rotate around the church in unceasing prayer. If the geometrical motifs of traditional plastic arts are only the letters of popular decorative art, then the facades of the church are large parchments which, by the convention of an artistic language that intercedes our understanding, cover the church in words that constantly proclaim and glorify the Incarnate Word. The recourse to the dynamics of the vegetal element, which continuously grows towards light, signifies life without a beginning and end, is an invitation to the search and discovery of the Tabor Light that crosses the stone megadecor of the facade, giving us a plastic and symbolic reduction of the history of salvation.

**Keywords:** art, sculpture, traditions, Orthodox church, music, folklore, history

---

\* Hieromonk of the Monastery *The Three Holy Hierarchs* of Iași



Fig. 1 Vista de la fachada sur

Existen en la historia momentos únicos cuando la providencia divina recoge bajo el imperativo del mismo ideal, los valores esenciales de una nación o de una comunidad, como contestando a un llamamiento o como cumpliendo un anhelo largamente esperado, de una manera en la que, hasta hacía no mucho tiempo, parecía imposible. Un momento de esta índole fue la edificación de la iglesia del Monasterio “Los Santos Tres Jerarcas” de Iași. El contexto favorable determinó a las fuerzas decisionales que contaban con dirigirse de repente hacia la misma dirección, conjugando y potenciando mutuamente las aptitudes de un voivoda generoso, preparado para aprovechar la oportunidad del momento, con el entendimiento de un jerarca inspirado para leer las señales de los tiempos que corrían, cualidades acompañadas en su acción edificadora por el talento y la intuición creadora de unos maestros capaces de sintetizar y materializar en los moldes de la tradición bizantina nuevas fórmulas artísticas.

Corre el año 1642. Los europeos descubren la Nueva Zelanda, Galileo muere anunciando al mundo el heliocentrismo, Rembrandt pinta *La ronda de noche*, el genio de Velázquez adorna la Corte española y Bernini inunda las ciudades de esculturas y fuentes. El Versalles no se ha convertido aún en la sede de la familia real francesa y hace poco que se ha abierto el Colegio Harvard – hoy día, con la reputación de ser la universidad más antigua de Estados Unidos. Los ecos del Barroco y de la Contrarreforma llegan hasta los Países Rumanos.

Se terminaba el más brillante siglo de la pintura moldava, renombrado por los frescos que revestían los muros exteriores de las iglesias, cuando el voivoda Vasile Lupu y el Santo Obispo Metropolitano Varlaam

terminaban de construir y pintar en Iași la iglesia real del nuevo monasterio con los Santos patrones “Los Santos Tres Jerarcas”. La pintura moldava se distinguía ya de las fórmulas interpretativas del arte iconográfico que particularizaban los demás espacios ortodoxos testimoniando la existencia de unos gremios de pintores bien organizados capaces de extraer de la hermenéutica bizantina inéditas soluciones estilísticas y temáticas. Dentro de este contexto, parece poco habitual el hecho de que, para la pintura de la iglesia “Los Santos Tres Jerarcas” de Iași, los fundadores hubieran acudido a unos pintores extranjeros. Ello se debe ya sea a que en esa época no había entre los locales maestros capaces de pintar, ya sea que las ambiciones de los fundadores iban mucho más allá de lo que se venía haciendo hasta ese momento en el dominio de la pintura eclesial en Moldavia. Pero no será la pintura que hará la fama de esta iglesia, sino la escultura exterior, los bajorrelieves en piedra que se moldean como una vestimenta florida sobre todo el cuerpo del edificio. Sobre la unicidad de la realización, a golpe de cincel, de las fachadas en piedra afiligranada, con motivos geométricos y florales y sobre el contexto en el que éstas nacieron, intentaré esbozar en un breve ensayo algunas ideas e imágenes.

El más antiguo y significativo documento que hace referencia al acta de nacimiento de la iglesia es la inscripción en mármol situada en el tímpano de la entrada que recoge: “Con la voluntad del Padre y la ayuda del Hijo y con el concurso del Espíritu Santo, aquí, yo, el siervo del Señor Dios y Salvador Nuestro Jesús Cristo y adorador de la Santísima Trinidad, yo, Vasile Voivoda, con la gracia de Dios, Voivoda de Moldavia y Nuestra Señora Tudosca y con los regalados por Dios hijos, Ion Voivoda y María Ruxandra, hemos edificado esta santa plegaria en nombre de “Los Santos Tres Jerarcas” Basilio el Grande, Gregorio el Teólogo e Juan Crisóstomo. Y se ha bendecido por la mano del Arzobispo Varlaam en 7147 (1639), a 6 de mayo”<sup>1</sup>.

Tal como la oración puede ser, en la acepción de un trabajo edificador del alma, una construcción, de la misma manera, los fundadores de los “Tres Jerarcas” (*Trisfetitelor*) pensaron y nombraron todo el conjunto de relieves que caligrafían los muros de la iglesia, “una santa plegaria”, invistiendo esta urdimbre ornamental cargada de símbolos con los atributos catárticos de una ofrenda de belleza materializada en piedra. La riqueza de la escritura ornamental de los muros exteriores no es la consecuencia de una extravagancia artística y tampoco el cálculo de una laboriosidad intelectual, sino que la decoración abundante está bajo el signo de la armonía y del

<sup>1</sup> N. Grigoraș, *Biserica Trei Ierarhi din Iași*, Editura Mitropoliei Moldovei și Sucevei, Iași 1962, p. 16, nota 1. (“La Iglesia Tres Jerarcas de Iași”) Nicolae Iorga, *Inscripții din bisericile României*, t. II, București, 1908, pp. 150-159). Sabemos de otra inscripción, situada en el antiguo campanario, que la iglesia fue bendecida (por lo tanto, inaugurada) el año anterior al 1638.

equilibrio composicional. Las superficies parietales se desarrollan como una tapicería florida, petrificada, que recuerda simbólicamente al Jardín del Edén, en un diálogo con las distintas hipóstasis alegóricas del *Árbol de la vida* de la Ciudad del Nuevo Jerusalén, anticipando e ilustrando la hermosura del Reino que está por venir. Puesto que en la Ortodoxia, la hermosura no puede estar separada de la Verdad, el hombre bendecido por la gracia del Espíritu Santo refleja en su creación artística la sacerdotal hermosura de la Luz No Creada. Al no tener como finalidad un programa estético autónomo, la hermosura del arte eclesiástico designa solamente otra forma cultural y de celebración de la ofrenda llevada a Aquel que hizo el mundo hermoso.

Sin precedente en la tradición de nuestra arquitectura, esta iglesia fue el más importante y el más espectacular edificio construido hasta entonces, en Moldavia, un experimento artístico logrado, sin igual en su singularidad. Una edificación en la que se invirtió enormemente, en una época en la que el estándar de vida de la mayoría de los naturales era más que modesto y las arcas del país estaban lejos del poder económico de unos estados que juntaban sus ingresos de los extendidos dominios coloniales. Nada hubiese sido posible sin los esfuerzos notables de los fundadores, quienes asumieron esta empresa como un deber sagrado, con la conciencia de que ningún sacrificio es demasiado grande si está hecho para Dios.



Fig. 2 Iglesia del Monasterio “Los Santos Tres Jerarcas” de Iași. Vista aérea

Sobre los cimientos de esta “sagrada plegaria” construyó su fama una verdadera institución eclesiástica y cultural, a cuya actividad quedaron vinculados los nombres de una serie de personalidades, tres de los cuales, los obispos metropolitanos Pedro, Varlaam y Dosoftei, siendo canonizados por la Iglesia y considerados entre las huestes de los Santos. El levantamiento del conjunto arquitectónico destinado al nuevo establecimiento monacal probará de inmediato su utilidad, ofreciendo en 1642 el ámbito perfecto en el cual se desarrollarían los trabajos del *Sínodo de Iași* donde, como respuesta a las provocaciones de la Reforma y la Contrarreforma, se reafirmarían los valores de la Ortodoxia en una *Confesión de fe*. De hecho, el nuevo monasterio no tuvo el mero propósito de ser sede de una catedral metropolitana, plan que finalmente no fue llevado a cabo, sino aquel de necrópolis de los voivodas y de vanguardia de la afirmación de la recta fe, en las condiciones en que la Uniaña devastaba el área norte de Moldavia y el proselitismo protestante amenazaba la frontera oeste del país.

Con el apoyo directo de Petru Movilă, el Obispo Metropolitano de Kiev quien dona al monasterio la primera imprenta de Moldavia, salen los primeros libros en rumano traducidos y cuidados por el Obispo Metropolitano Varlaam, un teólogo erudito y buen administrador, cualidades que le recomendaron para la candidatura al trono de la Patriarquía Ecuménica<sup>2</sup>. También él será quien propondrá al voivoda Vasile Lupu la construcción de la primera escuela principesca, según el modelo del colegio de Kiev, fundado y dirigido por el obispo metropolitano Petru Movilă, lo que se realizará con el apoyo del metropolita de Kiev. Existía la necesidad de una escuela superior para los jóvenes moldavos quienes, hasta entonces, no habían tenido otra opción que los colegios jesuitas.

El acceso a la educación y al conocimiento de la Sagrada Escritura en la lengua materna era más que una necesidad. Hacía falta una respuesta autorizada y bien argumentada que, contextualmente, pudiera desplazar la atención desde el racionalismo protestante de la interpretación de la Biblia hacia la parte invisible y edificante de la Iglesia. De modo que, se publican trabajos en los que se hace hincapié en el poder edificante de la oración, se concede especial atención al culto de las santas reliquias, se imprimen y se difunden nuevos *akatisthos*, se acude al poder simbólico y religioso de las imágenes sagradas, enriqueciéndose el programa iconográfico con narraciones ejemplares y con nuevos modelos de virtud. Cabe destacar que, antes de que Vasile Lupu trajera las reliquias de Sta. Parascheva a Iași, en 1641, existía ya el plan de acomodar un sitio espacial, un nicho de mármol en el muro sur de la iglesia, destinado a sus santas reliquias.

Si Vasile Lupu fue quien financió y supervisó los trabajos, una aportación destacada al aspecto insólito en el que los bajorrelieves exteriores

<sup>2</sup> San Varlaam es el único jerarca rumano que fue propuesto para candidato al trono de la Patriarquía Ecuménica sin ser elegido, sin embargo.

nos encantan las miradas, la tiene, junto al arquitecto, el Obispo Metropolitano Varlaam. La idea de revestir los muros de la iglesia íntegramente de decoraciones se debe a la cercana relación del por aquel entonces Archimandrita Varlaam, con uno de sus predecesores, el Obispo Metropolitano Anastasie Crimca y con el voivoda Miron Barnovschi, con quienes compartía las mismas ideas. Estos fueron indirectamente, en cierto modo “los edificadores de la sombra” del complejo monacal de la orilla del Bahlui, concretado, posteriormente, por otro tandem: el Obispo Metropolitano Varlaam y Vasile Lupu. No es ninguna coincidencia el que el monasterio Dragomirna, construido por Anastasie Crimca y por Miron Barnovschi, fuera, entre otros<sup>3</sup>, uno de los modelos usados para la construcción del monasterio de “Los Santos Tres Jerarcas”. Los bajorrelieves de las cúpulas de la iglesia de Dragomirna, los cinturones torzal, la sala gótica del refractario y los muros altos de la fortaleza<sup>4</sup> son solo una de las similitudes y los puntos en común de un proyecto que Varlaam, junto con Vasile Lupu desarrollaron y llevaron a su plenitud. En su edificación Varlaam no era tampoco ajeno a la intención de Miron Barnovschi de traer a Iași una imprenta, idea que, tal como hemos mencionado, se concretaría más tarde, cuando se instalaría con toda su infraestructura necesaria en el recinto del monasterio los “Los Santos Tres Jerarcas”<sup>5</sup>.

Se desconoce el nombre del artista que ideó y coordinó la construcción y la escultura del edificio. Las investigaciones nos llevan a una persona que venía desde el Oriente o de Constantinopla. Los restos lapidarios descubiertos por Lecomte du Noüy indican que parte de los escultores y labradores en piedra eran occidentales, parte de los maestros eran sajones de Transilvania y moldavos, y los demás, según algunos investigadores, hubiesen podido ser armenios o georgianos<sup>6</sup>. El gran mérito del maestro

<sup>3</sup> El plano de la iglesia del Monasterio “Los Santos Tres Jerarcas” se parece mucho al de la iglesia del Monasterio Galata de Iași, pero distinguimos muchos elementos arquitectónicos y decorativos similares a los del monasterio Dragomirna.

<sup>4</sup> Dan Bădărău, Ioan Caproșu, *Iași vechilor zidiri*, Casa Editorială Demiurg, Iași, 2007, pp. 177, 180, nota 108 (*El Iași de las antiguas edificaciones*) Inicialmente, el Monasterio “Los Santos Tres Jerarcas”, parecido al Monasterio de Golia, Galata o Dragomirna, fue circundado por un muro de piedra alto de 4-5 metros. Según el enviado polaco Miastkovski, el muro del recinto fue de ladrillo.

<sup>5</sup> La primera ubicación de la imprenta fue en el entresuelo del refectorio, donde hoy se encuentra la “Sala Gótica” que funciona como museo.

<sup>6</sup> Según las señales de maestro descubiertas durante la restauración realizada por Lecomte du Noüy en 1904, parece ser que la mayor parte de los escultores eran sajones de Transilvania y, probablemente, polacos. No existen indicios de que entre ellos hubiera también armenios o georgianos. Es curioso que las comunidades ricas de armenios presentes en Moldavia, construyendo sus propias iglesias, no hayan acudido a maestros armenios para transponer algo del ámbito espiritual de su país de origen. Tampoco en Dragomirna, cuya cúpula se tomó como ejemplo para el decorado de Tres Jerarcas, trabajaron maestros de Armenia o Georgia. En Tres Jerarcas, el principio decorativo es distinto al de las iglesias de Georgia, Armenia o Caucasia, donde el decorado busca resaltar los elementos de estructura de los monumentos

anónimo fue el haber transpuesto y materializado en piedra los deseos y las indicaciones de los patrones – conciliando la sobriedad que el estatuto de un edificio eclesiástico impone, con la libertad de expresión artística, creando un espacio pictórico en el que se cruzan analogías gráficas e ideáticas de las direcciones más diversas. Lo que es más remarcable es la manera en la que logró encontrar el denominador común en la asociación y relectura en clave única de todos los motivos ornamentales originarios de distintas culturas, dotando de un nuevo contenido su carga simbólica.

Para algunos, el monumento es una mera iglesia moldava en cuyos muros se aplicaron – filas y filas, sin intersticios, pero desprovistas de imaginación – una compilación de ornamentos que llenan aleatoriamente, desde las cornisas de la cúpula hasta el zócalo de la iglesia, toda la superficie exterior. Para otros, el decorado es un mapa cifrado de símbolos escondidos, cuyos significados le potencian el valor y la belleza, legitimando en su acepción partisana la presencia de la iglesia entre las escasas “maravillas del mundo”. Pero tanto la sobrevaloración, como el simple menosprecio son igual de arriesgados y no concluyentes en el intento de describir de manera objetiva la realidad y de ver ni más ni menos que lo que hay que ver.

La verdadera provocación del maestro que gestionó los trabajos fue juntar, sintetizar y armonizar en un conjunto unitario elementos del fondo bizantino con los de la ornamentación oriental, de donde no faltan influencias góticas, renacentistas, todas injertadas en la estructura base de los motivos populares, tradicionales, locales. La cortina de encaje de piedra blanca, impresionante por la vastedad constantemente modulada de su superficie, con relieves aplazados, está recorrida por una red lujuriente de molduras finas que describen filas sin fin desplegadas en serpenteo, que se cruzan en formas romboidales de todos los tamaños. La multitud de fragmentos oblicuos resultantes de los laterales de los rombos surcan la estructura exterior parietal y se entrelazan con otras estructuras decorativas, alargando el efecto óptico de movimiento de las diagonales de una fila a otra, subrayando, de este modo, las líneas de fuerza dominantes del conjunto composicional.

---

(cuadros, marcos ornamentales, bocel, etc.). El hecho de que algunos ornamentos sean armenios o georgianos o que la costumbre de decorar los muros de las iglesias con bajorrelieves proviene de esta región geográfica no es una garantía de que los maestros que trabajaron en “Los Santos Tres Jerarcas” fueran oriundos de esa región. De hecho, lo que importa no es la mano de obra sino el concepto y no sería descartable que el autor o el realizador del proyecto haya sido, si no armenio, por lo menos alguien que haya conocido directamente la fuente de esculpir de esta manera los ornamentos. Asimismo, la manera en la que el maestro llegó a Moldavia, directamente de su patria o vía Constantinopla,<sup>1</sup> es menos relevante si el resultado demuestra que supo tomar en cuenta las intenciones de los encargados y coordinar un equipo heterogéneo de maestros canteros. Véase Ana Dobjanschi, Victor Simeon, *El arte en la época de Vasile Lupu*, ed. Meridiane, Bucureşti, 1979, p. 42.

Las filas horizontales sobreuestas que alternan de manera irregular en registros con motivos, a trechos geométricos, a trechos vegetales, o combinados, sin ser repetitivas o monótonas, están salpicadas con rosetones y discos ornamentales cuyo simbolismo puede cobrar, en función del que la mire, connotaciones y significados plurivalentes. Si desde la distancia, la silueta de la iglesia se puede contemplar en su conjunto sin que el decorado exterior distraiga de manera agresiva la atención, desde la proximidad de los muros, la ornamentación despliega sus detalles con la misma discreción, la mirada distinguiendo con facilidad las alfombras rayadas tradicionales de las que los escultores parecen citar fragmentos en una interpretación propia y, sin desplegar de manera ostensiva el virtuosismo, hacen prueba de la manera en la que entendieron adaptar al paisaje autóctono también la lección del barroco.

El desequilibrio arquitectura-ornamento, invocado por algunos críticos de arte<sup>7</sup>, con referencia a la estética del barroco en la cual la aportación en exceso de las decoraciones distorsiona la percepción plena de la estructura arquitectónica, es, en el caso actual, si no anulado, entonces, por lo menos disminuido. Por su cantidad y su distribución en la economía del conjunto, los ornamentos no son tanto empleados estructuralmente para que determinen o contaminen visualmente las formas y los contornos del edificio sino, al contrario, para resaltar la plasticidad temperada de las extensiones parietales, acolchadas discretamente con bajorrelieves de tamaño reducido, dispuestos linealmente según esquemas composicionales de un dinamismo moderado, lo cual otorga a la construcción exterior una nota de elegancia y de retenida afectación. No podemos hablar aquí de aquel “horror vacui” propia a la arquitectura de algunos templos asiáticos, donde el decorado casi que ahoga las formas arquitectónicas, y tampoco de la opulencia ornamental de un rococó decadente *avant la lettre*, cuyo hormiguelo diversivo camufla y distorsiona la claridad de las formas. Sin embargo, podemos deducir con facilidad del carácter híbrido y la multitud de los motivos esculturales —inusual hasta entonces y después en la arquitectura moldava— la influencia de la visión polaca del barroco y la del arte islámico, filtrado y asimilado por el cristianismo de los antiguos territorios bizantinos, para referirme solamente a dos de las más cercanas vecindades culturales de Moldavia de aquella época.

La fragmentación, la multiplicación y la acentuación excesiva de los detalles de algunos módulos decorativos, procedimientos específicos del arte árabe, crean una dinámica interior y una plasticidad de las superficies que

<sup>7</sup> Jurgis Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie* Librairie Ernest Leroux, Paris, 1946, pp. 93-94 (*Estudios sobre el arte medieval en Georgia y en Armenia*); apud Gheorghe Macarie, *Barocul – Artă și mentalitate în Moldova epocii lui Vasile Lupu*, vol. I, ed. Cronica, Iași, 2005, p. 77. (*El Barroco – Arte y mentalidad en la Moldavia de la época de Vasile Lupu*).

encontramos también en la agitación asimétrica pero controlada de las composiciones de tipo barroco europeo. La similitud se consume solamente en los medios de expresión artística, porque desde el punto de vista conceptual y motivacional, cada uno es definido por alteridades culturales organizadas según criterios estéticos y religiosos totalmente distintos.



Fig. 3 Detalles del bajorrelieve de la fachada

Existen estudios<sup>8</sup> sobre los bajorrelieves de “Los Santos Tres Jerarcas” en los que se analizan registro por registro, todos los motivos ornamentales, cada uno con su origen y simbología. Pero, no todos los elementos decorativos fueron trasladados con el contenido incluido desde su lugar de origen, algunos siendo copiados por un rudimentario mimetismo, otros, siendo reproducidos en un impulso interior que tiene que ver con la sensibilidad interior de esta categoría de compositores que crean nuevas realidades artísticas, teniendo como exigencia la conjugación de los elementos composicionales más por el amor a la eufonía.<sup>9</sup> Una imagen simbólica puede

<sup>8</sup> Gheorghe Macarie, *op. cit.* No insistiré en la descripción detallada de cada elemento ornamental, limitándome solo a las fachadas del cuerpo principal, sin insistir en el decorado de las cúpulas donde se repiten considerablemente los motivos de la fachada.

<sup>9</sup> Mihai Zamfir, *Scurtă istorie – Panorama alternativă a literaturii române*, vol. I, 2<sup>a</sup> edición (*Breve historia – Panorama alternativo de la literatura rumana*), „Ion Creangă – Apoteoză povestirii”, Ed. Cartea Românească, Polirom, 2012, pp. 343-355. (“Ion Creangă – La apoteosis del cuento”). Hay escritores, autores de novelas o ensayos, quienes, aunque no se expresan en versos, son muy valorados por el arte poético de su escritura. Éste es el caso del escritor Ion Creangă. Su escritura es una poética porque él cuenta por el amor a la eufonía. Su idioma es uno inventado, un idioma en el que el autor hace hincapié en la musicalidad de las frases, puliendo cada oración como si fuera un verso cantado. El decorado en el que ubica sus acciones es un mundo ficticio, un mundo ideal, un mundo del cuento de hadas. Lo que él describe en su obra es un mundo del pueblo ideal visto a través de los ojos de niño, pero que se

ser formalmente idéntica en una cultura que en otra, pero su significado resulta del contexto en el que está ubicada. Un sarmiento de vid estilizado, por ejemplo, tiene una simbología distinta en función del área geográfica y cultural en la que está representado, con significados y connotaciones diferentes, según la religión. Si en la mitología griega el zarcillo de vid coronaba la frente de Baco, en el cristianismo, la vid es el símbolo del sacrificio de Jesús. Sin conocer estos significados, algunos artistas están encantados solamente por la sinuosidad de las curvas, por la sinfonía de las estructuras espiraladas de los sarmientos que se solapan y se trenzan armoniosamente, por la expresividad plástica de la representación, reproduciendo el motivo por consideraciones puramente estéticas, solo por el amor al arte. Por virtud a la polivalencia de la interpretación de significados, el contenido simbólico de los motivos ornamentales prestados de otras culturas cobra, en el perímetro de un monumento cristiano, la nota específica de la religión y cultura huésped, otra coloratura. Por muchos sentidos que hubieran tenido, los símbolos en los distintos medios culturales y religiosos de donde provenían, una vez llegados en el espacio cristiano ortodoxo, ellos fueron adaptados para el entendimiento de otros contenidos, los fundadores y el arquitecto eligiendo aquellos motivos decorativos correspondientes como accesibilidad y familiaridad para ellos y para los creyentes, en vista de la recepción del mensaje deseado para que sea transmitido por estos signos gráficos.

Sin descuidar los principios básicos de la composición: el ritmo, la alternancia, la repetición, la relación entre lleno-vacío, grande-pequeño, etc., para enumerar algunos, los maestros canteros encontraron de manera admirable el equilibrio entre el contenido y el mensaje de su arte y los medios de expresión adecuados al revestir un edificio con destino litúrgico.

La luz rasante de algunas horas del día acentúa el contraste valórico cerrado-abierto de la grafía de los arabescos, las ramificaciones del gigantesco ornato en piedra blanco-amarillenta<sup>10</sup> cobrando al impactar la luz

---

dirige a los adultos. La obra de Creangă no es entendida de verdad que por muy pocos, su escritura recordando a la de Horacio, por su grandeza; viva, armoniosa y fácilmente de memorar, de la cual citamos y sabemos fragmentos de memoria.

<sup>10</sup> Nicolae Gabrielescu, *Restaurarea monumentelor istorice, Răspuns la Raportul D-lui Revoil, Datat din Sinaia de la 20 iunie 1890*, Tipografia Națională, 11 Strada Alecsandri 11, Iași, 1891, p. 40 (*La restauración de los monumentos históricos. Respuesta al informe del Sr. Revoil, Fechado en Sinaia, a 20 de junio de 1890*) Contrariamente a la leyenda, pintoresca de alguna manera, los muros de la iglesia nunca han sido dorados y nunca nadie ha intentado derretir o rasgar las paredes para llevarse el oro y ello por la sencilla razón de que la operación hubiese sido inútil y sin provecho si, suponiendo que hubiese sido dorada y alguien hubiese intentado limpiarla, la capa de oro, siendo tan fina, se hubiese perdido con el raspado y el trabajo hubiese tomado demasiado mucho tiempo. Y por muy diligentes que fueran (usando, por absurdo, condiciones de laboratorio), hubiese quedado en los rincones algún rastro de doradura, lo que sin embargo no fue registrado por los restauradores de hace cien años. Si hubiesen intentado usar el fuego para derretir el oro, como dice la leyenda, no solo que las

con la porosidad de su preeminencia, reflejos plateados. Los relieves derretidos por la luz, que proporcionan a la mirada atenta, de manera paradójica, un aspecto de rugosidad terciopelada, marca por la alternancia convexo-cónica de las superficies, una relación feliz entre la extensión de las superficies tranquilas y lisas, y el aumento de las superficies amasadas por relieves, los maestros logrando, con una gran finura, regular el balance entre los llenos y los vacíos de los alveolos, con las geometrías sofisticadas del gran encofrado.

Igual que un panal gigantesco, el bordado en piedra de “Los Santos Tres Jerarcas” nos evoca metafóricamente la imagen del encaje del sobredimensionado cuello de lechuguilla, una pieza de vestimenta emblemática en la indumentaria aristocrática barroca, valorada por las mismas cualidades estéticas que por las que son admirados los impresionantes bajorrelieves parietales, si fuera destacar aquí solo la solución del equilibrio entre la cantidad y la calidad de los detalles, donde tanto la parte como el entero pueden captar, cada uno, de manera autónoma y sin competencia, el interés del espectador.

Silenciosa sinfonía, compuesta por una multitud de notas ornadas, distribuidas juiciosamente sobre el pentagrama de piedra de la grandiosa partitura, forma parte de ese tipo de obras de arte que no pueden ser consideradas con facilidad modelos de otros intentos similares. El resultado es una síntesis lograda, que, aunque no ha revolucionado la historia de nuestra arquitectura, por la calidad de prototipo, impresiona por la novedad y por la unicidad del concepto.

Indicando la semejanza gráfica de los registros decorativos parietales con los pentagramas cargados de notas de una gigantesca partitura musical, es remarcable la correspondencia que se puede hacer entre el efecto visual-

---

llamas hubiesen derretido de manera desigual la superficie de las paredes, desde el zócalo hasta el pico de la cúpula, pero, siendo tan fina la hojita de oro, se hubiese convertido en cenizas. Tras semejante incendio habrían quedado por lo menos en algunos rincones huellas de humo, pero los poros de la piedra no presentan trazos de humo o de oro y tampoco de otros materiales especiales previos a la doradura – para aplicar el oro, la piedra necesita un tratamiento especial tal como se puede ver todavía en el Monasterio *Curtea de Argeș*, donde hay todavía superficies de oro aunque la iglesia fue dorada 130 años antes de la construcción de la iglesia de “Los Santos Tres Jerarcas”. Si en Curtea de Argeș el restaurador Lecomte du Noüy pudo volver a aplicar oro sin ningún problema en las superficies borradas por intemperies, en la restauración del Monasterio “Los Santos Tres Jerarcas” el mismo restaurador doró y pintó los marcos ornamentales de las ventanas, unas cuantas filas de ornamentos y algunos nichos en las cúpulas, basándose solamente en la leyenda de la doradura de la iglesia. Sin ningún argumento documentario y contra las protestas de los especialistas contemporáneos, Lecomte du Noüy asumió el riesgo de dorar ciertas partes de los bajorrelieves con oro y pintura azul cobalto, porciones que dieron, más tarde, la impresión a los menos informados, que aquello databa desde la época de Vasile Lupu. Hoy en día, los ornamentos dorados por Lecomte du Noüy no se ven, siendo borrados por la intemperie, el único testimonio guardándose escondido en algunas incisiones más profundas o en los rincones menos asequibles a la vista y a la intemperie.

auditivo de la estructura ornamental mural y el discurso melódico de una pieza ejecutada a unísono por varias voces o instrumentos en una perfecta concordancia. No se trata de la lectura o de la traducción de unos signos gráficos, en su equivalente sonoro, sino de una visión artística y una estructura composicional de alguna manera, similares. Podríamos exemplificar esta comparación juntando los bajorrelieves ornamentales a una composición enesciana titulada *Preludio a unísono*<sup>11</sup>, aunque los autores de las dos obras, el desconocido arquitecto y el compositor George Enescu, hayan vivido en medios y tiempos distintos. El lenguaje musical único y muy personal de la obra de Enescu se parece al del autor anónimo de “Los Santos Tres Jerarcas”. La unicidad, la improvisación genial, las individualidades excepcionales, son las características por las cuales se manifiestan, sobre todo, las culturas pequeñas, pero no insignificantes, que no tienen el tiempo necesario en la escalera de la historia para crear escuelas o corrientes artísticas, estando mucho más ocupadas con el arte de sobrevivir como nación.



Fig. 4 El Portal de la entrada sur y el tímpano

<sup>11</sup> *Preludio al unísono* es la primera parte de la Suite I para orquesta, op. 9, de George Enescu. La innovación que aportó Enescu consistió en un trabajo para orquesta en el que la primera parte es representada por una sola línea melódica, sin acompañamiento, lo que en música se llama “unísono”, por lo tanto, la primera parte de la suite fue llamada *Preludio al unísono*.

Igual que su predecesor, el compositor, cuya obra no es solamente una colección de ornamentos dispuestos en las estanterías, Enescu también deja atrás en *Preludio a unísono* la etapa de la mención folclórica, embebiéndose, para la libertad de expresión, del carácter monódico de las canciones populares tradicionales y eclesiásticas, lo que hace que, desde el punto de vista rítmico y melódico el *Preludio* sea mucho más cercano a la música de culto, recordando las cadencias específicas de las voces bizantinas. Tanto a los bajorrelieves como al *Preludio* se les podría reprochar que la repetición de algunos motivos, extendida a amplias dimensiones, genera monotonía, pero tanto en el melos bizantino como en los textos litúrgicos, la repetición tiene, no solo una justificación estética sino también una teológica.<sup>12</sup>

La superficie de la roca esculpida, con la misma asperidad y color, discretamente matizada, la baja e igualada altura de los ornamentos, puede ser análoga en el plano sonoro con la relectura por parte de un grupo vocal o instrumental de una única línea melódica, en la que el sonido de cada instrumento guarda, en relación a las otras voces o instrumentos, la misma altura e intensidad. Si Enescu, por su carácter monódico, se destaca en su *Preludio* de factura composicional de los músicos europeos, quienes revisten armónica y polifónicamente toda su creación musical, la ausencia de los altorrelieves y de las esculturas *en ronde-bosse* en las fachadas de la iglesia es la respuesta temperada del maestro anónimo de “Los Santos Tres Jerarcas” a la polifonía exagerada y a las armonías sofisticadas del barroco. La reserva ante las exacerbaciones ornamentales no significa necesariamente la renuncia total a los elementos de construcción específicos del arte composicional barroco, como serían: el contrapunto, la fuga o la polifonía, fórmulas y lenguajes que, prestados de la esfera musical, los encontramos también en otras artes. Pero estamos a principios de la época barroca, cuando, hasta la aparición de los amplios despliegues polifónicos, el canto homofónico<sup>13</sup>

<sup>12</sup> La repetición de „Doamne, miluiește” (“Dios, sálvanos”) (cuarenta veces, por ejemplo) en un texto, tiene otro objetivo, diferente al de las exigencias estéticas. La repetición es un procedimiento muy frecuente en el texto bíblico. La repetición confirma y refuerza una idea o el mensaje de texto relevante: “Escúchame, Señor; escúchame hoy en fuego...” (III Reyes 18, 36); o “Os aseguro que yo soy la puerta de las ovejas....” (Juan 10, 7), etc.

<sup>13</sup> Stefan Niculescu, „O teorie a sintaxei muzicale”, en la *Revista Musical*, nr. 3, Bucarest, 1973, pp. 10-16 (“Una teoría de la sintaxis musical”). La homofonía es la factura composicional en la que una voz predomina, y las otras la acompañan. La homofonía es la categoría sintáctica que se refiere a la simultaneidad de los objetos sonoros (el eje de las frecuencias) vista en los aspectos de sucesión (en el eje temporal). La práctica musical ha demostrado la posibilidad de combinar las categorías sintácticas, de juntar la monodia con la polifonía, de donde ha resultado la *monodia acompañada* que dominó el clasicismo musical. Un pensamiento homofónicamente evolucionado encontramos en Johann Sebastián Bach, un polifonista cuyos trabajos representan en realidad una simbiosis perfecta entre las combinaciones sonoras que se refieren tanto a la simultaneidad como a la sucesión, respectivamente, la convivencia homófona con la polifonía y la monodia.

predomina como factura en las producciones musicales de la época. Había también variantes estilísticas en las que la monodia y la polifonía eran combinadas en la estructura de la misma composición, pero lo más a menudo ellas constituían de manera separada la osatura de algunas piezas musicales, bien de factura monódica, bien polifónica. Si la arquitectura es considerada también la música del espacio, el análisis de algunas composiciones musicales de origen barroco nos desvela inéditas construcciones sonoras, de una meticulosidad y rigor geométricos insospechados.

En el atípico proyecto decorativo de “Los Santos Tres Jerarcas” las formas geométricas dan, al mismo tiempo, los elementos estructurales que dan coherencia interior al marco composicional, pero pueden ser encontrados también como señales (abstractas) autónomas, que, investidas con un sentido determinado, se convierten en símbolos que necesitan un régimen particular de recepción e interpretación. La densidad de los elementos en un determinado perímetro, su diversidad y sus dimensiones, la relación de intervalos entre los mismos, la cadencia con la que aparecen determinados motivos o formas, la manera en la que se relacionan, interfieren o se repiten según un determinado algoritmo, constituyen algunos de los componentes de un plan composicional, con aplicabilidad tanto en el arte de la música como en el arte plástico. Pero no cualquier geometría puede convertirse en una forma estética generadora de emociones y la sencilla aplicación de unas fórmulas composicionales no garantiza la realización de unas obras maestras. “Si cualquier arquitectura es una construcción, no cualquier construcción es arquitectura”<sup>14</sup>, y a veces, muy poco significa todo, y demasiado, nada.

Así como, con menos instrumentos musicales que el número<sup>15</sup> indicado por Enescu, ninguno de los efectos previstos en el *Preludio* puede tener la sonoridad correspondiente, una densidad más o menos grande de los motivos ornamentales desarrollados en tiras habría afectado la calidad artística y la percepción óptima del mensaje transmitido por el maestro cantero. Sin considerar que existe una equivalencia entre la consecuencia del número de instrumentos y la densidad de los ornamentos, destacaría, sin embargo, que no faltó mucho para que la atrevida iniciativa de cubrir integralmente los muros de la iglesia de bajorrelieves se transformara en un fracaso. Y esto se hubiera producido ya sea sobrecargando los elementos decorativos, desviando su propósito inicial hacia la inutilidad fanfarrona de un kitsch<sup>16</sup>, sea por rigor excesivo, condenando todo el conjunto al paisaje de una composición banal, inanimada y seca. Pero, en esta solución, al límite del

<sup>14</sup> Charles Bouleau, *Geometria secretă a pictorilor*, trad. Denia Mateescu, ed. Meridiane, Bucureşti, 1979, p. 266 (*La geometría secreta de los pintores*) Un aforismo del pintor Juan Gris.

<sup>15</sup> Enescu especifica en su partitura el número mínimo necesario de instrumentos para obtener determinados efectos.

<sup>16</sup> Véase el caso de la nueva iglesia de Slătioara, donde, al intentar imitar la ornamentación de “Los Santos Tres Jerarcas”, fracasaron por simulación.

riesgo de un fracaso, se muestra el gran arte de los grandes creadores quienes, poseedores excepcionales del sentido de la medida y el equilibrio, saben que junto al resto de ingredientes que dan la medida de la calidad de una obra, la cantidad puede significar, en el plano del conjunto composicional, esa dosis infinitesimal que hace la diferencia entre veneno y medicamento.

La distribución de los motivos decorativos en áreas cuando dispersas, cuando concentradas, por yuxtaposición de relieves y vanos que acentúan ciertas zonas de interés, ofrece, por la alternancia de las superficies dinámicas con las estáticas, un espectáculo visual único. Una mirada fugaz o una más contemplativa, retiene del encuentro con la inmensa composición parietal de “Los Santos Tres Jerarcas”, la repetitividad de los mismos registros horizontales sobrepuertos en los que, parecido a una escalera, el trenzado de los ornamentos multiplicados en filas sobrepuertas recuerda las olas de las extensiones sin fin con efecto óptico, específico para sugerir la eternidad, el infinito, tan a menudo invocado en la escenografía teológica e ideológica del arte barroco. En la misma medida, el unison, como factura composicional, desarrolla y releva en un flujo y reflujo constructivo una paleta larga y matizada de sensaciones y efectos sonoros, desde el estado de máxima tensión al de des-tensión total, inculcándonos con la consecuencia de un bolero meditativo, la idea de una melopea infinita.

Remarcable, en el caso de ambas composiciones, es que la relación entre las partes constitutivas de las obras respeta las proporciones de la sección áurea. La pared de la iglesia está dividida\* transversalmente, en dos partes desiguales por un cordón torcido enmarcado por dos bandas de granito negro incrustado con modelos gráficos, inspirados en el Renacimiento polaco (Fig.10). El bocel divide la superficie de la pared en la cesura de la sección áurea, de la misma manera que el único acento del *Preludio*, marcado por el tímpano con un ligero *crescendo* y *decrescendo* en trémolo, divide la duración de la obra musical en dos partes desiguales, también según la sección áurea<sup>17</sup>. La misma relación<sup>18</sup> facilitada por el cordón torcido la

<sup>17</sup> Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, 1984 (*Enescu, obras maestras*), apud Stroe-Vlad Gheorghită, „Interdependențe structurale și stilistice între folclorul românesc și muzica bizantină, în *Preludiul la unison* de George Enescu”, Revista Música Nr. 2/2012, pp. 41-50 (“Interdependencias estructurales y estilísticas entre el folclore rumano y la música bizantina en *Preludio al unísono* de George Enescu”). Bentoiu afirma que el *Preludio* „es, curiosamente, construido casi de manera perfecta en proporciones fibonaccianas. La primera sección tiene 50 compases, la siguiente 30, ambas contienen 80 de un total de ciento treinta y pico, ya que los últimos compases aparecen como un simple eco del amplio desarrollo. El único accidente tímbrico – el pedal sobre el *sol* del tímpano – surge entonces, prácticamente hablando, en el lugar de la sección áurea. ¿Casualidad?” – se pregunta el musicólogo.

<sup>18</sup> Dan Bădărău, Ioan Caproșu, *op. cit.*, p. 191. Las medidas de las cúpulas, que eran más bajas antes de la restauración, indican la relación de la sección áurea. Lecomte du Noüy alzó las cúpulas añadiéndoles a cada una sendas tiras rectas, una fila de hornacinas pequeñas y una cornisa de perfil rico, con el fin de armonizarlas con los nuevos tejados cuyo aspecto fue cambiado y fueron alzados. Véase también Dan Bădărău, Ioan Caproșu, *op. cit.*, 2007, p. 180.

encontramos también en las proporciones de las fachadas de las cúpulas<sup>19</sup>. No podemos saber a ciencia cierta si los artistas calcularon y persiguieron de manera intencionada o si solamente sintieron de manera intuitiva que allí hacía falta un acento, pero lo evidente es que la cesura está justamente en la línea de demarcación del número áureo. Los grandes espíritus creadores se pueden encontrar en el territorio del arte, en una visión común, no solo por la aplicación de los mismos principios universalmente válidos en el arte de la composición, pero también, por la intuición.

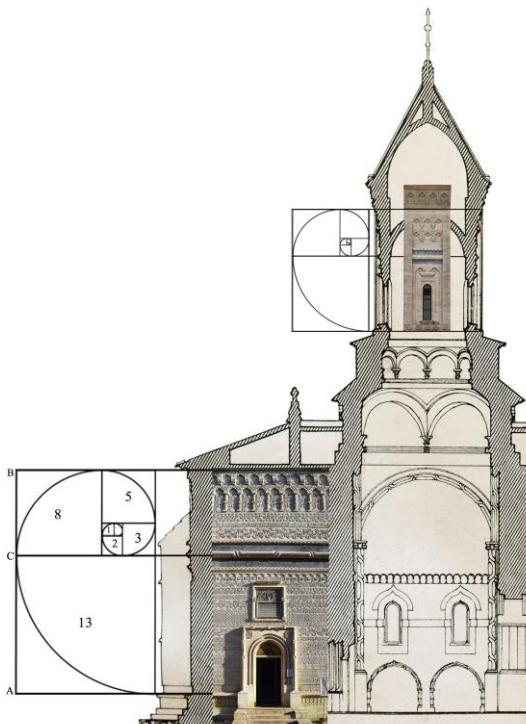


Fig. 5 Plano de la iglesia (*detalle*) – va marcada la relación de la “sección áurea”

<sup>19</sup> Lecomte du Noüy tuvo la intuición de devolver a los tejados el aspecto original, generalmente parecidos a los tejados de iglesias moldavas durante la época de San Esteban el Grande (Ştefan cel Mare) hasta rondando el siglo XVII, pero renuncia a los aleros y al envoltorio de tejas. Los tejados con calotas semiesféricas de hojalata que encontró Lecomte du Noüy a finales del siglo XIX son de inspiración rusa y fueron construidos después de un terremoto que llevó al hundimiento de los antiguos tejados. Inicialmente, los tejados tenían forma cónica y eran cubiertos de teja. Es así como los describe el mensajero polaco Miastkovski, en el año 1640, y de esta manera son pintados en el fresco original. Después de la última restauración, al quitar la capa de pintura al aceite del tabernáculo votivo que representaba las cúpulas de la iglesia con los tejados abombados, salió a luz el antiguo aspecto de la iglesia, con la forma cónica de los tejados de teja y con aleros.

Lo más a menudo, una composición está organizada en torno a un tema dominante, a un centro de gravedad o de un punto de referencia imaginario en torno al cual, las líneas, las superficies y los demás elementos son distribuidos de manera que se realice un equilibrio. El eje por el cual se constituye el equilibrio de un trabajo puede ser deducido por el compositor, por entre otras, en función del centro geométrico del trabajo o en función de la sección áurea. Por la aplicación de la sección áurea en una composición se evita la simetría geométrica perfecta<sup>20</sup>, desplazando el eje central, según necesidad, hacia la derecha o hacia la izquierda, hacia arriba o hacia abajo.

Aunque de las particularidades estilísticas y de la organización composicional del conjunto decorativo traspasa una mentalidad barroca, este barroco no es el resultado de unas aplicaciones programáticas. Las soluciones elegidas por el autor, el geometrismo de factura ornamental traiciona más bien una forma tradicional popular de pensar, la gramática de un lenguaje a través del cual se expresan simbólicamente y se transponen de manera sugerente en mensajes con cualquier contenido, señales y caligramas que acompañan el ritual, desde eventos cotidianos de vida: el nacimiento, el bautismo, la boda, etc., hasta verdades teológicas como el dogma de la Santa Trinidad. Muchas de las figuras abstractivas y los elementos gráficos simbólicos que pertenecen a la dote del fondo patrimonial universal son cognoscibles tanto en los ornamentos de los artefactos de las antiguas culturas como Cucuteni o Vadastra, como también en las de los celtas, longobardas, armenios o árabes, para referirme tan solo a las que presentan similitudes con la composición de la decoración de “Los Santos Tres Jerarcas”.

Los motivos geométricos de la plástica tradicional no son más que las letras del arte decorativo popular<sup>21</sup>. En la época de la construcción de la iglesia, en cada familia existe por lo menos un baúl de dote, cargado con tejidos y piezas de indumentaria ornamentados con una diversidad de motivos, cada uno con su sentido y significado. Los propietarios de estas “bibliotecas” de motivos y símbolos estaban familiarizados con el lenguaje de la ornamentación tradicional<sup>22</sup>, con el sentido y el contexto de la

<sup>20</sup> Matila C. Ghyska, *Estetica și teoria artei*, ed. Científica y Enciclopédica, București, 1981, pp. 353; 474; 478 (*Estética y teoría del arte*). “La distribución asimétrica de una dimensión que gobierna en muchísimas artes es también un símbolo de la vida y de las armonías pulsantes”. “Para que un conjunto, dividido en dos partes desiguales, aparezca bonito desde el punto de vista de la forma, es menester que, entre la parte más pequeña y la parte mayor, haya la misma relación que entre la parte mayor y el conjunto”.

<sup>21</sup> Palabras del crítico e historiador de arte Ion Frunzetti. Véase en: Constantin Prut, *Calea Rătăcită. O privire asupra artei populare românești*, ed. Meridiane, București, 1991, p. 31 (*La vía perdida. Una mirada sobre el arte popular rumano*).

<sup>22</sup> Aunque distintamente estilizados, se pueden encontrar muchos de los elementos decorativos de los bajorrelieves de “Tres Jerarcas” entre los motivos ornamentales de los tapices rústicos. En los tapices y alfombras rústicos, los ideogramas solares tienen, en general, formas romboidales y cruciformes. Existe, entre los ideogramas con simbolismo solar, una

representación de los motivos, así como pocos lo pueden entender hoy en día. Ellos podían ver y probar junto con la belleza de los motivos ornamentales, también su sentido. Y como no existe “belleza exclusivamente formal”<sup>23</sup> — siempre el contenido estando comprendido en la forma —, para penetrar en el sentido y el significado de los bajorrelieves tenemos que mirar más allá del estetismo de la forma y descifrar lo que hubiese podido significar para nuestro antepasado toda la panoplia de señales que cubren los muros de la iglesia.

Casi todas las tiras tienen en la composición de los ornamentos, elementos vegetales: hojas, brotes y tallos. Incluso las filas con motivos de un geometrismo más acentuado, salvo tres de ellas, están salpicadas de botones y semillas estilizadas. Los motivos ornamentales más comunes son: los ornamentos estilizados en distintas hipóstasis, una gama variada de formas derivadas de rombos, la cruz en una multitud de fórmulas plásticas, el círculo, el disco solar y distintos florones. Parecido al círculo, al disco o al florón, en el vocabulario popular el simbolismo del rombo tiene connotaciones solares. En las alfombras rústicas el símbolo solar es representado bajo forma romboidal (varios rombos concéntricos con los lados en peldaños), con denominaciones que incluyen en su composición elementos cósmicos como “la rueda del cielo”, “el árbol cósmico”, “la flor grande”<sup>24</sup>, etc.

representación en forma de S, llamada *zaua* (*zăluța*) o el gancho. Entre las de forma crucífera o en forma del monograma estilizado del nombre de Cristo, recordamos: la hierbabuena, la nube grande, la estrella, el molino, etc. Los motivos romboidales más frecuentes son: la rueda del fuego o el rombo con ganchos, la silla, la flor cerrada o el motivo del Cosmos (del Universo). Las composiciones de tipo friso representadas en las tiras decorativas de la fachada de la iglesia se encuentran muy a menudo también en el arte del tejido de alfombras. Lo más a menudo, las alfombras están bordeadas por márgenes decoradas con motivos serpenteantes o zigzagueantes que representan la imagen simbólica del Orcan (el Remolino) de las aguas primordiales. En función de los elementos que acompañan la línea serpenteante, los ornamentos llevan distintos nombres: el sarmiento, la ola o el torrente, la soga, el camino perdido o desviado, etc. Las líneas oblicuas obligan al ojo ejecutar un movimiento de subida o de bajada potenciando el dinamismo de la composición. Véase Gheorghe Mardare, *Arta covoarelor vechi românești basarabene: Magia mesajului simbolic*, ed. Cartier, Chișinău, 2016, p. 199 (*El arte de las alfombras antiguas rumanas de Basarabia. La magia del mensaje simbólico*).

<sup>23</sup> Marin Gherasim, *A patra dimensiune*, ed. Paralela 45, București, 2003, p. 249 (*La cuarta dimensión*).

<sup>24</sup> Constantin Prut, *op. cit.*, pp. 76-78. En otras culturas, el rombo obtenido de dos triángulos isósceles adyacentes por su base significa la relación cielo-tierra. En más de una cultura, el rombo significa la fertilidad. En el cristianismo occidental existe el rombo asociado a la imagen de la “piedra filosofal” o a “la piedra que está en la cabeza del ángulo” (Salmo 117, 22). Véase Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, vol. III, ed. Artemis, București, 1994, pp. 82; 170. Véase también pr. Gabriel Herea, *Mesajul eschatologic al spațiului liturgic creștin: arhitectură și icoană în Moldova secolului XV-XVI I*, ed. Karl A. Romstorfer, Suceava, 2013, pág. 30, nota 120 (*El mensaje escatológico del espacio litúrgico cristiano: arquitectura e icono en la Moldavia del siglo XV-XV*).

Por el posicionamiento, siendo el más alto relieve de todas las tiras, el cordón torcido, flanqueado por las dos bandas de granito negro, pulido hasta lustroso, tiene, desde lejos, en la economía del conjunto, un lugar privilegiado. Es un cordón de tres ramales, dos de ellos siendo decorados con hojas, como si fueran unas guirnaldas<sup>25</sup>. Lo que resalta, justamente después del trenzado, son las dos filas de arcadas trilobuladas de debajo de la cornisa, la penúltima fila siendo, como dimensión, como tres veces más alta que cualquier otra tira. Las siguientes filas que nos llaman la atención por la silueta más alta de los bajorrelieves son las tres filas de discos y florones, que marcan de modo quiásmico<sup>26</sup> el inicio, el medio y el final de la composición desarrollada de manera vertical en la fachada de la iglesia. Siguiendo las más elementales formas de composición musical, y no solamente, (compuesta por el preludio, desarrollo y coda), las tres filas de discos podrían subrayar tres momentos del desarrollo de la narración, según la fórmula: el anuncio del mensaje, la presentación y el repaso del mismo.

Cualquier composición tiene sus puntos de máxima tensión, que nos indican los momentos importantes del espacio pictórico. Hemos recordado ya que las tres filas de florones y discos solares se nos descubren en cierta gradación. Cuanto más suben, más resaltadas están. En la fila inferior, los discos son más pequeños y más escasos, en el medio, debajo del trenzado, ellos son mucho más frecuentes, estando enmarcados en arcadas ciegas. En la fila más alta, los discos no solamente que son más grandes, pero están ubicados en unos nichos con arcadas trilobuladas. Otra observación es que, tanto las primeras dos filas de abajo y las dos que hay debajo de la cornisa, como las dos bandas medianas de granito negro que enmarcan el bocel, tienen en su composición una gran densidad de motivos vegetales o de árboles estilizados. Resaltando el elemento vegetal, que es mucho más intensamente representado al principio, en el medio y al final de la composición, el autor crea un paralelismo temático que cautiva la atención

---

<sup>25</sup> Según algunos estudios, los dos toros estarían recubiertos por escamas (una estructura decorativa escamosa inspirada en la ornamentación de la cerámica de Iznik). Una mirada más cercana nos revela que las así llamadas escamas que recubren los toros no tienen la configuración convexa de las escamas de pez, que cubren y están cubiertas por las mitades de otras escamas (como en el pez o la serpiente). Aquí el lóbulo es redondeado y cóncavo, ahuecado hacia la punta que se erige y se pliega hacia fuera, tal como una hoja que tiende hacia la luz. La imagen de las guirnaldas con follaje y (o) con flores es muy frecuente en el arte de los edificios funerarios y de culto de la antigüedad grecorromana. El motivo decorativo de las escamas “de Iznik”, de la ornamentación de los objetos de culto encargados para la iglesia (cazos y lamparillas), presentan las filas de escamas con las puntas orientadas hacia arriba, recordando más bien a las escamas de los conos de pino.

<sup>26</sup> La estructura quiásmica es un procedimiento artístico que permite la lectura desde ambos sentidos del mensaje de un texto o del contenido de un trabajo plástico; desde el inicio y hasta el final y al revés, pero también desde las márgenes hacia el centro. De este modo, el significado del mensaje se puede desarrollar también desde el inicio y el final hacia el centro del texto.

del autor y la dirige hacia el centro de interés, hacia el tema principal, en nuestro caso, el trenzado con follaje.

La costumbre de ceñir la iglesia con un bocel que divida la fachada de la iglesia en dos fue inspirada en la arquitectura de Muntenia. A veces, el relieve del cordón no era torcido, siendo un mero resalto realizado con la moldura de un único toro. Siendo mucho más subrayado, para no captar toda la atención, parece ser que en “Los Santos Tres Jerarcas”, el cordón torcido no desempeña solamente un papel decorativo. Además de ilustrar plásticamente de manera más sugerente el dogma de la Santa Trinidad, el trenzado o, más popularmente dicho, la soga trenzada, es una transposición en variante tridimensional de unas morfológias derivadas de denominaciones como: *la ola, el río, el torrente, la onda del agua, el caracol, el aspa, la soga, los nudos, el relámpago, el báculo del pastor, la estrella del pastor, el camino perdido*<sup>27</sup>. Sea que sean nombrados también: *el camino perdido, el camino desviado, el sendero olvidado, el camino sin hollar, el camino de las estrellas o la vía láctea*, los caligramas sugieren la imagen estilizada de los meandros de agua, un recorrido ondulante o el itinerario-laberinto que serpentea por una hilera de cuadriláteros que pueden revestir de modo tridimensional el motivo ornamental de la soga retorcida<sup>28</sup>. A veces, en Muntenia, el trenzado era enmarcado por dos filas de ladrillo, colocadas de modo que los cantos juntos de los ladrillos formaran dos hilos dentellados. Las sombras y las luces de los relieves de las dos filas denticuladas que lo enmarcaban por encima y por debajo realizaban un efecto visual que describía un recorrido zigzagueante por encima del bocel mediano, recordando el recorrido del *camino perdido*.

<sup>27</sup> Constantin Prut, *op. cit.*, pp. 51- 54.

<sup>28</sup> Constantin Prut, *op. cit.*, p. 55. Derivada del simbolismo mitológico del laberinto, representado por una línea que describe una fila de espirales, colocadas una detrás de otra, la *vía perdida* es un motivo ornamental arquetípico que simboliza el camino que cogen las almas hacia el otro mundo y la inmortalidad. En los nombres que el campesino rumano ha otorgado a los caligramas “reconocemos el carácter necesario del viaje obstaculizado, el hecho de que solamente el camino desviado puede llevar a la esencia de las cosas”. Encontrado en una amplia serie de hipóstasis: en los muebles, artículos de indumentaria o en los huevos de Pascuas, recordando la doble espiral del ADN o de la Vía Láctea, el motivo decorativo popular de la *vía perdida* evoca “la imagen de una aspiración ancestral hacia la apertura de las puertas de los mundos del más allá, para el adentramiento en los misterios que envuelven la vida y la muerte”.

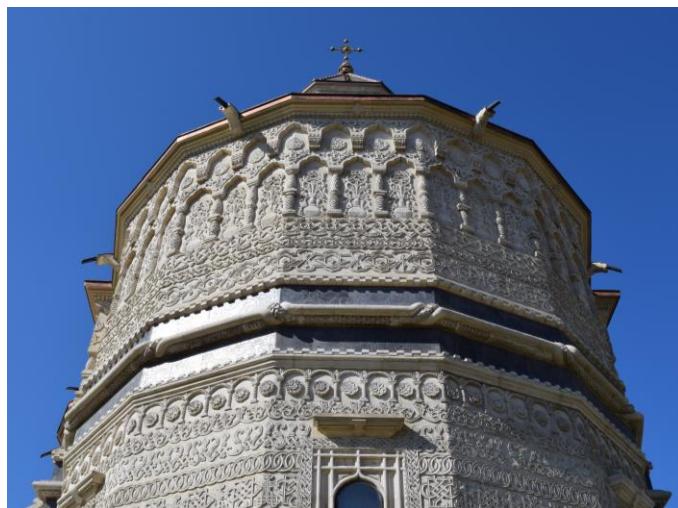


Fig. 6 Vista del ábside del altar

Si el cordón torcido simboliza la relación entre las Personas de la Santa Trinidad, uno de los haces del trenzado simboliza la Persona de Cristo, el que tiene a los profetas advirtiendo que cuando los tiempos llegaran, restauraría la naturaleza caída del Hombre. Comparando los nombres bajo los cuales el Mesías era prefigurado por los profetas y aquellos con los que Él mismo se llamaba a Sí mismo, con las denominaciones populares de los caligramas atribuidos a la soga trenzada, constataremos numerosas similitudes. De este modo, Él es: *la vía, el agua de la vida, la Fuente, el báculo, la Estrella, el Vástago*, etc. El momento en el que Cristo da a conocer su presencia entre los hombres es la encarnación de la Virgen María, evento a través del cual, a la Madre de Dios, en los cantos de culto, se le atribuyen las mismas denominaciones con las que se identifica también al Hijo: *báculo florido, agua de la vida, el camino, la fuente*, etc. Muchas de las alusiones proféticas sobre la llegada del Mesías son imágenes alegóricas, señas y elementos del mundo vegetal: “Saldrá una rama del tronco de Jesé y un retoño brotará de sus raíces. Sobre él reposará el espíritu del Señor...” (Isaías, 11.1-2) o “yo estoy por hacer algo nuevo: ya está germinando, ¿no se dan cuenta? Sí, pondré un camino en el desierto y ríos en la estepa” (Isaías 43, 19).

El evento de la encarnación del Señor divide los tiempos y la historia en dos, como una frontera entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Como una referencia simbólica entre los dos mundos, el cordón torcido es la imagen alegórica del evento de la encarnación, uno de los tres torrentes que se revierten de la Santísima Trinidad, la fuente de la vida, siendo ésta una expresión plástica de la humanidad de Cristo. El cordón ciñe la iglesia de

manera continuada<sup>29</sup>, como un tallo sinusoidal, significando, por el recurso a la dinámica del elemento vegetal, que crece sin cesar hacia la luz, la vida sin inicio y sin final.

Aunque parece una soga trenzada, si le seguimos atentamente el recorrido, observaremos que el retorcimiento de los tres toros no respeta un desarrollo lógico y previsible de los volúmenes, el trenzado florido pareciendo más bien la exposición de un recorrido con valencias estéticas, decorativo-simbólicas<sup>30</sup> siendo, de hecho, una convención por la cual se expresa el dogma de la Santísima Trinidad y el de la Encarnación. Las torsiones del cordón alrededor de su propio eje, a distancias iguales, ora a la derecha, ora a la izquierda, evoca el motivo del *camino*, los meandros apartados de un río o la soga trenzada con nudos, cada torsión del cordón sustituyendo al trenzado de un nudo. El motivo de la soga con nudos pertenece al simbolismo de la ascensión, al motivo de la escalera o del árbol. Merece la pena recordar en un paréntesis que uno de los jeroglíficos egipcios que representan una soga anudada indica el nombre del hombre o de existencia distinta del individuo, de la persona<sup>31</sup>. Por su constitución tridimensional, el nudo realiza simbólicamente un puente entre planos diferentes y, extrapolando, puede ser interpretado como un pasaje entre mundos distintos. Esta compenetración de planos de la soga trenzada sugiere la imagen simbólica del abrazo conjunto, de la pericóresis de las Personas de la Santísima Trinidad desde cuyo seno, Cristo, al bajar voluntariamente al mundo caído, Se hace hombre por nuestra salvación.

El trenzado ciñe como una correa el medio de la iglesia, el cinturón-pretina siendo un emblema visible que proclama el poder con el que está investido el que lo lleva. En algunos ceremoniales de Corte o en el acto de la toma de hábito monacal, el ceñidor es un símbolo de unas promesas, de una

<sup>29</sup> Antes de la restauración realizada por Lecomte du Nouy los contrafuertes de las ábsides eran más bajos y no interrumpían el recorrido del cordón torcido con excepción del lado de levante de la iglesia.

<sup>30</sup> Sobre el cordón torcido que adorna el cuerpo del Monasterio de Dragomirna, la investigadora Mihaela Palade apunta: "...difícil de describir en palabras, está descrito sea como «una soga trenzada» y doblemente retorcida, que «lo ciñe todo alrededor», sea como un «cordón torcido en piedra que junta tres toros y va retorcido alternativamente como una soga» o torcido «como una cuerda, como una especie de cordón torcido ora hacia la izquierda, ora hacia la derecha». «Aparentemente, él parece ser retorcido, pero en realidad representa una verdadera ilusión óptica, en la cual el cambio de dirección, hacia un sentido o hacia el otro, da la sensación de un retorcimiento que cambia regularmente de sentido». «El motivo no es nuevo, él siendo utilizado en el área este-mediterránea y armenia, pero aquí, los maestros orquestaron un motivo bidimensional en clave tridimensional». Véase Mihaela Palade, „Arhitectura Mănăstirii Dragomirna – corabie novatoare, în marea de tradiții păstrătoare”, în *Frescele Mănăstirii Dragomirna*, ed. Mitropolita Iacob Putneanu, 2015, p. 16. (“La arquitectura del monasterio Dragomirna – barco innovador, en el mar de tradiciones guardadas”, en *Los frescos del Monasterio de Dragomirna*).

<sup>31</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol I, ed. Artemis, Bucureşti, 1994, p. 340.

dependencia asumida, una sumisión voluntaria a alguien<sup>32</sup>. La idea mesiánica que recorre los escritos proféticos de Isaías subraya la calidad de sirviente de Dios, *Ebed-Yahweh*, que asume el Mesías: “Éste es mi Servidor, a Quien yo sostengo, mi Elegido...” (Isaías 42,1). La calidad de *Ebed-Yahweh*, siervo de Dios, resulta, entre otras, de la obediencia impecable a la voluntad del Padre y de la descendencia del Mesías de la casa de David. *Ebed-Yahweh* es comparado con un brote, con un vástago, términos que incorporan en sí mismos la idea de cura-rey: “...suscitaré para David un *germen* justo (Ier.23, 5-6); “Creció delante de Él como *renuevo* tierno, como *raíz* de tierra seca” (Is. 53, 2)<sup>33</sup>

El trenzado florido que aglutina múltiples significados y sintetiza el contenido de eventos soteriológicos recorre el gigantesco ornato de la fachada, cargado de bajorrelieves, ofreciéndonos una reducción plástica y simbólica de la historia de la Salvación. El acto de la encarnación del Señor incluye de repente todos los eventos que, en la economía de la Salvación, son marcados como fiestas (Fiestas Capitales): La Anunciación, El Nacimiento, La Epifanía, etc. Es por ello que la referencia a estas fiestas cuando hablamos del trenzado florido es inevitable. Expresados por la imagen del sol de la fuente o del tallo regenerador, todos los temas y los símbolos sumados en el trenzado aluden a una fuente generadora de vida que irriga y nutre todo el contenido composicional tal como la Santísima Trinidad trabaja y anima al mundo a través de Su energía no creada.



Fig. 7 Cordón retorcido

<sup>32</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 316-340.

<sup>33</sup> Petre Semen, *Introducere în teologia biblică a Vechiului Testament*, ed. Trinitas, Iași, 2008, pp. 89-95 (*Introducción a la teología bíblica del Antiguo Testamento*)

El paralelismo en el espejo<sup>34</sup> que focaliza el cordón trenzado y refleja bilateralmente los motivos y las formas con un contenido preponderantemente floral y vegetal, marca las tres hipóstasis de la Creación; la de antes de la Caída, la restaurada por la encarnación de Cristo y la renovada, en Su segunda Llegada. Estos eventos representados simbólicamente por los árboles del Jardín de Edén, por el trenzado florido y por el Árbol de la vida de la Ciudad del Nuevo Jerusalén, son puestos en un diálogo visual por la idea mesiánica que transmite de generación en generación la misma realidad teológica. De lo expuesto hasta ahora, constatamos la existencia de un simbolismo gráfico, representado por una serie de elementos vegetales como tallos, sarmientos, vástagos, ramas, brotes, etc., por los que se expresa plástica y sugerentemente el acto profético de comunicación de la idea mesiánica.

La idea básica y los elementos comunes prácticamente nos imponen la comparación del vasto bajorrelieve parietal con la composición monumental del Árbol de Jesé, un tema frecuentemente abordado en el periodo de gloria del fresco moldavo, con la diferencia de que aquí, las ramas abarcan de todo alrededor toda la superficie de la iglesia, como una hoguera de vid pulida por el cincel inspirado del Espíritu. El mensaje de la promesa de la restauración de la naturaleza caída, que circula desde los albores de la historia como por las savias de un árbol gigantesco, desde la raíz hasta los últimos capilares, recorre y sube en filas los peldaños de una escalera cronológica y soteriológica, materializándose artísticamente por la destilación de un inédito breviario dendrológico, desde la síntesis de la imagen de un árbol hasta la estilización de unos brotes y semillas que están esparcidos en todo el tejido por nervuras ornamentales. La solución plástica de este proceso dinámico es obtenida también por la repetitividad de la configuración de los discos solar-florales que acompañan y subrayan los registros del inicio, centro y final de la narración composicional, y por los acentos contrapuntísticos<sup>35</sup> de ciertos motivos decorativos.

<sup>34</sup> Solomon Marcus, T. Bălănescu, S. Ciobotaru, M. Dinu, Mihaela Dumitru, Stanca Fotino, Irina Gorun, Gh. Păun, Adriana Polith, I. Rădoi, A. Rogoz, *Semiotica folclorului: abordare lingvistică-mateematică*, Editorial de la Academia de la Repùblica Socialista de Rumania, Bucureşti, 1975, pp. 14; 233. (*La semiótica del folclor: enfoque lingüístico-matemático*) A pesar de la apariencia de simplicidad que la creación folklórica presenta, la mayoría de las veces, se observa en la poesía popular una arquitectura especialmente compleja que pone de manifiesto “fenómenos de paralelismo entre algunas estructuras sintácticas y algunas estructuras prosódicas, como también algunos tipos de repeticiones, muy escondidas pero también muy profundas”. Me refiero aquí también a los así llamados “lenguajes-espejo, parecidos de alguna manera a las formas palíndromicas o a los lenguajes con repeticiones, es decir lenguajes que contienen frases de tipo *xax* o *xx*, donde *x* es una frase arbitraria”.

<sup>35</sup> La técnica del uso del contrapunto, experimentada en todos los géneros artísticos, alcanza en el arte del barroco un virtuosismo y un refinamiento de alta talla. La aplicación de la técnica del contrapunto nos ofrece la posibilidad de expresar cosas distintas al mismo tiempo sin el peligro de crear alguna confusión. Las dos o varias líneas melódicas o figuras plásticas se

Entre los ejemplos de ornamentos más visibles, que se enlazan y amplifican mutuamente sus valencias estéticas, por el intermedio del contrapunto, se encuentran las formas rómbicas y los discos solares o florales. Al admirarlos uno por uno, la belleza de los rosetones disminuye, pierde la expresividad inicial. Su mensaje no impresiona tanto como cuando, juntadas en una sinaxis, son contemplados a la vez, en toda su complejidad, o entonces cuando, esparcidas en un perímetro asequible al escaneo solamente con la mirada, pueden ostentar juntas toda la riqueza y la belleza del decorado. Los discos-rosetones, aunque descubren y exhiben paulatinamente la unicidad, completan a través de la complementariedad y simultaneidad de la recepción, el discurso plástico y el mensaje simbólico. Como un eco que confirma por repetición el mismo mensaje o imagen, levemente diferente de un módulo a otro, cada disco irradia desde un ángulo distinto una “luz” propia que crece y se amplifica por vertical, junto con el tamaño y la densidad de los discos. Del mismo modo son percibidas las formas romboidales, distribuidas en la fachada del edificio, en una diversidad de tamaños que se solapan y se combinan con otros motivos geométricos y vegetales. Éstos se interrogan y se contestan unos a otros, por un lado y por otro del trenzado, exhibiendo sus particularidades, asomándose a ratos desde el cruce de una fila de círculos y de otras formas amalgamadas, o reencontrándose multiplicados en los trenzados de la lacería que encorseta de trecho a trecho, sin fin, las superficies exteriores de la iglesia.



Fig. 8 Rosetones con motivos geométricos y florales

---

integran y se completan mutuamente, sin que alguna de ellas pierda de su personalidad. El efecto puede ser comprobado en una feria de cerámica popular bellamente decorada y esmaltada. La multitud de los modelos nos abruma y si tuviéramos que elegir alguna pieza, dudaríamos porque nos gustaría en igual medida cualquiera de ellas. Esto se da porque una pieza es bonita en el contexto general de las otras. Los modelos de las cerámicas vecinas se completan mutuamente y la simultaneidad de la mirada hacia el conjunto entero hace que los motivos circulen de una pieza a otra, nuestra mirada gozando del panorama entero como de una sinfonía policroma. Cualquier pieza sacada de su contexto parecerá mucho más modestamente decorada.

Aunque el paralelismo de las tiras horizontales y el alineamiento estricto, módulo tras módulo, de los motivos decorativos podrían darnos la impresión de un rigor exagerado, de un ritmo impuesto por el tamaño igual de la distancia entre ornamento, en realidad, la cuadriculación resultante no tiene la predictibilidad árida de una tabla matemática, el maestro habiéndose tomado la libertad de agrandar o achicar las dimensiones de los módulos y espacios entre ellos, todas, según constatamos, en aras de la expresión artística. Muchos casos de combinaciones imperfectas de las terminaciones de los ornamentos, de accidentes pequeños, inadvertidas desde la distancia, de asimetrías imprevistas, de deformaciones por aglutinación o extensión de los intervalos entre ornamentos, la mayoría de las veces no intencionadas, tienen como resultado el mismo efecto improvisador de las heterofonías en música. Presentes también en el desarrollo de las tiras decorativas y en el discurso melódico popular, las leves aceleraciones o desaceleraciones de la cadencia, llamadas en el lenguaje musical *parlando rubato*, son fluctuaciones de la estructura rítmica que dan un plus de plasticidad y expresividad<sup>36</sup>. En el mismo registro de la expresión musical, pero en la categoría de los accidentes bien dirigidos y bien representados, tanto en el lenguaje artístico “académico”, como en el folclórico, están las disonancias<sup>37</sup>.

Usada con buen juicio, la disonancia desempeña el papel de subrayar, por un desacuerdo fino, un aspecto determinado de una composición, pero sin afectar al equilibrio del conjunto. En el entorno de las dos bandas de granito negro, el cordón torcido aparece, por contraste, mucho más luminoso que el resto de tiras de piedra. Analizado con rigor, constatamos una leve discordancia estilística entre el decorado del granito negro – que se distingue por un ducto más sinuoso de los contornos ornamentales de visión renacentista-barroca – y el resto de las bandas decorativas, caracterizadas por

<sup>36</sup> Inspiradas en el folclore, las dudas y las suspensiones, con conocimiento de causa, del recorrido rítmico que imprime al flujo melódico una elasticidad específica de equilibrio del tiempo, son características definitorias también para el lirismo del discurso enesciano.

<sup>37</sup> Andrei Pleșu, *Călătorie în lumea formelor*, ed. Meridiane, București, 1974, p. 92. (*Viaje al mundo de las formas*) „Desde el punto de vista de la composición, el barroco retoma a menudo los esquemas musicales del Renacimiento, pero cambiándoles el peso en un trepidante dinamismo, introduciendo en su armonía, la disonancia. Véase también Liviu Lăzărescu, *Culoarea în artă*, ed. Polirom, 2009, p. 205, nota 1 (*El color en el arte*) “Las disonancias, ya sean ellas de color, de línea, de forma, etc., deben ser consideradas elementos que acentúan una analogía o un contraste. (La idea de un tal tipo de anti-armonía fue defendido por el americano G. Abbot en 1934)”. Un efecto parecido encontramos en la así llamada *rima inexacta* de la poesía popular. “El epíteto *inxacto* deja la impresión de que se trataría de rimas poco logradas como consecuencia de la torpeza de los autores cuando, de hecho, el procedimiento que designa representa la expresión de un verdadero refinamiento poético. Por malentendido pero con las mejores intenciones, los recopiladores de folclore, empezando incluso con Alecsandri, se creyeron en la obligación de corregir las rimas inexactas, privándolas de esta manera de un encanto que hoy en día se puede solamente suponer”. Véase también Solomon Marcus, T. Bălănescu, S. Ciobotaru, M. Dinu, Mihaela Dumitru, Stanca Fotino, Irina Gorun, Gh. Păun, Adriana Polith, I. Rădoi, A. Rogoz, *op. cit.*, p. 84.

otro tipo de estilización y síntesis de las formas. El posicionamiento estratégico mismo de las dos bandas de granito con un acabado especial, pulidas y grabadas con ornamentos de otra factura nos deja entender que el proceso fue intencionado. El recurso intencionado a ciertas disonancias (en nuestro caso, el tamaño del contraste valórico y la modificación estilística) tiene como propósito el aumento de la expresividad y la solicitud de la atención del espectador hacia cierta zona de interés. Por el contraste máximo, llevado casi al extremo en la escala valórica, entre el relieve luminoso del trenzado y el negro lustroso del granito, se persigue destacar un elemento sorpresa, chocante incluso, considerando el evento extraordinario de la Encarnación por encima de la naturaleza del anunciado y llamado por los profetas “luz de las naciones” (Is. 49, 6).

La bipolaridad de los espacios compositivos, ilustrados simbólicamente por contenidos que transmiten mensajes complementarios del Antiguo y del Nuevo Testamento y que marcan de manera topográfica el evento principal que es incluso la llave de la interpretación del discurso bíblico, pero, según el mismo modo de pensar, quiásmico, nos deja también la libertad de abordar la narración desde cualquier otro lugar de la historia. Por consiguiente, ya sea que elijamos acercarnos a la semiótica de las ilustraciones en piedra que remiten a los primeros días de la creación, o que dirijamos la atención hacia los últimos días del Apocalipsis – por el intermedio simbólico de los motivos que unifican todos los registros – podemos acceder instantáneamente al entendimiento pleno de toda la historia.

Siguiendo el modo en que en el arte popular son estilizados los motivos ornamentales, podemos identificar dos tendencias; una es la “geométrica”, llamada también “segmentada” y la otra – que a menudo está muy cerca de los arquetipos naturales – es la de la estilización de las formas sinuosas, con los márgenes curvos<sup>38</sup>. En la superficie entre el trenzado y la bordura del zócalo predominan los elementos decorativos estilizados “geométricamente”, y en el registro superior, debido a la riqueza de elementos fitomorfos, encontramos sobre todo el tipo de estilización de las formas con márgenes sinuosos y volúmenes redondeados. Con mayor frecuencia, al lado de círculos, van intercaladas combinaciones deformes con contornos curvados y palmeras con márgenes dentados y redondeados. Ambos tipos de estilización son compatibles, uno complementando al otro, de modo que, tanto los elementos geometrizantes como los redondeados componen una estructura unitaria y armoniosa del conjunto parietal.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Gheorghe Mardare, *Arta covoarelor vechi românești basarabene: Magia mesajului simbolic*, ed. Cartier, Chișinău, 2016, p. 199. (*El arte de las alfombras antiguas rumanas de Basarabia*).

<sup>39</sup> Matila C. Ghyska, *op. cit.*, p. 84. Desde una perspectiva distinta, al analizar la estructura de la materia, se ha demostrado que el mundo orgánico está dominado por simetrías pentagonales (en la que rige la sección áurea), mientras que el mundo inorgánico está dominado por simetrías hexagonales y cúbicas.

Podemos observar, en la mezcla de formas esculpidas en la fachada de la “Los Santos Tres Jerarcas”, ornamentos que son el resultado del desarrollo fractal de unos módulos decorativos, que crecen y se multiplican similar y progresivamente según los principios de la composición de los arabescos, sin que los relieves modulados puedan ser nombrados arabescos en el sentido más pleno de la palabra. El arabesco es la estilización última de unos motivos inspirados en la naturaleza. El paso progresivo de la línea viva a la línea ideográfica y de la línea ideográfica a la línea geométrica define el sentido espiritual del arte de los arabescos. La aparición del polígono regulado en el repertorio ornamental de los arabescos transformó el arte árabe en una ciencia exacta, la abstracción matemática obligando al espíritu a moverse en un convencional absoluto.<sup>40</sup>

Aunque la riqueza ornamental nos autorizaría a considerar en el mismo nivel las dos producciones filigranas, los ideogramas convertidos al ethos cristiano, que componen el conjunto decorativo de la fachada de la iglesia, se distinguen de la factura de los arabescos otomanos por la riqueza del contenido y la expresividad simbólico-metafórica, pero sobre todo por el proceso de destilación de una idea transpuesta en un símbolo plástico, características intrínsecas de los arabescos que el lenguaje riguroso de la abstracción, nacido en la aridez del desierto, no puede jamás cobrar<sup>41</sup>.

A través de las valencias de una imagen simbólica pueden ser puestas en relación y se pueden sobreponer en el mismo plano, varias realidades históricas. El motivo del agua bendita y santificadora, por ejemplo, evocado simbólicamente en varios momentos de la historia, puede ser figurado en la imagen del *torrente* del Jordán, recordando la restauración de la creación, puede ser reflejado por la *onda del agua* de los ríos que regaban la tierra de Edén (Génesis 2, 10'14) o brotaba del trono del Cordero (Apocalipsis 22, 1), marcando el inicio y el final del mundo y a lo mejor, lo más pleno, puede ser encontrado en la imagen de las aguas primordiales por encima de las cuales “el soplo de Dios se cernía” (Génesis 1,2). De este modo, el motivo del agua podría ser identificado en la fachada recubierta por bajorrelieves, sugerido por el trenzado como representación del *torrente* del Jordán, ya sea como la imagen de las *ondas de las aguas* originarias que abrevaba la vida, ilustrada simbólicamente por una estructura vegetal germinadora desarrollada a lo largo del zócalo, ya sea contornado en la forma del *Tiesto* o del *Árbol Kantharos*<sup>42</sup> recordando la *fuente* del agua de la vida del Jerusalén de Arriba (Apocalipsis, 22, 2-6).

<sup>40</sup> Élie Faure, *Istoria Artei: Arta medievală*, trad. Irina Mavrodiin, ed. Meridiane, Bucureşti, pp. 226, nota 1; 228. (*Historia del arte: Arte medieval*). Una fórmula extraña del polígono y reducía al polígono todos los motivos geométricos de la ornamentación.

<sup>41</sup> Élie Faure, *op. cit.*, pp. 225-226.

<sup>42</sup> El *Árbol Kantharos* toma su nombre de aquel tipo de ánfora (*kantharos*) en el que se llevaban cierto tipo de ofrendas a los templos greco-romanos. La forma del ánfora se encuentra también en ciertos vasos de culto bizantinos.

Igual que en las representaciones del arte pre cristiano, en nuestras tradiciones populares, la imagen del *Árbol de la vida* «resultó de la concepción del *Árbol cósmico*, siendo bastante cercana al prototipo de los árboles nombrados “bíblicos” e “iraníes”. A veces, estos tienen en sus copas la imagen de unas frutas grandes y aves, mientras que el tronco, con la parte inferior algo más gruesa, se asocia con la raíz del árbol»<sup>43</sup>. Si en la imaginería religiosa de otras culturas el árbol es un símbolo de la regeneración vegetal y de la naturaleza, en la iconografía popular cristiana el *Árbol de la vida* aparece bajo la forma de la cruz con hojas o del *Árbol-Cruz*, imagen que puede ser asociada a los símbolos ascensionales como: la escalera, el pilar, el cetro, el báculo, la montaña, etc. Una de las imágenes simbólicas más significativas encontradas en el decorado de “Los Santos Tres Jerarcas” es una variante del *Árbol de la vida*, representado bajo la forma de una cruz llena de brotes y hojas, cuya raíz laberíntica recogida en sí misma expresa el poder y la santidad de la Deidad Que se es a Sí misma fuente eterna y Se da a todos.



Fig. 9 *Árbol de la vida* en variante *Tiesto* o *Árbol de Kantharos*

<sup>43</sup> Gheorghe Mardare, *op. cit.*, p. 147.

La representación del árbol genealógico de Cristo, acudiendo a la imagen simbólica del *Árbol de Jesé*, aunque no está descrita de manera gráficamente explícita, está contenida en la cronología bíblica y está marcada plásticamente en la fachada por eventos históricos clave, que pueden ser deducidos también del conocimiento de las costumbres de decoración en fresco de las superficies exteriores de las iglesias. Durante el gobierno del Obispo Metropolitano Varlaam, se atestiguan las últimas representaciones mayores en fresco de los exteriores de las iglesias en Moldavia. De este modo, la iglesia “Santo Elías” de Suceava ha conservado aún, en estado bastante deteriorado, una pared exterior pintada en fresco donde, en la base de la escena de la “Escalera de San Juan Clímaco”, aparece representado también el Obispo Metropolitano Varlaam bajo la inscripción: “Arzobispo Varlaam, Obispo metropolitano Suceavschii”<sup>44</sup>. Es posible que en la pared opuesta, hoy día completamente deteriorada, haya sido pintada la escena del “Árbol de Jesé” tal como se le puede seguir viendo en el monasterio de Humor, en unos cuantos fragmentos conservados también en la pared nórdica.

Como un preludio, conocido y admirado también por el Obispo Metropolitano Varlaam, la cúpula de la iglesia Dragomirna anuncia un cambio de lenguaje, un experimento escultural inédito en la arquitectura moldava adoptado y realizado posteriormente con un gran arte en toda la superficie del exterior de la iglesia de “Santos Tres Jerarcas”. Las escenas exteriores pintadas antaño en fresco están contadas de nuevo, en piedra, en un lenguaje de factura totalmente distinta. La incompatibilidad de la iconografía bizantina con la escultura tridimensional, cultivada en las iglesias del Oeste de Europa, fue un factor decisivo en la elección del lenguaje simbólico del bajorrelieve como medio de expresión. El deseo de Anastasie Crimca de realizar en Dragomirna una síntesis entre las aspiraciones verticales de los volúmenes de las iglesias del Oeste y la belleza de los arabescos en piedra que adornan los edificios orientales fue supervisado y temperado por lo específico de los dos espacios cristianos. La diferencia entre el mundo bizantino y del oeste, renacentista, se resume en la distinción que existe entre la disciplina y la armonía.<sup>45</sup> Lo que caracteriza los ideogramas simbólicos son el equilibrio geométrico y la simetría, especificidades por las cuales se puede expresar una realidad sobrenatural, no contingente, en oposición con el principio de la imitación de la verdad de la naturaleza. Estas síntesis formales, aparentemente abstractas, son imágenes de un mundo ideal,

<sup>44</sup> Pr. Prof. M. řesan, *Biserica „Sfântul Ilie” din Suceava*, Revista Mitropoliei Moldovei și Sucevei, ianuarie - februarie, 1959, p. 84. (“La iglesia San Elías de Suceava”).

<sup>45</sup> Andrei Pleșu, *op. cit.*, pp. 89-90. La disciplina está bajo el signo de la necesidad, de lo inevitable y del rigor de la ley, lo que en el arte se expresa a través del equilibrio geométrico. La armonía que persigue el Renacimiento está bajo el signo de lo irresistible y de la gratuidad, de lo experimental, que se manifiesta en el arte a través de la armonía orquestal.

imposible bajo la relación de la plausibilidad realista, pero también un intento plástico de adecuación al imperativo de la representación de una realidad transcendente, de lo absoluto.<sup>46</sup>

Dirigida primeramente a los contemporáneos, lo que nos parece hoy un relato difícilmente decifrable, era para ellos una lectura mucho más asequible. Aunque los motivos de la fachada no se encuentran de manera idéntica en el registro de ornamentos populares rumanos, parece ser que los que se ocupaban con el arte del tejer y del coser eran los más avisados intérpretes y cultivadores del vocabulario simbólico. Puede que la tradición de decorar con bajorrelieves el exterior de las iglesias se hubiera perpetuado si en la dirección del país no se hubiesen instalado los príncipes fanariotas. Sin tener la perspectiva de la estabilidad del principado, los dirigentes dejaron de invertir en tan gran medida en las edificaciones eclesiásticas. De otro modo, hubiésemos tenido muchas más iglesias ornamentadas en el exterior con bajorrelieves igual que en Armenia o Georgia, pero impregnadas por lo específico de nuestra área religiosa y cultural.

Las fotografías antiguas muestran que antes de la restauración realizada por Lecomte du Noüy los ornamentos esculpidos en piedra no se rejuntaban como ahora, sino que se interrumpían con molduras, en cada trozo de piedra, el aspecto general de la superficie siendo mucho más fragmentario. La desaparición de las zanjas que limitaban la superficie de cada fragmento despejó mucho el fondo, poniendo de relieve los contornos de los ornamentos esculpidos. Del análisis sumario de unas cuantas filas clave podemos intuir el mensaje general de la composición como cuando, leyendo solamente el subtítulo de un libro podemos darnos cuenta, sin entrar en detalles, de su contenido. Pero no todas las filas esculpidas en la fachada tienen la misma altura y tampoco todas llevan el mismo bagaje informacional. Existe un contraste sustancial entre la talla de la fila denticular y la altura de la fila con nichos con vasos decorativos. Igual que las estriaciones de la sección del tronco de un árbol, según las cuales distinguimos los años más lluviosos de los más secos, la sucesión de las filas – algunas con brotes y follaje, otras más pobres e incluso áridas – parecen evocarnos la diversidad de los períodos históricos o el desarrollo de un aria musical en la cual distinguimos algunos pasajes en *pianissimo*, apenas susurrados, alternando con porciones acentuadas que culminan con *fortissimo*.

La fila base, ubicada entre los peldaños del cimiento y la bordura superior del zócalo, parece de alguna manera aislada de la agitación de arriba, y la bordura de piedra perfilada, colocada encima como un tejado, sitúa la hilera ornamental si no fuera del conjunto compositivo, entonces al margen inferior del tejido petrificado, como si fueran los flecos del recubrimiento de

<sup>46</sup> Marin Gherasim, *op. cit.*, pp. 136-137. El espíritu humano necesita la simetría. Él se expresa por la simetría compleja de las polaridades, de la complementariedad, de las ideas equivalentes, apuntando siempre hacia la verdad y el equilibrio.

una extendida Mesa Sagrada. Expresadas por la repetición de los motivos del *Árbol de la vida* en combinación con el de la *onda del agua* (del *torrente*), las imágenes simbólicas de los módulos de la danza de la fiesta infinita nos recuerdan el periodo edénico, los tiempos de los protopadres, antes de la caída. La doble cápsula de brote-sarmiento es, tal como el cono de abeto (picea, etc.), una reducción simbólica y una estilización máxima de un árbol, de cuya copa se asoman, de repente, raíces cuyo trenzado con las raíces vecinas sugiere las olas de las aguas primordiales. La multiplicación del brote-sarmiento con el coronamiento de los inicios de su afirmación y con los rizomas que se pliegan sobre la forma de las olas del *torrente* evoca el tema de la *fuente*, fuente de energía regeneradora y el estado de comienzo del mundo.

En pendant con el *brote-sarmiento* o el *árbol-raíz de la vida* que ilustra simbólicamente los albores de la historia, en el registro superior, desde debajo de los grandes nichos con arcadas trilobuladas, se asoman las ramas de un tipo distinto de árbol. Es la variante del *Árbol Kantharos* (o *Tiesto*), de origen griego, motivo que aparece también en la iconografía de las representaciones esculturales de las lápidas funerarias de aquí<sup>47</sup>. Por encima de las arcadas trilobuladas, decoradas con vasos de los que se alzan “ramos de flores”, está sobrepuerta otra fila de nichos que se avecina con la cornisa, en cuyo interior están ubicados los discos con símbolos solares. Las últimas dos filas de arcadas abundan en palmetas trenzadas con los zarcillos de una especie de frutas-flores estilizadas, que describen la forma de unas habas con las semillas a la vista. Como las ventanas de la casa del Padre celestial, donde “muchos cuartos hay” (Juan 14.2.), los nichos de la fila superior están separados por cornisas en relieve alto. Debajo, las hornacinas con cestos de flores están limitadas por columnitas, todos los espacios exteriores están adornados con estas frutas-flores envueltas por hojas. Las columnitas, con anulete en el medio, están compuestas por dos conos de abeto sobrepuuestos y alargados, cuyas semillas alveolares forman una estructura escamosa.

La encarnación prometida, profetizada y cumplida está confirmada al final de los tiempos por la multitud de los santos que, iluminados por el Sol de la Justicia (Malaquías, 3,20) “brillarán como el sol” (Mateo 13,43). Los discos con rayos espiralados o configuraciones florales, florones con motivos geométricos o cruciformes, todos son símbolos solares que reescreiben de manera plástica y convierten en belleza<sup>48</sup> el testimonio callado de la santidad de los que reconocemos la gloria y la brillantez de la Iglesia Triunfadora. El

<sup>47</sup> Gheorghe Mardare, *op. cit.*, pp. 148-149. Del tema el *Árbol Kantharos* deriva también el tipo de *árboles-flor* o *árboles candeláricos*, tan a menudo encontrados en el arte de las alfombras tradicionales rumanas, que sugiere la idea de la naturaleza divina de la luz solar.

<sup>48</sup> Meliné Poladian Ghenea, *Ipostaze ale simbolului cruciform în arta armeană*, ed. Ararat, Bucureşti, 2001, p. 163. (*Hipóstasis del símbolo cruciforme en el arte armenio*). Las letras del alfabeto armenio se usan en el arte popular como motivos decorativos de contenido cristiano.

Árbol del tiesto, cargado de doce frutos, es la imagen de la participación de los doce apóstoles en Cristo, sin quien nadie, según Su palabra, no puede existir en la plenitud de la verdad. “Yo soy la vida, vosotros los sarmientos...” y “...separados de mí, no podéis hacer nada” (Juan 15,5). El Árbol *Kantharos* imagina el Árbol de la vida en la ciudad de Jerusalén de Arriba, que tenía las hojas curativas y que daba fruto doce veces al año (Apocalipsis, 22,2). “En medio de la calle de la ciudad, y a uno y otro lado del río, estaba el árbol de la vida, que produce doce frutos, dando cada mes su fruto; y las hojas del árbol eran para la sanidad de las naciones” (Apocalipsis 22,2).

Raíz y vástago de David, hijo de Jesé, Cristo es al mismo tiempo la estrella y el báculo<sup>49</sup> que florece de Jacobo (Números 24,17) y brilla por la luz de las naciones (Apocalipsis 22, 16). Dios-Luz Se comunica también por la vista y por conocimiento interior, regalándose a los hombres por el medio de la Iglesia bajo la forma de los Santos Sacramentos. El culto de la iglesia es una visualización de la liturgia cósmica invisible, que ofrece el modelo del orden jerárquico que gobierna el mundo. La armonía estructura tanto el mundo físico como el alma del hombre, de modo que, concentrándonos en la armonía eterna, podríamos descifrar la música silenciosa de la piedra de los “Tres Jerarcas”, “la santa plegaria” de sus fundadores. Todo adorno escultural de la iglesia, su congruencia con el gran arte de la música enesciana, de hecho, con cualquier otro arte verdadero, aunque en apariencia no opera estrictamente con elementos de la iconografía ortodoxa o de la iconografía bizantina, tiene algo icónico en ella.

Casi todos los elementos del decorado expresan por vía directa o por otros sustitutos gráficos, símbolos solares o mensajeros y difusores de la luz, que giran alrededor de la iglesia en una oración sin fin incesante. Si los motivos geométricos de la plástica tradicional no son más que las letras del arte decorativo popular, entonces las fachadas de la iglesia son largos pergaminos que, a través de un lenguaje artístico que nos proporciona el entendimiento, visten la iglesia de palabras que anuncian y glorifican sin cesar la Palabra hecha Hombre. El recurso a la dinámica del elemento vegetal que crece permanentemente hacia la luz, significando la vida sin inicio y sin fin, es una invitación al descubrimiento de la Luz Tabórica que recorre, transfigurada en piedra, el gigantesco ornato de la fachada, ofreciéndonos una síntesis de la historia de la salvación expresada simbólicamente y transfigurada artísticamente.

---

<sup>49</sup> Origen, *In Numeri*, Hom. XVIII, M.P.G., tom 12, col. 716-717, *apud* pr. prof. Petre Semen, *Introducere în teologia biblică a Vechiului Testament*, ed. Trinitas, Iași, 2008, p. 142 (*Introducción a la teología bíblica del Antiguo Testamento*). En la profecía “...una estrella se alza desde Jacobo, un cetro surge de Israel” (Números 24, 17) se vislumbran las dos naturalezas del Mesías. La estrella es un indicio de la divinidad de Jesús y el cetro, de la naturaleza humana del Señor.

Singular, pero sin dar la nota discordante entre los valores arquitectónicos que pertenecen a las mismas categorías de edificios revestidos en bajorrelieves, la iglesia del Monasterio “Los Santos Tres Jerarcas” podría ser trasladada en cualquier momento, sea en el paisaje de la arquitectura mora de España, sea en el complejo monástico de Armenia o Georgia, confirmando que la universalidad del lenguaje de las formas, igual que el lenguaje musical, puede alcanzar en cualquier tiempo y lugar su propósito y plenitud, convenciéndonos de que cinco piedras colocadas de manera inspirada pueden significar y decir mucho más sobre la grandeza de Dios que la edificación de miles de ciudades, donde Su nombre es desconocido.



Fig. 10 Una variante del Árbol de la vida, representado en forma de cruz con brotes y follaje

#### **Lista de imágenes:**

**Fig. 1** Vista de la fachada sur

**Fig. 2** Iglesia del Monasterio “Los Santos Tres Jerarcas” de Iași. Vista aérea.

**Fig. 3** Detalles del bajorrelieve de la fachada.

**Fig. 4** El Portal de la entrada sur y el tímpano.

**Fig. 5** Plano de la iglesia (*detalle*) – va marcada la relación de la “sección áurea”

**Fig. 6** Vista del ábside del altar.

**Fig. 7** Cordón retorcido.

**Fig. 8** Rosetones con motivos geométricos y florales.

**Fig. 9** Árbol de la vida en variante *Tiesto* o Árbol de *Kantharos*.

**Fig. 10** Una variante del Árbol de la vida, representado en forma de cruz con brotes y follaje.

### Bibliografía:

- Arnheim, Rudolf,** *Arta și percepția vizuală - O Psihologie A Văzului Creator*, ed. Meridiane, București, 1979 (*El arte y la percepción visual*).
- Bădărău, Dan, Caproșu, Ioan,** *Iașii vechilor zidiri*, Casa Editorială Demiurg, Iași, 2007 (*El Iași de las antiguas edificaciones*).
- Borella, Jean,** *Criza simbolismului religios*, ed. Institutul European, Iași, 1995 (*La crisis del simbolismo religioso*).
- Bouleau, Charles,** *Geometria secretă a pictorilor*, trad. Denia Mateescu, ed. Meridiane, București, 1979 (*La geometría secreta de los pintores*).
- Braniște, Pr. Prof. Dr. Ene,** *Liturgica Specială*, București, 1980 și ediția apărută la ed. Lumea Credinței, București, 2008 (*Liturgia especial*).
- Breck, Preot Prof. Dr. John,** *Sfânta Scriptură în Tradiția Bisericii*, ed. Patmos, Cluj-Napoca, 2003 (*La Sagrada Escritura en la tradición de la Iglesia*).
- Breck, Preot Prof. Dr. John,** *Puterea Cuvântului în Biserica dreptmăritoare*, EIBMBOR, București, 1999 (*El poder de la Palabra en la Iglesia glorificadora*).
- Breck, Prof. Dr. John,** *Cum citim Sfânta Scriptură? – Despre structura limbajului biblic*, ed. Reîntregirea, Alba-Iulia, 2005 (*Cómo leer la Sagrada Escritura? – Sobre la estructura del lenguaje bíblico*).
- Cavarnos, Constantine,** *Ghid de iconografie bizantină*, ed. Sofia, București, 2005 (*Guía de iconografía bizantina*).
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain,** *Dicționar de Simboluri*, vol I, ed. Artemis, București, 1994 (*Diccionario de símbolos*).
- Damaschin, Sf. Ioan,** *Cele trei tratate contra iconoclaștilor*, EIBMBOR, București, 1998 (*Los tres tratados en contra de los iconoclastas*).
- Danielou, Jean,** *Simbolurile Creștine Primitive*, ed. Amarcord, Timișoara, 1998 (*Los símbolos cristianos primitivos*).
- Delvoye, Charles,** *Arta Bizantină*, vol I-II, ed. Meridiane, București, 1976 (*El arte bizantino*).
- Dobjanschi, Ana, Simeon, Victor,** *Arta în epoca lui Vasile Lupu*, ed. Meridiane, București, 1979 (*El arte en la época de Vasile Lupu*).
- Dionisie din Furna,** *Erminia Picturii Bizantine*, ed. Sofia, București, 2000 (*El manual de la pintura bizantina*).
- Sf. Dionisie Areopagitul,** *Despre Numirile Dumnezeiești, IV, 4, (Sobre los nombres de Dios) Opere complete și Scolile Sfântului Maxim Mărturisitorul*, ed. Paideia, București, 1996 (*Obras completas y las Escuelas de San Máximo el Confesor*).
- Evdochimov, Paul,** *Arta Icoanei, o teologie a frumuseții*, ed. Meridiane, 1993 (*El arte del ícono, una teología de la belleza*).
- Faure, Elie,** *Istoria artei*, vol. III, ed. Meridiane, București, 1970 (*Historia del arte*).

**Gavoty, Bernard**, *Les Souvenirs de George Enescu-Amintirile lui George Enescu*, ediție bilingvă, ed. Curtea Veche Publishing, București, 2005 (*Los recuerdos de George Enescu*).

**Gabrielescu, Nicolae**, *Privire generală asupra Monumentelor Naționale și mijlocul de a împiedica distrugerea lor*, Tipografia Națională, Strada Alecsandri, Iași, 1889 (*Una mirada sobre los monumentos nacionales y la manera de impedir su destrucción*).

**Gabrielescu, Nicolae**, *Memoriu pentru luminarea publicului în afacerea restaurărilor de monumente istorice*, Tipografia Petru C. Popovici, Strada de sus, Nr. 168, Iași, 1890 (*Memoria para la información del público sobre el negocio de la restauración de los monumentos históricos*).

**Gabrielescu, Nicolae**, *Restaurarea monumentelor istorice, Răspuns la Raportul D-lui Revoil*, Data din Sinaia de la 20 iunie 1890, Tipografia Națională, 11 Strada Alecsandri 11, Iași, 1891 (*La restauración de los monumentos históricos. Respuesta al informe del Sr. Revoil, Fechado en Sinaia, a 20 de junio de 1890*).

**Ghinoiu, Ion**, *Mică enciclopedie de tradiții românești*, ed. Agora, București, 2008 (*Pequeña enciclopedia de las tradiciones rumanas*).

**Gherasim, Marin**, *A patra dimensiune*, ed. Paralela 45, București, 2003 (*La cuarta dimensión*).

**Ghyka, Matila C.**, *Estetică și Teoria Artei*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981 (*Estética y teoría del arte*).

**Gilbert, Katharine Everett, Helnuth Kuhn**, *Istoria Esteticii*, ed. Meridiane, București, 1972 (*Historia de la estética*).

**Grabar, Andre**, *Iconoclasmul bizantin*, ed. Meridiane, București, 1991 (*El iconoclasmo bizantino*).

**Herea, Gabriel, pr.**, *Mesajul eshatologic al spațiului liturgic creștin: arhitectură și icoană în Moldova secolului XV-XVI*, ed Karl A. Romstorfer, Suceava, 2013 (*El mensaje escatológico del espacio litúrgico cristiano: arquitectura e ícono en la Moldavia del siglo XV-XV*).

**Herman, Vasile**, *Bazele Teoretice ale Studiului Formelor Muzicale*, Cluj-Napoca, 1985 (*Bases teóricas del estudio de las formas musicales*).

**Lhote, André**, *Tratate despre peisaj și figură*, ed. Meridiane, București, 1969 (*Tratados sobre paisajes y figura*).

**Livio, Mario**, *Secțiunea de aur – Povestea lui phi, cel mai uimitor număr*, ed. Humanitas, București, 2005 (*La proporción áurea: la historia de Phi, el número más sorprendente del mundo*).

**Livio, Mario**, *Ecuăția care n-a putut fi rezolvată. Matematicieni de geniu descoperă limbajul simetriilor*, ed. Humanitas, București, 2007 (*La ecuación jamás resuelta. Cómo dos genios matemáticos descubrieron el lenguaje de la simetría*).

**Macarie, Gheorghe**, *Barocul – Artă și mentalitate în Moldova epocii lui Vasile Lupu*, vol. I, ed. Cronica, Iași, 2005 199 (*El barroco. Arte y mentalidad en la Moldavia de Vasile Lupu*).

**Mardare, Gheorghe**, *Arta covoarelor vechi românești basarabene: Magia mesajului simbolic*, ed. Cartier, Chișinău, 2016 (*El arte de las alfombras antiguas rumanas de Basarabia. La magia del mensaje simbólico*).

**Marcus, Solomon, Bălănescu, T., Ciobotaru, S., Dinu, M., Dumitru, Mihaela, Fotino, Stanca, Gorun, Irina, Păun, Gh., Polith, Adriana, Rădoi, I., Rogoz, A., Semiotica folclorului: abordare lingvistică-matematică**, Editura Academiei

- Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1975 (*La semiótica del folclore: enfoque lingüístico-matemático*).
- Sfântul Maxim Mărturisitorul**, *Mystagogia*, trad. rom. de D. Stăniloae, în Rev. Teologică (Sibiu), an 1944, nr. 3-4, pp. 162-181 și nr. 7.
- Mihăilescu, Dan**, *Limbajul culorilor și al formelor*, ed. Științifică și Enciclopedică, Bucureşti, 1980 (*El lenguaje de los colores y de las formas*).
- Nyssen, Wilhelm**, *Începuturile Picturii Bizantine*, EIBMBOR, Bucureşti, 1975 (*Los inicios de la pintura bizantina*).
- Olivier, Dick**, *Fractali*, ed. Teora, Bucureşti, 1996.
- Oprescu, George**, *Arta țărănească la români*, ed. Cultura națională, Bucureşti, 1922 (*El arte popular de los rumanos*).
- Ozolin, Nikolai**, *Iconografia Ortodoxă a Cincizecimii*, ed. Patmos, Cluj-Napoca, 2002 (*La iconografía ortodoxa del Pentecostés*).
- Panofsky, Erwin**, *Artă și semnificație*, ed. Meridiane, Bucureşti, 1980 (*El significado en las artes visuales*).
- Palade, Mihaela**, *Arhitectura Mănăstirii Dragomirna – corabie novatoare, în marea de tradiții păstrătoare*, în *Frescele Mănăstirii Dragomirna*, ed. Mitropolit Iacob Putneanu, 2015 (“La arquitectura del monasterio Dragomirna – barco innovador, en el mar de tradiciones guardadas”, en *Los frescos del Monasterio de Dragomirna*).
- Palade, Mihaela**, *Iconoclasmul în actualitate, de la “moartea lui Dumnezeu” la moartea artei*, ed. Sofia, Bucureşti, 2005 (*El iconoclasmo en la actualidad, desde “la muerte de Dios” hasta la muerte del arte*).
- Papadopoulos, Stilianous G.**, *Teologie și Limbă, Teologie experimentală – Limbă convențională*, ed. Mitropolia Olteniei, Craiova, 2007 (*Teología y Lengua. Teología experimental – Lengua convencional*).
- Popescu, Pr. Prof. Dr. Dumitru**, *Teologie și cultură*, ed. IBMBOR, Bucureşti, 1993 (*Teología y cultura*).
- Pleșu, Andrei**, *Călătorie în lumea formelor*, ed. Meridiane, Bucureşti, 1974 (*Viaje al mundo de las formas*).
- Pleșu, Andrei**, *Ochiul și Lucrurile*, ed. Meridiane, Bucureşti, 1986 (*El Ojo y las Cosas*).
- Prut, Constantin**, *Calea rătăcită*, ed. Meridiane, Bucureşti, 1991 (*El camino perdido*).
- Quenot, M.**, *Învierea și icoana*, ed. Christiana, Bucureşti, 1999 (*La resurrección y el icono*).
- Quenot, M.**, *De la icoană la ospățul nupțial – Chipul, Cuvântul și Trupul lui Dumnezeu*, ed. Sofia, Bucureşti, 2007 (*Del icono a la cena nupcial – Cara, Palabra y Cuerpo de Dios*).
- Rousseau, Daniel**, *Icoana, lumina feței Tale*, ed. Sofia, Bucureşti, 2004 (*El icono, la luz de Tu cara*).
- Schonborn, Christoph**, *Icoana lui Hristos*, ed. Anastasia, Bucureşti, 1996 (*El icono de Cristo*).
- Sendler, Egon**, *Icoana, imaginea nevăzutului – Elemente de Teologie, Estetică și Tehnică*, ed. Sofia, Bucureşti, 2005 (*El icono, imagen de lo invisible – Elementos de Teología, Estética y Técnica*).
- Stravinski, Igor**, *Poetica Muzicală*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1967 (*Poética musical*).

**Ştefănescu, I. D.**, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, ed. Meridiane, București, 1973 (*La iconografía del arte bizantino y de la pintura feudal rumana*).

**Stroe-Vlad, Gheorghită**, *Interdependențe structurale și stilistice între folclorul românesc și muzica bizantină*, în Preludiul la unison de George Enescu, Revista MUZICA Nr. 2/2012 (“Interdependencias estructurales y estilísticas entre el folclore rumano y la música bizantina en Preludio al unísono de George Enescu”).

**Tristan, Frederick**, *Primele imagini creștine*, ed. Meridiane, București, 2002 (*Las primeras imágenes cristianas*).

**Turnovo, L.A.**, *Miniatura Armeană*, ed. Meridiane, 1975 (*Miniatura armenia*).

**Uspensky, Leonid**, *Teologia Icoanei, în Biserică Ortodoxă*, ed. Anastasia, 1994 (*La teología del ícono en la Iglesia Ortodoxa*).

**Uspensky, Leonid**, și **Lossky, Vladimir**, *Călăuziri în lumea icoanei*, ed. Sofia, București, 2003 (*Guías en el mundo de los iconos*).

**Voiculescu, Dan**, *Arta Fugii în creația lui J.S. Bach*, ed. Muzicală, București, 2000 (*El arte de la fuga en la creación de J. S. Bach*).

**Zărnescu, Constantin**, *Aforisme și textele lui Brâncuși*, ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2004 (*Los aforismos y los textos de Brâncuși*).

## Self-portrait in the Middle Ages

Ioana Palamar\*

**Abstract:** *Self-portrait has always been a complex artistic genre since its appearance until gaining its autonomy, because it reflects the artist's mental and artistic development level to a great extent. If in Ancient times, self-portrait was considered just a simple documentary evidence, later it became a real symbol of the painter's identity and also an essential way of expressing one's deepest feelings which seemed to be forgotten, but they were actually stored in one's subconscious level. The article highlights specific ways of self-representations both in universal and in Romanian medieval art, which mark the beginning of self-consciousness, from a psychological point of view, and the beginning of a three dimensional representation, from a technical point of view, which indicates the beginning of profane painting that is different from the Byzantine style characterized by specific representation canons.*

**Keywords:** Middle Ages, self-portrait, facial expressions, Byzantine painting, profane painting

### Introduction

Generally speaking, self-portrait emerged due to a strong psychological need to express some hidden experiences which are apparently forgotten, but stored in our subconscious. The purpose consists in presenting the development of self-portraits both in the history of universal and Romanian art which are analyzed from a historical point of view by making some connections with the Middles Ages Period, but also from a psychological point of view according to the structure: Id – Ego – Superego which involves the decipherment of certain symbols expressed by instincts that are denied by our consciousness, concealed in the unconsciousness and subsequently outsourced indirectly<sup>1</sup>. Self-portrait stands for a symptomatic manifestation of our unconsciousness<sup>2</sup> and brings to light the desires, regrets

\* Teaching Assistant, PhD. George Enescu National University of Arts

<sup>1</sup> Constantin Enăchescu, *Tratat de psihanaliză și psihoterapie [Treaties on Psychoanalysis and Psychotherapy]*, Maria-Elena Druță (editor), "Didactică și Pedagogică" Publishing House, R.A. - Bucharest, 1998, pp. 34-35.

<sup>2</sup> Cristian Nae, *Moduri de a percepere. O introducere în teoria artei moderne și contemporane [Ways of Perceiving. An Introduction to the Theory of Modern and Contemporary Art]*, Oana Maria Nae (red.), Arte Publishing House, Iași, 2013, p.86.

or traumas repressed by our consciousness, whose interpretations are difficult to convey:

*Thus, dream and artistic creation as well, are «enigmas which need to be deciphered», because both in dream and in art, there is a latent content which is expressed in a derivative way through the artistic forms the artist resorts to and because, in both situations, the intervention of consciousness limits free expression.<sup>3</sup>*

Self-portrait has a complex history, judging its evolution as an artistic genre from its emergence to its autonomy, both in universal and Romanian art history, reflecting the artist's status as well as his mental and artistic evolution. If the painter initially considered self-portrait a simple documentary-artistic attestation, then this artistic genre became a real identity symbol and an indispensable way of expressing the most hidden experiences, apparently forgotten, but stored in the subconscious. The trajectory is complex, so that self - portrait evolved from a contextual self-projection<sup>4</sup>, a role-playing game<sup>5</sup>, an independent genre<sup>6</sup>, a creation as a show<sup>7</sup>, to self-portrait in a mirror<sup>8</sup>, as a performative object<sup>9</sup> or as a hidden<sup>10</sup> or abstract one.<sup>11</sup> The process of self-knowledge requires solitude and the artist Leonardo da Vinci considered that the others disturb the tranquility of the soul which is essential for a better knowledge of one's inner world: "If you are alone, you belong entirely to yourself. If you are accompanied by even one companion, you belong only half to yourself or even less in proportion to the thoughtlessness of his conduct and if you have more than one companion,

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.87, apud Sarah Kofmann, *L'enfance de l'art. Une interpretation de l'esthétique freudienne [The Childhood of Art. An Interpretation of Freudian Aesthetics]*, Payot Publishing House, Paris, 1970.

<sup>4</sup> Victor Ieronim Stoichiță, *Instaurarea tabloului. Metapictura în zorii Timpurilor Moderne [The Instauration of Painting. Metapainting at the dawn of Modern Times]*, translation from French made by Andrei Niculescu, "Meridiane" Publishing House, Bucharest, 1999, pp. 232-242.

<sup>5</sup> *Masquerade: Role Playing in Self-Portraiture - Photographs from the Audrey and Sydney Irmas Collection, Art of the Americas Building, October 12, 2006–January 7, 2007*

<<http://www.lacma.org/art/exhibition/masquerade-role-playing-self-portraiture%E2%80%99photographs-audrey-and-sydney-irmas>> (29.05.2016, 12:48).

<sup>6</sup> I. C. editor artline.ro, *Autoportretul, o incursiune în timp și spațiu [Self-portrait, a*, published on 22.08.2013, 17:08

<<http://www.artline.ro/Autoportretul--o-incursiune-in-timp-si-spatiu-32158-1-n.html>> 22.08.2013 (29.05.2016, 12:55).

<sup>7</sup>Victor Ieronim Stoichiță, *op.cit.*, pp. 262-284.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 250-262.

<sup>9</sup>Alex Greenberger, *The Art of Disguise? How Self-Portraiture Went Undercover*, 25.11.2013

<[http://www.artspace.com/magazine/art\\_101/art\\_market/self\\_portraiture-51776](http://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/self_portraiture-51776)>, (29.05.2013, 13:06).

<sup>10</sup> *Geta Brătescu. Atelierul*, Alina Șerban (ed.), traduceri: Vlad Arghir, Alistair Ian Blyth, Laura Ionică, Claudia Rada, traducere din poloneză Krzysztof Kościuczuk, Ed. Sternberg Press, Kontakt, Berlin, Asociația pepluspatru, București, 2013, p. 79.

<sup>11</sup> *Abstract portraiture*, <<https://ro.pinterest.com/jennaelisha/abstract-portraiture/>> (29.05.2016, 15:03).

you will fall more deeply into the same plight.”<sup>12</sup> Johann Wolfgang Goethe considers that ”Self-knowledge comes from knowing other people”<sup>13</sup>, thus bringing the self-knowledge process to a balanced level. The reason behind self-portrayal is the desire of individualization and self-valorization of which one is more or less conscious of, having its roots in childhood since the moment the human being starts showing interest in one’s own physiognomy.<sup>14</sup> Self-awareness since the age of 18 months<sup>15</sup>, as well the awareness of one’s own feelings and thoughts<sup>16</sup> since the age of 4 or 5 years old reveal an intense need for self-knowledge which develops later in life. It is not accidental the usage of mirror in the artistic creations of the 20<sup>th</sup> century, in this respect, it is relevant Michelangelo Pistoletto’s self-portrait which is part of the series entitled *Mirror Paintings* which consists in integrating the natural-size of his own image on the surface of a mirror. The main aim is to include external characters as well as other elements from the environment in his artworks, in order to deal with the hazard. According to Lacan’s concept, the ego projection in a mirror is illusory, being rather understood as a self-denial or as an utopia of self-knowledge<sup>17</sup> and Pistoletto has created a connection with this idea which is about creating a fictional (self-)portrait. It is considered that self-knowledge is partly fulfilled and a human being is defined by an endless mountain of secrets which cannot be fully decrypted. From a psychological point of view, the imperative need for self-portraiture is explained by the desire to unconsciously compensate the lack produced by the loss of the original state<sup>18</sup> when the baby suffers a separation from his mother’s body at birth. This nostalgia for unity, symbolized by the artistic creation (self-portrait), can also be connected to Id-Ego relationship which forms a unitary whole<sup>19</sup> in the prenatal stage, as these

<sup>12</sup> Leonardo da Vinci > Quotes > Quotable Quote, <<http://www.goodreads.com/quotes/131743-if-you-are-alone-you-belong-entirely-to-yourself-if>> (20.08.2016, 12:53).

<sup>13</sup> *Self-Knowledge Quotes*, Johann Wolfgang von Goethe, <<http://www.brainyquote.com/quotes/keywords/self-knowledge.html>> (20.08.2016, 12:57).

<sup>14</sup> Matthias Wildermuth, Entwicklungs- und Störungsmodelle B1 Module, Spezielle Störungslehre: Krankheiten des Kindesalters, Behinderung, B2 Module, VorahnungMitahnung-Nachahmung-Verbindung, Leibnahe und geistnahe seelische Spiegelungsprozesse in der Entwicklung, Power Point Presentation, slide no. 16, Master Studies, Art Therapy, Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft University, Alfter, Bonn, 2015.

<sup>15</sup> Ibidem, slide no. 26.

<sup>16</sup> Ibidem

<sup>17</sup> Cristian Nae, *op.cit.*, pp.102-120.

<sup>18</sup> Janine Chasseguet-Smirgel, *Psihanaliza artei și a creativității*, Marius Chivu, Silviu Dragomir, Vasile Dem Zamfirescu (editors), translation from French to Romanian by Georgeta Mitrea, Trei Publishing House, București, 2002, pp. 86-90.

<sup>19</sup>K.-U. Adam, *I Allgemeine theoretische Grundlagen*, Springer Publishing House, Berlin, 2006, <[http://www.krammerbuch.at/bookData/pdfs/adam\\_lesepr.pdf](http://www.krammerbuch.at/bookData/pdfs/adam_lesepr.pdf)>(29.05.2016,17:34).

two instances are not developed yet. The beginning of awareness marks the beginning of a development which leads to a painful experience that is felt like a real shock; once the prenatal stage is over, the baby breaks out of his mother's body (Id) in order to enter the physical world and since that very moment his native stage begins (Ego) and Superego becomes a component part of it which is willingly "built" by the educational and social factors. These three instances are connected to each other during the entire life as a whole in comparison to the prenatal stage when this connection is not fully defined, there is no clear separation among these three instances.

Remarkable is the fact that in the Middle Ages, the painter began to ask himself existential questions that materialized during Renaissance in the acute desire to faithfully represent the reality from an anatomic point of view, self-portrait having a fluctuating and complex development that gradually focused on: metamorphoses (El Greco, Francisco de Goya), anamorphosis (Pietro da Cortona), brutal reality (Gustave Courbet) and, last but not least, on atmospheric effects, in which human being becomes just a pretext (Claude Monet), or on effects of deconstructed forms (Paul Cézanne). The interest consisted in identifying the real reasons behind painters' inner need to use their own faces as a pretext for expressing personal affections, filtered, of course, from the point of view of artistic styles conditioned by the atmosphere of that epoch in which the artist lived, and consisted also in outstanding specific biographical experiences that are connected to their painted self-portraits.

### **Portrait in the art of Middle Ages: Romanic, Gothic Periods**

The medieval age (II-XIV centuries) was a difficult period caused by the invasions of Germanic tribes (Goths, Vandals, Saxons and Vikings) and wars, being characterized by a moral and spiritual crisis<sup>20</sup> which was also reflected in portraiture. This was also due to simple people's unjustified and naive fear towards the magical art of portrait which constituted a real impediment to finding patterns, as there was a strong and interesting belief that once the character was transposed on a canvas, a part of the character's soul was lost:

*Who doesn't know that most of people used to believe until a while ago, that «painting» a character was equivalent to «stealing his soul», and*

12 Constantin Enăchescu, *Tratat de psihopatologie*, Tehnică Publishing House, Bucureşti, 2000, p. 17.

<sup>20</sup> D. N. Zaharia, *Istoria artei antice și medievale*, 2<sup>nd</sup> Edition, Artes Publishing House, Iaşi, 2008., p. 141.

*that the person who would let his face to be painted was about to die in 40 days<sup>21</sup>,*

but gradually people became more open-minded and stopped having this conviction.

Self-portrait had an interesting evolution, as the medieval artists became more aware of their own artistic abilities; monk Eadwine from Canterbury painted his self-portrait from his memory, being the first self-portrait attempt in the history of universal art<sup>22</sup>. This illustrates the author's contextualization within the initials of his name, represented by a small workshop, in which the artist surprises himself during the painting process with the utensils in his both hands. This self-representation is a Romanic one<sup>23</sup>, since one can notice the superficial rendering of shadows, the precarious perspective and the clumsy drawing, as well as the stylized and naive representation, but remarkable is the attempt of representing a *more expressive and humanised character*<sup>24</sup> which compensates all these technical deficits, highlighting the separation from the Byzantine style canons. On a closer inspection as for the character's facial expression, one can notice the artist's concentration during his work expressed by his gaze towards the letter R which is being painted; the artist keeps the paintbrush in his right hand with much skill and trust in his own forces, and in the other hand a supporting tool (german *Malstock, Malerstock*) and a color container. In fact, the painter creates his own inner space, a personal universe that offers protection, safety and self-confidence.

During the Gothic period (12<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> centuries), self(-portrait) as a genre experienced an innovative interpretation, being perceived not only from a spiritual perspective but also from a physical one, and in this context the theologian Thomas d'Aquino distinguished with lucidity and intelligence the spiritual beauty from the profane one, challenging a new aesthetics: *One thing is considered to be beautiful when it has a bodily or spiritual sparkle of its own kind.*<sup>25</sup> Also, the Italian poet and philosopher Dante Alighieri, who had a nice friendship relationship with d'Aquino, had the same opinion (*And when the body is well-formed and prone, then each part is beautiful, as well as the entire body...*<sup>26</sup>), thus pleading for a more obvious detachment from the Byzantine tradition.

<sup>21</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea*, București, Noi Media Print Publishing House, București, 2008, p.9, apud Gheorghe Popovici, *Expozițunea de pictură de la Ateneu*, „Lupta”, No. 1970/4 April, 1893.

<sup>22</sup> 500 Self-Portraits, Phaidon Press Limited Publishing House, Londra, 2000, p. 14.

<sup>23</sup> Romanic style appeared in 10<sup>th</sup>-12<sup>th</sup> centuries.

<sup>24</sup> D. N. Zaharia, *op.cit.*, p.229.

<sup>25</sup> Valentin Sava, *Judecata estetică și portretul în pictura de șevalet*, Artes Publishing House, Iași, 2005, p.49, apud *Despre Numele Divine* (translation by M. Gramatopol).

<sup>26</sup> *Ibidem*, p.50, apud Dante Alighieri, *Divina Comedie*.



Fig. 5 Rufillus brother, *Initiala R*, miniature from a Legendar, 13<sup>th</sup> century, Bodmeriana Library, Geneva<sup>27</sup>

Giotto di Bondone, an artist on the border between medieval and Renaissance period, demonstrated an authentic ability to represent emotions, by humanizing character's traits, which implied the introduction of character's study, thus giving the viewer the opportunity to decipher intense experiences of joy or dramatic states of mind:

*Even if the memory of the Byzantine "Greek manner" was very strong, Giotto «rethink»s it, by «making some changes» and by checking the character's representative value when it comes to reality confrontation<sup>28</sup>.*

One can confirm that since this era, signs of self-awareness have become more prominent and self-portrait gained its recognition during Renaissance period. Painters unconsciously felt the need for identity affirmation and recognition and the self-portraiture attempt began to satisfy all these requirements, becoming later an indispensable tool in an artist's creation.

<sup>27</sup> Simon Abrahams, *Brother Rufillus' Self-Portrait (c. 1170-1200)*

<[https://www.academia.edu/9129386/Brother\\_Rufillus\\_Self-Portrait\\_c.\\_1170-1200\\_](https://www.academia.edu/9129386/Brother_Rufillus_Self-Portrait_c._1170-1200_)> (02.08.2016, 00:15), 500 Self Portraits, Phaidon Press Limited, Londra, Anglia, 2000, p.14, Victor Ieronim Stoiciță, *Instaurarea tabloului. Metapictura în zorii Timpurilor Moderne*, translation from French by Andrei Niculescu, Meridiane Publishing House, București, 1999, p. 233.

<sup>28</sup> Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, 7<sup>th</sup> volume, Saeculum I.O. Publishing House, București, 2007, p. 308.

## **Portraiture representations in the art of the Romanian Countries since ancient times until Modern Age: Antiquity, the Middle Ages**

Generally speaking, ancient people used to paint animals, avoiding the representation of human silhouettes, since they believed that human soul *drips* out of the human body once a character is being painted.

The first self-portrait in the history of Romanian art was recorded in the 14<sup>th</sup> century and belongs to painter Grozie<sup>29</sup>; it's considered to be the first attempt to reproduce the three-dimensionality of the human body through the interference of the shaded parts with the bright ones, under the influence of the Gothic style:

*Unlike Orthodox churches which promoted Byzantine canons and established a precise iconographic order, Gothic paintings are very free from this point of view and it's difficult to establish certain distribution rules.<sup>30</sup>*

The appearance of this first self-portrayal intention represents a real sign of self-awareness of one's own artistic value and affirmation of ego. Grozie is represented next to Saint Nicholas<sup>31</sup> to whom is praying and appears in the light of a pronounced spirituality, betrayed by his eyes raised to heaven, as well as by his praying hands. His meditative and pious face symbolizes his detachment from the profane world in order to re-establish his connection with Divinity, but also represents the egotic desire for self-recognition of artistic value.

In the 15<sup>th</sup> century, a less rigid compositional style was asserted, a major role in this direction being played by monk Gavril Uric<sup>32</sup> from Neamț monastery which was a real source of inspiration for future Moldavian generations of miniature and easel paintings. He succeeded in expressing the characters' inner feelings, the relaxed line and the decorative borders encouraging the emergence of profane tendencies in Romanian (self-) portraiture.

<sup>29</sup> Vasile Florea, *Istoria artei românești veche și medievală*, in 3 volumes: 1<sup>st</sup> volume, Hyperion Publishing House, Chișinău, 1991, p. 100.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p.101, apud Vasile Drăguț, *Arta românească*, București, 1982, p. 126

<sup>31</sup> Vladimir Agricoroaei, *Picturile de la Strei. Sau cum a sorbit Grozie din apa vieții* <<http://totb.ro/picturile-de-la-strei-sau-cum-a-sorbit-grozie-din-apa-vietii/>> (04.08.2016,00:05)

<sup>32</sup> Vasile Drăguț, Vasile Florea, Dan Grigorescu, Marin Mihalache, *Pictura românească în imagini*, Meridiane Publishing House, București, 1970, p. 25.

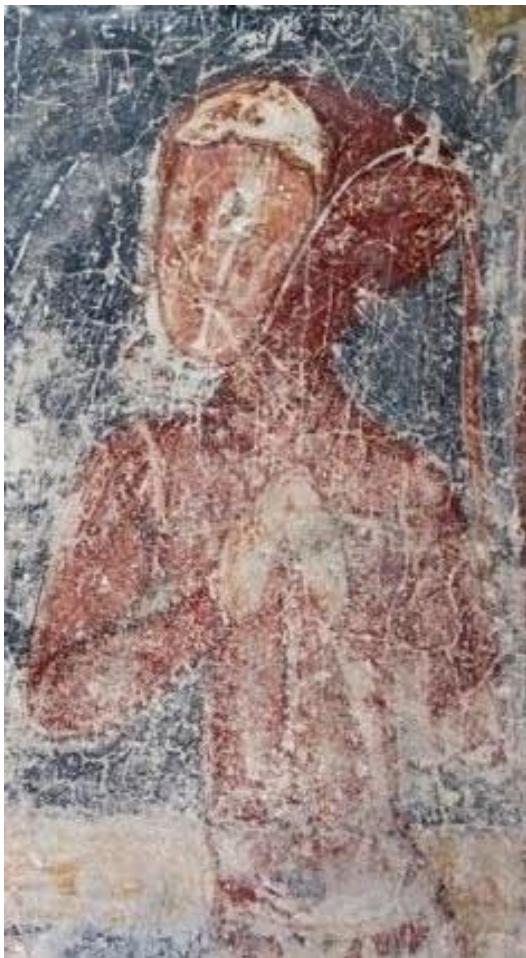


Fig. 2 Grozie Painter, *Self-portrait of Grozie the master*, fresco, 16<sup>th</sup> century, Strei church, Hunedoara county<sup>33</sup>

A remarkable portrait representation belongs to Metropolit Grigorie Roșca from *Voronet* monastery, whose appearance next to Saint Daniil Sihastrul, Ștefan cel Mare's confessor, can be understood as a response to his pleading for the independence of our country<sup>34</sup> and for gaining a moral and artistic autonomy; it's a leitmotif that is present also in the scene of *Beleaguerment* from *Humor* monastery, where there is Toma's self-portrait from Suceava.<sup>35</sup> The obscure historical events during the 16<sup>th</sup> century

<sup>33</sup>*Ibidem*.

<sup>34</sup>*Ibidem*, pp. 192, 376, fig. 348.

<sup>35</sup>*Ibidem*, p.369.

encouraged the collaboration of Romanian artists with foreign artists, resulting in the individualization of human figure, as one can notice in the iconographic scenes from the orthodox cathedral *Curtea de Argeș*<sup>36</sup>, which signals the beginning of profane painting. Important is to mention that in this period appeared the first artist's signature on the monastery frescoes, as it denotes a beginning of artist's self-awareness: *And I, the great David the painter, wrote [painted], together with my son Radislav*<sup>37</sup>. The usage of the personal pronoun *I* highlights the authenticity of artist's status from that of the craftsman's a which was officially recognised only in the middle of the 19<sup>th</sup> century, whereas in the universal art this differentiation took place in the maturity period of Renaissance.

It can be concluded that the attempts of (self-) representation appeared since ancient times as an unconscious necessity of self-affirmation, in order to annihilate anonymity. The intention consisted in studying the emergence of first self-portraiture attempts, taking into consideration the psychological aspects which can help finding out specific explanations regarding this strong necessity of (self-) representation.

## Bibliography:

### Books:

- Cârneci, Magda,** *Artele plastice în România 1945-1989. Cu o addenda 1990-1989*, 2<sup>nd</sup> Edition, Ioana Aneci (editor), Polirom Publishing House, Iași, 2013.
- Drăguț, Vasile, Florea, Vasile, Grigorescu, Dan, Mihalache, Marin,** *Pictura românească în imagini*, Meridiane Publishing House, București, 1970.
- Dună, Raluca,** *Eu, autorul. Reprezentări auctoriale în literatură și pictură. Din Antichitate până în Renaștere*, Ioan Cristescu, Cosmin Perță (editors), Tracus Arte Publishing House, București, 2010.
- Florea, Vasile,** *Istoria artei românești veche și medievală*, in 3 volumes: 1<sup>st</sup> volume, Hyperion Publishing House, Chișinău, 1991.
- Gombrich, E.,H.,** *Istoria Artei. Aproape la fel de cunoscută ca «Mona Lisa»*, translation by Nicolae Constantinescu, Art Publishing House, București, 2012.
- Tzigara-Samurcaș, Al.,** *Scrisori despre arta românească*, Vasile Florea (editor), Meridiane Publishing House, București, 1987.
- Zaharia, D.N.,** *Istoria artei antice și medievale*, 2<sup>nd</sup> Edition, Arte Publishing House, Iași, 2008.
- Zaharia, D.N.,** *Istoria artei renascentiste*, Artes Publishing House, Iași, 2008.
- Zaharia, D.N.,** *Istoria artei moderne*, 2<sup>nd</sup> Edition, Arte Publishing House, Iași, 2007.
- Zaharia, D.N.,** *Istoria artei contemporane*, Artes Publishing House, Iași, 2008.
- \*\*\*, *Der Künstler über sich in seinem Werk (Artistul despre el în opera sa)*, Matthias Winner (editor), VCH Publishing House, Acta Humaniora, Weinheim, 1992.

<sup>36</sup> Vasile Drăguț, Vasile Florea, Dan Grigorescu, Marin Mihalache, *op. cit.*, pp. 46-47.

<sup>37</sup> Vasile Florea, *op.cit.*, p.320.

\*\*\*, *That's me! Das Portrait von der Antike bis zur Gegenwart (Acesta sunt eu! Portretul din Antichitate până în prezent)*, Jaape Braakke (editor), Niedersächsisches Landesmuseum Hannover Publishing House, Hannover, 2010.

**Dictionaries:**

**Drăguț, Vasile**, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, Științifică și Enciclopedică Publishing House, București, 1976.

## Terms of Reference in the Berber History, Tradition and Art in Maghreb

Mihaela Bratu\*

**Abstract:** The present article aims at presenting the mysticism and beauty of Maghreb mirrored in the art and traditions of the Berbers, Kabylie and Tuareg people, who brought a generous contribution to the development and maintenance of their artistic and traditional values from the North African land.

**Keywords:** Algeria, Berber, Maghreb, Amazigh

### A short introduction of the Berber people

Maghreb (in Arab بِرْغَرَاباً, meaning “The West” – derived from the Arab verb “gharaba”, meaning “to set” = Sun) consists of three North African countries, such as Tunisia, Algeria, Morocco and partially of Egypt, Libya and Mauritania, which have many common features, taking into account their history. An old Arabian proverb says that “Maghreb is a holy bird. Its body is Algeria, its right wing Tunisia, and its left wing, Morocco.”<sup>1</sup>

Michael Brett, Lecturer in African History at London University, states in his article entitled “Berber people” as follows: “The Berbers, self-name Amazigh, plural Imazighen, are the descendants of the pre-Arabian inhabitants of North Africa. They live in scattered communities all around Maghreb region and speak various Amazigh languages, belonging to the Afro – Asian family. The two largest populations of Berbers are found in Algeria and Morocco, where large portions of the population descended from the Berbers, but only some of them identify themselves as Amazigh. Roughly, one-fourth of the population in Algeria is estimated to be Berber, while the Berbers are estimated to make up more than three-fifths of the population in Morocco.

From about 2000 BCE, Berber (Amazigh) languages spread westward from the Nile valley across northern Sahara into the Maghrib. By the 1<sup>st</sup> millennium BCE, their speakers were the native inhabitants of the vast region encountered by the Greeks, Carthaginians, and Romans. A series of Berber people – Mauri, Masaesyli, Massyli, Musulami, Gaetuli, Garamantes

\* Visual arts teacher, Scoala Gimnaziala cu clasele V-VIII Liteni, Iasi, Scoala Gimnaziala cu clasele I-VIII Rusi, Iasi, visual artist.

<sup>1</sup> <https://ro.wikipedia.org/wiki/Maghreb>

– they gave rise to Berber kingdoms under the Carthaginian and Roman influence. Of those kingdoms, Numidia and Mauritania were formally incorporated in the Roman Empire in the late 2<sup>nd</sup> century B.C., but others appeared in late antiquity following the Vandal invasion in 429 A.D. and the Byzantine reconquest (533 A.D.) only to be suppressed by the Arabian conquests of the 7th and 8th centuries A.D.”<sup>2</sup>

During the unification of the indigenous groups into one large group, it began the islamization of the Berber people, thus creating Berber dynasties. “Their successors, the Marinids at Fès (now in Morocco), the Ziyānids at Tlemcen (now in Algeria), and the Hafṣids at Tunis (now in Tunisia) and Bijaya (now Bejaïa, Algeria) – continued to rule until the 16<sup>th</sup> century.”<sup>3</sup>

اتحاد المغرب العربي “*Ittiḥād al-Maghrib al-‘Arabi*”, is a regional association of states in North Africa, founded on the 17<sup>th</sup> of February 1989. The Union is formed from Algeria, Libya, Mauritania and Morocco (except for Occidental Sahara) and Tunisia. Its headquarters are in Rabat, Morocco. AMU was created for the purpose of promoting economic cooperation and cultural political cooperation, both internal and external. As a result of this union, various regional projects that had been planned for a long time could be developed.



Fig. 1 Old Maghreb map, 1889

### Signs and symbols in Berber art

From the Fezzan and Tassili petroglyphs, from Libya and Algeria, to the Neolithic paintings from Morocco, the North African Muslim artists rejoice in an abundance of art that continues to influence their work. They

<sup>2</sup> Michael Brett, *Berber people*, retrieved from <https://www.britannica.com/topic/Berber>.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

use traditional signs and symbols in their art to protest against colonial politics that imposed foreign cultures and languages upon them and also as a metaphor of the following cutting of freedom in the post – colonial era.

For the Muslim artist or crafter, combining geometrical patterns represents, without doubt, the most intellectually satisfying activity, because it can be the most direct expression of a certain concept, of the Divine Unity, underlying, then, the endless variety of the world itself (“al – wahda – fi l – kathra)<sup>4</sup>. A favourite way of merging geometrical patterns is to create a network of combinations of rosettes, covering various surfaces.

In Ancient times, the Sun was represented as an ensemble of symbols and emblems, such as wheels. In the Arab world, the symbolism of the sun is entirely enveloped in the symbol of the circle and that of the circumference. The symbolism of the circle is overlapped by the one of the eternity and continuous renewal. In other words, the symbol of the Sun (in Arab “shams”) seems to be the Ancient Semite name of the God of Sun from Sumer, Utu<sup>5</sup>.

After the emergence of Christianity, the sun, also known as “the firmament’s peacock” in Persian mysticism, became the most representative allegory for the Divine Glory, the triumph, the purity and the clarity.<sup>6</sup> “The Koranic symbolism of the sun is more concrete, the sun being one of the heavenly bodies that accepted the divinity of Allah and prayed to Him”.<sup>7</sup>

The Circle is one of the most widespread geometrical elements in the Orient, often found under the form of rosettes with several petals. This symbol dates back to pre-Islamic civilizations and it is mostly used in embroideries, wooden decorations, architecture and amulets. Aside from their aesthetic purpose, the rosettes also have a more prolific meaning, being used against the “evil eye”.<sup>8</sup> Divided in degrees, they represent time, the circle and the idea of time, giving birth to the representation of the wheel.

Another symbol, the Rhombus is representative of the feminine gender, as well as of fertility. In the Berber world, it is found as decoration on

<sup>4</sup> Burckhardt Titus, *Art of Islam: Language and meaning*, World Wisdom Publishing House, 2009, Bloomington, Indiana.

<sup>5</sup> Bonoist Luc, *Signs, symbols and myths*, Bucharest, Humanitas Publishing House, 1995, p. 55.

<sup>6</sup> Chebal Malek, *Dictionary of Muslim symbols: Rites, mysticism and civilization*, Paris, Albin Michel Publishing House, 1995.

<sup>7</sup> Malek Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans*, Editions Albin Michel S.A., Paris, 1995, p. 262.

<sup>8</sup> “Ain”, “Tît” (in Algerian Berber) – The evil eye symbolizes the hatred and the envy of the other: it can cause failing, abortions, injuries, maybe even sickness and death. One of the ways people can protect themselves from the evil eye is to denigrate the very object or person, by using euphemisms towards them that devalue them. In the countryside, people hang vertebrates in front of the property (in Kabylie these vertebrates are called “ighes n-tezli”). They also plant scarecrows in the fields and hang horseshoes by the main entrance. If none of these measures are successful, they can always say the phrase “khamsa fi- aïnîk, rabbî ya’mîk”, meaning “Five in your eyes, so that God blinds you” – *Ibidem*, pp. 262 – 263.

clay pots and carpets, being often used by artisans and crafters not only in Algeria, but also in Tunisia and Morocco.



Fig. 2 Decorative rugs from a Berber house in Tunisia

From all the grains, the wheat is considered the most noble one. It has been given a sacred meaning by the Arab, Berber, Persian and Turkish people, being one of the basic nutrients in those lands. It symbolizes growth and renewal, as well as the Cosmic cycles of the Earth. In Algeria it actually symbolizes power. As a matter of fact, an old Algerian saying states: "That who has wheat can borrow flour", meaning that it can only be borrowed to the rich ones<sup>9</sup>.

In addition to that, henna is an aromatic, pharmacological and ceremonious plant, with confirmed astringent properties, which is used by the Arab women with the cosmetic purpose of dyeing their hair and, in some cases, their hands. It is considered that its perfume is that of Paradise; it is also used in purification rites<sup>10</sup>.

The pomegranate is one of the fruits that has inspired symbolists the most, meaning fertility and benediction. As for its frequency, this symbol is found in all the Arab – Mediterranean and Islamic area, from Marrakesh to Mosul, where it inaugurates the time of the cultivation of land and the time of weddings. The pomegranate is of Semite origins, as it can be found in various

<sup>9</sup> Mircea Eliade, *Images and symbols: essay on the magical – religious symbolism*, Humanitas Publishing House, 2013.

<sup>10</sup> Chebal Malek, *Dictionary of Muslim symbols: Rites, mysticism and civilization*, Paris, Albin Michel Publishing House, 1995, p.197.

religious monuments, from the columns of Solomon's Temple to the stars dedicated to the Libyan deities, the symbol dating back to Greek and Latin Antiquity.

The painted ceramics in the Maghrebian Antiquity are, according to Gabriel Camps<sup>11</sup>, decorated in various ways, illustrating stripes painted in red over white in a gliding motion, uninterrupted stripes covered with triangles with tips always pointing up. Usually, ceramic is filled with two or three different alternating systems (the most frequent ones can be observed on the back of the chess boards). Between the triangles, the spaces are filled with patterns placed in the interior or superior side, which can only occupy a small part of the design. The Kabyl artists work with their palms and fingers, introducing motifs found in nature as being elements of their art.



Fig. 3 Ceramic vessel from Algeria



Fig. 4 Oil lamp from Algeria

Besides their practical and decorative aspect, the Kabyle crafts also had a magical/religious function. The art of the Berbers is situated in an emotional aesthetic space that impresses through all of its signs and undeciphered codes used on ceramics, jewellery, carpets and attire<sup>12</sup>. The decorative motifs show an abundance of ideas, philosophical interpretations of the world, life, death, work and hope, being based on various leitmotifs. The first one is the geometrical figure, consisting of triangles, rhombs, circles, lines and dots of various sizes, which all represent actions from the

<sup>11</sup> Gabriel Camps (May 20, 1927 – September 7, 2002) was a French historian, founder of the *Encyclopédie berbère* and considered as a prestigious scholar in Berber historical studies – from [https://en.wikipedia.org/wiki/Gabriel\\_Camps](https://en.wikipedia.org/wiki/Gabriel_Camps).

<sup>12</sup> <http://chroniquesalgeriennes.unblog.fr/2016/02/05/artisanat-berbere-signes-et-symboles-part-2-murs-tapis-tatouages-bijoux/>

lives of the Kabylie people. For example, a *fibula*<sup>13</sup> is not only used for its beauty, but it can also contain a protection talisman, or it can indicate the fact that the girl is promised to someone or married.



Fig. 6 A silver pair of *fibula*



Fig. 7 Berber musician from Sousse,  
20<sup>th</sup> Century

Another important aspect of the Berber art is the chromatics, which is composed mostly of red, yellow and black. The signs and symbols of the Kabylie people are similar with those present in the art of the Berbers in Tunisia and Morocco.

The Kabylie women from Algeria paint with their fingers on ceramic and on the walls of their homes, using various signs and symbols which are considered to have healing qualities or magical attributes. They are believed to protect against the evil eye and against catastrophes. For this reason, these ancient symbols found their way to the contemporary art as well.

Some of the most used signs in Kabyl art are:

1. The moon and the stars, representing the image of a woman with her son
2. Two triangles, like a chair, representing the man and the woman
3. The egg, in the form of a white triangle filled with signs, is a symbol of birth and eternity
4. Two triangles combined with the Σ letter represent union during the sexual act – the sacred function of maturity.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> An ornate, oversized clip, usually made of silver, which is used by the Berber people to hold together a robe.

<sup>14</sup> <http://chroniquesalgeriennes.unblog.fr/2016/02/05/artisanat-berbere-signes-et-symboles-part-2-murs-tapis-tatouages-bijoux>.

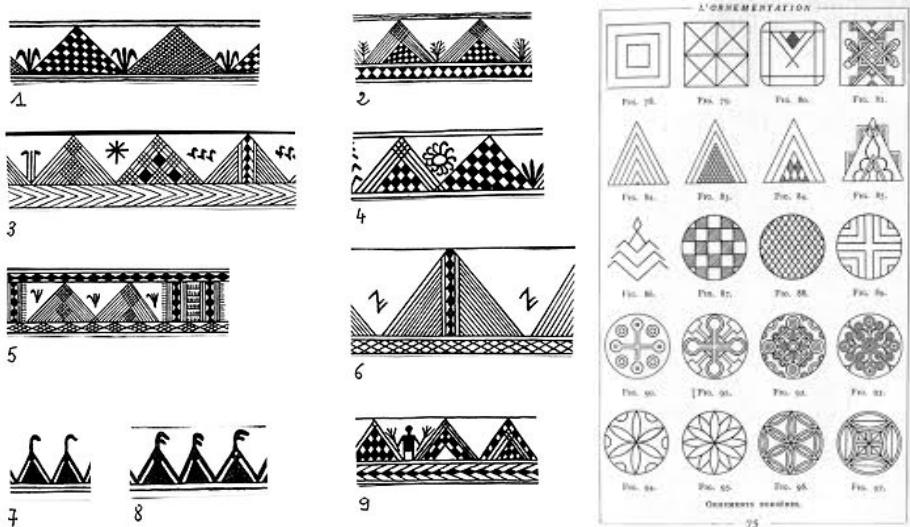


Fig. 8, 9 Amazigh symbols

We must mention that drawings created and shaped by the esoteric Berber women send the watcher to a world of mystery which is hard to decipher. The Kabylie woman protects, with the help of magical rites, her home and love, also the well – being in her home, including these actions symbolized by various patterns and her art. Ceramics in this region can only be created by women, who give them a rare and beautiful simplicity. The use of clay mixed with cow's milk and a type of ashes \give it a lighter or even white colour. The pottery has various shapes: small barrels, jars named *ikoufan*, amphoras, plates ornamented with flowers and leaves.

The Kabyle ceramic art started making its presence felt ever since the middle and the end of the Bronze Era, the vessels having flat bottoms and encrusted signs. The author Jean – Bernard Mareau identifies the main signs used by the ceramists, discovering the painted stones from Mas d'Azil<sup>15</sup>, Hituit hieroglyphs and Sumerian writings. Therefore, comparing four drums, he realized that the Numidian, Tifinagh, Fennician, Iberic, Etrusc and Lating writings are, with all their alphabetical sculptures, all identical.

<sup>15</sup> Le Mas-d'Azil is a commune in the Ariège department in south western France, containing a cave that is the typesite for the prehistoric Azilian culture. — [https://en.wikipedia.org/wiki/Le\\_Mas-d%27Azil](https://en.wikipedia.org/wiki/Le_Mas-d%27Azil).

٤٥٢٢٤١ | ٣٨٦٢

## تعليم الأبجدية الـمازجية

### تيفيناغ

الأبجدية المختسدة من طبر  
الجهد الشكلي للثقافة الأمازيغية

منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي



Fig. 10 Tifinagh alphabeth

Paradoxically, the ethnographers and archeologists admitted only in 1990 that in the Kabylian countryside, there are two great currents of painted ceramics from Classic Orient. The Kabylian ceramic which are modelled by hand is a survival of the pre-Carthaginian techniques. The ceramics painted on a red background are of Neolithic origins and the white ceramics appear in Sicily at the end of the Neolithic Age, as well as in the Bronze Age.

In the 20th century, the Moroccan artisans continued to keep the traditional crafts with distinct influences from the Andalusians. The Moroccan artisan is respectfully referred to as *mu'alim* or master – artisan. The competences of these traditional crafters are appreciated by contemporary artists as well, who freely borrow techniques and meanings from traditional crafts, re-inventing and incorporating them in their own work.

Farid Belkahia's art<sup>16</sup> is entirely based on natural materials that he finds in his region, replacing chemical pigments with natural ones and using them on surfaces such as copper, ceramic, wood, handmade paper and lamb's skin. The stretched or irregular surfaces of the "canvas" form the background of his ginormous artworks, consisting of signs and symbols of an archaic language. "The processing of the work on both copper and leather is for Belkahia an important aspect of the creation of his art, and his work typically highlights not only the organic shapes that make up the content of the work, but also the texture dimensionality of the materials themselves. Belkahia's work typically uses organic shapes that recall bodies or corporality. Many of his works use triangles, arrows and hands, and often involve questions of sexuality. He oftentimes employs Tifinagh letters from the Amazigh alphabet and symbols taken from the traditional visual culture within Morocco, derived from rugs, tattoos and architecture. Part of the interest in his work, however, is the way in which these symbols are re-constituted and re-imagined to become an integrant part of his modernist visual vocabulary."<sup>17</sup> Particularly, the artist uses magical numbers (for instance, number five) representing Fatima's hand<sup>18</sup>, as a symbol of protection against the evil eye.



Fig. 11 Untitled, copper, 190 x 86 cm, 196 Fig. 12 "Hand", dye on leather, 150x125 cm, 1980

<sup>16</sup> Farid Belkahia (1934–2014) considered as one of the founders of contemporary art in Morocco, invested his efforts from the 1960s on in artistic research regarding multiple forms of expression and a process of fundamental research into new modes of accessing modernity – [https://fr.wikipedia.org/wiki/Farid\\_Belkahia](https://fr.wikipedia.org/wiki/Farid_Belkahia).

<sup>17</sup> *Farid Belkahia*, written by Holiday Powers for Mathaf Encyclopedia of Modern Art and the Arab World.

<http://www.encyclopedia.mathaf.org.qa/en/bios/Pages/Farid-Belkahia.aspx>.

<sup>18</sup> The fourth daughter of the Prophet Mohammed and his wife Khadija; the wife of Ali, Mohammed's cousin, the fourth calif of Islam, and mother of two sons: Hassan and Houssain. She is celebrated by the Sunni Muslim as a sacred woman, protector of the people, while the Shia muslims believe she had a shining, vibrant personality – Chebal Malek, *Dictionary of Muslim symbols: Rites, Mysticism and Civilization*, Paris, Albin Michel Publishing House, 1995, p. 161.

An imaginative discourse of signs often undermines and perturbs the common methods of speech. For example, in the works of Rachid Koraichi<sup>19</sup>, marked by the tradition of Sufi spirituality, writing and signs hold sacred importance and calligraphy is often a significant backbone of his work. Inspired by the Arabic calligraphy, the artist has created in some ways his own scrip or graphic languages, that include Amazigh and Tuareg letters and also mystical symbols. This calligraphy is often abstracted with these repetitions, becoming signs or figures. The artist has showed for a long time interest in the the Sufi poet and scholar Rumi, whose poems inspired multiple installations in Koraichi's long – term project "The path of roses" (*Le Chemin des Roses*)<sup>20</sup>. By using the Berber signs, the artist not only invokes their aesthetic qualities, but also their mystical properties, by transforming ancient symbols into something new.



Fig. 13 "Le Chemin des Roses", installation, 1995 – 2005

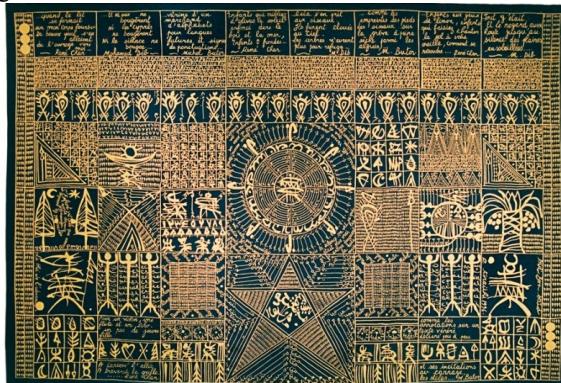


Fig. 14 "Hommage à René Char, Michel Butor et Mohammed Dib", tapestry, 1998

<sup>19</sup> Rachid Koraichi – an Algerian artist, sculptor, print-maker and ceramicist, known for his contemporary artwork which integrates calligraphy as a graphic element – [https://en.wikipedia.org/wiki/Rachid\\_Kora%C3%AFchi](https://en.wikipedia.org/wiki/Rachid_Kora%C3%AFchi).

<sup>20</sup> Rachid Koraichi, written by Holiday Powers for Mathaf Encyclopedia of Modern Art and the Arab World.

<http://www.encyclopedia.mathaf.org.qa/en/bios/Pages/Farid-Belkahia.aspx>.



Fig. 15 Banner, 348 x 200 cm



Fig. 16 Serigraphy from “7 variations indigo”

By combining signs with magical numbers or by stylizing traditional symbols, contemporary artists explore the subconscious in order to create an abstract work that refers not only to the past, but also to the present. After several visits in North Africa, the artist Paul Klee was inspired by these mystical shapes and started introducing numbers and letters in his artwork.

The geometrical repetitive patterns, specific to North African ceramics, have been used for four generations of women and represented in the artwork of the Algerian artist born in France, Zineb Sedira.

Representing a generation of North African artists who live in the Western world, Sedira examines the change of identities and questions the preconceived notions of the East and the West by provoking their Occidental and Islamic perceptions about gender and Islamic art. This very aspect could initially be interpreted as a mundane repetition of the geometrical Islamic drawings. In reality, there are representations of women's faces caught in a pattern that forms a matriarchal chain, which incorporates human figures in an essayist Islam, predominantly non-figurative.

#### **List and source of illustrations:**

**Fig. 1** Old Maghreb map, 1889, Img source: migmapblog.com

**Fig. 2** Decorative rugs from a Berber house in Tunisia, Image source: personal archive

**Fig. 3** Ceramic vessel from Algeria, Img. source: janetstreetclayworks.com

**Fig. 4** Oil lamp from Algeria, Img. source: collections.vam.ac.uk

- Fig. 5** A silver pair of *fibula*, img source: Wikipedia
- Fig. 6** Berber musician from Sousse, 20<sup>th</sup> Century, Img. Source: Wikipedia
- Fig. 7,8** Amazigh symbols, Img. source: Wikipedia
- Fig. 9** Tifinagh alphabets, Img. source: temehu.com
- Fig. 10** Untitled, copper, 190 x 86 cm, 196,Img. source: fondationfaridbelkahia.com
- Fig. 11** "Hand", dye on leather, 150x125 cm, 1980, Img. Source: fondationfaridbelkahia.com
- Fig. 12** "Le Chemin des Roses", installation, 1995 – 2005, Img. source: rachidkoraichi.com
- Fig. 13** Hommage à René Char, Michel Butor et Mohammed Dib", tapestry, 1998, Img. source: rachidkoraichi.com
- Fig. 14** Banner, 348 x 200 cm, Img. Source: rachidkoraichi.com
- Fig. 15** Serigraphy from "7 variations indigo", Img. Source: rachidkoraichi.com

### Bibliography:

**Burckhardt, Titus,** *Art of Islam: Language and meaning*, World Wisdom Publishing House, 2009, Bloomington, Indiana.

**Bonoist, Luc,** *Signs, symbols and myths*, Bucharest, Humanitas Publishing House, 1995.

**Chebal, Malek,** *Dictionary of Muslim symbols: Rites, mysticism and civilization*, Paris, Albin Michel Publishing House, 1995.

**Eliade, Mircea,** *Images and symbols: essay on the magical – religious symbolism*, Humanitas Publishing House, 2013.

Michael Brett, Berber people, Retrieved from

<https://www.britannica.com/topic/Berber>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Gabriel\\_Camps](https://en.wikipedia.org/wiki/Gabriel_Camps)

<http://chroniquesalgeriennes.unblog.fr/2016/02/05/artisanat-berbere-signes-et-symboles-part-2-murs-tapis-tatouages-bijoux>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Le\\_Mas-d%27Azil](https://en.wikipedia.org/wiki/Le_Mas-d%27Azil)

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Farid\\_Belkchia](https://fr.wikipedia.org/wiki/Farid_Belkchia)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Rachid\\_Kora%C3%AFchi](https://en.wikipedia.org/wiki/Rachid_Kora%C3%AFchi)

<http://www.encyclopedia.mathaf.org.qa/en/bios/Pages/Farid-Belkchia.aspx>



# **MEDIEVAL CULTURE IN CONTEMPORARY RESEARCH**



# **Abraham – The Last Supper – Cathedral. Biblical Symbols of Medieval Origin in Simion Cristea's Sculpture**

**Simion Cristea\***

**Abstract:** In this article I will overview the theories on biblical symbols that laid at the basis of several personal sculptures. Such is the case of Old Testament motifs drawing on Abraham and the New Testament (the Last Supper and the Cathedral). The main sources of inspiration are external and internal frescoes of medieval monasteries from the Byzantine and neo-Byzantine space.

**Keywords:** Romanian Medieval art, biblical symbols, sculptures of religious inspiration, Byzantine spirit, transcendence

## **1. Introduction**

The study of Romanian medieval art, both religious and lay has been one of my concerns ever since I was a student; during my college years I started to study the external and internal frescoes from the church walls of Bukovina. In the presentation that follows, I grouped the great biblical themes according to their appurtenance to the Old and New Testament; *Cherub* contains elements both from the Old and the New Testament: *The Last Supper* and *Prayer* are mostly inspired from the New Testament and *The Cathedral* from Romanian feudal art. I do not aim at providing a minute presentation of the themes and symbols used, simply a general one and the way of work, the materials used and how I perceived these themes and symbols.

In all the sculptures presented, the raw material of work is wood due to its warm nobility which gives a multitude of possibilities for expression. The wood essences I use most often are the following: pear, plum, cherry wood and rarely elm, oak, ash and acacia. In old times, the statues of gods were painted in powerful colours to give supplicants a true to life feeling. In ancient Greece, the deities and heroes' eyes were strongly shaped in black to increase this sensation. This device has endured in time and can be encountered in Gothic cathedrals and the saints' statues were painted in lively

\* Associate Professor, PhD. George Enescu National University of Arts, e-mail: scristea@arteiasi.ro

colours to increase this sensation. This procedure also endured in time as in gothic cathedrals the statues of the saints and the wood altars inside the church were also painted. I reluctantly used colour myself, especially the colour of wood enriched by patina. To increase the touch of sacrality we used gold foil applied to some parts of the sculptors. Gold has always been considered the perfect metal by almost all peoples in the world. To represent a transcendental world anonymous Byzantine artists use gold in the background of the icons they painted. This particularly inspired me to use gold in my sculptures. Apart from the images I comment, in this article I also deal with images of sculptures achieved towards time.

## **2. Biblical Themes Transposed to Sculpture**

### **2.1. Abraham**

The theme was suggested to me by a documentation visit in Bukovina. At the church of Voronet monastery, on the western façade there is an outstanding representation of the Last Judgement. The theme is an exciting one and the mural painting truly magnificent, despite its frightening character. Somewhere in a corner the place where the righteous will go, namely Heaven, was also represented. Here there is a representation of Abraham, who holds the souls of the righteous near his chest for protection. The chest was a part of vestments which gave the possibility to the ones wearing them, to be used to transport certain goods. The vestment, along with the body wearing it, looks like a bag. By means of Adam's representation, I aimed at symbolising Heaven which is, for every Christian, the place where he would like to spend his eternal life. Since the beginning of the world, people have envisaged heaven in various ways. Most often it is depicted as a garden with spontaneous and luxurious vegetation, as a result of heavenly activity. There is spring in the centre for the purpose to create life and knowledge. Beasts live there in freedom, their language is understood by man who gives names to each and every one of them. Man's spontaneous domination is symbolised by the dominance of the intellect over the senses and instincts, as well as the knowledge of the beings' own nature. Heaven enjoys eternal spring and a day here equals a thousand years on earth.

*"Study" on Abraham* – In this work of small dimensions, I tackled the theme of Heaven. Since I was at the beginning of my career, the figurative character of the composition is obvious. As working technique, the present composition is a combination between relief and ronde-bosse, bi and three-dimensional. Abraham is shown as a bust and he holds the souls of the righteous near his vestment chest. Portraits are dealt with schematically because I did not intend to clearly individualise them. The surface around the main character is golden and so are the vestments and aureoles of the ones near his chest. The work ends in a curve line that brings quietude to the

whole. The composition is supported by three little legs which ensure good stability.



Fig. 1. Studiu (Avraam)

*"Abraham I"* – In this work, the figurative character of the composition can be barely perceived. Carved in pear wood, the composition is partially golden and polychromous. It is conceived from two segments following the general shape of a trapeze. In this composition I made use of the illusion that the reversed perspective offers. In the upper segment, Abraham enthrones his hands bent on the sides holding the souls of the righteous. They are suggested by fourteen portraits that depict human silhouettes in a stylised manner. The silhouettes are coloured in white, the symbol of purity, and the surface around them is golden. Here, gold is a reference to a celestial world.

I envisaged the composition so that it can be admired standing. There is no physical relation between the two component segments, they are simply positioned near each other. Through this distance, I aimed at suggesting the place held by Abraham in heaven. The natural colour of pear wood is emphasized by the white silhouettes and the golden foil. The shape of the composition is geometrically cut and surfaces well-grinded. All these give special distinction to the composition.



Fig. 2. Avraam I

*“Abraham II”* – Unlike the two variants previously presented, the current composition does not draw on Abraham’s representation from the western façade of the Voroneț monastery. The character is shown entirely, standing on his two feet with a slight right bend ahead. The work was cut in simple geometrical shapes, the only “accidents” consisting in the triangle which suggested the souls of the righteous. The pear wood was used to carry out the work. The form is simple, with a discrete modeling. The register with the

souls of the righteous is represented by a triangle which hosts twelve figured human silhouettes. Their surface is coloured in white with a golden space around them. This triangle repeats itself in the upper part of the work, as well, thus suggesting the character's head. Through the patina applied to the work, the stress falls on the pictorial character, where white and gold join the natural wood colour in great emphasis. The work can be found in the cultural heritage of the "Museum of Art and Ethnography" in Bacău and was awarded the prize of this cultural institution at *Saloanele Moldovei* (Moldavian Saloons) in 2001.



Fig. 3. Avraam II



Fig. 4. Avraam III



Fig. 5. Avraam IV



Fig. 7. Avraam VI



Fig. 6. Avraam V

## 2.2. The Last Supper (Roadside Crucifix)

*“The Last Supper” (Roadside Crucifix)* – This is a monumental work, located at the basis of the archaeological site of Cucuteni in August 2002, a work elaborated and displayed at the sculpture symposium, “Art and Sacrality” organised by Ax Art Foundation and Cucuteni Town Hall. As raw matter for the accomplishment of the work, oak wood was used, freshly brought from the forests nearby.

Starting from the name of the Symposium itself, the touch of inspiration was a very generous one, especially drawing on the field of the sacred. For me, it was extremely convenient because in the past 20 years, especially in 1986, my source of inspiration had been “the field of the sacred”, medieval church art, in general and biblical themes, in particular. The starting point for the accomplishment of this work is “The Last Supper”, both in its iconographic representation and with respect to the biblical rendering of the event. The Last Supper, as event in itself, occurred in a pavilion, at a certain height towards the land. I tried to suggest this by giving the work a grand form. To subscribe to the plastic conception of Orthodox sacral art, where the carved image and three-dimensional representation are forbidden, I made use of the stressed flattening of the central element of the work which greatly resembled an icon’s means of representation. The large shape of the main element is that of a window, especially encountered in churches. We know that, at the Last Supper, Eucharist was instituted as a “window” of communication between earth and sky, between man and God. I attempted to suggest this relation though the mainly vertical development of the work since the ascension to the sky was obvious.

At the moment of the Supper, the apostles were ordinary people, they had not been sanctified yet. I suggested this profoundly human nature by means of the three beams through which four ogives ran. The fourth beam only contains a single ogive to point out to the Saviour’s solitude before the excruciating passion during the Good Friday. Although he is the Son of God, He will fear what follows because of His human nature. To account for the halo of His suffering, we used half of the circle for the last beam.

The fact that I pierced the beams when building these ogives (which stand for stylisations of human silhouettes), was a matter exclusively pertaining to fine arts. The work projected on the green hill and its colour, along with the wood, emphasizes the outline. The work was envisaged for admiration from afar so I let go any useless detail. The work’s plastic expressivity is given by the relation between its great shape and the only details preserved, i.e. the ogives. To preserve the austere atmosphere of the theme, the surfaces have been curved using the chisel and the ogives bear saw marks. Using few plastic means, my wish was to render the work as expressive as possible.

The work is also called “Roadside Crucifix” since its general shape recalls the roadside crucifixes carved by peasants and positioned at the crossroads. This work also stands at the crossroads of past, represented by the style of Cucuteni and the road that takes us to the contemporary world.



Fig. 8. Cină (Troiță I)



Fig. 9. Cină (Troiță II)



Fig. 10. Cină (Troită III)

### 2.3. The Cathedral

This title was chosen to reflect several plastic concerns I had in the beginning of the 90s. We started to build on this theme from a symbol that was extremely present in all world cultures, namely *the hand*.

The hand is the expression of the idea of activity, power and domination. In the languages of the Far East, word partnerships such as “to lay hands” or “to let go” have the meaning of “starting and finishing an activity”.

The hand is a royal mark, an instrument of rule and symbol of domination. In Hebrew, the word “hell” has two meanings, of hand and power. The king’s hand is the one that does justice and the sign of *the hand that does justice* was the mark of French monarchy during the Middle Ages. God does justice using his left hand, whereas the right hand is reserved for mercy. The right hand is the hand that blesses as the symbol of the royal power.

The Buddhist canon presents *the tight hand* as a symbol of dissimulation, secret, esotericism. Buddha is never represented with his hands tight, hence the lack of secrecy regarding his teachings. In Chinese culture, the right hand corresponds to action, and the left one to reaction and wisdom.

In the Celtic world, hand symbolism mingles with the one for the arm, the hands raised and palms stretched as gesture for begging. The hand has a magical value, as well. A king who lost an arm, the right one, respectively, cannot rule anymore because of the likely dangerous potential that a lost right arm brings. In pre-Columbian Central America, the palm with the fingers stretched and often the thumb up is frequently represented both in reliefs and ronde-bosses, in which number five is also the symbol of the fifth day.

In the Christian and biblical tradition, the hand symbolizes power and supremacy. To be on God's hands means to receive the manifestation of His Holy Spirit. The man touched by God's hand is a man who received God's power. In the Old Testament, when God's hand is brought into play, God is shown in His full power. God's hand may create, protect or smash, if necessary. The right hand blesses and the left one dooms. In Christian iconography, God's Hand is represented as coming out of the clouds to manifest its Godly character and it is surrounded by a cross-like aureole. "To be in God's hands" or "to be at the mercy of someone" means "to entirely depend on him" or "to be crushed by him, when required".

During the ordainment service, the one to be ordained lays his hands on the bishop's. The sense of the gesture takes on Christ's last words: "Father, into your hands I commit my Spirit". By "laying one's hands" on someone, energy or power is transferred. When priests are ordained, the bishop lays hands on the head of the ordained to be and through prayer, the former makes the passage of the divine grace easier on the latter.

The hand is an exclusively human synthesis between masculine and feminine as it serves as weapon and tool and can be extended via instruments. Also, when it shows a conquest or claims power – the hand that does justice, laying on an object or territory, given on the occasion of matrimony – brings distinction to the represented one in the exercise of his function and in a new situation.

*Cathedral I* and *Cathedral II* are two works which illustrate a function and attitude of the hand, namely the one which blesses. In the achievement of these compositions, we started from the sacerdotal gesture of blessing and its representation in Romanian medieval iconography. The fingers' position during the blessing is Christ's monogram as graphic form.

Dionysios of Fourni in his *Hermeneia* of Byzantine painting (2000, pp. 228-229) argues that "when you depict the blessing hand, do not do it with the three fingers together, only join the thick finger (thumb) with the ring finger in the middle because the index one and the bent middle finger make Jesus's name. This is because the finger that rightfully stands shows the I and the bent one near him the C(=S). And the thumb and ring finger in the middle encounter and join each other, whereas the bent little finger near them marks Christ's name for the joining of the thumb with the index, the one in the middle, to show the X(=H) letter, and the little bent finger envisages

(letter) C(=S), letters that make up XC, that is Christ. Thus, in this manner the Builder created the human palm's fingers, as many as necessary to show his (short) name".

The title of the work comes from the resemblance between the form of the hand, in the gesture of blessing and especially prayer and ogives, the rib vaults used in the Middle Ages to build great Gothic cathedrals.

In *Cathedral I* the large form of the work is less elaborated and more primitive since, in the research stage, I mainly used images from various manuscripts of the Roman period. The composition is a triangle and full spaces are preferred to empty ones. The material used is pear wood which enabled us to carve the hand proper, lying on a pyramid trunk, incorporated into the composition and made of white cedar wood. This type of wood symbolizes the tree of life, hence our wish to imprint a perennial sense to the gesture represented in the work.



Fig. 11. Catedrală I

In *Cathedral II* the form is refined and the triangle is heightened along the diminution of its basis. In the economy of the work, the empty spaces gain ground and go along better with the full ones. This composition is also carved in pear wood. The delicate volumes of the fingers are harmonised with the great volume of the palm. The austerity in the composition is highlighted by the simplicity of volumetric treatment of details and the ensemble. We preserved the wood's natural colour without any alterations from an artificial patina.



Fig. 12. Catedrală II



Fig. 13. Catedrală II

In this theme of the cathedral we introduced a work entitled *Reliquary Hand*. Worked in partially golden plum wood, it got inspiration from the jewellery boxes popular in the Western world during the Middle Ages in which the relics of a saint were preserved.



Fig. 14. Mână relicvar



Fig. 14. Bunul Semn



Fig. 15. Catedrala Roșie

### 3. Conclusions

In this article on my sculptural creation, I presented three themes (*Abraham, The Last Supper and the Cathedral*) and the symbols of heaven, bread and wine, of the hand; some of them pertain to the Old Testament (Abraham), others to the New Testament (The Great Supper, the Cathedral), some are drawing on Romanian Medieval Art (the Cathedral). In the future I intend to extend the theoretical comment to other biblical themes present in my sculptures such as the arch, the tree or the cherubim.

Translated by Ana – Magdalena Petraru, PhD

**List and source of illustrations:**

- Fig. 1. Studiu (Avraam)
- Fig. 2. Avraam I
- Fig. 3. Avraam II
- Fig. 4. Avraam III
- Fig. 5. Avraam IV
- Fig. 6. Avraam V
- Fig. 7. Avraam VI
- Fig. 8. Cină (Troiță I)
- Fig. 9. Cină (Troiță II)
- Fig. 10. Cină (Troiță III)
- Fig. 11. Catedrală I
- Fig. 12. Catedrală II
- Fig. 13. Catedrală II
- Fig. 14. Bunul Semn
- Fig. 15. Catedrala Roșie

## ***La Chanson de Roland sous la dictature : l'épopée roumaine d'une translatio***

**Brîndușa Grigoriu\***

***The Song of Roland under the Dictatorship: the Romanian epic of a translation***

**Abstract:** Translating a medieval literary text from French into Romanian can be a very challenging experience under a totalitarian régime. Our case study concerns the Romanian verse and prose versions of the *Chanson de Roland*, and endeavors to illustrate the ideological constraints emerging from the fascist and communist horizons of expectations, as reflected by the prefaces, introductions, dedications and by the epic texts as such. Our traductological perspective embraces the Moldavian space as well, thanks to a verse translation of the *Roland* mediated by a Russian version, whose comparative analysis may nuance the idea of a cultural continuum of the Eastern Block.

**Keywords:** translation, *Chanson de Roland*, epic, totalitarianism

Pour saisir pertinemment la francité projetée, au XX<sup>e</sup> siècle, par les acteurs culturels des « démocraties populaires », le chercheur est invité à relever la question « Comment les pays fabriquent-ils une littérature française à leur image et à leur ressemblance ? », lancée par Alexandre Stroev à l'ouverture du colloque *Inventer la littérature française dans un État totalitaire*.

Dans l'espoir de surprendre à notre tour le reflet de la francographie<sup>1</sup> dans le miroir déformant d'un régime totalitaire, nous avons choisi de lever un voile sur la réception de la geste de Charlemagne par les « Latins des Carpates »<sup>2</sup>, pour montrer comment elle était « fabriquée » au goût de l'autocratie en Roumanie lors de la période communiste – avec son prélude fasciste – selon les lignes de

---

\* Maître de conférences, Université Alexandru Ioan Cuza de Iași, Roumanie;

<sup>1</sup> Le terme focalise la dimension scribale de la francophonie ; voir *Francographies africaines contemporaines : identités et globalisation*, éd. par Roger Fopa Kuete et Bernard Bienvenu Nankeu, Berne, Peter Lang, 2017.

<sup>2</sup> Pour reprendre le titre d'Alain Ruzé, *Latinii din Carpați*, trad. Cireșica Dimitriu-Ruzé, Bucarest, Editura Științifică, 1994.

force de « l'Époque d'Or » tracées par ces médiateurs d'exception que sont les traducteurs.

### La Tête épique dans tous ses états

Il y a des peuples qui se flattent d'avoir la tête épique, d'autres qui se reprochent de ne pas l'avoir<sup>3</sup>, d'autres encore qui préfèrent contourner la question<sup>4</sup>. La tentation du protochronisme hante, aujourd'hui encore, les artisans des littératures nationales, au nom de gageures comme : *Qui a créé la première épopée populaire ? Savante ? Véritablement nationale ? Et qui a su la recréer, pour faire mieux ? Pour faire autrement ? Pour faire vrai ?...*

Parmi les nations dont l'identité culturelle est centrée sur la primauté de l'épos, on pourrait évoquer, à l'aube de la modernité, l'incontournable modèle du Portugal, bâti sur la mythisation et l'idéologisation du poème *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões<sup>5</sup>, à une époque où le lusotropicalisme pouvait encore porter fruit. Dans un esprit tout aussi résolument épique, il convient de mentionner une autre instance littéraire intensément politisée : l'Allemagne / Germanie légendaire projetée par le *Nibelungenlied* du XIII<sup>e</sup> siècle, renaissant sous la plume de Richard Wagner avec le *Ring der Nibelungen* et manifestant des affinités avec l'aryanisme culturel de Joseph Arthur, comte de Gobineau [*Essai sur l'inégalité des races humaines*, 1853]<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> La sentence comme quoi « les Français n'ont pas la tête épique », ordinairement attribuée à Voltaire, appartient à son contemporain Nicolas de Malézieu, qui jugeait (après lecture !) la *Henriade* illisible à cause d'une fatalité francophone d'ordre générique ; voir Voltaire, *Essai sur la poésie épique, Conclusion*, dans *Oeuvres complètes*, Paris, Garnier, 1877, t. VIII, p. 363.

<sup>4</sup> On peut penser au cas de la Lituanie, qui refuse le statut d'épopée nationale au poème épique en polonais *Pan Tadeusz* (1834) d'Adam Mickiewicz, au risque de se passer de tout épos à vocation identitaire. Voir Francesco La Rocca, *Writers of Tales : a Study on National Literary Epic Poetry with a Comparative Analysis of the Albanian and South Slavic Cases*, Budapest, 2016, [https://dsh.ceu.edu/sites/default/files/field\\_attachment/event/node-45341/la-roccafrancesco.pdf](https://dsh.ceu.edu/sites/default/files/field_attachment/event/node-45341/la-roccafrancesco.pdf), site consulté le 15 décembre 2018. Sur un autre cas de non-pertinence déclarée du genre – cette fois pour l'identité collective canadienne, voir Hans R. Runte, *Writing Acadia : The Emergence of Acadian Literature 1970-1990*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997, p. 37-39.

<sup>5</sup> Sur la visée et la réception universelles de cette épopée, voir George Monteiro, Camões's *Os Lusíadas : the First Modern Epic*, in *The Cambridge Companion to the Epic*, éd. Catherine Bates, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 119-132.

<sup>6</sup> Au sujet de la *Volksnation* germanique transcendant les frontières au nom du sang commun, voir Richard Münch, *Nation and Citizenship in the Global Age : From National to Transnational Ties and Identities*, New York, Palgrave Macmillan, 2001, p. 83 sq. Sur le cocktail identitaire représenté par « les valeurs essentielles du monde nordique ancien, à savoir un sens aigu de la dialectique honneur-Destin-vengeance et une loyauté à toute épreuve », voir

De leur côté, les descendants ex-centriques des Anglo-Saxons pouvaient encore se féliciter, au début du XXI<sup>e</sup> siècle (aussi bien que du XX<sup>e</sup> siècle), pour *Beowulf*, « *the earliest extended imaginative work extant among the Teutonic peoples* », au nom de « **our Teutonic ancestors [who] migrated to Britain from the continent of Europe [and] brought with them the heroic songs in which their minstrels were accustomed to celebrate the deeds of their kings and warriors** », si bien que l'épopée contribue à former un patrimoine immatériel transatlantique, considéré comme fondateur pour tous les peuples de langue germanique<sup>7</sup>. Un autre cas célèbre d'épos précocelement moderne et largement fédérateur est celui de la *Geste d'Igor*, dont l'appropriation tardive – le poème étant découvert au XVIII<sup>e</sup> siècle, édité au tout début du XIX<sup>e</sup>, et gratifié seulement au XX<sup>e</sup> d'une édition critique faisant autorité<sup>8</sup> – suscita des disputes orageuses concernant l'authenticité du manuscrit disparu dans l'incendie de 1812<sup>9</sup>, et des revendications foudroyantes d'appartenance à la littérature russe de la « période kiévienne », à la littérature topographiquement et thématiquement ukrainienne<sup>10</sup>, et même à la littérature des « nationalités d'Asie Centrale » parlant des dialectes du groupe turc<sup>11</sup>, si bien que la slavité de base ait pu virer vers une turcité de

---

aussi Patrick Guelpa, *Dieux et mythes nordiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, chap. « La Légende des Niflungar (Nibelungen) », p. 145-184.

<sup>7</sup> Voir *Epic and Saga – Beowulf et Al*, ed. Charles W. Eliot, New York, Cosimo Classics, The Five Foot Shelf of Classics, vol. XLIX, 2009 [1919], p. 3.

<sup>8</sup> *La Geste du prince Igor, épopée russe du XII<sup>e</sup> siècle*, texte établi, traduit et commenté sous la direction d'Henri Grégoire, de Roman Jakobson et de Marc Szeftel, assistés de J. A. Joffe, New York, Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves, t. VIII, 1948. Il s'agit là d'une riposte donnée aux recherches contestataires du slaviste français André Mazon, dont l'igoro-scepticisme jouissait à l'époque d'une grande influence.

<sup>9</sup> Sur la polémique Mazon-Jakobson et ses coulisses, voir Robert Roudet, « La Querelle du *Dit du Prince Igor* : les motivations socio-culturelles », in *la Société russe à travers les faits de langue et les discours*, Dijon, Éditons universitaires de Dijon, 2009, p. 87- 98.

<sup>10</sup> Voir, par exemple, *Anthologie de la littérature ukrainienne jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle*, préf. M. A. Meillet, Paris, Genève et Prague, M. Giard et C<sup>ie</sup>, 1921, p. XVIII, pour une inclusion du poème d'Igor dans le corpus littéraire ukrainien, avec une insistence sur les « thèmes principaux de la poésie ukrainienne : les combats de la steppe, la lutte de la civilisation slave contre les dévastations des nomades. ».

<sup>11</sup> Sur le sort de cette hypothèse avancée malencontreusement par Oljas Souleimenov sous le régime soviétique, voir Victoire Feuillebois, « Le *Dit de la campagne d'Igor*, le mythe russe d'une épopée nationale », *Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 389-424, ici p. 398. Disponible en ligne sur Academia.edu, voir p. 9.

circonstance, se teindre d'une scandinavité de sang, pour aboutir à une européénéité de grâce<sup>12</sup>.

Comme ces dérives fictionnelles et contre-fictionnelles le montrent profusément, l'enjeu du genre épique « relève du domaine psycho-socio-culturel »<sup>13</sup> et nourrit des attaches symboliques proches de la phénoménologie du sacré. Dans la plupart des cas, ce qui s'affirme est une forme de « nécessité épique »<sup>14</sup>, à satisfaire au nom de la cohésion d'une société donnée, au nom de son art de vivre et de mourir. Provisoirement, on peut constater que l'épos n'est jamais un genre banal ou innocent : il nourrit le « Dasein » d'un peuple, en traçant les marges les plus viscérales, les plus pertinentes politiquement, le plus jalousement gardées de son être-au-monde.

Avec Roland et sa *chanson*, le panache carolingien revêt des accents tout aussi parlants : bien que le texte ait été découvert au XIX<sup>e</sup> siècle, la « carence philologique et patriotique » est comblée, dès 1777, par le recours à la « poétique de l'oralité forgée » adoptée par les éditeurs de la Bibliothèque universelle des romans<sup>15</sup>. La nécessité de donner toutes ses chances à la figure exemplaire (et populaire !) du Paladin l'emportait alors sur le prestige d'un épos vénérable, relégué à « l'enfance des lettres françaises »<sup>16</sup> et au primitivisme « gothique ». Ce cas de figure illustre bien la praxis épique<sup>17</sup> des Lumières, sous le jour de l'impératif encyclopédique d'assurer la saturation d'un genre autotélique.

<sup>12</sup> Sur ce point, voir Victoire Feuillebois, art. cité : « comme le souligne Boris Gasparov, le *Dit de la campagne d'Igor* est avant tout une œuvre appartenant à l'horizon littéraire et culturel de l'Europe, et toute tentative de le comprendre dans une perspective uniquement russe s'expose à un point de vue partiel sur ce phénomène. » ; l'auteur soutient en outre la parenté entre l'épos d'Igor et la saga scandinave ; voir *ibidem*, p. 403.

<sup>13</sup> Robert Roudet, art. cité, p. 87.

<sup>14</sup> Cette nécessité peut apparaître au XX<sup>e</sup> siècle comme un devoir littéraire envers la collectivité. Voir Delphine Rumeau, « *Le chant général* de Pablo Neruda ou “ la nécessité d'une nouvelle poésie épique ” », in *Désirs et débris d'épopée au XX<sup>e</sup> siècle*, éd. Saulo Neiva, Berne, Peter Lang SA, 2009, p. 253-269, ici p. 253.

<sup>15</sup> Sur cette « forgerie raisonnée » qui se présente comme une immersion historique légitimement re-créative, voir la thèse de Dimitri Garncarzyk, *La Muse géomètre. L'épopée dans l'Europe du 18<sup>e</sup> siècle*, soutenue le 5 novembre 2018 à Paris 3 sous la direction de Françoise Lavocat. Ici, p. 132 *sq.*

<sup>16</sup> *Loc. cit.* Pour cette ressource précieuse et toute récente, tous nos remerciements vont à M. Alexandre Stroev, qui a eu la gentillesse de mettre à notre disposition les pages concernant l'épos néo-rolandien de cette thèse dont il a suivi et appuyé l'élaboration en tant que membre du jury.

<sup>17</sup> Un « chant de troupes » contemporain était censé satisfaire au devoir de mémoire plus efficacement qu'une épopée médiévale manquante – donc probablement (!) inférieure.

Dans un paradigme culturel relevant de l'« iluminism communist »<sup>18</sup> avide d'écriture patriotique pour tous, les œuvres visées par les décisions stratégiques de translation – en particulier les épopees en langues vernaculaires du début de l'époque moderne – peuvent se définir comme des « textes fermés », conçus « pour un lecteur très défini, dans l'intention de diriger d'une manière répressive la coopération »<sup>19</sup> vers des « mondes possibles » peuplés d'individus héroïques prêts à se livrer aux exploits les plus mémorables au nom de leur communauté et au profit de leur communautarisme.

En Roumanie, dans le frémissement du Rideau de Fer, l'épopée suscitait un horizon d'*entente* singulièrement vibrant. Plus que la « saudade » de Vasco de Gama<sup>20</sup>, c'est la mort épique à la Roland qui se révélait féconde en fantasmes terrestres et promesses paradisiaques : cet « humanisme français » aussi héroïque que pieux – pour reprendre une idée chère à Louis Aragon<sup>21</sup> – pouvait dès lors reposer sur le mirage d'une « nouvelle chanson de Roland, d'un Roland aux mille et mille têtes, [dont la] voix ne se brisera pas à souffler l'olifant. Car déjà le monde entier l'entend, frémit, et va répondre »<sup>22</sup>. Aussi fédérateur que belliqueux, l'idéal (immortel ?) du « *kalos thanatos* »<sup>23</sup> donnait l'éveil à la « compulsion de répétition »<sup>24</sup> et au rêve de libération. En

<sup>18</sup> « Les Lumières communistes » décrivent l'idéal de l'émancipation culturelle des masses propagé dans les années '71-'89 en Roumanie. Voir Daniel Cristea-Enache, « Comunismul pe înțelesul tuturor » (Le Communisme pour les nuls), *România literară*, 14, 2015, [http://www.romlit.ro/index.pl/comunismul\\_pe\\_nelesul\\_tuturor](http://www.romlit.ro/index.pl/comunismul_pe_nelesul_tuturor), site consulté le 20 janvier 2019.

<sup>19</sup> Voir Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriam Bouzaher, Paris, Grasset, 1985 [1979], p. 74.

<sup>20</sup> Toutefois, il y a une affinité identitaire à signaler entre la « saudade » portugaise et le « dor » roumain, comme blasons de la romanité des deux peuples ; voir Mircea Eliade, « Dor – saudade românească », *Jurnalul portughez și alte scrieri*, Bucarest, Humanitas, 2006 [1942], p. 327-335, et, plus récemment, Roxana Ciolăneanu, « Dor and Saudade : Conceptual Metaphor and Cultural Identity », in *Romania in the World. Contacts and Reception*, ed. Paul Nanu, Turku, University of Turku, 2014, p. 163-173.

<sup>21</sup> Voir Louis Aragon, « La conjonction ET », *Les Cahiers du Rhône*, 5, 1942, « Controverse sur le génie de la France », *L'Œuvre poétique*, t. X, op. cit., p. 37-52.

<sup>22</sup> François La Colère, *Preface à Jean Noir, 33 sonnets composés au secret*, Éditions de Minuit, 1944, repris in Louis Aragon, *L'Œuvre poétique*, Paris, Livre Club Diderot, 1975, t. X, p. 374.

<sup>23</sup> Grace Jantzen, *Death and the Displacement of Beauty*, vol. I, *Foundations of violence*, Londres et New York, Routledge, 2004, p. 60 : « *The dead body of a hero is the paradigm of beauty. His is a beautiful death, a kalos Thanatos. He will never have to deal with the indignities of aging, nor will he ever pass into oblivion. His heroism, culminating in his death in battle, guarantees that he will never be forgotten.* ».

<sup>24</sup> Sur le cercle vicieux de la violence épique selon Freud, voir Guillaume Gomot, « Une Seconde Troie », *Carnets*, 5, 2015, <http://journals.openedition.org/carnets/358>, consulté le 03 décembre 2018.

Roumanie, la contrainte générique que l'épos fait peser sur le lecteur – avec des coordonnées spatio-temporelles à surmonter pour aller à la recherche d'une universalité modélisable – ne pouvait guère échapper aux plus avisés des intellectuels roumains, qui, vers 1969, disposaient déjà des travaux d'Umberto Eco traduits dans leur langue, si bien que l'idéal d'une « *operă deschisă* »<sup>25</sup> demeurait largement à portée d'esprit, malgré la relative clôture de l'horizon culturel<sup>26</sup>.

Dans l'entr'ouvert du travail interprétatif à vocation universelle et de la « construction socialiste » d'un « nouvel homme » et d'un nouvel humanisme politiquement défendables, l'œuvre française déploie sa mutabilité en diachronie, étant copieusement traduite dans toutes les langues européennes<sup>27</sup>, et recréée en roumain à plusieurs reprises tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. Ce n'est pas un hasard si Roland a cette particularité de « bénéficiant de multiples représentations du Sud-Ouest de l'Europe, en Espagne, à la place de l'hôtel de ville de Riga en Lettonie, en passant par de nombreux chapiteaux ou vitraux d'églises ou par divers espaces publics urbains, comme à Dubrovnik en Croatie ou à Brême en Allemagne » : selon Gérard-François Dumont, spécialiste en géopolitique de l'Europe, le neveu de Charlemagne « synthétise [...] à la fois les quatre valeurs de l'identité européenne :

<sup>25</sup> Sur la dialectique de l'ouverture et de la fermeture dans la praxis textuelle, voir Umberto Eco, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, préf. et trad. par Cornel Mihai Ionescu, Bucarest, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 19-20 (*Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1967). L'idée d'une réception dirigée par les diverses instances de la narrativité jouit d'une certaine diffusion dans les milieux littéraires roumains ; dans ce sens, voir les *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, 1-2, 15, 1978, *Current Trends in Romanian Linguistics*, éd. par A. Rosetti and Sanda Golopenția Eretescu, notamment p. 549, n.1 ; voir aussi Cristian Moraru, *Ceremonia textului : poeți români din secolul XX*, Bucarest, Editura Eminescu, 1985, surtout p. 61, où « celebrul semiotician » (le célèbre sémioticien) est invoqué à titre d'arbitre en matière de poétique contemporaine ; plus près de la Révolution de 1989, voir Mircea Măciu, *Mic dicționar encyclopedic* (Petit dictionnaire encyclopédique), Bucarest, Editura Științifică și Encyclopedică, 1986, p. 580.

<sup>26</sup> Pour un intellectuel moldave ayant traversé l'époque communiste à Chișinău, la publication de l'ouvrage d'Umberto Eco en roumain est le signe d'une « Românie pe atunci destul de toleranță în ceea ce privează libertatea de expresie » (Roumanie assez tolérante, à l'époque, en ce qui concernait la liberté d'expression), et la lecture en était vécue quasiment comme un dessillement de l'esprit ; voir Leo Butnaru, « Lectii de democrație : „Opera deschisă“ de Umberto Eco », *Orizonturi culturale italo-române / Orizzonti culturali italo-romeni*, 2, III, 2013, disponible en ligne sur le site [http://www.orizonturicultural.ro/ro\\_recenzii\\_Leo\\_Butnaru.html](http://www.orizonturicultural.ro/ro_recenzii_Leo_Butnaru.html), consulté le 5 décembre 2018.

<sup>27</sup> Sur les versions modernes du *Roland* à travers le monde, voir Joseph J. Duggan, *A Guide to Studies on the Chanson de Roland*, Londres, Grant & Cutler Ltd., 1976, p. 45-49 ; le médiéviste y recense toutes les traductions connues à l'époque, respectivement en anglais, français, allemand, italien, japonais, polonais, roumain, espagnol.

liberté [...], souci d'égalité [...], volonté d'ouverture [...], subsidiarité [...]. »<sup>28</sup>

Véritable monstre sacré du nationalisme français / normand<sup>29</sup> et de la « défense des libertés urbaines »<sup>30</sup>, le chevalier Roland est une présence familière en Roumanie, via la statue qui dominait sévèrement la grande place de Sibiu<sup>31</sup> aux XVII<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles, avant de trouver un piédestal plus amical au Musée National de Brukenthal<sup>32</sup>. Moins central mais tout aussi éloquent, un autre avatar du champion médiéval veille depuis 1928 sur les soldats saxons morts en exil sous les

---

<sup>28</sup> Sur la représentativité européenne de Roland, voir l'article remarquable – du point de vue politiquement littéraire qui nous interpelle ici – de Gérard-François Dumont, « Le Héros dans l'identité européenne », in *Entretiens autour de l'identité européenne*, Nice, Centre International de Formation Européenne, 2013, p.35-38, disponible en ligne sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01150401/document>, site consulté le 20 janvier 2019.

<sup>29</sup> Ce nationalisme avant-la-lettre relève d'une francité reconnaissable en tant que telle : « dans la *Chanson de Roland*, la France a complètement remplacé la Gaule, nom qui a disparu, et les Français ont adopté saint Denis comme leur saint patron dont le nom figure même dans leur cri de guerre *Munjoie St. Denis*. Le terme de *France* est même amplifié, il devient la *dulce France* [...]. En outre, ce nationalisme français se double d'un patriotisme provincial, celui des Normands. Tuoldus porte un nom normand, le Thor-váldr viking sous forme francisée et latinisée. Normand, il “normannise” la langue de sa chanson, et aussi son contenu. », André de Mandach, *Naissance et développement de la chanson de geste en Europe : la Geste de Charlemagne et de Roland*, Genève, Droz, 1961, p. 157.

<sup>30</sup> Cette symbolique est attestée dans de nombreuses villes du *Sacrum Romanum Imperium*, à commencer avec Brême, où une statue de Roland est érigée en 1404 ; plus tard, on en voit paraître d'autres à Nuremberg, Lübeck, ensuite en Transylvanie, en particulier à Sibiu, Baia-Mare, Cluj. Voir Blanka Szeghyová, « The Topography of Justice : Symbols, Rituals and the Representation of Urban Justice in Early Modern Northern Hungary », *Faces of Community in Central European Towns : Images, Symbols, and Performances, 1400–1700*, éd. Kateřina Horníčková, Londres, Rowman & Littlefield Inc., 2018, p. 75-76.

<sup>31</sup> Elle venait remplacer une statue du XVI<sup>e</sup> siècle. C'est devant la colonne sur laquelle trônait cette statue que les exécutions publiques avaient lieu jusqu'en 1771, si bien que l'on associait ce monument à un poteau de torture ; au sujet de la tutelle justicière que ce Roland monumental exerçait sur les destins transylvains, voir Paul Brusanowski, *Pagini din istoria bisericăescă a Sibiului medieval* (Pages de l'histoire ecclésiastique de la ville médiévale de Sibiu), Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2007, chap. « Sibiul în epoca Reformei (1543-1690) », p. 149 et Lucia Elena Rebega, *Dezvoltarea durabilă a turismului în județul Sibiu* (Le Développement durable du tourisme dans le département de Sibiu), thèse de doctorat sous la direction de Ion Velcea, soutenue à l'Université de Bucarest en 2011, p. 97.

<sup>32</sup> Pour des informations plus poussées confrontant plusieurs sources, voir Petre Besliu Munteanu, « Roland din Piața Mare a Sibiului : istorie, justiție și simboluri » (Roland de la Grand-Place de Sibiu : histoire, justice et symboles), *Tribuna*, 2017, consulté le 6 décembre 2018 sur le site <http://www.tribuna.ro/stiri/special/roland-din-piata-mare-a-sibiului-istorie-justitie-si-simboluri-128681.html>.

drapeaux de l'Empire Austro-Hongrois, inhumés avec des honneurs à Cârța et soignés par les demoiselles célibataires du lieu<sup>33</sup>.

S'il a pu incarner, avec son potentiel sémiotique, le « patriotisme impérial », l'« Ostkolonisation » et « l'autonomie municipale garantie par l'empereur »<sup>34</sup> à l'époque du *Heiliges Römisches Reich*, Roland prête son profil héroïque – sinon sa « cage de fous »<sup>35</sup> – aux objectifs politiques, esthétiques et moraux allégués par les instances de censure du Royaume de Roumanie (surtout de 1942 jusqu'en 1947), de la République populaire roumaine (RPR : 1947-1965) et de la République socialiste roumaine (RSR : 1965-1989). Au fil de l'Histoire, « le héros reste disponible pour redonner du sens si les circonstances l'exigent. D'ailleurs, nombre de héros n'ont retrouvé leur sens mythologique que le jour où un pouvoir d'occupation ou totalitaire a voulu ou décidé de les enlever du regard des passants ». C'est un peu le cas du Roland de Sibiu, qui reste toujours à portée de pensée – et d'idéologie – sa statue s'étant retirée de la place publique dès 1783, tout en inspirant, en 1915, une réplique gigantesque prêtant le flanc aux clous des donateurs et à l'espoir des veuves de la Grande Guerre<sup>36</sup>.

En matière de littérature, la censure roumaine retarde autant que possible la parution des ouvrages jugés « rétrogrades » ou « cosmopolites », mais, une fois qu'elle en a accepté un et qu'elle l'a encadré idéologiquement, elle sévit moins contre les enjeux « ténébreux » d'un passé « dépassé » que contre les charmes « décadents » du capitalisme contemporain, qui s'attirent promptement les foudres de la « lutte de classe »<sup>37</sup>. Après tout, il y a moins

<sup>33</sup> Voir les sites de promotion touristique de *Complexul Memorial Cârța*, <https://sibiu100.ro/cultura/2605-complexul-memorial-c/>, et de *Abația Cisterciană din Cârța*, <http://sibiu-online.ro/abatia-cisterciana-carta/>, consultés le 6 décembre 2018.

<sup>34</sup> Voir Damien Thiriet, « L'Aigle : évolution d'un symbole en Allemagne et en Pologne. Le cadre de la recherche : les lieux de mémoire germano-polonais », *Revue de l'Institut français d'histoire en Allemagne*, 2, 2010, p. 8.

<sup>35</sup> Espace où étaient enfermés et exposés, à Sibiu (comme ailleurs dans l'Empire Romain Germanique), auprès de la colonne surmontée par la statue de Roland, les ivrognes, les fauteurs de troubles et les brigands. Voir Mihaela Kloos-Ilea, « Procesele vrăjitoarelor din Transilvania » (La Chasse aux sorcières en Transylvanie), disponible en ligne sur le site <https://povestisasesti.com/2013/10/30/procesele-vrajitoarelor-din-transilvania/>, consulté le 5 décembre 2018.

<sup>36</sup> Petre Besliu Munteanu, « Omul din Fier sibian (Un altfel de Roland) » [L'Homme de Fer de Sibiu (Un autre genre de Roland)], *Tribuna*, 2018, <http://www.tribuna.ro/stiri/special/omul-din-fier-sibian-un-altfel-de-roland-132781.html>, site consulté le 20 janvier 2019.

<sup>37</sup> Généralement, les écrits étrangers provenant de cultures non-communistes jouissaient d'une sorte de présomption de culpabilité, étant jugés « suspects, voire dangereux » s'ils ne

d'envolées contre-révolutionnaires à étouffer chez un brave d'autrefois que chez un défenseur tout frais de l'émancipation sexuelle, par exemple<sup>38</sup>... Jouissant d'une attention scribale et éditoriale jamais démentie, du moins<sup>39</sup> dans les années '40-'80, la réanimation roumaine de *Roland*, aussi partielle que partisane, promet ainsi d'offrir un terrain fructueux à l'analyse.

Les avatars textuels de *La Chanson* – qu'ils soient baptisés « Cîntec » ou « Cîntare »<sup>40</sup> – illustrent l'interaction entre les artisans vingtiémistes de la culture roumaine et les créateurs médiévaux de celle française, édifiant, via l'encadrement traductionnel et critique, une image « politiquement correcte » et correctement mythique de cette « territorialisation » épique<sup>41</sup> qui honore la « douce France » et anime la « douce Roumanie »<sup>42</sup> par les topoï de la patrie, du père / pair

---

cultivaient pas le « réalisme critique » ou « socialiste » ; voir Mihaela Voicu et Cătălina Gîrbea, « Les voies aventureuses des études de littérature française médiévale en Roumanie », *Perspectives médiévales*, 35, 2014, consulté le 14 octobre 2018 sur le site <http://journals.openedition.org/peme/3964>.

<sup>38</sup> Comme l'impardonnable et incontournable André Gide, que la censure roumaine retirait de la circulation pour cause de « résignation, nonchalance », ou de productions « démobilisantes », Liliana Corobca, *Controlul cărtii : cenzura literaturii în regimul comunist din România* (Le Contrôle du livre : la censure de la littérature sous le régime communiste de Roumanie), Bucarest - Iași, Cartea românească - Polirom, 2014, p. 58. Toutefois, malgré sa volte-face de 1936, Gide parvient à esquiver la censure roumaine par la parution de la traduction *Falsificatorii de bani* (Les Faux-Monnayeurs), imposée par Irina Mavrodin et Mihai Murgu chez Univers en 1980, et à faire fondre quelque peu les résistances académiques grâce aux efforts de critiques comme Anca Măgureanu, qui lui consacre la thèse de doctorat *Structura dialogului în opera lui André Gide*, Bucarest, Editura Universității din București, 1979, ou bien comme Alexandru Călinescu et Dumitru Constantin, qui lui dédient des articles remarquables parus dans les années '70 dans la revue *Alma Mater*.

<sup>39</sup> Mais aussi après la chute du régime communiste : il convient d'évoquer ici les travaux du célèbre critique littéraire Nicolae Manolescu, notamment l'article « De ce ar trebui să citim *La Chanson de Roland* » (Pourquoi devrions-nous lire *La Chanson de Roland*), paru dans la revue *România literară*, 7, 2012 ; au-delà de toute contrainte politique, l'auteur insiste sur la valeur morale de l'épique rolandien (!), non sans détailler l'apparat carnassier du poème ; voir [http://www.romlit.ro/index.pl/de\\_ce\\_ar\\_trebui\\_s\\_citim\\_la\\_chanson\\_de\\_roland](http://www.romlit.ro/index.pl/de_ce_ar_trebui_s_citim_la_chanson_de_roland), site consulté le 4 décembre 2018.

<sup>40</sup> La différence entre un chant de troupes (cîntec) et une cantilène plus élaborée, religieusement inspirée et festive (cîntare) est à peine perceptible en roumain moderne, où les deux termes peuvent référer aussi proprement à l'épos. Toutefois, le nom féminin a tendance à tomber en désuétude, tandis que son pendant masculin reste actuel et productif. Les emplois féminins les plus mémorables sont le syntagme désignant le *Cantique des cantiques* (*Cântarea cântărilor*) et l'intitulé du festival communiste « Cîntarea României » (1976-1989), inspiré par le poème éponyme d'Alecu Russo.

<sup>41</sup> Jean-Marcel Paquette, *La Chanson de Roland : Métamorphoses du texte. Essai d'analyse différentielle des sept versions*, Orléans, Paradigme, 2013, p. 15-17.

<sup>42</sup> Nous faisons allusion ici au célèbre poème de Mihai Eminescu, « Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie » où le patriotisme romantique bat son plein.

fondateur, et, dernier point mais non des moindres, par le culte de la « bonne » humanité *via* le culte de la personnalité.

Dans un esprit médiévalisant comptant sur l'exotisme historique autant que sur une francophilie de principe<sup>43</sup>, Roland traverse la deuxième guerre mondiale en enfant gâté du régime « autoritaire » du maréchal Ion Antonescu et en star du « réalisme socialiste » de Nicolae Ceaușescu, se pliant, par son intransigeance même, au nationalisme d'extrême droite aussi bien que d'extrême gauche. Certes, ce n'est pas la faute à Turoldus si les extrêmes se touchent... et pourtant rien n'est plus apte à se prêter au « jihad »<sup>44</sup> de tout horizon que le fameux slogan « Paien unt tort e chrestiens unt dreit »<sup>45</sup> du martyre meurtrier. L'épuration culturelle est *in nuce*, dans cet optimisme moral prêt à toutes les cruautés.

Face à des prémisses aussi manichéennes, le chercheur du XXI<sup>e</sup> siècle peut s'attendre à ce que l'appareillage mythique et l'appareil critique de l'épopée révèlent des « traces » reconnaissables des idéologies totalitaires du XX<sup>e</sup> surimposées à celles du Moyen Âge. Cette « fusion des horizons d'attente »<sup>46</sup> est, en outre, favorisée par une circonstance philologique particulière : nos traducteurs n'ont pas le

<sup>43</sup> Selon Adina Dinițoiu et Clémence Thierry, « l'apprentissage du français correspondait [...] la modernité européenne jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, puis à une forme de résistance intellectuelle pendant la période communiste. Largement implanté dans les écoles roumaines durant le régime communiste, l'enseignement du français a maintenu ses positions tout au long de la période de transition. », *Étude, L'Édition en Roumanie*, avec l'appui du Centre national du livre, 2018, disponible en ligne sur <https://www.bief.org/fichiers/operation/4096/media/9828/L'e%CC%81dition%20en%20Roumanie%202018.pdf>, p. 1-47, ici p. 15.

<sup>44</sup> Pour un emploi historiographique pertinent du terme « jihad » en contexte carolingien, voir par exemple Yitzhak Hen, « Charlemagne's Jihad », *Viator*, 37, 2006, <http://www.medievalists.net/2013/01/charlemagnes-jihad/>; la diffusion de la notion de guerre sainte par Théodulphe d'Orléans dans la *Capitulatio de partibus Saxoniae*, ainsi que le rôle de l'« adoptionisme » dans la politique de conquête menée par Charlemagne, sont bien documentés ; sur les guerres de religion carolingiennes dans la perception de ses contemporains, voir aussi Samuel Ottewill-Soulsby, « 'Those Same Cursed Saracens': Charlemagne's Campaigns in the Iberian Peninsula as Religious Warfare », *Journal of Medieval History*, 42, 4, 2016, p. 1-24.

<sup>45</sup> *La Chanson de Roland*, éd. et trad. Joseph Bédier, Paris, L'Édition d'Art H. Piazza, [1938], disponible en ligne sur le site <http://archive.org/>, v. 1015-1016, p. 80

<sup>46</sup> Cette notion popularisée par Hans Robert Jauss était bien connue en Roumanie communiste ; les idées de l'herméneute allemand circulaient assez librement dans les années '70, comme le montre par exemple l'article d'Andrei Corbea, « Istoria literară ca provocare a științei literaturii » (L'Histoire littéraire comme défi pour la science de la littérature), *Alma Mater*, 5, 9-10, 1973, p. 15. À Yassy, il a donné une série de conférences en 1986, son ouvrage *Experiență estetică și hermeneutică literară* étant traduit et préfacé par le même (yassiot) Andrei Corbea à Bucarest, chez Univers, en 1983.

privilège d'un accès direct ou médiat à la tradition manuscrite de la geste française dans son ensemble ; auprès des récepteurs roumains, Joseph Bédier est le seul artisan connu et reconnaissable de *La Chanson de Roland* – incarnée par le manuscrit d'Oxford dû à Turoldus. Or, le mérite le plus éclatant que l'illustre chercheur français accorde au chef-d'œuvre épique est de représenter « le premier témoignage d'un véritable patriotisme étatique »<sup>47</sup>, ce qui n'est pas sans incidence sur les préoccupations dominant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>48</sup>. Son édition du manuscrit d'Oxford, accompagnée d'une traduction en français moderne et publiée à Paris chez l'Édition d'Art H. Piazza à partir de 1921 (rééd. 1922, 1927, 1937, 1938, réimp. 1974, 1982<sup>49</sup>), est ainsi l'unique source de la traduction complète réalisée en roumain et signée, à deux reprises s'étalant sur une trentaine d'années, par le regretté professeur de linguistique française Eugen Tănase. De leur côté, Sorina Bercescu, professeure et didacticienne du FLE, et son mari Victor Bercescu, romancier et traducteur, puisent au même corpus bédieriste pour l'anthologie épique médiévale à laquelle ils contribuent avec des vers translatés ou résumés en prose ; leur *Roland* se ressource à l'édition de 1922 de Joseph Bédier. Ni l'une ni l'autre de ces versions académiques ne prend en compte les dix volumes de la *Chanson* édités par Raoul Mortier à partir de 1940<sup>50</sup>, qui restent des *rarae aves d'ailleurs*<sup>51</sup>.

Globalement, les affinités entretenues par le patriotisme au sens large sous-tendent et légitiment une admiration d'ordre esthétique, suscitée par la réussite littéraire de « la plus ancienne et aussi la plus belle [...] de toutes les versions de la *Chanson de Roland* »<sup>52</sup>. S'il reste des points délicats dans la translation d'une éthique de

<sup>47</sup> Selon Alain Corbellari, *Joseph Bédier : écrivain et philologue*, Genève, Droz, 1997, p. 365-366.

<sup>48</sup> Sur les crises de la « nation » au XX<sup>e</sup> siècle, voir Paul Thibaud, « Nation et Europe au XX<sup>e</sup> siècle de la sacralisation négative à la sécularisation positive », *Politique étrangère*, 3-4, 2000, p. 703-716, [https://www.persee.fr/docAsPDF/polit\\_0032-342x\\_2000\\_num\\_65\\_3\\_4976.pdf](https://www.persee.fr/docAsPDF/polit_0032-342x_2000_num_65_3_4976.pdf), site consulté le 20 janvier 2019.

<sup>49</sup> Voir la page consacrée aux éditions et traductions du *Roland* d'Oxford sur le site des Archives de littérature du Moyen Âge (Arlima), [https://www.arlima.net/qt/roland\\_chanson\\_de.html#oxf](https://www.arlima.net/qt/roland_chanson_de.html#oxf).

<sup>50</sup> *Les Textes de la "Chanson de Roland"*, éd. Raoul Mortier, Paris, Éditions de la Geste francor, 1940-1944, 10 tomes. Le *Roland* d'Oxford est édité au tome III.

<sup>51</sup> En effet, le seul ouvrage de Raoul Mortier enregistré dans le catalogue roumain des bibliothèques universitaires et de recherche (ROLINeST) est son *Dictionnaire encyclopédique* (1038-1965) ; voir <http://www.bcu-iasi.ro/catalog-bcu#tab5>.

<sup>52</sup> Cette *captatio benevolentiae* de l'avant-propos de l'édition de Joseph Bédier (p. I) était connue et probablement intériorisée par les traducteurs et adaptateurs roumains.

propagande – comme la religion, la monarchie ou la dialectique du loyalisme et de la trahison – ceux-ci deviennent autant de tranchants à émousser pour faire réussir un *Roland* roumain.

## La Roumanie face au défi de l'épos

Pour relever ce pari de la créativité épique francophile dans le contexte de la dictature roumaine, nous proposons une étude comparative des traductions du *Roland* de Turoldus, en focalisant les divers prolégomènes éditoriaux censé ranimer un modèle passéiste en vue de son appropriation culturelle.

De la prose au vers, de l'admiration à la recréation poétique, l'identification à l'altérité épique française évolue spectaculairement en embrassant le corpus bédieriste. Il y va d'une « *translatio studii* » au plein sens de l'expression – véritable « transfert de sens, de sainteté, de pouvoir, de savoir »<sup>53</sup> – reposant sur l'effort de construire un *épos* culturellement efficace qui prenne tout son sens en roumain, en s'élevant, poétiquement sinon historiquement, à la virtuosité enviable de l'épopée française.

Essentiellement, l'entreprise traductrice, loin de trahir un engouement anachronique pour Roland, répond à l'horizon d'attente épique d'une Roumanie qui est constamment à la recherche d'une épopée nationale digne de ce nom, se tournant tantôt vers les sources intarissables de l'oralité contemporaine, tantôt vers la réédition de quelques tentatives savantes souvent inachevées et presque toujours manquées. Au nom du « génie du peuple », le folklore épique roumain est ardemment privilégié, jouissant d'approches académiques et d'inventaires bien fournis<sup>54</sup>, de traductions en français<sup>55</sup> et même d'une

<sup>53</sup> Voir Aden Kumler, « *Translating Ma Dame de Saint Pol* », in *Translating the Middle Ages*, éd. par Karen L. Fresco et Charles D. Wright, Londres et New York, 2016 [2012], p. 36 : « *In the European medieval context, translatio connoted a transfer: a transfer of meaning, of holiness, of power, of knowledge.* ».

<sup>54</sup> La référence incontournable en matière de folklore épique roumain est le monumental *Cîntecul epic eroic. Tipologie și corpus de texte poetice*, Bucarest, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1981, édité par Alexandru I. Amzulescu, qui fonde son corpus sur des critères scientifiques dérivés des recherches structurales, considérés comme les plus « objectifs » à l'époque. Le critère esthétique n'est pas retenu.

<sup>55</sup> Voir le chapitre « La Poésie épique (l'épopée légendaire et héroïque) » de l'*Anthologie de la poésie populaire roumaine*, trad. Annie Bentoiu et Andreea Dobrescu-Warodin, Bucarest,

certaine ouverture à l'altérité ethnique transylvaine<sup>56</sup>. Les épopeés ou les épyllions signés par les grands noms de la littérature roumaine – Miron Costin<sup>57</sup>, Dimitrie Cantemir<sup>58</sup>, Ion Budai-Deleanu<sup>59</sup>, Vasile Alecsandri<sup>60</sup>, Mihai Eminescu<sup>61</sup> – ensuite par des émules plus fervents ou persévérand<sup>s</sup><sup>62</sup> – sont présentés sous un jour nationaliste, non sans nuances dans l'exaltation des vertus proprement artistiques de ces productions réalisées sous l'empire de l'opportunisme idéologique, de bonne foi ou de pleine bourse<sup>63</sup>. Par ailleurs, la prise de conscience

Minerva, 1979, p. 15-103. Voir aussi l'ouvrage d'Hélène Lenz, *La Stéréotypie de l'épopée roumaine*, Cluj-Napoca, Dacia, 2000, avec un volet anthologique récent traduit en français.

<sup>56</sup> Sur ce versant folklorique propice à une tolérance ethnique de principe, voir *Balade populară maghiare din R.P.R.*, trad. H. Grămescu, Bucarest, Editura Tineretului, 1960.

<sup>57</sup> Pour un épyllion proto-national du XVII<sup>e</sup> siècle, voir Miron Costin, *Stihuri de descălecatal tării*, in *Letopisul Ţării Moldovei dela Aron Vodă încoace*, ediție critică P. P. Panaitescu, Bucarest, Fundația literară pentru literatură și artă, 1944, p. 5.

<sup>58</sup> L'œuvre de Dimitrie Cantemir est présentée comme une « épopée négative de l'hypocrisie, du byzantinisme, de la dissimulation, des complots et des attrape-nigauds » (notre traduction) ; voir Manuela Tănărescu, *Despre Istoria ieroglifică*, Bucarest, Cartea românească, 1970, p. 72.

<sup>59</sup> Ce n'est ni politiquement, ni historiquement correct, de dire que *Tiganiana* est la première épopée roumaine ; il s'agit en fait d'un poème héroï-comique apparemment raciste, datant de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et connaissant plusieurs rééditions pendant le régime totalitaire, aussi bien qu'à sa suite ; sa réception officielle est plutôt enthousiaste, lorsque la clé de lecture est allégorique.

<sup>60</sup> Sur *Miorița*, voir Dumitru Caracostea, *Poezia tradițională română*, București 1969, et Adrian Fochi, *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, Editura Academiei, 1964 ; la polémique concernant l'hypothèse de la forgerie littéraire d'Alecsandri doit prendre en compte les méthodes folkloristes de l'époque et son climat nationaliste. Sur l'accueil de cette ballade en tant que chef d'œuvre du poète roumain, voir « La Brebis merveilleuse », in Jules Brun, *À propos du romancero roumain*, Paris, Alphonse Lemerre, 1896, p. 50-54.

<sup>61</sup> Pour une illustration particulièrement pertinente, voir Eugen Todoran, *Mihai Eminescu. Epopaea română*, Iași, Junimea, 1981.

<sup>62</sup> Pour le XIX<sup>e</sup> siècle, il faut évoquer toute une série de tentatives épiques plus ou moins abouties : Ion Heliade-Rădulescu, *Mihaiada* (fragment) ; Gheorghe Asachi, *Ștefanoida* (fragment) ; Constantin Negruzzì, *Aprodul Purice* (fragment d'une *Ștefanida*) ; Alexandru Pelimon, *Traian în Dacia. Resbelul romanilor cu dacii, la anul 102-105 după Christos* (12 chants) et *Epoca glorioasă a lui Mihai Viteazul* (22 chants) ; Vasile Bumbac, *Descălecarea lui Dragoș în Moldova* (fragment) ; Dimitrie Bolintineanu, *Traianida* ; Aron Densușianu, *Negriada* (12 chants) ; I.I. Bumbac, *Florinta* (2 chants) ; Ioan N. Șoimescu, *Daciada* (24 chants). Pour le XX<sup>e</sup>, on retient Petre Dulfu, *Gruie-al lui Novac* ; St. O. Iosif, *Din zile mari* (un épyllion exécuté péniblement, avec un talent authentique et perturbé, sur commande du ministre Spiru Haret) ; Ioan-Pop Florantin, *Ștefanida. Epopée istorică națională* (continuation de la tentative épique précédente) ; enfin, la création d'une poëtesse, Gallia Tudor, *Latinida* (projetée en 3 parties, dont la 2<sup>e</sup> finit par faire défaut, à cause d'une « fatigue évidente »). Pour un panorama aussi fulgurant qu'éloquent, voir *Epopei naționale*, ed. Teodor Vârgolici, Bucarest, Minerva, 1979, *Prefață*, p. XII-XXXIX. On doit à l'auteur la constitution d'un corpus riche et inégal, dont les pièces de résistance sont attentivement contextualisées et modérément louangées.

<sup>63</sup> Sur les motivations des auteurs épiques, voir l'étude de Teodor Vârgolici, *Epopaea națională în literatura română*, Bucarest, Eminescu, 1980.

d'une roumanité à cultiver (en roumain<sup>64</sup>) est de date relativement récente, remontant à des instances éparses de moldavité, transylvanité et valachité fièreusement fusionnées par les représentants latinistes de la philosophie des Lumières<sup>65</sup>, ensuite par les promoteurs – notamment francophones – du romantisme européen<sup>66</sup>. Au XX<sup>e</sup> siècle, c'est le plaidoyer identitaire de la continuité daco-romaine qui se fait belliqueusement entendre, notamment sous le communisme<sup>67</sup>, prompt à alimenter une veine épique toujours ouverte.

Dans un pays où le mot « cosmopolit » est guetté par la censure et hautement blâmable, l'attrait de l'universel comme ébauche de mondes possibles finit par s'imposer<sup>68</sup>. Ainsi, les adaptations /

<sup>64</sup> En revanche, en polonais on peut remonter au dix-septième siècle, grâce à la *Poema polonă* de Miron Costin, épopee d'une Roumanie préfigurant celle que le prince Alexandru Ioan Cuza allait construire le 24 janvier 1859. Sur le souffle épique « roumain en polonais », voir Mircea Scarlat, *Introducere în opera lui Miron Costin*, Bucarest, Minerva, 1976, p. 148 sq..

<sup>65</sup> En particulier, les théoriciens et écrivains de l'École Transylvaine (Școala Ardeleană) : l'évêque Inocențiu Micu-Klein, les philologues et historiens Samuil Micu, Gheorghe Șincai, Petru Maior et l'écrivain Ioan Budai-Deleanu ; pour une présentation synthétique de ce courant culturel et de son versant socio-politique, voir Ioan-Aurel Pop, « Școala Ardeleană și națiunea română din Transilvania în Secolul Luminilor », *România literară*, 51-52, 2015, [http://www.rmlit.ro/index.pl/coala\\_ardelean\\_i\\_naiunea\\_romn\\_din\\_transilvania\\_n\\_secolul\\_lu\\_minilor](http://www.rmlit.ro/index.pl/coala_ardelean_i_naiunea_romn_din_transilvania_n_secolul_lu_minilor), site consulté le 20 janvier 2019.

<sup>66</sup> Sur l'apport politique et culturel de la francophonie en matière d'épos national, voir, par exemple, l'ouvrage historiographique *Ériger une République souveraine, libre et indépendante (Mémoires de Charles-Léopold Andreu de Bistrița sur la Moldavie et la Valachie au XVIII<sup>e</sup> siècle)*, éd. par Alexandre Stroev et Ileana Mihăilă, Bucarest, Editura Roza Vânturilor, 2001, consacré aux versions épistolaires revêtues au XVIII<sup>e</sup> siècle par le « projet de pays » qui allait aboutir à la construction de la Roumanie. Pour une configuration proprement épique conçue en français au XIX<sup>e</sup> siècle, voir *L'Épopée roumaine. Conférence en vers de Jules Brun*, Bucarest et Iassy, Athénée roumain et Théâtre National, 1897, document qui incorpore les contributions de Vasile Alecsandri et leur réserve un accueil enthousiaste au nom de la latinité et du génie populaire (commun !).

<sup>67</sup> Voir l'ouvrage collectif *Un jeu dangereux : la falsification de l'Histoire. Recueil d'études et d'articles*, éd. en français (dir. S. Pascu et S. Stefanescu, Bucarest, Académie roumaine des Sciences, 1987, qui se veut une réplique à l'ouvrage *History of Transylvania*, dir. Béla Köpeczi, 3 volumes, Institute of History of the Hungarian Academy of Sciences, 2002 [1986], disponible en ligne sur <http://mek.oszk.hu/03400/03407/html/index.html>, site consulté le 10 décembre 2018. Étant donné la pauvreté des sources écrites, nous préférons nous situer en dehors de cette *vexata quaestio*, pour embrasser une vision de l'histoire nationale en tant que fiction autotélique d'un « Nous » à vocation continûment performative. Voir aussi la position de Michel Pillon, « Les Daces, Trajan et les origines du peuple roumain : aspects et étapes d'une controverse européenne », *Anabases*, 1, 2005, p. 75-104, qui refuse de trancher entre « continisme » et « immigrationnisme », se contentant de saluer la qualité scientifique des débats – rigoureusement rattachés à leurs contextes historiques et culturels.

<sup>68</sup> « Nicolae Ceaușescu dresse une critique ouverte du “cosmopolitisme à tout prix”, et du “servilisme envers la culture capitaliste décadente”, tout en exigeant la valorisation des “réalités nationales” et des “intérêts de l’homme socialiste”, par la littérature et les arts de Roumanie », Alina Tudor Pavelescu, *Le Conducător, le Parti et le Peuple. Le discours*

vulgarisations de *Roland* réalisées par le prosateur Alexandru Mitru (1914-1989) s'inscrivent dans la logique transnationale du cycle *Din marile legende ale lumii* (Des Grandes légendes du monde), où l'ardent neveu de Charlemagne côtoie Igor, Sigfrid et le Cid dans un même volume préfacé par le professeur, philologue et linguiste Gheorghe Bulgăr. Ce néo-*Roland* a paru en 1963 à Bucarest, chez Editura Tineretului (les Éditions de la Jeunesse), accueillant, en quelques notes glissées à la fin du florilège, la « vérité historique » aussi bien que les « éléments les plus valeureux des traditions populaires »<sup>69</sup>. Un second volume complète le tableau « légendaire » et « mondialiste » par des versions mémement adaptées au public jeune (et annotées par le remanieur) de récits ravivant la mémoire de héros comme Guillaume d'Orange, Gudrun, le Vaillant à la Peau de Tigre, Arthur et les chevaliers de la Table Ronde, Tristan.

Dans le sillage des rééditions que cet opus réserve à *Roland* de 1963 à 1989 (1965, 1976, 1987, avec des illustrations par Marcela Cordescu), Alexandru Mitru se laisse aller à l'émulation épique, en créant un héros roumain sur mesure : le haïduk Miu-al-Florilor, qui est accueilli par la revue *Cutezătorii* sous forme de BD à succès dès 1968. L'idéal guerrier, détournant l'hostilité de l'étranger pour la pointer sur le prochain le plus haïssable (car susceptible d'incarner l'ennemi du peuple !), aura trouvé un moyen de « roumaniser » le chevalier en le déclassant, en le naturalisant et en lui prêtant un goût pour la subversion légitime, sans autre paradis que l'utopie d'une liberté sanguinaire.

Pour revenir à la dimension proprement épique de notre panorama *roumainement* français, il faut évoquer également l'année 1978, lorsque paraît à Bucarest l'anthologie à parfum universel ou plutôt pan-européen, intitulée *Poeme epice ale Evului Mediu*. (Poèmes épiques du Moyen Âge), que nous avons déjà évoquée à titre de traduction partielle du *Roland*. La *Chanson* y est préfacée et annotée par Sorina Bercescu, professeure à l'Université de Bucarest née à

---

*nationaliste comme discours de légitimation dans la Roumanie de Ceausescu (1965-1989)*, thèse de doctorat en cotutelle dirigée par Dominique Colas et Dinu C. Giurescu, soutenue en 2009, Paris, Institut d'Études Politiques, ici p. 186 ; <https://spire.sciencespo.fr/hdl/2441/53r60a8s3kup1vc9kd10pgob5/resources/a-tudor.pdf>, consultée le 17 janvier 2019. La chercheuse se penche sur les fameuses « thèses » du 9 juillet 1971 du dictateur roumain, p. 10-13.

<sup>69</sup> Alexandru Mitru, *Din marile legende ale lumii*, Bucarest, Editura Tineretului (Éditions de la Jeunesse), Préface par Gh. Bulgăr, vol. I, 1963, Notes, « Creazul Igor » (Le Prince Igor), n. 14, p. 183-184.

Bucarest en 1929, actuellement âgée de 89 ans. Intitulée *Cîntecul lui Roland*, la geste fait peau neuve dans une version fragmentaire que la didacticienne – connue pour son *Istoria literaturii franceze*<sup>70</sup> et pour son *Ghid de conversație român-francez*<sup>71</sup>, aussi bien que pour des traductions multidisciplinaires du français moderne<sup>72</sup> – co-signé avec son époux et collègue, Victor Bercescu. *Roland* y rejoint *Tristan*, le *Cid*<sup>73</sup> et *Parsifal*<sup>74</sup>, sortant du même manuscrit d’Oxford (édité par le même Bédier !), sans que l’étude introductory bercescienne (*Studiu introductiv*) ne vienne glisser la moindre allusion aux deux versions intitulées *Cîntarea lui Roland*, publiées 36, respectivement 4 ans plus tôt par le collègue transylvain Eugen Tănase, devenu dès 1966 membre fondateur de la Chaire de langues romanes de l’Université de Timișoara.

Malgré cette omission qui ne saurait surprendre dans un contexte éditorial où il fallait patienter de longues années avant qu’un opus ne voie le jour, et où l’on était donc dans l’impossibilité de saluer à temps les travaux plus ou moins synchrones de ses collègues travaillant dans d’autres universités (fussent-ils médiévistes<sup>75</sup> !), le texte fragmentaire dû aux travaux concertés du couple académique Bercescu sous le titre *Cîntecul lui Roland*, permet aux textes tantôt versifiés, tantôt résumés en roumain de se succéder sous le signe d’une érudition ancrée dans une bibliographie épique que l’appareil critique intègre en 6 pages de notes (contre 30 pages, dans la version doctorale de Tănase).

<sup>70</sup> Sorina Bercescu, *Istoria literaturii franceze*, Editura Științifică, 1970.

<sup>71</sup> Idem, *Ghid de conversație roman-francez*, Editura Științifică, 1969, 1971, 1976, etc..

<sup>72</sup> Voir, par exemple, Henri-Irénée Marrou, *Trubadurii*, trad. Sorina Bercescu, Bucarest, Editura Univers, 1983 et Hippolyte Taine, *Călătorie în Italia*, trad. Sorina Bercescu, Bucarest, Editura Sport - Turism, 1983, entre autres. On lui doit aussi des traductions du roumain vers le français : Vasile Nicolescu, *Remise en rêve (Transfigurare)*, Bucarest, Editura Eminescu, 1976.

<sup>73</sup> Traduit, préfacé et annoté par Victor Bercescu, de la (même) Chaire de langues romanes de l’Université de Bucarest.

<sup>74</sup> Traduit par Sevilla Răducanu, professeure de langue et de littérature allemandes à l’Université de Bucarest.

<sup>75</sup> Selon la fille du regretté traducteur de la *Chanson*, Professeure Eugenia Tănase, que nous remercions vivement pour ce témoignage précieux, la parution en Roumanie du seul *Roland* bilingue (dans un volume impressionnant à tous titres) advenait seulement au seuil de la retraite de l’auteur, au bout de dix ans (1964-74) de négociations avec des éditeurs de Timișoara, de Bucarest et même de Iași : cette circonstance minimisait les chances – pour des chercheurs en activité au sein d’autres établissements) de localiser et citer une telle contribution. Il est à supposer que les réticences éditoriales à publier un tome épique franco-roumain à une époque où l’austérité la plus pénible était la norme aient pesé aussi dans ce retardement de la réception rolandienne en Roumanie.

Avant de nous arrêter sur les deux traductions complètes de *Roland* en roumain – à savoir Tănase 1942 et Tănase 1974 – il est intéressant de faire remarquer un détail qui pourrait échapper aux générations de lecteurs post-communistes : c'est grâce aux travaux des anthologistes roumains susmentionnés – Mitru, Bercescu & Bercescu – que la matière bretonne, habilement juxtaposée à celle épique, déploie ses possibles en désamorçant finement la censure communiste, peu friande de contes « vains et plaisants », de « graals » et de « philtres »<sup>76</sup>. L'éthos tristanien, pour ne prendre qu'un exemple incommodé, n'avait rien d'éthiquement recommandable aux yeux du régime communiste ; son investissement académique (par Sorina Bercescu et Victor Bercescu, à titre de traducteurs des *Folies de Tristan*) et surtout sa vulgarisation chaleureusement itérative (par Alexandru Mitru et Marcela Cordescu, à titre d'écrivain, respectivement de « miniaturiste » modernes, relayant les efforts moins connus de Moș Ene, dont le feuilleton a paru à Bucarest aux Éditions Bucur Ciobanul, 1943) nous invitent à repenser les problématiques de la trace et de l'appropriation, aussi bien que du transport et de l'application<sup>77</sup>. Ainsi, il était vital, pour les auteurs de florilèges occidentaux, d'œuvrer à l'émancipation du lectorat par l'appropriation de nouvelles façons d'être dans-le-monde, qui leur permettent d'échapper à leurs déterminations identitaires. Pour Paul Ricœur, l'enjeu essentiel de tout texte littéraire est d'élargir la sphère de l'imaginable et du vivable : « par la fiction, par la poésie, de nouvelles possibilités d'être-au-monde sont ouvertes dans la réalité quotidienne, [car] fiction et poésie visent l'être, non plus sous la modalité de l'être-donné, mais sous la modalité du pouvoir-être »<sup>78</sup>. Certes, dans le cas du *Roland* des anthologies épiques / légendaires, il s'agit d'un potentiel envisagé sous forme de vies passées, encore vivables grâce à une forme de transcendance à portée d'esprit : « la distance temporelle est

<sup>76</sup> Le seul autre volume (néo-)arthurien paru sous le régime communiste représente la traduction partielle en roumain de l'adaptation française *Les Romans de la Table ronde, nouvellement rédigés par Jacques Boulenger*, préf. Joseph Bédier, Paris, Plon-Nourrit, 1922-1923, 4 tomes : *Romanele Mesei Rotunde în prelucrarea modernă a lui Jacques Boulenger*, pref. Irina Bădescu, trad. Aurel Tita, Bucarest, Univers, 1976.

<sup>77</sup> L'application et le transport fictionnels sont des notions complémentaires décrivant la phénoménologie de la lecture comme expérience adaptative ayant des réverbérations volontaires aussi bien qu'inconscientes sur le monde réel ; voir Anders Pettersson, *The Concept of Literary Application. Readers' Analogies from Text to Life*, Hounds-mills, Basingstoke, Hampshire et New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 4, 94 sq.

<sup>78</sup> Paul Ricœur, *Du Texte à l'action : essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 128.

ce que la trace déploie, parcourt, traverse. La relation de représentance ne fait qu'expliciter cette traversée du temps par la trace. Plus précisément, elle explicite la structure dialectique de la traversée qui convertit l'espacement en médiation »<sup>79</sup>. *La Chanson de Roland* est une trace de l'autre, mais en voie d'appropriation : admirable, sinon imitable, elle appelle au pouvoir-être héroïque, salutaire en situation limite.

Face au potentiel esthétique du monument littéraire étranger, les instances éditoriales devaient décider quelle part de ce butin il était licite de garder (pour une éventuelle application à la vie émotionnelle du public), comment on pouvait le gérer en termes de projection identitaire, et quel destin formateur lui assigner auprès des « tinerele mlădițe ale neamului» (les jeunes pousses du peuple)<sup>80</sup>.

### **Cântecul lui Roland avec un accent moldave**

En roumain de Roumanie, le *Roland* d'Oxford comporte, comme on l'a vu, deux traductions complètes se proposant de suivre le texte français édité par Joseph Bédier : celle en prose cadencée remontant à 1942, et celle en vers dodécasyllabiques de 1974, signées par le même traducteur transylvain, Eugen Tănase.

En roumain de Moldavie – pour ne pas dire en « langue moldave », car il s'agit d'un régiolecte roumain reconnu comme tel en 2013<sup>81</sup> – une troisième traduction complète, au second degré, est à signaler : elle représente la transposition en prose d'une version russe parue à Moscou en 1958, dont le traducteur n'est pas mentionné<sup>82</sup>.

<sup>79</sup> Idem, *Temps et récit*, tome III, *Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, n. 1, p. 283.

<sup>80</sup> Pour reprendre un cliché de la propagande de l'époque.

<sup>81</sup> Selon la décision 36 du 5 décembre 2013, la langue officielle du pays est le roumain, dont le glotonyme « moldave » est déclaré sémantiquement équivalent (« *potrivit Academiei de Științe a Moldovei, limba de stat (oficială) a Republicii Moldova este limba română, iar sintagma „limba moldovenească, funcționând pe baza grafiei latine” din articolul 13 alin. (1) din Constituție poate fi echivalată semantic cu limba română. În același timp, Academia menționează necesitatea funcționării limbii de stat a Republicii Moldova pe baza normelor ortografice ale limbii române.* »), alinéa 97, <http://lex.justice.md/md/350850/>, site consulté le 20 janvier 2019.

<sup>82</sup> Il se révèle être le comte Ferdinand Georgievic de La Barthe (1870-1915), traducteur franco-ukrainien dont le *Roland* en vers, rédigé à l'initiative de l'académicien russe Aleksandr Veselovskij, lui a valu le prestigieux prix Pouchkine en 1897, ainsi que bon nombre de rééditions largement saluées par le public à travers l'ensemble de l'URSS, comme nous le révèle notre collègue Alexandre Stroev de Paris 3 Sorbonne Nouvelle, qui a eu l'amabilité de compléter notre bibliographie avec cette référence inestimable : « Песнь о Роланде. Перевод со старофранцузского Ф.де ла Барта (1897 г.). Редакция перевода, послесловие и

Réalisée par Vladimir Belistov à Chișinău en 1983, cette traduction au second degré propose une *Chanson* ré-enchantée, rédigée en alphabet cyrillique, et accompagnée d'illustrations remarquables signées par Ilie Bogdesco. Seulement, elle manque à la fois de péritexte et de lien avec le texte source, imposant au lecteur une évidence visuelle deux fois décontextualisée. Si la solution d'une édition bilingue ne correspond guère au grand format imagé destiné à l'éducation de la jeunesse, il aurait été souhaitable, pour le lecteur capable de maîtriser cette codification graphique (plutôt exotique pour le roumain du XX<sup>e</sup> siècle et absolument pittoresque pour celui du XXI<sup>e</sup><sup>83</sup>), d'avoir au moins une façon d'apprécier le degré de fidélité de cette entreprise traductrice en tant que telle : une présence liminaire de la geste russe recréant déjà, pour son propre public-cible, le *Roland* français, ainsi qu'une référence à la geste prise comme source première (s'il s'agit bien du manuscrit d'Oxford, il n'est pas possible de savoir si l'édition suivie est celle de Bédier ou une autre<sup>84</sup>).

Ceci dit, il convient d'apprécier, dans ce beau livre de haute ascendance, ce qui est à apprécier : la finesse des variantes proposées, la cadence solennelle de l'expression, la présentation soignée et l'effort de rendre aimable (dans une langue dominée) une figure dominant l'épos universel.

### ***Cintarea lui Roland, de la prose à la poésie***

Notre panorama proprement traductologique repose sur la double prouesse littéraire du réputé romaniste Eugen Tănase, professeur des universités de Cluj et Timișoara, né en 1914 dans le

---

комментарии Д.Михальчи. Оформление и иллюстрации художника Евг. Когана. М., ГИХЛ. Художественная литература, 1958 ». Nous lui adressons ici nos remerciements sincères. Pour plus de renseignements sur la vie et les activités du traducteur auquel on doit cette véritable œuvre littéraire au second degré, voir Piotr Zaborov, « Le Comte Ferdinand de La Barthe et les études françaises en Russie », trad. Jacques Prébet, dans *La France et les Français en Russie. Nouvelles sources et approches (1815-1917)*, dir. Annie Charon, Bruno Delmas et Armelle Le Goff, Paris, Publications de l'École nationale des chartes (Études et rencontres, 34), 2011, p. 297-303.

<sup>83</sup> La question de la « bonne graphie » pour la langue roumaine (et sa variante régionale de Moldavie) est un point délicat de politique culturelle internationale, appelant au relativisme éclairé plutôt qu'au « lexocentrisme » ou à l'ethnocentrisme.

<sup>84</sup> Il est regrettable que la page consacrée sur Arlima au *Roland* d'Oxford ([https://www.arlima.net/qt/roland\\_chanson\\_de.html#oxf](https://www.arlima.net/qt/roland_chanson_de.html#oxf)) ne recense guère les traductions russes, moldave et roumaines de ce corpus légendaire si généreusement accueilli dans les deux espaces géoculturels. Nous tâcherons de faire corriger cette triple lacune.

comté de Sibiu de l'Empire Austro-Hongrois, et décédé en 2006, à Timișoara, en Roumanie, à 92 ans.

Dès 1941, il traduit intégralement le poème français en prose « cadencée » dans le cadre d'une thèse complémentaire d'État soutenue à l'Université de Montpellier, publiée en 1942 à Cluj et Sibiu, chez Cartea Românească, pour le ressusciter en 1974 dans une version versifiée (en alexandrins) parue à Bucarest, chez Univers, cette fois dans une édition bilingue enrichie des illustrations de Marcel Chirnoagă. Les deux versions sont saluées par la critique française et ignorées, à une exception (foudroyante) près, par la critique traductologique roumaine.

Dans l'espoir de proposer un éclairage lucide et désabusé de cette question délicate qu'est l'adoption d'une « émotionologie »<sup>85</sup> étrangère pour légitimer une idéologie autochtone, nous pourrions dégager deux émotions de base dans l'approche du *Roland* roumain : l'émulation et l'hostilité.

De façon largement prévisible, la préface roumaine au *Roland* de 1942, destinée à un public-cible qui est en train de vivre la guerre, à une époque où le pays venait de perdre un tiers de son territoire fraîchement constitué (un quart de siècle plus tôt) et où il cherchait une voie vers la libération et réunification – pour parler dans les termes des historiens de chez nous – devient un appel au transport littéraire et à l'émulation belliqueuse. Le Moyen Âge y est présenté comme un ailleurs désirable et vivable, où tout peut se résoudre en musique et où chacun se sent souverain(e) de son destin : « Lectrice ou lecteur du XX<sup>e</sup> siècle, toi qui as pris ce livre entre tes mains : oublie, avant de tourner une page de plus<sup>86</sup>, le temps où tu vis ; ferme la porte, pour que le bruit de la vitesse ne pénètre pas jusques dans ta demeure ; et si d'aventure le ciel est sombre et s'il pleut depuis un jour ou deux, voire trois, tant mieux : tu songeras être huit siècles auparavant, dans un château féodal, quelque part en France : [tu croiras] être une princesse blonde, ou un seigneur belliqueux, en train d'écouter, prélassé dans un siège profond, les merveilleuses paroles accompagnées d'une viole par

<sup>85</sup> Sur le concept d'émotionologie, voir Peter N. Stearns et Carol Z. Stearns, « Emotionology : Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards », *American Historical Review*, XC, 1985, p. 813-836, ici p. 813 : « les attitudes et les standards qu'une société, ou un groupe qui puisse se définir dans le cadre d'une société, maintient envers les émotions de base et leur expression appropriée ». Notre traduction.

<sup>86</sup> Littéralement, « avant d'**ouvrir** une page plus loin ».

le chanteur virtuose<sup>87</sup> : *Carles li reis, nostre emperere magnes... (Regele Carol, împăratul nostru mare)* »<sup>88</sup>. Il n'est pas sans intérêt de préciser que, durant la formation doctorale d'Eugen Tănase, la Roumanie était une monarchie, se trouvant sous le règne tumultueux de Carol II (Charles II, jusqu'en 1940), ensuite de Mihai I (Michel I<sup>er</sup>, à partir de 1940). S'il termine sa préface sur l'évocation du nom-fétiche de Charles, cette courtoisie acquiert des connotations néo-carolingiennes propres à redorer le blason de la Maison roumaine de Hohenzollern, avec ses Charles plus ou moins « magnes ».

D'autre part, le traducteur ranime la figure du paysan d'antan, prêt à vendre sa liberté pour se mettre sous la protection des nobles équipés d'armes pouvant se replier dans leurs châteaux ; il cherche à susciter la compassion pour les opprimés devant reconstruire sans relâche leurs demeures ravagées par les tribus nomades. Un personnel dichotomique rappelant le scénario marxiste de la lutte des classes – comprenant, d'un côté, « bogatul » (le riche) et son « senior » (seigneur), de l'autre, « țăranul » (le [pauvre] paysan) – sert de champ de forces à la présentation réductrice, mais amplifiée d'une vision cinématographique<sup>89</sup>, du Moyen Âge à la Eugen Tănase.

Nonobstant ce « poporanism »<sup>90</sup> proche au « narodnicism » de l'est<sup>91</sup>, à Rome il faut faire comme les Romains, et à Saragosse comme

<sup>87</sup> Littéralement, « maestru cântăreț », maître chanteur. Pour éviter de commettre une bourde à parfum politique, nous avons employé un synonyme.

<sup>88</sup> *Cântarea lui Roland. Poem epic vechiu francez*, trad. et préf. Eugen Tănase, Sibiu et Cluj, Cartea Românească, 1942, *Cuvânt introductiv*, p. XIV. La citation se clôt sur le premier vers de la *Chanson*.

<sup>89</sup> Voir *ibidem*, p. V : « Altă fugă... Altă întoarcere... A treia năvălire... A patra... Gândul de zidire nouă în a lui stăpâni slăbește, moare încet. Omul aleargă la "cel bogat" care, pentru că ie astfel, poate să-si plătească o mână de oameni înarmați. În schimbul apărării vietii și a puținului avut pe care îl poate lua cu sine, țăranul își dă pământul, și cu iel, libertatea. Cel puțin frica morții ne apărăte, de-acum ie înlăturată. » (Une autre fuite... Un autre retour... La troisième invasion... La quatrième... L'idée de rebâtir une maison à soi faiblit, se meurt tout doucement. L'homme court auprès du riche, qui, puisqu'il l'est, peut se payer une poignée d'hommes armés. En échange de la défense de sa vie et de la pincée d'avoir qu'il puisse emporter, le paysan donne sa terre, et, avec elle, sa liberté. Ainsi, au moins, la peur de mourir sans défense est-elle éloignée.). La focalisation, l'empathie, la capacité à embrasser les intérêts d'une classe sociale incarnée par un individu-type, confèrent un effet multimédia à l'exposé émotivement chargé de cette narration historique.

<sup>90</sup> Défini, en littérature, comme un « socialisme vaguement humanitaire », ayant exercé une influence éphémère à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, grâce aux efforts de Constantin Dobrogeanu-Gherea et de la revue *Contemporanul*. Sur cette doctrine politique et sur son échec provisoire à une époque marquée par la montée du libéralisme en Europe, voir Mihai Zamfir, *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, Bucarest, Cartea românească, vol I, 2011, p. 312.

les Francs victorieux, pour un « transport » narratif<sup>92</sup> réussi : l'admiration du lecteur roumain de *Roland* est appelée à boire, avec la violence du combat, un cocktail d'élan vital, d'enthousiasme poétique et d'abandon à la nature – dans toute sa splendeur meurtrière. La préface est haute en couleurs épiques : « les coups d'épée qui tranchent le heaume, crèvent la tête, descendant le long de l'épine et pourfendent le dos du cheval, apparaissent ici comme naturels. Et si nous avons réussi à nous intégrer dans l'atmosphère de la pièce, ces choses et d'autres encore, loin de nous paraître naïves, nous enthousiasment, dans la mesure où la mort des héros nous attendrit. Si nous y avons réussi... »<sup>93</sup>.

Ce *desideratum* de la cruauté traductive vaut au professeur Eugen Tănase un coup d'une cruauté tout aussi épique : celui du critique Adrian Marino<sup>94</sup>, qui traite sa re-création de « *tradicere inutilă* » et rompt le pacte du transport narratif en accusant le Turolodus de Roumanie de pédanterie simplette, voire dangereuse, ne rimant à

<sup>91</sup> Sur la valse-hésitation de ce courant socio-politique en Roumanie (« poporanismul »), voir, par exemple, Philip Vanhaelemeersch, *A Generation "without Beliefs" and the Idea of Experience in Romania (1927-1934)*, Boulder, Colo., East European Monographs, 2006, p. 42-45.

<sup>92</sup> « *Someone ("the traveler") is transported. One of the hoariest bits of advice with respect to travel is "When in Rome, do as the Romans do." In essence, we are admonished to refit ourselves for local customs. Certainly if we plan to travel in good faith, we must be sure we are willing to behave as Romans do for the duration of the trip.* », Richard Gerrig, *Experiencing Narrative Worlds : On the Psychological Activities of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1993, chap. 1, « Two Metaphors for the Experience of Narrative Worlds », p. 1-25, ici p. 11. Voir aussi le dernier cri français (et managerial) de cette théorie sur [https://www.academia.edu/36821420/Mesure\\_du\\_transport\\_narratif\\_dans\\_le\\_contexte\\_dune\\_ex%C3%A9perience\\_de\\_consommation\\_transm%C3%A9dia](https://www.academia.edu/36821420/Mesure_du_transport_narratif_dans_le_contexte_dune_ex%C3%A9perience_de_consommation_transm%C3%A9dia).

<sup>93</sup> *Cântarea lui Roland. Poem epic vechiu francez*, 1942, *op. cit.*, p. XIV.

<sup>94</sup> Frénétique dans ses comptes rendus, polémique et sévère jusqu'à l'indélicatesse, Adrian Marino était à l'époque l'assistant universitaire de George Călinescu, grand critique roumain qu'il finit par désavouer à cause de ses compromissions politiques. Dans ses mémoires, il avouait s'être « radicalisé » dans les années '40 et s'être laissé dominer par « une répulsion antitotalitaire, à la fois antihitlérienne et antifasciste, ensuite anticomuniste » (*repulsia mea antitotalitară, în același timp antihitleristă și antifascistă, apoi anticomunistă*), et par « le dégoût envers tout comportement collaborationniste, opportuniste, de la classe intellectuelle dominante » (*dezgust față de întregul comportament colaboraționist, oportunist, al clasei sociale dominante*), *Viața unui om singur* (La Vie d'un homme seul), 2010, Iași, Polirom, p. 57-61. Il se peut que ses diatribes trahissent une certaine hostilité envers celui qui était, à l'époque, l'ami francophile d'Emil Cioran, écrivain que le critique roumain détestait (et enviait ?) cordialement. Sur l'amitié entre les deux intellectuels originaires de Sibiu, voir, par exemple, Paul Cernat, « Tânărul Cioran și ispita franceză. Discursul epistolar îndrăgostit », *Caiete critice*, 3, 329, 2015, 45-53, ici p. 52.

rien sinon au zèle d'un Roumain « en mal de thèse »<sup>95</sup>. Le critique construit une contre-émotionologie de principe, qui oppose le dédain à l'enthousiasme, la lucidité à l'évasion, la férocité défensive d'une valeur immortelle à l'initiative d'un dialogue interculturel de type translatif, mais aussi l'isolement de l'intellectuel d'exception à l'esprit grégaire en matière de valeurs culturelles<sup>96</sup>, incarné à ses yeux par le Cercle Littéraire de Sibiu<sup>97</sup>.

Puisque l'empathie apparaît à Eugen Tănase comme la condition *sine qua non* de la réanimation du passé, le rejet d'un collègue superbement élitiste semble peser sur sa démarche littéraire, malgré l'accueil favorable qui lui est réservé en France, auprès de la prestigieuse *Romania. Revue trimestrielle consacrée à l'étude des langues et des littératures romanes*. Dans ce milieu roman gentiment fraternel et rigoureusement scientifique, en effet, Mario Roques approuve et légitime le pacte du transport épique en roumain. Mieux, l'érudit médiéviste salue « l'impression de la cadence des laisses », dans une *Chronique* qui défend l'utilité du labeur d'un collègue, tout en y voyant la promesse d'un accomplissement littéraire qui vienne doubler la réussite scientifique. Cette révérence du philologue confirmé à un docteur frais émoulu annonce la réappropriation de ce « nouveau domaine » ouvert à la « vieille chanson » par un acteur interculturel qui « tend [...] à rendre l'intelligence [du poème] plus sûre à ses lecteurs roumains »<sup>98</sup>. Autrement dit, l'intégration émotionnelle dans la grande famille épique, rêvée par le jeune

<sup>95</sup> En français dans le texte. Voir Adrian Marino, « O traducere inutilă » (Une traduction inutile), compte rendu de la traduction d'Eugen Tănase, *Cântarea lui Roland*, Sibiu, 1942, *Universul literar*, 54, 7, 1945, p. 16 : « Lipsită de orice fel de însușiri literare, redactată într-o limbă grotesc fonetizată (ie, ieste), traducerea d-lui Eugen Tănase, *Cântarea lui Roland*, poem epic vechiu francez, Sibiu, 1942, reprezintă o întreprindere inutilă și – într-un anume sens – deadreptul periculoasă, ca orice gest cabotin și pretențios. Cine este interesat de această capodoperă medievală, știe unde să se adreseze. Versiunea modernă a lui Joseph Bédier (... éd. d'Art, N. Piazza) continuă să ne aducă cele mai prețioase servicii, intelectualul român – fugind de odioasa « popularizare » – neavând nevoie de traducerea de față pentru a gusta Cl.R într-o franceză excelentă, plină de calități literare. Altul a fost gândul dlui prof. Eugen Tănase, aflat la Montpellier en mal de thèse. Traducerea este prevăzută cu un aparat critic inutil, profund neștiințific, fiind precedată de o introducere primitivă, romanțată provincial, plină de toate clișeele literare ale belferismului. ».

<sup>96</sup> Voir Adrian Marino, *Viața unui om singur*, op. cit., p. 337.

<sup>97</sup> Dont Eugen Tănase était l'un des membres les plus en vue ; voir Mircea Popa, « Începuturile literare ale lui Ștefan Aug. Doinaș », *Familia*, 3, 2005, <http://arhiva.revistafamilia.ro/2005/3-2005/studii.htm>.

<sup>98</sup> Mario Roques, *Chronique. Cântarea lui Roland, poem epic vechiu francez în românește cu un cuvânt introductiv și note de traducere de Prof. Eugen Tănase*, Sibiu, Cartea românească, 1942. In: *Romania*, 68, 269-270, 1944, p. 255.

récepteur-créateur d'épos (à ses 28 ans), aurait quasiment abouti. Tout ce qui lui manque encore, selon Mario Roques (âgé alors de 69 ans), est un moule roumain où vienne se couler le vers, pour permettre au souffle rolandien d'animer pleinement son avatar oriental...

Quand Eugen Tănase parvient, après sa retraite, à faire paraître en Roumanie un *Roland* entièrement versifié, en passant de la « cadence » timidement embrassée à la rime alexandrine, il est trop tard pour le maître français (déjà mort depuis 1961). Lors de ces trois décennies, le poète transylvain est devenu non seulement le trouvère espéré, mais aussi un diplomate capable de tenir tête à une censure plus violente encore que son juvénile adversaire d'autrefois (emprisonné en 1949 à cause de ses orientations démocratiques).

Pour que le *Roland* réussisse « encore mieux »<sup>99</sup> en Roumanie, cette fois par temps de paix et de lutte des classes, Eugen Tănase ouvre sa *Préface* de 1974 avec une citation politiquement ciblée : « Il y a des œuvres épiques populaires qui, selon l'expression de Karl Marx, ont un charme éternel. »<sup>100</sup>. Cette assertion, peu convaincante pour une préface littéraire, est excusée dès le paragraphe suivant : « Ci-dessus, j'ai donné une citation étrangère pour montrer que l'opinion bien connue des chercheurs français en la matière est celle de chercheurs d'autres historiens littéraires, de pays autres que la France »<sup>101</sup>. Dans les interstices du silence, une double lecture s'active, le Lecteur Modèle du traducteur n'étant pas le censeur politique, mais l'intellectuel potentiellement déconcerté par la citation marxiste de seconde main<sup>102</sup>, probablement imposée par le correcteur. Les trois

<sup>99</sup> L'espoir du traducteur se coule dans cette tournure élégante, qui taquine son recenseur sans le nommer : « sperăm că noua versiune a *Cîntării lui Roland* [...] se va bucura de o și mai bună primire decât cea dintâi în mediul cititorilor români în general, și al celor tineri în special. », *La Chanson de Roland / Cîntarea lui Roland*, (édition bilingue), Bucarest, Editura Univers, 1974, p. 5.

<sup>100</sup> Eugen Tănase clôt ici les guillemets : « “Sînt opere epice populare care, după expresia lui Karl Marx, au un farmec etern” », puis, tout en oubliant (?) de les rouvrir, les clôt une deuxième fois quatre lignes plus bas : « Aceste creații ale artei populare sunt un izvor de neînlocuit pentru a cunoaște perioada copilariei omenirii. Unor astfel de creații ale epiciei populare aparțin vechile poeme grecești *Iliada* și *Odiseea*. În această categorie de opere literare intră și vechiul poem francez *Cîntecul lui Roland* ” », loc. cit.. La source de cette citation, mentionnée dans l'unique note de la page, n'est pas une œuvre de Marx lui-même, mais un ouvrage plus pertinent pour les études littéraires : N. Pospelov, P. Sabliovski, A. Zercianinov, *Istoria literaturii ruse*, Bucarest, Editura de Stat, 1950, p. 58.

<sup>101</sup> Eugen Tănase, *Prefață*, *La Chanson de Roland / Cîntarea lui Roland*, (édition bilingue), 1974, op. cit., p. 5.

<sup>102</sup> Il s'agit donc d'une traduction (russe) de Karl Marx, *Introducere la Critica economiei politice*, Moscou, Editura Partidului, 1932, p. 42-43, intégrée dans *l'Histoire de la littérature*

historiens de la littérature russe – N. Pospelov, P. Sablovski et A. Zercianinov – sont appelés à encadrer le texte, ou, pour reprendre l'expression du traducteur de Timișoara, « à laisser voir à quel niveau ils situent la vieille épopée française »<sup>103</sup> – dans le voisinage immédiat de *La Geste de l'Ost d'Igor* (*Cîntec despre oastea lui Igor*), dans un chapitre intitulé « Epopeea medievală a Georgiei și a Franței ». L'ouvrage didactique remonte à 1946 et son évocation en 1974 via une traduction de 1950 d'un argument marxiste édité en 1932 ouvre un champ pittoresquement continuiste, où les périodes et les territoires se chevauchent à la recherche d'une cohérence « populaire » qui convienne au régime communiste roumain, en faisant de Roland un épôs entre autres, avec la bénédiction de la trinité métalittéraire agréée.

On sent bien le poids de chaque mot sur cette page 5, au cœur de l'argumentaire serré qui permet au neveu de Charlemagne de se purger de tout népotisme royal pour devenir l'incarnation du génie populaire, en accord avec cette « pratique, explicable d'ailleurs, [voulant] que chaque peuple accorde une appréciation particulière à ses propres créations, quel que soit le domaine auquel elles appartiennent »<sup>104</sup>. Cependant, Eugen Tănase n'hésite pas à nuancer, quatre pages plus tard, ce populisme obligé, qui est loin d'emporter son adhésion ; en effet, après une tentative de concilier création du peuple et création de l'individu<sup>105</sup>, il suit des convictions « hérétiques », quitte à se contredire : « Certains exégètes<sup>106</sup> ont dit que le poème serait une création populaire. S'il est possible que certains épisodes soient plus anciens que l'œuvre dans l'ensemble, leur agencement dans le poème se fait avec un art qui révèle le doigté d'un grand artiste »<sup>107</sup>. Le

---

russe en traduction roumaine. Cette légitimation par traducteurs interposés pouvait bien désarmer les censeurs et permettre à l'œuvre de témoigner de l'enfance de l'humanité.

<sup>103</sup> Loc. cit. : « În cele de mai sus am dat un citat străin pentru a arăta că părerea bine cunoscută a cercetătorilor francezi în materie este și a altor istorici literari, din alte țări decât Franța. ».

<sup>104</sup> Eugen Tănase, *Prefață, La Chanson de Roland / Cîntarea lui Roland*, (édition bilingue), 1974, *op. cit.*, p. 5.

<sup>105</sup> Il le fait d'ores et déjà au tournant de la deuxième page, lorsqu'il ajoute une note consacrée, comme il se doit, à Joseph Bédier (*La Chanson de Roland. Commentaires*, Paris, Piazza, 1968).

<sup>106</sup> Lui-même fait partie de cette catégorie, si l'on prend entièrement au sérieux le deuxième paragraphe de sa préface, qui n'est que le cliché voulu pour réussir sa *captatio benevolentiae*, surtout après dix années d'attente. Voir *La Chanson de Roland / Cîntarea lui Roland*, (édition bilingue), 1974, *op. cit.*, p. 5.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 9 : « S-a spus de către unii exegeti că poemul ar fi o creație populară. Dacă e posibil ca unele episoade să fie mai vechi decât opera în totalitatea ei, arta cu care acestea au fost încheiate în poem dovedește mîna unui mare artist. ».

linguiste s'attache ensuite à dégager les traits littéraires du génie créateur en réfutant point pour point la thèse des clichés conventionnels et du répertoire oralisant, si bien qu'il conclut triomphalement, sur la dernière page de cette préface épique : « Ces éléments, et d'autres encore, contribuent à l'embellissement des épisodes racontés et prouvent sans conteste que l'auteur du poème était un artiste au plein sens du mot. »<sup>108</sup>. *Sans conteste* – ose Eugen Tănase, comme pour défier la censure et lui opposer, dans une joute héroïque, sa contre-vérité... On ne saurait s'étonner que le livre ait été refusé, de 1964 à 1971, par des éditeurs comme ESPLA (Bucarest), Tineretului (Bucarest), Facla (Timișoara), Junimea (Iași), surtout sous cette forme bilingue empêchant les rédacteurs d'intervenir dans le texte, sous peine de commettre des impairs voyants pour les érudits. En effet, un travail de ce calibre ne laisse que très peu d'emprise aux néophytes prônant la culture de masse et le didactisme totalitaire.

Le combat pour Roland bat son plein lorsque « l'humanisme profond » attribué à Charles<sup>109</sup> surplombe l'affrontement de « l'Occident chrétien et de l'Orient païen », bien malencontreux dans les circonstances du matérialisme dialectique des années '70. Tout peut s'expliquer au nom du continuum humaniste, et de la discontinuité foi / athéisme officiels. Essentiellement, l'encadrement épistémologique du sujet repose sur une légitimation sociologique du passé littéraire – « Les expéditions à mobile religieux étaient nombreuses dans ce siècle-là. *La Chanson de Roland* pouvait-elle ne pas leur faire écho ? » – question à laquelle vient répondre une phrase négative prête à désarçonner toutes les résistances idéologiques : « Bien sûr que non, voici pourquoi la guerre de Charlemagne apparaît jusqu'à un certain point comme une guerre de foi »<sup>110</sup>. Pour ne pas dire un Jihad...

Une remarque s'impose ici : de la monarchie aux prises avec le régime autoritaire du maréchal Antonescu à la présidence de Nicolae Ceaușescu, la préface n'a pas beaucoup remodelé cet argument. Eugen Tănase usait en 1942 de la même rhétorique interrogative prônant le

<sup>108</sup> « Acestea, și altele încă, contribuie la înfrumusețarea episoadelor povestite și dovedesc fără de săgădă că autorul poemului a fost un artist în sensul deplin al cuvântului. », loc. cit..

<sup>109</sup> Ibidem, p. 7 : « Figura lui Carol cel Mare apare, în anumite împrejurări, plină de un adînc umanism ».

<sup>110</sup> Ibidem, p. 7 : « [Preocupările religioase sunt în acea vreme pe prim plan : se predică noi cruciade împotriva păgânului apropiat, sarazinul spaniol]. Expedițiile având un mobil religios sunt numeroase în acest veac. Putea Cântarea lui Roland să nu se facă ecoul lor? Desigur că nu, de aceea războiul lui Carol cel Mare apare pînă la un amumit punct ca un război de credință. ».

dialogue transhistorique et recourant au présent, pour donner toutes ses chances au transport littéraire : « Des dizaines d'expéditions se mettent en branle au cours de ce siècle. *La Chanson de Roland* pouvait-elle passer à côté de ces bouleversements ? Bien évidemment, non. Voilà pourquoi la guerre de Charles apparaît jusqu'à un certain point comme [une] guerre de foi. »<sup>111</sup> Au nom de l'empathie avec les humains d'autan – et leur foi – il parle de Dieu, des anges et de Turpin en termes impolitiques, voire dangereux, puisque la religion n'est pas dans le vent du siècle...<sup>112</sup>.

Qui plus est, dans la préface de 1974 Eugen Tănase va jusqu'à antéposer les adjectifs théologiquement marqués en usant de syntagmes tabous comme « *creştineasca iertare* » (le \*chrétien pardon) ou « *pământeştile păcate* » (les \*terrestres péchés)<sup>113</sup>, « *război împotriva necredincioşilor* » (guerre contre les mécréants)<sup>114</sup>, « *[a muri] ca un adevărat creştin... [cerând] iertare pentru această viaţă pentru a o merita pe cea viitoare* » ([mourir] comme un vrai chrétien [en demandant] pardon pour cette vie-ci afin de mériter la vie future)<sup>115</sup> et en allant jusqu'à affirmer, en plein communisme : « Dieu lui-même entre concrètement dans le poème en arrêtant, à la prière de Charles, le soleil dans sa marche, pour donner aux chrétiens l'opportunité de traquer et massacer les païens jusqu'au dernier »<sup>116</sup>.

Certes, la censure a ses failles et ses marges, qui sous-tendent la réalité d'une publication réussie à une époque où le « mysticisme » officiellement condamné s'affirme d'une façon aussi éclatante qu'intelligente, au nom d'une épistémè considérée comme officiellement dépassée, qu'il propose toutefois d'embrasser l'espace

<sup>111</sup> *Cântarea lui Roland, poem epic vechiu francez*, 1942, op. cit., p. XIII : « [Preocupările religioase par a fi pe primul plan : alte cruciade se predică, de astădată împotriva păgânului apropiat, a Sarazinului spaniol]. Expediții ce se numără cu zecile pornesc în acest veac. Putea Cântarea lui Roland să treacă pe lângă aceste frământări? Evident că nu. Deacea războiul lui Carol apare până într'un anumit punct ca război de credință. ».

<sup>112</sup> En 1942, après l'élimination du « capitaine » Codreanu, l'idéologie religieuse placée sous le signe de l'archange Michel et du culte de la mort est à éviter. Or, Roland est incroyablement proche, dans sa posture de capitaine, de ces valeurs sublimant le sacrifice pour une patrie transcendante, et réservant la mort au traître autant (ou plus) qu'à l'ennemi de guerre. Heureusement, Eugen Tănase garde ses distances avec ce genre de martyre, dont il évoque ironiquement la démesure; voir *Cântarea lui Roland*, 1942, op. cit., p. XIII.

<sup>113</sup> *Cântarea lui Roland*, 1974, op. cit., p. 7.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>116</sup> « Dumnezeu însuși intră în mod concret în poem oprind, la rugămintea lui Carol, soarele pe loc, spre a da putință creștinilor să urmărească și să prăpădească cu totul pe păgân. », *ibidem*, p. 7.

d'un instant, au nom de la « satisfaction naturelle [prodiguée à] l'auditeur, sur le plan moral aussi bien que patriotique »<sup>117</sup>. Si Eugen Tănase n'est pas devenu lui-même un « martyr », à l'instar de Roland (!), c'est qu'il a su compenser ses témérités par des apparences de docilité au régime, et de relative distanciation d'avec la « crédulité » médiévale.

En effet, un certain dédain est attendu et sous-entendu de la part des éventuels détracteurs de son travail : un dédain prompt à s'attaquer à la théocratie chrétienne<sup>118</sup>, mais capable de s'émousser face à celle des divinités antiques. Aussi le traducteur légitime-t-il la « normalité » épique par cette comparaison salutaire, qui fait du Ciel un *common ground* : « les pouvoirs célestes interviennent plus d'une fois, tout comme les dieux des épopées antiques, pour encourager ou même défendre ceux qui luttaient pour la foi chrétienne. »<sup>119</sup>. L'application de l'émotionologie fort ambiguë qui résulte de ses efforts de traiter toutes les divinités d'effets littéraires consiste à apprécier finement, en bon entendeur, la leçon du passé, afin d'inscrire dans le patrimoine de la génération suivante le legs du patriotisme et de l'humanisme rolandiens, tout en se portant garant de leur authenticité historique – compatible avec une implicite, et tout aussi vénérablement authentique, roumanité.

Sans *roumanisme* pourtant : houspillée dans les années '40, sa dédicace « à la France »<sup>120</sup> et « à son beau Pays d'Oc » ne devient pas,

<sup>117</sup> Sur les raisons d'être de cette « *satisfacție firească* » reposant sur des ingrédients j(o)uteux comme « moartea vitejilor, [...] înfrângerea inamicului, [...] pedepsirea trădătorului » (la mort des vaillants, [...] la défaite de l'ennemi, [...] la punition du traître), voir *ibidem*, p. 6.

<sup>118</sup> Sur ce point, voir les « thèses » de Nicolae Ceaușescu, votées à l'unanimité par le Comité Central du Parti Communiste Roumain, le 6 juillet 1971, en particulier l'article 7 : « *Va fi lărgită și intensificată propaganda ateistă, organizarea acțiunilor de masă pentru combaterea misticismului, a concepțiilor retrograde, pentru educarea întregului tineret în spiritul filozofiei noastre materialist-dialectice.* » (On élargira et intensifiera la propagande athéiste, on organisera des actions collectives [en masse !] visant à combattre le mysticisme, les conceptions rétrogrades, afin d'éduquer toute la jeunesse dans l'esprit de notre philosophie matérialiste-dialectique. ), *Propunerile de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii* (Propositions de mesures pour l'amélioration de l'activité politico-idiologique d'éducation marxiste-léniniste des membres de parti et de tous les travailleurs), document disponible en ligne sur [https://ro.wikisource.org/wiki/Tezele\\_din\\_iulie](https://ro.wikisource.org/wiki/Tezele_din_iulie).

<sup>119</sup> *Loc. cit.* : « nu o dată puterile creștini intervin, întocmai ca zeii în epopeile antice, spre a îmbărbăta sau chiar a apăra pe cei care luptau pentru credința creștină. ».

<sup>120</sup> Voici, *in extenso*, cette dédicace de la traduction de 1942 qui avait provoqué des attaques si étonnamment disproportionnées de la part d'Adrian Marino : « *Franței. Frumoasei sale Țări d'Oc [/] Omagiu și recunoștință. Traducătorul.* » (À la France. À son beau Pays d'Oc,

dans les années '70, un hommage « à la Roumanie » et à « son beau pays de Transylvanie »... Le traducteur préfère cette fois laisser la place au silence et aux illustrations, sacrifiant les « notes du traducteur » au profit d'une jouvence de circonstance, qui seule est appelée à sauver ce qui peut être sauvé : l'admirable strictement possible, dans les limites d'un mépris loisible.

Par ailleurs, il n'est pas anodin de signaler que les belles gravures réalisées par Marcel Chirnoagă pour le *Roland* de 1974 avaient, entre autres, la vocation de contrebalancer l'impardonnable (!) élitisme d'une publication bilingue en diachronie (ancien français-roumain), en maquillant la portée « mystique » d'une *geste* et en détournant l'attention de l'instance corrective, du texte aux images destinées au jeune public.

En revanche, la langue dans laquelle le héros français vient interroger le public roumain est loin de revêtir des attributs susceptibles de correspondre à la prétendue vulgarisation associée avec ce lectorat. Ni moderniste, ni didactique, elle versifie sans forcer, et puise aux racines les plus fermes du Moyen Âge de la culture cible. Quelques exemples textuels pourront donner une idée des qualités de cette traduction, ainsi que des points forts des versions incomplètes ou indirectes du *Roland* d'Oxford.

### ***La Chanson, Cîntecul et Cântarea lui Roland***

À tout seigneur, tout honneur : chacun des translateurs roumains de la geste française a ses mérites, et la comparaison permet de rendre justice à toute joute verbale bien tranchée.

Pour commencer, l'avertissement que Roland lance à Charlemagne au sujet des dangers du pacifisme utopique est rendu de façon plus fidèle dans la première version d'Eugen Tănase, où la prose prête un moule plus souple à la spontanéité discursive du héros, structurée par les actes « en piez se drecier », « cintredire » et « ne pas l'otrîer », traduits respectivement par « *a se ridica în picioare* », « *a vorbi împotrivă* » et « *a nu fi de-o părere* ». La version Berescu narrativise la scène en éludant l'opposition entre le roi et ses barons, alors que celle de Tănase II perd en adéquation sémantique à cause des contraintes de la rime – l'expression « *a păși în față* » étant trop faible

---

hommage et reconnaissance. Le traducteur), *Cântarea lui Roland. Poem epic vechiu francez*, 1942, *op. cit.*, p. III.

pour les circonstances et les caractères en jeu<sup>121</sup>. Par la suite, l'adverbe « mar » de l'ancien français, qui empreint d'un caractère funeste l'horizon d'attente du texte, est traduit de façon plus proche par la version en prose d'Eugen Tănase, où le syntagme nominal « *spre nenorocul nostru* », associé à l'expression « *a-i crede cuiva* », fournissent la solution la plus apte à susciter le transport littéraire en maintenant l'ambiance médiévale, concurrencée sur un seul point par le verbe « *a se încrede* » de la version Bercescu, dont le parfum archaïque conforte l'horizon d'attente médiévalisant, si le verdict « *e rău* », dans son dépouillement, ne venait ôter à la phrase sa charge émotionnelle<sup>122</sup>.

Tandis que la trahison de Ganelon se décline, en français, sous la forme d'un engagement de « fait » (foi) réciprocement pertinent, les traductions roumaines s'accordent, par moments, le plaisir de trahir à leur tour<sup>123</sup>. Ainsi, la mise en vers autorise Eugen Tănase au changement spectaculaire allant de l'expression « *a-și lega credința unul față de altul* » à l'invraisemblable « *a hotărî, în marea lor cîinie* »<sup>124</sup>, tandis que les époux Bercescu surinterprètent à leur façon, par la teneur exégétique de l'expression « *a își da pe față adevăratele sentimente* »<sup>125</sup>.

Le tandem amical Roland-Olivier offre aussi un moyen de mettre en lumière le potentiel d'acculturation (et de politisation) de la langue cible. Ainsi, « Cumpainz Rollant, » devient sous la plume de Tănase I « *Tovarășe Roland*, », pour se muer en « *Roland, amice*, » trois décennies plus tard. Les Bercescu proposent, eux, « *Roland prieten* », une tournure vocative si forcée par les besoins de la versification qu'elle semble à peine roumaine<sup>126</sup>. Sous le régime de

<sup>121</sup> En revanche, le reproducteur moldave s'éloigne en sens inverse du climat suspicieux du texte original, lorsqu'il introduit le soupçon de « *viclenie* » (ruse): « *Lui Roland nu-i plăcură așa propuneri, / Simțind că-i viclenie la mijloc.* », *Cîntecul lui Roland*, trad. (du russe) Vladimir Belistov, illustr. Ilie Bogdesco, Chișinău, Literatura artistică, 1983, p. 13. Infidèle par l'ajout d'information, cette réécriture est agréablement archaïsante.

<sup>122</sup> Aussi plate sur ce point, la version moldave risque de décevoir par la sentence au présent « *Nu trebuie să-l credem pe Marsiliu.* », qui ôte à la réplique de Roland la (nécessaire) suggestion de mauvais présage.

<sup>123</sup> En ce qui concerne la version moldave, malgré ou grâce à l'intermédiaire russe, elle propose une solution doublement efficace, à ras de texte et contexte : « *a se întelege și a-și da jurământ* » (s'entendre et se prêter serment [l'un à l'autre]).

<sup>124</sup> Que l'on pourrait retraduire par « décider, dans leur grande chienneté », un choix sémantiquement surchargé, que rien n'appelle dans l'original (la sue feit plevir [l'un a l'autre]).

<sup>125</sup> Il est question, pour les comploteurs, de « dévoiler leurs vrais sentiments ».

<sup>126</sup> Tout à fait roumaine, en revanche, la formule trouvée par le translateur moldave se contente du double appellatif « *Roland, prietene,* », qui reste touchant. Voir V. Belistov, *op. cit.*, p. 47.

Ceaușescu, il est à attendre que les lettrés évitent soigneusement les appellatifs « *tovărăș* » et « *prieten* »<sup>127</sup>, si possible, quitte à faire appel au nom « *amic* », qui, tout en étant d'origine latine, détonne par sa résonance moderne, en cassant comiquement l'ambiance. Il est difficile de bien traduire cet énoncé, en évitant tous les écueils politiquement ou linguistiquement connotés ; on pourrait proposer « *Frate / Frățâne Roland* », même si l'affrètement n'est pas évoqué en l'occurrence.

Lorsque le héros se laisse aller à sa fameuse démesure, en priant pour la douce France, la formule « *Ne placet Damnedeu* » est appelée à un regain de verdeur que Tănase I rend de façon inspirée par l'équivalent « *Păzească Dumnezeu* »<sup>128</sup>, tandis que les Bercescu optent pour « *Doamne, ar fi păcat* »<sup>129</sup>, une formule plus faible, qui désmantise l'invocation divine.

On pourrait s'attendre à ce que la « *France dulce* », tout au moins, garde son goût de fatalité d'amour. Or, si les versions Tănase I et II proposent « *dulcea Franță* », respectivement « *al dulcei Franțe nume* »<sup>130</sup>, les Bercescu évacuent toute douceur du syntagme nominal, en gardant tout simplement « *Franței* »<sup>131</sup>. La rime leur fait renoncer aussi à l'adjectif « *bone* » de l'énoncé « *Einz i ferrai de Durendal asez, / Ma bone espee que ai ceint al costet : / Tut en verrez le brant ensanglanter* », devenu « *Dar voi lovi cu Durendal, neînvins, / Cu spada ce pe șoldu-mi am încins. / O vei vedea cu lama-nsângerată.* »<sup>132</sup> dans leur traduction, qui rachète la perte adjectivale par une touche

<sup>127</sup> Les discours du dictateur roumain débutaient invariablement par la formule « *Dragi tovarăși și prieteni* », censée entretenir une camaraderie égalitaire où le *primus inter pares* allait faire tourner la Table ronde du parti. Pour un exemple de la presse écrite, voir, par exemple, le dernier message de Nouvel Année du président-tovărăș : <https://digitizare.bibliotecaarad.ro/lod/files/original/17074ce5d6da1e0f895a7e28726708993100313d.pdf>.

<sup>128</sup> Avec le retraducteur moldave, *Damnedeu* reste une présence sémantiquement appuyée de la dévotion populaire médiévale : le tout naturel « *Nu dea Dumnezeu* » est en outre le plus proche de l'ancien français. Seulement, il ne saurait recourir à la majuscule, qui tombe probablement sous le poids de la censure : « *dumnezeu* ».

<sup>129</sup> On pourrait traduire cela par « Ce serait dommage », avec un affaiblissement conséquent du sémème « *păcat* » (péché).

<sup>130</sup> Avec une antéposition de l'adjectif qui est devenue la norme en roumain.

<sup>131</sup> Le retraducteur moldave en fait de même : « *al Franței bun renume* », même s'il n'a pas de rigueurs métriques aussi strictes à observer (alors que les Bercescu versifient ce fragment).

<sup>132</sup> La version moldave, dépouillée aussi au niveau du syntagme nominal, choisit une tournure interrogative qui ne manque pas d'intérêt littéraire et psychologique, vu le sens du défi lancé au sort inique et au traître qui le retourne contre la France : « *De ce-am prins-o pe Durendal de brâu ? / O să vedeți, cu sânge de dușman / Se va împurpura sabia mea.* ».

d’invincibilité assurée par le qualificatif de l’action : « *neînvins* » (invaincu). L’équilibre global est préservé, alors que les versions Tănase I et II acceptent de saturer la syntaxe – « *Durendal, spada mea bună (foarte)* » – en favorisant la fidélité à la source dans un premier temps, l’effet émotif dans un deuxième : « *mari lovituri voi da : tăișul tot, de sănge plin vețι vedea* » (Tănase I), respectivement « *am să izbesc de moarte ; / Tăișul ei cu totul vedea-vețι sîngerat* » (Tănase II).

Le plus souvent, la visée sourcière et l’émotionologie cibliste vont de pair grâce à la traduction en prose. La dernière prière de Roland le montre brillamment : « Veire Patène, ki unkes ne mentis » devient, impeccablement, « *Adevărat părinte care nicicând n-ai mințit* » (Tănase I). La majuscule normalement associée à une occurrence de Dieu le Père point, d’ailleurs, dans la version intégrale en vers, qui fait ensuite subir une entorse à la subordonnée relative, pour les besoins de la rime et de la sensibilité modernes : « *Adevărat Părinte, nădejde, mîngâiere* ». Les époux Bercescu font du Pater un maître dépourvu de majuscule sinon de gloire : « *Slăvit stăpîn ce ești cu adevărat* ». L’accent est déplacé de l’acte de parole vers l’ontologie d’une instance tutélaire transcendante, ce qui est particulièrement habile et intéressant, sinon fidèle<sup>133</sup> à la source.

Les cas de figure les plus pertinents sous l’angle politique sont représentés par les saints, notamment les archanges, qui perdent et regagnent leur nimbe au gré des circonstances traductives. Comme Mihail / Michel est une figure dangereuse à cause du relent de la « Garde de Fer » sévissant sous Charles II de Roumanie – groupe fasciste le nom officiel était la « Légion de l’Archange Michel » – il n’est pas surprenant que des translateurs anthologistes comme les Bercescu aillent jusqu’à omettre le nom et l’attribut hagiographique de ce funeste personnage qui se mêle de chercher l’âme de Roland dans la *Chanson* : ainsi, la fameuse scène de la triple délégation angélique – « *Deus tramist sun angle Chérubin / E saint Michel del Péril ; / Ensembl’od els sent Gabriel i vint.* » – se mue en une émouvante mission théocratique, où le maître évince ses vassaux : « *Un heruvim se lasă pe pămînt / Trimis de Domnul Dumnezeu cel sfînt ; / Si doi Arhangheli Domnu-a mai trimis* » (Bercescu & Bercescu). La rime change les rapports de force au profit de « Deus », devenu le seul

<sup>133</sup> Sans majuscule, le retraducteur moldave va plus loin encore dans la vibration mystique, quitte à s’éloigner de la vérédiction divine en tant que telle : « *Ceresc părinte, atotdrep特 si veșnic,* ».

« saint » à mentionner explicitement, tandis que Michel et Gabriel perdent la face, pour se dissoudre dans la nuée d'une grâce anonyme... Plus attaché à sa source médiévale, Eugen Tănase garde le personnel complet du mystère de Roland : *Dumnezeu, îngerul său Hieruvim, Sfântul Mihail cel al Primejdiei, Sfântul Gabriel* (Tănase I), respectivement *Heruvim, sîn' Mihai cel al Primejdiei cumplite, sfîntul Gavril* (Tănase II). Pour une fois, la versification n'aura gâché ni la lettre, ni l'esprit d'une geste en traduction<sup>134</sup>.

Après l'ascension de Roland, c'est Aude, sa fiancée terrestre, qui tombe. La « bele damisele » garde sa beauté dans la plupart de ses avatars traductionnels<sup>135</sup>. En revanche, elle connaît beaucoup de mues en matière de maquillage mortuaire. La plus flagrante, peut-être, est celle que subit sa dernière question – « O est Rollant le catanie, / Ki me jurat cume sa per a prendre ? » – sous la plume des traducteurs<sup>136</sup>. L'apposition militaire « le catanie », politiquement connotée en roumain sous la forme « *C/căpitanol* »<sup>137</sup>, passe mal chez Tănase I : « *Unde ie căpitanol de Roland, cel care mi-a jurat, soție să mă ia ?* », élude Tănase II : « *Spuneți, unde-i Roland cel ne-nfricat? C-oi fi a lui soție, la-ntors, el mi-a jurat* » et distance Roland chez Berescu & Berescu : « *Unde-i Roland ? de căpitan să-mi spui / Cel ce-a jurat să fiu soția lui.* ».

La traduction de « per » comme « soție », si elle s'impose dans tous les cas, comporte une connotation nobiliaire dans le texte, puisque le nom est utilisé également pour désigner les douze pairs de France, la fleur de la chevalerie menée au combat par Roland. Il y va donc, pour

<sup>134</sup> En moldave, rien de gâché non plus, dans la traduction en prose rythmée réalisée par V. Belistov : « *Și domnul îi trimise un heruvim. Și sfântul Mihail, apărătorul / De ape și arhanghelul Gavril / se coborîră din înalte ceruri* ». Si Dieu ne reçoit pas la majuscule, au moins les archanges sont-ils nommés, voire désignés selon la tradition cible – Michel étant connu, au sein du christianisme d'Orient, comme le défenseur des eaux. Sur ce point, voir l'Acathiste de saint Michel, Ikos 7 : <https://www.crestinortodox.ro/acatiste/acatistul-sfantului-arhanghel-mihail-67192.html>.

<sup>135</sup> À une exception près : « *O domnișoară, Alde, vine pentru o-ntrebare.* » (Tănase II).

<sup>136</sup> Chez le traducteur moldave aussi, on peut compter sur la stratégie de l'évitement : « *Dar unde e viteazul meu Roland, / Ce mi-a jurat că o să-i fiu soție ?* ».

<sup>137</sup> Le Capitaine – Căpitanul – est le surnom du leader fasciste Corneliu Zelea Codreanu, assassiné (selon ses fanatiques, immolé en martyr !) en 1938, année où le docteur Eugen Tănase commençait à Montpellier une formation doctorale qui allait aboutir à la traduction de la *Chanson de Roland* comme thèse complémentaire. Tout comme Roland, il prônait la belle mort et attendait la fidélité sacrificielle de la part de ses adeptes. « *Moartea, numai moartea legionară (...) / Ni-i dragă moartea pentru Căpitan !* », Radu Gyr, *Imnul Tinereții Legionare* (Hymne de la jeunesse légionnaire), [http://www.misarea-legionara.net/cd\\_garda\\_de\\_fier/05%20Imnuri/Tineret.html](http://www.misarea-legionara.net/cd_garda_de_fier/05%20Imnuri/Tineret.html).

Aude, d'une promotion socio-politique ambiguement genrée, qui pourrait être traitée de façon satisfaisante (au moins) dans une note de bas de page.

Quant à la mort d'amour, elle suscite certaines gaucheries incontournables, à commencer avec le discours maladroitement consolateur de Charlemagne : « Soer, cher'amie, d'hume mort me demandes. / Jo t'en durai mult esforçet eschange : / Ço est Loewis, mielz ne sai a parler ; / Il est mes filz e si tendrat mes marches. », qui devient, chez Tănase I : « Prietenă iubită, surioară, de om mort mă întrebi. Schimb însă îți voi da, de mare preț : pe Ludovic ; mai bine nu știu să vorbesc ; iel fiu mi-e, și-a mele mărci le va avea ». L'Histoire est ironique sur un point : le nom roumain « marcă » désignera, à partir de 1948, le Deutsche Mark (le mark est-allemand), une devise très populaire en Roumanie communiste. Aussi cette version vieillit-elle mal à cause de cette homophonie stridente. En revanche, le professeur de Timișoara trouve une solution plus durablement heureuse dans sa nouvelle traduction complète, qui évincé, par ailleurs, le diminutif « surioară » et donne une tournure chevaleresque à l'apparent « marché » que le roi entend conclure avec son ex-future-nièce : « Soră, prietenă scumpă, de om mort nu-ntreba. Un cavaler de seamă în locu-i eu și-oi da : / Vorbesc de Ludovic, îl știi, e-al meu fecior ; / Mai multe ce să zic, mi-a fi moștenitor. ». Ainsi, le rang de prince héritier apparaît comme un objet d'échange moins mercantile – et plus avouable socialement ! – que les marches ou marks en question. Pour les époux Bercescu, qui choisissent de traduire en vers ce fragment, plutôt que de le résumer, une interjection est considérée plus opportune que les appellatifs affectueux<sup>138</sup> : « O, sora mea ». Quant au substitut marital proposé, il apparaît comme une information confidentielle, de nature patrimoniale, invitant à une émotion vénale ou royale, selon l'interprète : « Altul mai bun în schimb ai să primești : / E Ludovic, mai multe nu îți pot spune, / E fiul meu. Regatu-i va rămîne. ». Le royaume devient donc monnaie d'échange, pour échouer à ce titre.

---

<sup>138</sup> Tout en débutant par la même interjection, la version moldave abonde, ici, en marques d'affection familiale, proposant le rapport parental à la place de celui de type fraternel : « O, fiică-a sufletului meu pustiu ! - / Exclamă Carol, - tu întrebi de-un mort ! / Dar te voi răsplăti cu demnitate / Pentru Roland al tău căzut eroic : / Vei fi soția lui Lui al meu, / Ce va primi coroana-n moștenire ! ». Il est curieux que l'âme de Charlemagne soit qualifiée de déserte, lorsque nulle contrainte phonique ne pèse sur le traducteur. Il s'agit ici d'une recréation poétique (en vers blancs).

Le sombre constat « Sempres est morte », avec son cortège de larmes politiquement correctes – « Franceis barons en plurent e si la pleignent » – lance un défi tout aussi important aux traducteurs roumains, qui souhaitent en général réserver à la belle mort d'Aude un accueil amplement et profondément universel plutôt que franco-français. À l'exception<sup>139</sup> du maladroit « *Baronii cei francezi* » (Tănase I), les autres versions roumaines enlèvent toute marque de francité au profit d'un deuil hautement humain, que les verbes « *a plânge* » et « *a jeli* » / « *a jelui* » modulent à l'envi.

Si notre périple rolandien doit s'achever ici, c'est qu'il conduit, tout naturellement, à la conclusion que le nationalisme épique est appelé, dans l'élan traductif vers l'altérité, au dépassement, plutôt qu'à l'acculturation. La présence et la belle concurrence de toutes ces versions – sans parler des adaptations et remaniements pour des publics plus restreints – montrent que l'horizon d'attente de l'épopée demeure, sous les régimes totalitaires roumains, fondamentalement insaturé, malgré les efforts officiels de mettre à l'honneur un patrimoine immatériel foisonnant, allant des épyllions fondateurs de Miron Costin ou de l'épopée de Ioan Budai-Deleanu jusqu'aux formes conçues par des scientifiques comme les folkloristes, les critiques et les historiens littéraires...

Dans un monde pluriel où les notions d'« État », d'« ethnie », de « peuple » en voie de territorialisation, restent ouvertes au cosmopolitisme le plus subtil, l'épos national se révèle toujours transcendant, à la fièrement centripète, et frélement fuyant.

<i>La Chanson de Roland</i> , éd. Joseph Bédier, 1922 / 1931	TĂNASE 1942	TĂNASE 1974	BERCESCU & BERCESCU, 1978
V, vv. 193-197 Li empereres out sa raisun fenie. / Li quens Rollant, ki ne l'otriet mie, / En piez se drecet, si li vint cuntredire. /	Împăratul, vorba lui a isprăvit. Cu iel nu-i de-o părere contele Roland, deacea se ridică	Își spune împăratul vorba ca și-a lui seamă. / Roland nu-i de-o părere, și-o spune fără teamă, / În față el pășește, deși	După ce Carol le spune baronilor săi ce-i propune Marsil, aşteaptă ca fiecare să-și dea părerea. Primul se ridică

<sup>139</sup> Toujours exceptionnel – et affranchi de tout titre de noblesse – le choix du retraducteur moldave projette un scénario digne de Blanche-Neige : « *Și plâng francejii toți la capul ei.* ».

<p><b>Il dist al rei :</b>  <b>« Ja mar crerez Marsilie ! [...] ».</b></p> <p><b>XXXI, vv. 402-404</b>  <b>Tant chevalcherent Guenes e Blancandrins / Que l'un a l'autre la sue feit plevit / Que il querreient que Rollant fust ocis.</b></p> <p><b>LXXXIV, vv. 1059-1069</b>  <b>« Cumpainz Rollant, l'olifant car sunez, / Si l'orrat Carles, ferat l'ost returner, / Succurat nos li reis od sun barnet. » / Respond Rollant : « Ne placet Damnedeu / Que mi parent pur mei scient blasmet / Ne France dulce ja cheet en viltet ! / Einz i ferrai de Durendal asez, / Ma bone espee que ai ceint al costet : / Tut en</b></p>	<p>în picioare și vine să-i vorbească împotrivă. Iel zice regelui : « Spre nenorocul nostru lui Marsilie îi crezi ! [...] »</p> <p>Atât au mers călare, Ganelon, Blancandrin, că și-au legat credința lor unul față de altul, că vor căta să facă, Roland să fie ucis.</p> <p>« Tovarăše Roland, din corn de fildes sună, o să-l audă Carol, și o să poruncească, oștirea să se'ntoarcă, și o să ne ajute, regele cu baronii. » Răspunde iar Roland :</p> <p>Păzească Dumnezeu, ca neamul meu să aibă, din pricina-mi ocară, și ca și dulcea Franță, să cadă în necinste. Ci ieu</p>	<p>nimeni nu-l cheamă. / El regelui îi zice: « Spre-al nostru nenoroc, / E dacă stai să intri păgînului în joc ! [...] »</p> <p>Ganelon, Blancandrin, atât s-au sfătuit / Că ambii-au hotărît, în marea lor cînie, / Să facă totul ca Roland să nu mai fie.</p> <p>« Roland, amice, ti cer din cornuți a suna, / Carol o să-l audă, oastea și-o va-nturna, / Regele și baronii ne-or sta în ajutor. » / Răspunde iar Roland : « Ci eu mai bine mor / Decât prin mine neamul să fie înjosit / Si-al dulcei Franțe nume s-aibă de pătimit. / Ci eu cu Durendal, spada mea bună foarte / Aci la brîu încinsă, am</p>	<p><b>nepotul său, contele Roland, ce-i amintește împăratului că e rău să se încreadă în regele maur [...]».</b></p> <p>Blancandrin, văzînd că Ganelon îl urăște pe Roland, își dă pe față adevăratale sentimente și amîndoi plănuiesc să-l ucidă pe nepotul lui Carol.</p> <p>« Roland prieten, sună-n corn odată, / Aude Carol, marea lui armată / Si toți baronii se întorc îndat. » / Roland răspunde: / « Doamne, ar fi păcat / Din vina mea să-mi necinstesc părintii / Franței să-i dau rușinea umilinții ! / Dar voi lovi cu Durendal, neînvins, / Cu spada ce pe șoldu-mi am încins. / O vei</p>
---	--	---	---

<p>verrez le brant ensanglantet. / Felun paien mai i sunt asemblez : / Jo vos plevis, / tuz sunt a mort livrez. » AOI.</p>	<p>cu Durandal, spada mea bună, ce la șold mi-e'ncinsă, mari lovitur voi da : tăișul tot, de sânge, plin veți vede. Păgâni făr'de lege, spre-a lor nenorocire, s'au adunat aici. Ieu v-o promit : toți, morții vor fi dată.</p>	<p>să izbesc de moarte; / Tăișul ei cu totul vede- veți sîngerat, / Păgînii spre pieire aici s-au adunat, / Vă spun, din ei nu moare unul de moarte bună. »</p>	<p>vedea cu lama- năsîngerată. / Păgînii vin să piară de-astă dată. / Îți jur că toți au moartea scrisă-n față. »</p>
<p><b>CLXXVI, vv. 2384-</b> <b>2390</b> « Veire Patène, ki unkes ne mentis, / Seint Lazaron de mort resurrexis / E Daniel des leons guaresis, / Guaris de mei l'anme de tuz perilz / Pur les pecchez que en ma vie fis ! » / Sun destre guant a Deu en puroffrit. / Seint Gabriel de sa main lad pris. / Desur sun braz teneit le chef enclin ; / Juntes ses mains est alet a sa fin. / Deus tramist sun angle Chérubin/ E seint Michel del Péril ; / Ensembl' od els sent Gabriel i vint. / L'anme del conte portent</p>	<p>« Adevărat părinte care nicicând n-ai mințit, pe sfântul Lazăr înviatul-l-ai din morți, pe Daniel păzitul-l-ai de lei; și mie sufletul îmi mântuiește de primejdiile toate, pentru păcatele câte în viață am făcut! » Mănușa dreaptă înspre Dumnezeu o- ntinde cu mâna- i. Sfântul Gabriel o ia. Pe braț ii șade capul aplecat; cu mânilor împreunate iel își dă sfârșitul. Pe îngerul său Hieruvim, trimis-a Dumnezeu, pe Sfântul Mihail,</p>	<p>« Adevărat Părinte, nădejde, mîngiure, / Care pe sfântul Lazăr din morți l-ai înviat, / Pe Daniel în groapa cu lei l- ai apărat, / Apără și-al meu sufletul de chinul de temut, / Pentru păcate multe ce-n viață am făcut! » / Spre Dumnezeu întinde mănușa dreaptă-a sa. / Sfântul Gavril coboară, cu mâna lui o ia. / Pe braț își lasă capul, puterea-l părăsește; / Cu mîini împreunate Roland se săvîrșește. / Acolo Dumnezeu pe Heruvim trimite, / Pe sîn' Mihai cel al Primejdiei cumplete; / Sfântul Gavril și el se cobelî pe plai. /</p>	<p>« Slăvit stăpân ce ești cu adevărat, / Pe Lazăr tu din morți l-ai înviat, / Pe Daniel de lei l-ai apărat, / Să- mi aperi sufletul de orice rău, / Și mîntuire-mă de păcatul greu! » / Mănușa dreaptă Domnului o-ntinde / Sint Gabriel coboară și o prinde. / Pe- un braț își lasă capul și-a pornit, / Cu mînilor în rugă spre sfîrșit: / Un heruvim se lasă pe pămînt / Trimis de Domnul Dumnezeu cel sfînt; / Și doi Arhangeli Domnu-a mai trimis / Să-i ducă sufletul în Paradis.</p>

<b>en pareïs.</b>  <b>CCLXVIII, vv. 3708-3722</b> <p>As li Alde venue, une bele damisele. / ço dist al rei : « O est Rollant le catanie, / Ki me jurat cume sa per a prendre ? » / Carles en ad e dulor e pesance, / Pluret des oilz, tiret sa barbe blance : / « Soer, cher'amie, d'hume mort me demandes. / Jo t'en durai mult esforçet eschange : / ço est Loewis, mielz ne sai a parler ; / Il est mes filz e si tendrat mes marches. » / Alde respunt : « Cest mot mei est estrangle. / Ne place Deu ne ses seinz ne ses angles / Après Rollant que jo vive remaigne ! » / Pert la culor, chet as piez Carlemagne, / Sempres est morté. Deus ait mercit de</p>	<b>cel al</b> <b>Primejdiei: veni</b> <b>cu iei și Sfântul</b> <b>Gabriel.</b> <b>Sufletul contelui</b> <b>îl duc în rai.</b>	<b>Sufletul lui</b> <b>Roland îl iau și-l</b> <b>duc în rai.</b>	<b>Fecioara Aude,</b> <b>frumoasa, ii</b> <b>apare, / Și-i zice :</b> <b>« Unde-i</b> <b>Roland ? de</b> <b>căpitân să-mi</b> <b>spui / Cel ce-a</b> <b>jurat să fiu soție</b> <b>lui. » / Durerea</b> <b>stă pe Carol să-l</b> <b>doboare, / Plâng</b> <b>din ochi și</b> <b>barba-si trage</b> <b>tare : / « O, sora</b> <b>mea, de-un mort</b> <b>te îngrijești, /</b> <b>Altul mai bun în</b> <b>schimb ai să</b> <b>primești : / E</b> <b>Ludovic, mai</b> <b>mult nu îți pot</b> <b>spune, / E fiul</b> <b>meu. Regatu-i va</b> <b>rămîne. » /</b> <b>Râspunde Aude :</b> <b>« Este ciudat ce-</b> <b>mi spui. /</b> <b>Dar voia Tatălui</b> <b>și-a sfîntilor azi</b> <b>nu-i / Ca mort</b> <b>Roland, eu vie să</b> <b>rămî ! » /</b> <b>Se-ngălbenește,</b> <b>jos se prăbușește.</b> <b>/ E moartă.</b> <b>Doamne, sufletu-</b> <b>i primește! /</b> <b>Baronii plâng și o</b>
--	--	--	---

<p>I'anme ! / Franceis barons en plurent e si la pleignent.</p>	<p>pierde, și la picioarele lui Carol cel Mare ia cade. Pe loc acolo moare. Să aibă Dumnezeu, de sufletul iei milă! Baronii cei francezi, o plâng și-o jeluiesc.</p>	<p>i a ei față, / Se stinge. Dumnezeu sufletul să-i primească ! / Nu- i unu-ntri baroni plîns să nu-l podidească.</p>	<p>jelesc pe Aude.</p>
---	--	---	------------------------

## Bibliographie sélective:

### Corpus

**Bédier, Joseph** (éd. et trad. en français moderne), *La Chanson de Roland* (éd. bilingue), Paris, L'Édition d'Art H. Piazza, 1922 et 1931.

**Belistov, Vladimir** (trad. du russe), **Bogdesco, Ilie** (illustr.), *Cîntecul lui Roland*, Chișinău, Literatura artistică, 1983. (Source implicite : Песнь о Роланде. Перевод со старофранцузского Ф.де ла Барта (1897 г.). Редакция перевода, послесловие и комментарии Д.Михальчи. Оформление и иллюстрации художника Евг. Когана. М., ГИХЛ. Художественная литература, 1958.)

**Bercescu, Sorina** (trad., préf. et notes), et **Bercescu, Victor** (trad.), *Cîntecul lui Roland*, dans *Poeme epice ale Eului Mediu*, Bucarest, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978, p. 7-88.

**Mitru, Alexandru**, *Din marile legende ale lumii* (Des Grandes légendes du monde), préf. Gheorghe Bulgăr, Bucarest, Editura Tineretului, 1963.

**Tănase, Eugen** (trad. et préf.), *Cântarea lui Roland. Poem epic vechiu francez*, Cluj / Sibiu, Cartea Românească, 1941-1942.

**Tănase, Eugen** (trad. et préf.), **Chirnoagă, Marcel** (illustr.), *La Chanson de Roland – Cîntarea lui Roland*, (édition bilingue), Bucarest, Editura Univers, 1974 (édition du texte source : *La Chanson de Roland* publiée d'après le manuscrit d'Oxford, éd. Joseph Bédier, Paris, L'Édition d'Art H. Piazza, 1931).

### Études

**Bercescu, Sorina**, *Istoria literaturii franceze*, Editura Științifică, 1970.

**Besliu Munteanu, Petre**, « Roland din Piața Mare a Sibiului : istorie, justiție și simboluri » (Roland de la Grand-Place de Sibiu : histoire, justice et symboles), *Tribuna*, 2017, <http://www.tribuna.ro/stiri/special/roland-din-piata-mare-a-sibiului-istorie-justitie-si-simboluri-128681.html>.

*Cîntecul epic eroic. Tipologie și corpus de texte poetice*, éd. Alexandru I. Amzulescu Bucarest, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1981.

**Corbellari, Alain**, *Joseph Bédier : écrivain et philologue*, Genève, Droz, 1997.

- Corobca, Liliana**, *Controlul cărții : cenzura literaturii în regimul comunist din România* (Le Contrôle du livre : la censure de la littérature sous le régime communiste de Roumanie), Bucarest - Iași, Cartea românească - Polirom, 2014.
- Duggan, Joseph J.**, *A Guide to Studies on the Chanson de Roland*, Londres, Grant & Cutler Ltd., 1976.
- Dumont, Gérard-François**, « Le Héros dans l'identité européenne », in *Entretiens autour de l'identité européenne*, Nice, Centre International de Formation Européenne, 2013, p.35-38, disponible en ligne sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01150401/document>.
- Eco, Umberto**, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriam Bouzaher, Paris, Grasset, 1985 [1979].
- Eco, Umberto**, *Opera deschisă. Forma si indeterminare în poeticile contemporane*, préf. et trad. par Cornel Mihai Ionescu, Bucarest, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 19-20 (*Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1967).
- Epopei naționale*, ed. Teodor Vârgolici, Bucarest, Minerva, 1979.
- Garncarzyk, Dimitri**, *La Muse géomètre. L'épopée dans l'Europe du 18<sup>e</sup> siècle*, soutenue le 5 novembre 2018 à Paris 3 sous la direction de Françoise Lavocat.
- Gerrig, Richard**, *Experiencing Narrative Worlds : On the Psychological Activities of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1993.
- Gomot, Guillaume**, « Une Seconde Troie », *Carnets*, 5, 2015, <http://journals.openedition.org/carnets/358>.
- Hen, Yitzhak**, « Charlemagne's Jihad », *Viator*, 37, 2006, <http://www.medievalists.net/2013/01/charlemagnes-jihad/>.
- Jantzen, Grace**, *Death and the Displacement of Beauty*, vol. I, *Foundations of violence*, Londres et New York, Routledge, 2004.
- L'Épopée roumaine. Conférence en vers de Jules Brun*, Bucarest et Iassy, Athénée roumain et Théâtre National, 1897.
- Mandach, André de**, *Naissance et développement de la chanson de geste en Europe : la Geste de Charlemagne et de Roland*, Genève, Droz, 1961.
- Marino, Adrian**, « O traducere inutilă » (Une traduction inutile), compte rendu de la traduction d'Eugen Tănase, *Cântarea lui Roland*, Sibiu, 1942, *Universul literar*, 54, 7, 1945, p. 16.
- Ottewill-Soulsby, Samuel**, « 'Those Same Cursed Saracens': Charlemagne's Campaigns in the Iberian Peninsula as Religious Warfare », *Journal of Medieval History*, 42, 4, 2016, p. 1-24.
- Paquette, Jean-Marcel**, *La Chanson de Roland : Métamorphoses du texte. Essai d'analyse différentielle des sept versions*, Orléans, Paradigme, 2013.
- Pettersson, Anders**, *The Concept of Literary Application. Readers' Analogies from Text to Life*, Basingstoke, Hampshire et New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- Pillon, Michel**, « Les Daces, Trajan et les origines du peuple roumain : aspects et étapes d'une controverse européenne », *Anabases*, 1, 2005, p. 75-104.
- Ricœur, Paul**, *Cinq études herméneutiques*, Genève, Labor et Fides, 2013.
- Ricœur, Paul**, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- Roques, Mario**, *Chronique. Cântarea lui Roland, poem epic vechiu francez în românește cu un cuvânt introductiv și note de traducere de Prof. Eugen Tănase*, Sibiu, Cartea românească, 1942. In: *Romania*, 68, 269-270, 1944, p. 255.

- Ruzé, Alain**, *Latinii din Carpați*, trad. en roumain Cireșica Dimitriu-Ruzé, préf. Stefan Olteanu, Bucarest, Editura Științifică, 1994 (*Ces Latins des Carpates. Preuves de la continuité au nord du Danube*, Berne, Peter Lang Verlag, 1989).
- Stearns, Peter N. et Stearns, Carol Z.**, « Emotionology : Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards », *American Historical Review*, XC, 1985, p. 813-836.
- Todoran, Eugen**, *Mihai Eminescu. Epopeea română*, Iași, Junimea, 1981.
- Tudor Pavelescu, Alina**, *Le Conducător, le Parti et le Peuple. Le discours nationaliste comme discours de légitimation dans la Roumanie de Ceaușescu (1965-1989)*, thèse de doctorat en cotutelle dirigée par Dominique Colas et Dinu C. Giurescu, soutenue en 2009, Paris, Institut d'Études Politiques, <https://spire.sciencespo.fr/hdl/2441/53r60a8s3kup1vc9kd10pgob5/resources/a-tudor.pdf>.
- Vârgolici, Teodor**, *Epopeea națională în literatura română*, Bucarest, Eminescu, 1980.
- Voicu, Mihaela et Gîrbea, Cătălina**, « Les voies aventureuses des études de littérature française médiévale en Roumanie », *Perspectives médiévales*, 35, 2014, <http://journals.openedition.org/peme/3964>.
- Zaborov, Piotr**, « Le Comte Ferdinand de La Barthe et les études françaises en Russie », trad. Jacques Prébet, dans *La France et les Français en Russie. Nouvelles sources et approches (1815-1917)*, dir. Annie Charon, Bruno Delmas et Armelle Le Goff, Paris, Publications de l'École nationale des chartes (Études et rencontres, 34), 2011, p. 297-303.
- Zamfir, Mihai**, *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, Bucarest, Cartea românească, vol I, 2011.

## Considerations on the Human Body in European Art from Ancient Times to Present Day

Liviu Nedelcu\*

**Abstract:** *The present considerations on the human body tried to place the exploration of the topic in its radically cultural dimension, hence the references to the body being already addressed to the anthropomorphic, descriptive, symbolic sign completely emerged in artistic exercise. We outlined artistic findings from old times to contemporaneity wherever the motive of the human body was central in this selection; furthermore, the nude has made and still makes the subject of convergent discourses on its representation, intensity or weakening of its capacity for signifying. Land of inexhaustible negotiation between nature and culture, available to primitivism, always found again as more sophisticated, transformed by the demands imposed throughout history, ideals and illusions, the body imposes itself on cultural conscience as an irreducible challenge. This paper is consecrated to the nude and aims at overviewing a large series of investigations from European art on the topic. I believe that from more ancient times to contemporaneity, the human body proved to be an excellent landmark in the approach of any artist; moreover, this seduction will continue to exert itself on the upcoming artists, irrespective of the future's artistic tendencies. The fact that, in time, the human figure has been an extremely important motive for the artistic laboratory determined me to choose this topic; in addition, throughout the article, I have attempted to prove the interest in the nude, recalling the most important tendencies and manifestation from old times to contemporaneity.*

*In this approach, we started from the finding, which has actually marked many years of my creation, that the human body may show itself in a sacred and profane hypostasis; as a result, this study was structured to account for the two dimensions. Along the documentation and drafting, I realized that, in fact, the human body can only be sacred even in its nude hypostasis. The purpose of the present paper is far from exhausting the problematic of the human body; its aim is to draw attention to the importance of the topic.*

*The concerns on this topic have taken various forms throughout art history. We brought into play the significance of the human body in Old Greeks quoting Thucydides who argued that the difference between Greeks and barbarians was marked in a civilising way since nudity had become the rule in the Olympic Games; I wrote on Christian art during the first centuries AD, then about the art of the Middle Ages which brought profound changes to the*

\* Manager of Vrancea Cultural Center, Assoc. Prof., Faculty of Arts, Dunarea de Jos University of Galați, România

*representation of the human body; nudity would almost disappear from the artistic themes and the concerns of the artists during the respective period and left to the depiction of Adam and Eve couple, as symbol of the original sin or the Judgement Day scene when resurrected humanity awaits its verdict in the divine trial of the divorce of good from evil.*

*We accounted for the Renaissance which meant man's spiritual rediscovery, it reintroduced nude representation in plastic arts as essential entity of the universe and not as element of sin. The Italian ideal also marked the thought of the Nordic artists who created original models of the nude. Masters such as Albrecht Dürer in Germany, Peter Paul Rubens in Flanders or Rembrandt van Rijn in Holland personally left an imprint on this field. Court art of the 17<sup>th</sup> century created a new nude model, of the frivolous woman, exponent of an equally daring and refined eroticism.*

*Neoclassicism from the beginning of the 19<sup>th</sup> century preferred heroic nude, bearer of high moral virtues. The French Jean Louis David and Jean Auguste Dominique Ingres were the creators of the classical nude that idealized anatomical data to render perfect human prototypes. Towards the end of the century, another French artist, Edouard Manet, breached this consecrated model, imposing, in its compositions, nudes without any mythological connotation simply inspired from real life with anatomical effects and disproportions inherent to a live model.*

*Considered by some to be bearer of profound expressive emotions and means to convey an exacerbated eroticism, by others, either approved or contested, the representation of the human body is an omnipresent motive in all its forms of visual expression for the modern and contemporary periods. Far from this image – fetish of image civilisation, nude in fine arts further remains the sensitive seeking of the human ego.*

*In our analysis today, we may note that through its historical contributions and artistic elaborations, the human body becomes one of the most important syntheses of our artistic culture.*

**Keywords:** human body, nudity, human flesh

In the classical period, in Greek antiquity “around the body there used to be sacral and civic watch as if it were a wonderful thesaurus of solemn interest for the entire community”.<sup>1</sup>

If, during the Olympics, one of the athletes that represented a certain city cheated to win the contest, it was the city in question that paid a high fine. “Solitary to the conscience of the city itself, for the Greeks, the pride of the beautiful body showed itself beyond aestheticism and the resorts of a mere sensation: it stood for a serious inalienable sign of civilisation”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Dan Hăulică, *Nostalgia sintezei (Nostalgia of Synthesis)*, ed. Eminescu, Bucureşti, 1984, p.167

<sup>2</sup> *Ibidem*, p.171

The difference between the Greeks and the barbarians, according to Thucydides, is marked in a civilising sense, from the moment nudity becomes rule at the Olympic Games.

Although the Spartan model of discipline consequently imposed the body's nude sincerity, even accepting the almost nude appearance of women in contests, it was unanimously accepted in the entire ancient world; this comes against the fact that not all antiquity thought the same as the Helladic world. Nothing can be more natural, direct, and present to our concrete experience than the human body. European art, both modern and contemporary, confirms that the role model of Ancient Greece imposes its interest in the human flesh. The nude and image of the human flesh, along with the overcoming of prejudice in various époques, will display many cases of "fatal deformations". The Greeks were the first to impose the body's natural beauty, presenting nudity as symbol of human dignity, a democratic effigy of original equality. Initially reserved to the male body, nudes in Greek art idealized the triumphs of the athletes in the arena or the representations of the deities in the religious pantheon. Later on, female nudes reached art, hence the endurance to present times of Praxiteles's *Aphrodite of Knidos* or the famous *Venus of Milo*. Body harmony was synonymous to the supreme good for the old Greeks. (Fig. 1)

Christian art in the first centuries AD, then the art of the Middle Ages came with profound changes in the representation of the human body. Nudity almost disappeared from artistic themes and the concerns of the artists during the respective period; only the depiction of the Adam and Eve couple endured as symbol of the original sin or the Judgement Day scene when resurrected humanity awaits its verdict in the divine trial of the divorce of good from evil. In Christian art, the human body was not related directly to the real world and bore little resemblance to it, circumscribing to a transcendent universe. The anatomical plot was subjected to mental schemes, and not anatomical guidelines. (Fig. 2)



Fig. 1 *Venus of Milo*



Fig. 2 *Baptism of Christ*



Fig. 3 Michelangelo Buonarroti  
*Creation of Adam*

Renaissance, which meant the spiritual rediscovery of man, reintroduced nude representation in fine arts as essential entity of the universe and not as element of sin. Although they aimed at resurrecting the spirit of ancient nudity, the Renaissance artists created a new vision on the human body. The analysis and the anatomical study following nature imposed an image of the nude which was closer and closer to reality. The science of the nude as a specific Italian discipline was brought to perfection by the creations of Renaissance titans such as Leonardo da Vinci or Michelangelo Buonarrotti. (Fig. 3) They were believed to master a secret science for the ideal proportions of the human body. As a result, European artists considered study travels to Italy an obligation to make direct contact with the masters' masterpieces. Following the Italian ideal, Nordic artists created original models of the nude. Artists such as Albrecht Dürer in Germany (Fig. 4), Peter Paul Rubens in Flanders or Rembrandt van Rijn in Holland left their personal mark in this field. Dürer even wrote treatises on body proportions, believing that he discovered the Italians' secret; however, he simply managed to impose a prototype of the specifically German body. Rubens combined Michelangelo's expressive monumentality with specific forms of art in the Low Countries. For Rembrandt, *the flesh was dirt that light could turn into gold*. His naked fat women, lacking sensuality, were a pretext for his chromatic *symphonies* of lights and shadows. The court art of the 18<sup>th</sup> century created a new nude model, the one of the frivolous woman, exponent of an equally daring and refined eroticism. Artists such as François Boucher or Jean Honoré Fragonard painted compositions of mythological themes, portraying lascivious nudes at the edge of the licentious. (Fig. 5)



Fig. 4 Albrecht Dürer,  
*Adam and Eve*



Fig. 5 Francois Boucher  
*Brown Odalisque*

The neoclassical period at the beginning of the 19<sup>th</sup> century preferred the heroic nude, bearer of high moral virtues. Walking on the footsteps of

their great forerunner, Nicolas Poussin, the French Jean Louis David and Jean Auguste Dominique Ingres were the creators of the classical nude that idealised anatomical data to display perfect human prototypes. Although sometimes artificial, because of too learned seeking, these nudes mostly dominated the taste of the century. Towards the end of the century, Edouard Manet breached this consecrated model, imposing, in compositions such as *Breakfast on the Grass* and *Olympia* (Fig. 6), nudes without any mythological connotation simply inspired from real life with anatomical effects and disproportions inherent to a live model. Vehemently contested during their time, these paintings marked the onset of Impressionism, an artistic current that revolutionised the art of the end of the century and decisively influenced the artistic creation from the beginning of the 20<sup>th</sup> century. An analysis nowadays reveals the fact that, historically composed via intellectual contributions and elaborations, the human body perhaps becomes one of the most important synthesis of our artistic culture.

Along with the imposing of the human body as one of the main elements of Western artistic education in the 16<sup>th</sup> century when European art starts to reconsider nude as artistic representation, nude becomes sort of an emblem for the artists that practiced it; this is an intellectual emblem, similar to the case of the perspective approach of composition. The artists in question approached ideal forms of the body and space, a result of a learned meditation.

Anatomy, in search of proportions on the study of form, proposed elements of geometric idealisation. From the study of anatomy, the artists of the epoch found out about the possibility to handle science, as well as a certain intellectual elevation, thus switching from the area of mechanical art to the field of liberal arts. Nude and the human body will triumph in the era of Renaissance as an expression of intellectual ambition. In the practice of European art, nude will be regarded as a means of intellectual analysis of reality, constituting itself as a way of defence from the part of the artist against the confusion between art and life.

Nothing can be more direct, natural and present in our concrete experience, than the human body; however, the relativity of conventions is nowhere else more present than in the case of this motive, hence the particular interest in the topic. From Renaissance to the contemporary world, we do not have any instances of important artists that did not approach nude in their creation. Even the historical break with the art before them that the “impressionistic artists” engage in cannot determine a totally new attitude without drawing on the human body.

Considered by some to be bearer of profound expressive emotions and means to convey an exacerbated eroticism, by others, either approved or contested, the representation of the human body is an omnipresent motive in all its forms of visual expression for the modern and contemporary periods.

Far from this image – fetish of image civilisation, nude in fine arts further remains the sensitive seeking of the human ego. “To speak about Renoir’s nudes as if they were ripe peaches he would simply reach for, means to forget about his long battle with the classical style”, claimed Kenneth Clark.<sup>3</sup>

Preserving the anatomical resemblance to the genuine model (Auguste Renoir, Edgar Degas) (Fig. 7) or integrating nude in a compositional scheme on equal position with the elements of the decorum (Paul Cezanne, Paul Gauguin), the impressionistic painters and their followers took this subject from the pedestal that the forerunners raised it to, down to the banality which lacked the fake mythological auras of the real world.

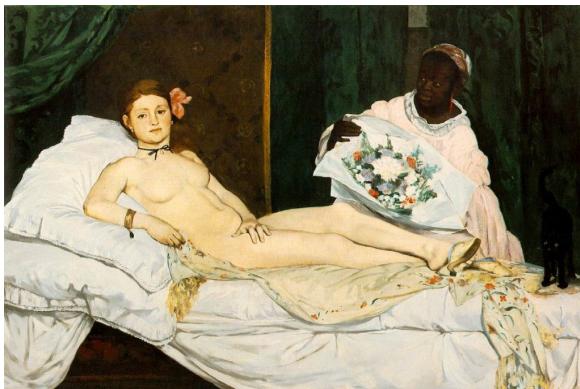


Fig. 6 Édouard Manet, *Olympia*



Fig. 7 Auguste Renoir, *After the Bath*

The fight needs to be understood here, as tension between the modern acuity of perception and refinements of the ancient art. The moderns’, contemporaries’ nudes often envisage a synthesis between the classical Greeks, Renaisscentists, Romantics that happily encounter on the field of evolution which comports a redefinition of painting in relation with the problematic of the moment and the millennial inheritance. Although apparently gratuitous, on the contrary, the theme of the nude implies a legitimate relation with contemporary problems and aspirations. Classical plenitude cannot be reached through the ignorance of vitality and the concrete. Similar to our contemporaries, Poussin noted the beauty of young girls and of the columns in the temple of *Maison Carrée* in Nîmes; on the latter, he argued that they were “no more than old copies of the young bodies of this time and since forever”.

Centuries before, Vitruvius had postulated the proportions of the human body as model for architects. According to Vitruvius, in order to function as model, the human body had to correspond to the perfect figures of geometry, a square and a circle, as showed by Leonardo’s famous drawing,

<sup>3</sup> Quoted by D. Hăulică in *Nostalgia sintezei (Nostalgia of Synthesis)*, p.187

an image taken over so frequently by artists since those times to the contemporary era. (Fig. 8) Beyond the balance of the close forms, the human body is available for other expressions, for a dynamic dialogue with space (the ecstatic body, the pathetically discharged body, the enthusiastic body). Nike (Fig. 9), Paionios's sculpture looks as if it were walking decisively and elegantly, displaying a particular energy, a sensation of ascension for which wings seem to be mere artifices rather dictated by legend than used in art.

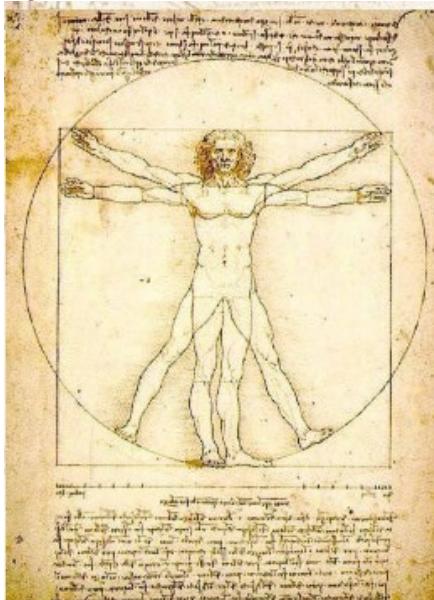


Fig. 8 Leonardo da Vinci, *Vitruvian Man*



Fig. 9 *Nike of Samothrace*

The entirely Greek transposition, the plastic idea of the wings spreads, expresses itself in the body and its delicate harmonies. Along history, from ancient times to present day, nude implies an image of freedom and victory, remaining forever linked to the great options of human civilisation. All daring approaches or more reserved ones that contemporary artists understood to produce will obligatorily pass through the field of the nude.

The revolutionary works from the beginning of the 20<sup>th</sup> century such as *Pink nude*, *The Dance* (Matisse) or *The Young Ladies of Avignon* (Picasso) (Fig. 10) are nude paintings which prove how significant the theme of the human body was for a long period of the historical developments in art. Another work, a sculpture that displays austerity and is revolutionary, as well, namely C. Brâncuși's *The Prayer* (Fig. 11) stands as an example for the torments and the concerns of the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Approaching the theme of the nude in contemporaneity imposes a certain radicalism that engages in very abrupt interpretations. Some contemporary critics believe that an increased abstraction in the plastic resolution of the human body

would facilitate the emphasis on the element of sexuality that the classics of European painting sublimated. However, their themes proved to be unjustified. As in classical times, in contemporaneity the “inherent ethics of the nude” needs to be brought into play. Such approaches go back to ancient times; Polykleitos perhaps rationalized the view on the human body in the strictest manner.



Fig. 10 Pablo Picasso, *The Young Ladies of Avignon*



Fig. 11 Constantin Brâncuși, *Prayer*

Late antiquity proposes ornamentalism in treating the body, where muscles are being dealt with plastically as armour applied to the torso. Vitruvius used to say that temple proportions should obey the ones of the human body, a condition imposed in relation to the great doctrine of macrocosm-microcosm. The doctrine has also been appreciated later since the 14<sup>th</sup> century. Renaissance will appropriate cosmological traditions from the Hellenistic civilisation and the classical one. The fusion between what we recalled seems to have been produced since the 14<sup>th</sup> century in the entire Western world.

The image of man with his hands stretched and height that can be circumscribed to both circle and square, fundamental figures of the universe, is the product of the fusion between the two cosmological traditions. We may find this figure in Duke of Berry's *Book of Hours* which materializes the symbolic and magical relation between man and universe. The figure of man that generates a square or circle will have a particular destiny in time. Along two centuries the motive will occur on all treatises of painting and architecture, dignified by Leonardo and Dürer. The image of Leonardo's *ad quadratum* and *ad circulum* man is symmetrically represented. Symmetry was understood and applied differently in works of art throughout time. (Fig. 12) Despite the prevalence of symmetry in the architecture and sculpture of the great epochs, in the case of Egyptians' painting, “care for an exhaustive

enumeration of the elements of information rules over absolute regularity in balancing elements within the limits of the figurative plan, hence implicit symmetry of the object rather than figuration".<sup>4</sup>

Erwin Panofsky, in a study on Egyptian art showed that the artists of the period understood art as an objective transfer in raw matter of a spiritual, eternal reality susceptible to a double approach, namely sensitive and intellectual. In this case, geometry identifies itself with style. A rigorous mathematical system imposed strict methods of plastic resolution, hence the sculptures subjected to frontality and painting to profiles (examples of virtual symmetry in relation to a plane).

In Egyptian art we can easily notice that symmetry has a determinant role in the conception and materialisation of artworks.

With respect to classical Greek, art issues change as art is not simply aiming at the construction of a substitution universe anymore, i.e. the exteriorisation of "substance" to matter which endures as much as possible. At the Greeks, the law of proportions suggests movement and life.

The term of symmetry acquires a totally different meaning for them, as opposed to the Egyptians and even us, the contemporaries. Symmetry does not refer to the possible overlap between two parts of a composition in relation to a point or in relation to an axis or imaginary plane; on the contrary, it defines harmony of the parts with respect to their imaginary conception, the values implied.

Erwin Panofsky, in his study, *The History of the Theory of Human Proportions, in Meaning of the Visual Arts*, claims that Romans distinguished between the terms of proportion, symmetry and eurythmia; as far as the Greeks are concerned, he admits that "For Greek art, symmetry designates a harmonious consonantism of the part with its whole, whereas eurythmia is movement quality and proportion relating to the choice and quality of the module".<sup>5</sup>

Regarding art and figuration, the Middle Ages can be characterised by the succeeding of the two great systems of representation: the Byzantine and the Gothic one. As starting point for a formal stylisation, the Byzantine system draws on the fixed articulations of the human body, whilst the Gothic one dissociates qualitative representation of movement by the conventional structure of the bodies. Despite all these, not the entire art of the Middle Ages may be labelled as free of illusionist intentions with an intended dissociation of the representation of realistic bodily structures from movement.

Although many feel that no sooner than Renaissance had the theory of proportions been regarded as a means of expression for a metaphysical postulate, during the Middle Ages or Antiquity, image proportionality was

<sup>4</sup> Pierre Francastel, *Realitatea figurativă (Figurative Reality)*, Ed Meridiane, Bucureşti, p. 242.

<sup>5</sup> Erwin Panofsky, *The History of the Theory of Human Proportions, in Meaning in the Visual Arts*.

more than a technical requirement. Artists of the Middle Ages had a sensible, illusionary perception of their work, not just a schematic or intellectual one. Without continuing the discussion of the topic of the relation between symmetry and figurative canons, it is important to underline that a form-type artistic symmetry cannot exist to allow us to compare the viability of all solutions in their practical application. It was necessary to prove that, with respect to artistic symmetry, we were forced, in all epochs, to define interconnected notions in a given environment which was also relative when it came to proportions, symmetry and the figuration of the external world, in general. We need to give up the idea according to which there is a relatively stable figurative reality and that art does not constitute more than a technique of symbolical representation. Art cannot be conceived as illustration or transposition as it discovers forms of expression. The Renaissance artists (Fig. 13) will try to impose limits to a so-called rigorous determinism, rejecting the idea that the world is a faithful reflexion of an immovable thinking and perfect symmetrical character of space, not considering the viewer's position. Their works will be engaged on a new path of development, and, by seeking new rules, they will succeed in discovering another type of balance and symmetry. Unlike us, the contemporaries, when they aimed at rendering an abstract notion, the artists of the 16<sup>th</sup> century did not search for the reference point in a text or in relation to geometry; yet, they referred to music, understood as the freest exercise of intelligence. "The system of thought that establishes a close and conscious link between the sound space and the plastic one on the field of harmonic progression, reaching a consonance, defines the unity of human behaviour for two centuries in the West".<sup>6</sup>



Fig. 12 Matthias Grunewald, *Crucifixion*



Fig. 13 Michelangelo Buonarroti, *David*

<sup>6</sup> Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*, p. 240

The reasoning of the Renaissance artists is correct if we consider that acoustic experience preceded the optical one. Harmony or consonance was the prerequisite of the time. The perfect agreement, in order to encapsulate the totality of experience, needs to admit a compromise, the ensemble of perfect balance which includes odd values. From this perspective, later on, baroque art would end classical art. Baroque art abandons the rules of frontality, without manifesting itself as an experience that creates new series of forms. The general law of symmetry is always obeyed by the artists of the time. We may discover symmetry in relation to the act of composition which influences the entire compositional thought based on compensation balance (Rubens). (Fig. 14) We will seldom encounter works in which symmetry is approached, yet, in this case, they are component parts of ensembles in which balance is restored in the end. The art of the 20<sup>th</sup> century will unveil the aesthetic possibility of the tensions and forces in movement, besides symmetries and balance. The notions of dissymmetry and laterality have not been considered along art history to be susceptible to give birth to a system.

Romanticism proposed irregularity as a rule, conceived more as opposition to the rule and denial than principle of a new organization. (Fig. 15) The passage from this negative attitude to the search of a sensible experience based on asymmetry will occur starting with the middle of the 19<sup>th</sup> century by the Impressionist artists.



Fig. 14 Peter Paul Rubens,  
*Venus with a Mirror*



Fig. 15 Francisco Goya, *Maja nuda*

However, despite awarding colour the main position, the first representatives of the current will not really break with tradition. The plane of classic projections is preserved by impressionists, only light figuration moves on things and proves to be revolutionary. Only in the end of the century, through Degas, the first clues of a new figurative rule are set based on an active conception of dissymmetry. Similar to Degas, after Manet a part of the impressionistic painters propose a series of resolutions on the *viewing angles*.

On Francastel's search, he notes that "For them, this is not simply about the choice of an original or oblique perspective, this word still implies the so-called distorted vision given by the adjusting of a new principle of dispersion and association of signs both on canvas and in spirit".<sup>7</sup> As a result, there comes the need to impose a new interpretation, a speculative one of the relation of man with the universe, not automatic as in the case of the predecessors. For impressionists, man is no longer a microcosm that should quasi-symmetrically reflect a macrocosm since the world reveals itself to us as a field of forces in movement; here, our eye records the changes in matter. Renoir believed that he should attain the best painting possible. If, for Verlaine and Mallarmé, poetry did not consist in the depth of thoughts, but in the rhythmic context of sounds, for the painter nature was simply a pretext or means. In his nudes, the space of the painting is no longer the projection of the effect of perspective of the real space, as wide and deep as allowed by the clear and shiny colour range. It is not the content that generates form, but the form in its plenitude which evokes and gives content. Its nymphs, attained at maturity, recall us a new classicism, constituting in the mythological figure of the space achieved from sonority and chromatic vibrations only. For Renoir, to devote oneself to pure painting meant to focus one's research on a technique whose purpose was to produce an object, the painting considered exquisite and absolute in itself, lacking exemplary utility purposes. However, for the painting to be an ideal object, *the technique of its achievement had to be an ideal one.*

Despite belonging to the avant-garde group of the impressionists, Degas had been an admirer of Ingres since his youth. To the impressionism promoted by Monet or Renoir, he opposed a substantial objection: the exact sensation is in fact of the mind, before being a visual one; there cannot be another way to see without a new means to think. (Fig. 16) For Degas, the artist is not a receptor, a screen that projects "the immovable movement of Creation"; the painter is a being capable to capture reality, to bring space close to him. In his works, the space of life, the one beyond the painting is to be continued in it. On the way in which the artist understood space, Giulio Carlo Argan's work, *Modern Art*, reads as follows: "The gesture that renders space can no longer be the deliberate, conscious, historical one, i.e. the one that formed privileged space with an effect of perspective in classical or "historical" painting and which could only be contemplated as exemplary."<sup>8</sup>

For Degas, the human body cannot be an abstract entity, always the same one; its actions have physical and psychic causes that the individual sometimes is not aware of. Japanese stamp, through the novelty of the figuration system that eliminates the corporeality of the volume and colour, melting it in the same gesture, is sign of the movement of bodies and space

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 244

<sup>8</sup> Giulio Carlo Argan, *Arta modernă (Modern Art)*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1982, p. 320

which would influence enormously his creation. The Japanese stamp, seen as plastic resolution in which the image is not presented as something immovable, but as rhythmic theme passed on to the viewer, acting at a psychological level as dynamic request, is also claimed by Toulouse-Lautrec in his works. (Fig. 17)

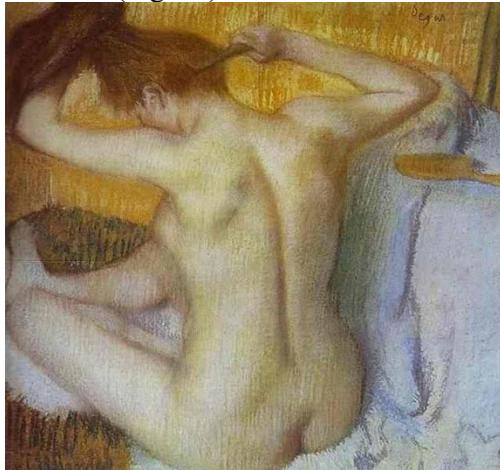


Fig. 16 Edgar Degas, *After the Bath*



Fig. 17 Toulouse Lautrec, *Tights*

The great developments of knowledge acquired by man and the frequency of new discoveries, especially during the past century, harden and even prevent the perception of the world as a whole by contemporaries. The progress of electronic technology, as a result of the end of technological revolution, which imposes the need for specialization, further divided into fragments the image of the world. We may easily notice that conflict and confrontation are more familiar to contemporary man than harmony, division occurs instead of unity, whereas discontinuity replaced continuity. Gradually, the universe will be replaced by a “multiverse”. Both the “rebels” and the “organizing man”, the contemporaries, live together in a world in which mass media overwhelms us with information; their role is to conform or to reform, to suppress or express their personality, to seek the truth inside or outside, yet always proposing to liquidate the gap between real and ideal.

The latent disputes that the 19<sup>th</sup> century somehow managed to balance, namely freedom and authority, democracy and dictatorship, individualism and collectivism, free initiative and economic monopoly, would outbreak as open conflicts in the 20<sup>th</sup> century. The resulting conflicts will take the shape of revolutions, wars, whereas their other side would rise as an unprecedented diversity of artistic movements. In its turn, art becomes a weapon in the social and spiritual fight for survival.

Being a form of action, it is only natural for artists, like revolutionaries and social reformers, to elaborate manifests promoting their own “isms” and “schisms”.

As compared to the previous centuries, the 20<sup>th</sup> century and the beginning of the 21<sup>st</sup> century make us recall a genuine Babel Tower in which artistic doctrines and manifestations follow at an amazing speed. Within many currents, doctrines became so important that the art produced was almost insignificant. The purpose of many of these directions was to create discussions, to draw attention, to prepare exhibits and publications, yet in many cases the effect amounted to more confusion than clarity. There are situations in which these attempts either led to impasse or significant resolutions. The industrial era marks an increasing conflict between technique and aesthetics. Many contemporaries currently consider that technology opposes aesthetics.

Theorists of the industrial era show overt despise towards art values, whilst artists totally reject the utilitarian attitudes of imagery. In his theory, Kant defined art as an end without purpose and, similar to several modern theorists of mechanistic civilization, he was little cognizant of the values and aspirations of art, in general and of the art in his time, in particular.

In contemporaneity, as Pierre Francastel assesses, it is important for “sociological research, oriented towards understanding the revolutionary era in which we live, to take into account aesthetic values, after having tried to account for the relations with the technical values during our time”.<sup>9</sup> As the French thinker points out, first of all, we need to understand that there has not been and there is no natural disagreement between art and technology, on the contrary they have always been inter-connected in the history of humankind. Beauty and utility were viewpoints on the same phenomena and no products of technology and good taste existed separately since any object had a practical and aesthetic aspect by default. Art history shows us that arts rose from shaping matter and that any interference by man on matter had been there; there is also an adjustment percentage pertaining to aesthetics, to a distinct end from the simple manufacturing process. There are many formulae in the case of a tool, similar from a practical viewpoint, where the pure form only exists as abstraction. Naturally, the setting of a tool type for the safety of the collective taste element is determined. “Techniques lie at the basis of all arts, painting included, in their most gratuitous forms, apparently.”<sup>10</sup>

We already know that any technique involves certain abilities, problems of adjustment, seeking and choice of means for the achievement of the general utility scheme of the object which mainly pertains to the field of arts, namely of the taste of the one that crafts the object and the tradition of the group it belongs to. The opposition between technique and art is only justified in the case in which the work of art comes as a result of a work, useful from a material viewpoint; also, this happens when matter is shaped

<sup>9</sup> Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*, p. 85.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 95.

for the purpose of expressing and promoting ideas and feelings and the artist's approach is essentially sociological in function. Furthermore, when the starting point is a motive and the artwork is produced for a propaganda purpose, art subscribes both to reality and social validity. Along with most of the public, some contemporary thinkers easily admit that the object would be ugly and art gratuitous.

The reason of these misunderstandings derives from the fact that many of our contemporaries continue to seek the values scale in the past. We agree that a part of the objects produced in the present are hideous, yet we cannot conceive that a contemporary automobile has to look like a cart or wear 16<sup>th</sup> century clothes. Contemporaneity, due to the discovery of new materials, creates new styles and tastes before us, by associating new techniques and collective needs. However, we need to understand that safe techniques cannot offer programs as it could not be done it in the past, as well. Matter serves the artist's purposes, it does not command them, and any technique claims an external end. (Jake and Dinos Chapman, *Token Pole*)

The contemporary world has not changed much with respect to the relations between art and technology; everything evolves based on material and humanity's life conditions. In the old and modern world technology, aesthetics go hand in hand. If we consider the video camera, for instance, it can reproduce movement from a purely technical viewpoint. Nevertheless, without the support of art and fantasy this technical discovery of the contemporary world would have already been exhausted. Contemporary avant-garde wonderfully combined art and technology, the computer, digital camera and new materials, determining contemporary art to develop new styles and directions. Not only avant-garde currents, but also canvas painting is influenced by the new materials (holder, pigments, and various tools). The three-dimensional space suggested is no longer an opportunity, the depth implied by oil based colours vanishes, and the works solved in acrylic colours do not aim at resolving spatiality, and profoundness anymore; the rapid drying of the chromatic substance no longer affords shaping as in the case of traditional colours. The work becomes more spontaneous, fresh and full of energy. The new materials and accessories impose a new technical approach that will radically change the morphological and syntactic structure of the artwork. As in the period prior to contemporaneity, the object materializes the behaviour of an epoch; it contains utility values and social ones from which some of its aesthetic qualities derive. We would be mistaken if we believed in the absolutely gratuitous character of artworks, as in the total independence of technique. Art has never had a gratuitous character in ancient times or contemporaneity as aesthetic values cannot depart from a certain contingency. "If nowadays, in the philosophers' circles, there is a disastrous tendency to identify art with the superfluous, Bergson was mainly the one who spread this illusion. For him, the purpose of art was

to conquer imaginary worlds; it fulfilled the imaginative vocation of humanity".<sup>11</sup>

We may conclude on the danger of these claims since they are less counter truths, than half-truths, according to Jean Przyluski: "Art (along with religion and science) is the seeker of non actual purposes; humankind shares its activity between work and play whose expression is art; languages, art, religion pertain to the functions of symbolic intelligence as the reflex of societal superstructures; it may happen for some of the objects to possess a utilitarian character which superimposes on their technical value; an artwork is sufficient in itself, the artist that creates it, and the amateur that tastes it do not aim at any other purpose besides it; finally, beauty is a substitute of the sacred."<sup>12</sup>

The relation between technology and art has also been altered nowadays by the temptation of the gratuitous that currently affects art. If we were to accept Kantian thought according to which art is an end without meaning, the artist not aiming at anything apart from it, we should deny any significance for art. On the contrary, as Francastel did, we should accept that "...art, which served in all epochs as means of expression and propaganda, is one of the bearers of ideology in its time; we also need to acknowledge that the architect who builds a palace, a bridge or a church does not work in the absolute, beyond any contingency since his aim is to satisfy the practical needs and demands in his contemporaries' taste."<sup>13</sup>

We do not need to turn contemporary art into a *simple game of the spirit* lacking any practical contingency. "I believe in the crepuscule of art and ancient civilization; yet, I am convinced that another civilization is prepared for us and, without a clear distinction, we see them drawn the first shapes, especially in the field of art. Anyway, I am convinced that in order to develop itself, art has needs, before any technology... Man philosophizes after taking action and not before, whereas art is an action, similar to words, to a great extent."<sup>14</sup>

Similar to scientists, artists are useful to the practical progress of humanity and, therefore, we need to admit the existence of a concrete relation between the speculations of contemporary art and the material and intellectual progress during that time. Also, it is important to stress the seminal role that the artwork has in the communicating thought between people and acquiescence of aspirations and needs by every era. By means of what has been previously presented, we may argue that art facilitates the fixation of images that contemporary man forms in his spirit; artists are

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>12</sup> Jean Przyluski, *L'Evolution humaine*, published by: Presses Universitaires de France, Published by Puf, 1942, p. 85.

<sup>13</sup> Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*, p. 195.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 197.

creators of forms that will then serve as language of the time in which they live. As any language, art aims at organizing and describing the perception field of humanity, an organization which implies the creation of values more than their acknowledgement.

Any object, any sign is a collective creation, a place of encounter between people where the artist materializes, in every object, a behaviour that can only be explained based on the double need to act on the surrounding world and engage in dialogue with other people. The artist does not aim at deciphering a static universe; he shapes it continuously in an original manner, creating forms and significations at the same time. (Leon Golub, *Stop Rushing Me!*)

“The true sense of modern evolution after Impressionism should be sought in the changes of the notion of *sign*. Art ceases to be a reproduction of nature to become its interpretation, following a parallel evolution with the other forms of expression of the time, namely philosophy and literature. Let us make things clear, though: if, as any language, art holds the value of a sign, it does not mean that it draws on the other literary and written signs. It has its own means and variable, yet autonomous laws.

Throughout centuries it remains one of the great forms of communication of thought associated, not subordinated to the ones that adopt writing to manifest themselves and pass on knowledge from man to man and medium to medium.”<sup>15</sup> Modern painting and drawing managed to free themselves from the notion of imitative representation of reality, making the existence of the plastic sign possible. Although artists precisely express themselves in terms of figurative objects and not language, art is willing to join the other activities of contemporary society.

The figurative function which defines artwork is a category of thought as complete as others with the possibility to reach direct elaboration, starting from the breaking from the works which account for their own reality, meaning, logic and structure; also, the latter do not require the need for transfer and relation with verbal systems. In the 1940s, Henri Matisse used to say that every work is an ensemble of signs invented during execution and for the necessities of the place. The moment they are taken away from their context of creation, these signs lose their value. The sign is determined the moment it is used for the object it needs to take part in. Though these words, Matisse manages to clarify the problem of the so-called “dressing” of the ideas in signs.

Any visual perception is not simply pure, it comes as the product of a spiritual activity, where the retina accounts for a “fragment of the brain”. We cannot and we do not have to pretend that the role of figurative art is the mere projection on the plastic image medium of an objective copy of the sensible

<sup>15</sup> Pierre Francastel, *Cahiers internationaux de sociologie*, published by: Presses Universitaires de France, 1970, p. 123.

reality; the aim is to propose ideas previously formulated in spirit, in a superficial form. The artist does not only record sensations, but also “a show of objects taken over from outside in his individual activity”. The human eye is not an isolated sense, we only see what we know, and the retina does not show more than a gathering of immediately identifiable objects in a well established framework. We perceive and distinguish only those things that correspond to determined demands by the levels of culture. In this case, the object seen depends on other forms of knowledge.

Only the plastic image directly addresses the brain without requiring an intermediate verbal link, it manages to grasp and record events that escape other means of information and expression. From the perspective of the above mentioned, we can claim that the role of art is to give people the possibility to make known, through specific means, the values that can only be seized and noted through an autonomous system of knowledge and activity. There is plastic thought, as there is verbal one. The moment we mistake imitation for representation, there will be reluctance on the autonomous character of art, as well.

Any acknowledgement is based on memory and we simply have the possibility to recognize things to the extent to which we give them meaning, that is a reality, through education or individual imagination. In art, the point of view creates the object and, if the relations of the image are rational, not objective, the plastic sign is an invention.

As Matisse claimed, plastic signs melt in systems that bear significances in memory and imagination, not in reality.

Artists conceive “form” rather as an orientation framework, than a limitation.

“The distinction between forms – a series of random objects, monuments or paintings, which constitute styles and Form, the principle of organization, model, not concrete, but invented and organized in the plan of imagery, will form types that serial works reproduce and is capital”.<sup>16</sup>

Luis Juvet believes that anything consist in the way of execution. Therefore, in essence we need to understand that art is not only speculation, a dream, but also an act, a path of knowledge, not being able to be assimilated as a secondary form of idea manifestation, from this viewpoint. The plastic sign is, by its nature, a specific one, different from the verbal sign. In figurative thought, both the relation between real and imaginary and the signifier-signified relation differ from verbal thought. The figurative sign is more mobile and ephemeral, related more to the constellation act that produces constitutive works of homogeneous ensembles than to the verbal sign. It cannot assimilate the plastic sign with the phoneme.

<sup>16</sup> Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*, p.113

Through the lenses of the aspects tackled above, we may summarize that art cannot be understood as an accessory form of human possibilities to give shape to the data of its senses. 20<sup>th</sup> century art will restore the dialectical relation between man and universe. The encounter of the western civilisation with Asian and African-American civilisations which occurred at the beginning of the 20<sup>th</sup> century will help the artists of the period to understand that the problem of configurations is that of the present relations between sensations and the frameworks of memory; it provided some of the open means of thought and human action. The artist's task is that of the man nowadays: apart from the capacity to reproduce and suffer the consequences of an acquired conduct, he has to change the relative order of acts and representations.

Artistic creation does not imply the idea of discovery or that of invention of all constitutive elements of the form produced. The drafting of form reminds us more of fluctuation than of creation. The means of expression and ways of human action undergo a continuous state of change.

People take part differently in all levels of knowledge and culture. No man can be completely representative of a type or group.

Art acts according to a reason of its own and the works produced reflect the material and intellectual reflux of other spiritual activities. Art does not consist in the presentation of models, actions or innate thought born outside it. It is a specifically human activity which manifests itself at individual level and then becomes an institution. Art generates a collection of artistic objects and also testifies to a particular type of rationality. The works of art belong to the category of civilisation objects along with certain institutions and verbal activities. Art tries to define a capability that may turn into act by means of a technique, its finality being the elaboration of type. It needs to subject technique to reach imaginative, not real goals. Unlike his old counterparts, the contemporary artist does not dispose of a single set of conventions to represent form and space. As our illustrious predecessors, we do not have a unique style as standard form of representation.

The availability of information throughout art history makes the contemporary artist aware of the great variety of the representational approaches used; therefore, he could easily choose the most appropriate working method for his expressive needs or, if it was not possible, he had the liberty to invent a new style. Along his creation, Picasso chose and used various means to tackle the problem of representation based on immediate need.

There are situations in which he opted for representational conventions, dealing with the motive in a manner that almost recalled Renaissance; however, there are also situations in which he will go as far as the cubist system of analysis (*The Young Ladies of Avignon*) (vezi Fig. 10). Pablo Picasso was equally considered the greatest innovator and destroyer of

20<sup>th</sup> century art; he distorted and metamorphosized the human body until it stopped being *nude* and became an almost abstract symbol for the intensity of psychic feelings. It seemed it reached the threshold of non-figurative art and would disappear as artistic subject. New currents brought it back to the pipeline. Surrealism which was concerned with the richness of oneiric states and the mysteries of the unconscious drew on the theme of the nude as an essential subject. Artists such as Salvador Dali, René Magritte or Paul Delvaux prioritised the nude in their creation. Hyperrealism employed the nude to achieve images in which he presented as thoroughly as possible the motive in order to compete with photography.

Different representations, according to model, feeling and issues that the contemporary artists dealt with, make sizeable the differences in approach from one theme to another.

Along with the exhibit of *The Fountain* by Duchamp under the pseudonym Mutt, the mindset of the artwork changes radically. A columnist of the time wrote that it was irrelevant if Mutt manufactured the fountain manually. He said it did not have any importance since he chose it, took that common element of existence and presented it in such a manner that its utilitarian significance disappeared under the new title and viewpoint. Duchamp created a new thought for that object.

In 1925, in his artist's workshop, Felice Casorati prepared for a work session with model. He was absorbed by the nude beauty of the woman, the plenitude of her shapes so that he ignored the arrival of a good friend to his workshop. He sat near the model without even taking his hat off and meditated. Looking at the painting, the painter realized that, in a strange and unexpected manner, "The painting made itself!", as Casorati exclaimed. It was not the one he was worked on, but the scene he was witnessing. He was left with the option to consider painting not what he had intended, that is the model, but a nude beauty and a dressed character, each composed in their posture as in armour. He would call the canvas "Platonic conversation".

Duchamp defined this situation as an experience of the object found, a characteristic of the ready-made. This experience facilitates the interference of an object discovered randomly or picked deliberately. This product of the hazard imposes itself not as object, but as work; therefore it needs to be proposed and exhibited, to suggest and present a process of dissociation and condensation.

Duchamp speaks about ready-made, whereas Casorati brings the platonic conversation into play. Duchamp and Casorati praise eroticism for the sake of it, an event with no author or subject. In the Italian's painting, the author of the discovery is beyond the canvas. The German painter Schad joins the game by turning upside down the disposition proposed by Casorati. The work "The artist and his model" shows the painter in the foreground and the naked woman in the background. The work passes for more than sensual

dare, a pictorial daring. The painter proves to be an author of situations and his portrait is that of a director. He could only associate the nude to the acts that gave him credit, the aspects of the theatrical scene. If we were to characterize the spirit of the time, one word only would be relevant, i.e. unrest; in the theatrical or painting representation, anguish was determined. The expressionist paintings depict the tragedy of the tough years for Germany and Austria. Otto Dix's painting, "Three women" draws on the myth of the three graces. Stylisations, the rhythm of the drawing, the interest and curiosity for anatomy prove that taking on illustrious models reflects the perfect recall of art history while simulating its oblivion.

Expressionist nudes propose a game of densities, of the pondered imbalance of forms, either too thick or too thin. We cannot speak about a type of architecture of the ensemble, harmony or scientifically calculated distributions. The human body has always been the focus of representation in the European tradition of painting. The iconography of the body reflects the philosophical and ideological development of cultures, whereas its history shows the extent to which aesthetic and legal motivations, emotions and institutions are connected.

Towards the end of World War Two (year 1944), the antiquarian Audry brings to Picasso a nude on a canvas in his workshop; the artist refuses to repaint it and shows it to all his friends that visit him. "The moment the painter prepares to ask for a picture of the painting to the photographer Brassaï, inspiration suddenly strikes him: he would mime the painter before his canvas while his friend and actor Jean Marais played the role of the model, lying down before the painting in a similar position to that of the character painted on canvas"<sup>17</sup>. The mise en scène, signed by Picasso was then photographed by Brassai. The event suggests that the artist took less interest in the opulence of the female body, which was left in the background, and prioritised the relation between painter and model. Modernity had to come for the deformed body and its breaking into pieces to stop being the place of symbolic or narrative organisation. On another occasion, a mere referee, the human body equally became a phantasm of the idea of painting. The issue of representing the female nude, in Picasso's case, is almost an accessory. Instead, what matters is the reflection of the artist who sees in the theme of the painter and of his model, the archetype of the creation process. The setting does not concern the human body, but the artist's workshop and painting.

The creation of another great artist of the 20<sup>th</sup> century, Matisse, reflects the faith that art may still hold the supreme truths of existence, the infinite harmonies of the universe.

Giulio Carlo Argan argues in a few works, that Matisse's painting could be the last echo of the classic conception of art: "The wide and precise

<sup>17</sup> *Le nu* (on Picasso), Ed. Gründ, Paris, 1999, p. 251.

outlines, the large and smooth areas of the colours spread, a particular interest in things, a total reduction of time fluidity in a space that gives up the third dimension in order to be precise and shows itself at the surface".<sup>18</sup>

Matisse's work is a decisive reply to cubism, a counterpoint to the rational analysis of the object in the synthetic intuition of the whole. Matisse's "Dance" interprets, through the metaphor of the frenzy rhythm, the image of a civilisation that does not forget anything and positions all things together – semiotics, dynamic networks, trying to commute the time of history in the present, the time of knowledge and the exotic spaces on the planet. Without a shadow of a doubt, "Dance" is a work of synthesis, of the complexity expressed by a full outgoing simplicity.

Painting, in which music and poetry mingle, is conceived as a type of architecture of tense elements, in an open space, synthesis of symbol and corporal reality, volume, line and colour.

Matisse identifies synthesis as unique supernatural beauty, beyond the classical and romantic beauty. The beauty intended by the artists needs to imply and solve in itself the ugly, as well – its opposite since, in order to become universal, beauty needs to be counterbalanced, too. For Matisse, the beauty cannot be a finite form, but a continuous and rhythmic one. Human bodies stretch and bend themselves in a rhythm that transforms them and their particular beauty, a physical, not cosmic one, which cannot be broken from its space of movement. There is no static balance and regular rhythm. In this painting, Matisse acts beyond all registers, ranges and chromatic agreement that the human eye was accustomed to by the experience of nature.

In a letter, he made the following confession: "... for a beautiful blue sky, the bluest of them all (the surface is coloured until saturation, that is to a point in which it finally occurs the blue, the idea of absolute blue) and which also goes for the earth's green, and the scarlet red of the bodies."<sup>19</sup>

In *Reclining Nude* dating from 1927, eroticism, once removed, makes room for the theme of diffuse sensuality. The painter confers to the constitutive elements of composition (table, wallpaper, the objects present) the same materiality as to the human body. The effect intended by the artist is obtained by the reclining nude, back, who thus signals her dedoubling: despite the model's abandon of the painter (painting, that is), in its manifest projection – body, form – the character represented enjoys the same emphasis. The young girl sleeps with one arm stretched, in a gesture of consented rest, while the remaining parts of the body do not seem abandoned, at all. Sleep detaches oneself from the daily chores, silently sweetens traits, hence the isolation and stress on interest in architectural structure for the

<sup>18</sup> G.C. Argan, *Arta Modernă (Modern Art)*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1982.

<sup>19</sup> *Le nu* (on Matisse), pag. 232.

distribution of the parts, simply put, for the form that it appropriates and strengthens. The model, thus stretched and articulated, gives the decorum a show from which it departs, becomes abstract and no more than a simple object to be offered.

“First things first, I do not create a woman, I draw a painting”, claimed Matisse in the 60s, as an artist that knew many things about the image as tool of exploring the painting. *Nude with Oranges* is among Matisse’s last works. It depicts a female silhouette drawn in ink and surrounded by oranges cut out of painted paper. The prevalence of the spiritual and emotional element in these last works was signalled not once and it is not by mere chance that the painter approaches nude iconography in the garden which draws on the myth of the joy of life. Any trace of his academism and celebrity are gone; what remains are the decorating elements disposed on a neutral background, voluptuousness of the image and the brush works which preferred to leave the trace of its own revival than hesitate. As in the famous series of blue nudes, the body moves in an indefinite unlimited space which evokes the one of the sculpture and where silhouettes are cut from coloured paper. Now the artist’s aim is not to take into consideration the unseen. The space is no longer painted as it used to be in the past, but revealed. A canvas by the English Francis Bacon, dating from 1949, renders a character seen from the back and surprised the moment it left the scene and went to the backstage. If we examine it carefully, we will discover all the elements proper to Bacon’s style. Even from its title, *Studies from the Human Body*, the painter draws our attention to the aims of the work, namely the human body, not the nude. Consequently, he makes reference to a physiological universe, the radiographies and medical photographs that covered his workshop walls. “To paint is to project your nervous system on the canvas”, said Bacon, as if he wanted to diminish the emotional tension lying at the base of his creativity, to a physical phenomenon. The colour applied on an unprepared medium, as often happens, underlines the lack of depth in the scene, the space of the painting being crushed bi-dimensionally. The artist does not aim at the representation, but at the painting. Subjected to representation, the body is the scheme of the art and of the nervous system at the same time.

The most proficient critics have never ceased to lay emphasis on the primacy of painting issues in the work of Bacon. Bodies are not huddled up or stretched to show pain or anguish, but to be painted. It is not the tension of torture that embodies them, but of the painting.

The most efficient “aesthetic armour” for the nude which endured in time, is the artist’s capacity to propose and impose an adequate means of reading which avoids promiscuity and obscenity. Similarly to his forerunners, the contemporary artist needs to develop that “frankness” which will ultimately constitute nude as form of artistic contemplation, casting it away

from the obscene and the ridiculous. Finding the correct plan of reference, not abolishing under any circumstance the adherence of the work to life, is the conviction that the contemporaries need to approach the theme of the nude. Frankness defines the contemporary attempts in question where the most important ones aim a reviving the language of the human body, often going as far as the casting (Segal or Kienholz). Body Art pushes frankness even further replacing the image of the body in fiction by the living body itself, as material, not just as object of expression. Since Documenta 5, Rudolf Schwarzkogler proposed a sort of “narcissism of the ugly”, and Lucas Samaras’s demonstrations, dating from the same period, also proposed to us an “exasperating autobiography of the body”; an autobiography of meaningless events based on late Dadaist slogans. Some advocated that “Everything is art”. Their artistic endeavours fell prey to mannerism, alternating between “insipid and sinister”. However, the use of the human body itself as instrument which projected a series of significant “anxieties”, may be deciphered in Yves Klein’s works. The artist impregnated models with a coloured substance and by means of their contact with the plastic medium, he obtained interesting imprinting called “anthropometries”. The seeking of some artists such as Jean Ipoustégui are also interesting as they bring together anatomism, spontaneous observation and cold accuracy. His works display a certain expressionist force and the drawings also describe an acute universe of the nude, forming genuine radiographies of muscular tension.

The agenda claimed by many contemporary artists proves to have been meant to show “Man” in the hypostasis of the area of emblems with cultural dignity. The anatomy imposed in its true sense is illustrated as purified of all sentimental strings, subjected to an absorbing attention that recalls Renaissance figures such as Pollajuolo or Signorelli.

The glory of the human body also combines a particular nostalgia of the indefinite and the informal in contemporary works. Contemporary artists partly aspire to renunciation of the unified body, envisaging it in more comprehensive series; instead, they propose the convergence of those relations that account for the demanding tension between irreducible individual quality and quantitative expansion specific to our time, the consumer society. Employing the *arte povera* means, the Italian Mario Ceroli who starts from the patterns of classical cultural heritage, namely Michelangelo’s *David*, succeeds in impressing due to the transposition of the famous bi-dimensional sculpture in a poor material consisting of wrapping boards.

Beyond the acknowledged nobility of “classic” materials, the investigations on the theme of the nude may take the shape of any material, the effect of surprise showing in the use of the least prestigious materials.

In addition, following Rodin’s oldest lesson, one may lead

investigations by isolating certain details, through voluntary fragmentation. Out sizing detail, artists such as Claes Oldenburg propose the monumentalisation of an anatomical element as an emblem that may be seen to such dimensions so that it dominates an entire urban ensemble. This shocking monumentalisation implies a new relationship close to the human body. Other contemporary works witness an amplification of the fragment which recalls more anguish and less poetics. The fragmentary and anatomical precision, the amplifying of the anatomical element to the easy deciphering of the accidents on the living surface propose an isolation of the fragment which rather makes it disturbing and annoying to our ambient. Other contemporary artists who see the human body as an exhausted theme, often compromised by academist treatment, try to renew it by supporting it on the resorts of a certain challenge, as in the area of video art and cinema; here, it is often drawn on the prestige of the human body in a decadent way, hence the formula of the sexy movies. However, motion pictures such as Andy Warhol's *Flesh* prove to us the opposite. The joyous "salvation" of the human body proposes, in this case, the need for beauty, succeeding in cancelling the shock caused by the intended unbearable images at the beginning of the movie. Beyond them, the artistic gesture, a radical one on purpose, remains serious and the approach and its intentions lack frivolousness. The subject of the movie, inspired by immediate reality forces the artist to adopt these means to draw our attention to the tough meanings of life which often escape us.

Even contemporary dance displays naked bodies more and more often. There are many such instances: the solo work of the Portuguese choreographer, dancer and musician, the solo work of the Spanish choreographer La Ribot, the autobiographical masterpiece of Jérôme Bel and so on.

We may easily conclude that this increasing exposition of the nude body in contemporary dance complicates, to a certain extent, what was once called *Dance* without any problems.

Present in artistic endeavours throughout history from ancient times to present day, nude implies an image of freedom and vengeance, remaining forever related to the great options of human civilization.

#### **List of illustrations:**

**Fig. 1** *Venus of Milo*, 2<sup>nd</sup> cent. BC, presumably by Alexandros of Antioch, Louvre Museum, Paris, France

**Fig. 2** *Baptism of God*

**Fig. 3** Michelangelo Buonarroti, *Creation of Adam*, 1511, Sistine Chapel, Vatican, Rome, Italy

**Fig. 4** Albrecht Dürer, *Adam and Eve*, 1507, Prado Museum, Madrid, Spain

- Fig. 5** Francois Boucher, *Brown Odalisque*, 1745, Louvre Museum, Paris, France  
**Fig. 6** Édouard Manet, *Olympia*, 1863, Orsay Museum, Paris, France  
**Fig. 7** Auguste Renoir, *After the Bath*, 1910, Barnes Foundation, Merion, USA  
**Fig. 8** Leonardo da Vinci, *Vitruvian Man*, 1492, Gallerie dell' Accademia, Venice, Italy  
**Fig. 9** Nike of Samothrace, approx. 190 BC, Louvre Museum, Paris, France  
**Fig. 10** Pablo Picasso, *The Young Ladies of Avignon*, 1907, Museum of Modern Art, New York  
**Fig. 11** Constantin Brâncuși, *Prayer* 1907, National Museum of Art, Bucharest, Romania  
**Fig. 12** Matthias Grunewald, *Crucifixion*, 1510-1515, Unterlinden Museum, Colmar, France  
**Fig. 13** Michelangelo Buonarroti, *David*, 1501-1504, Gallerie dell' Accademia, Florence, Italy  
**Fig. 14** Peter Paul Rubens, *Venus with a Mirror*, 1614-1615, Private collection  
**Fig. 15** Francisco Goya, *Maja nuda*, 1797-1800, Prado Museum, Madrid, Spain  
**Fig. 16** Edgar Degas, *After the Bath*, 1885, The Hermitage, St. Petersburg, Russia  
**Fig. 17** Toulouse Lautrec, *Tights*, 1894, Toulouse Lautrec Museum, Albi, France

### Bibliography:

- Argan, G.C.**, *Arta Modernă (Modern Art)*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1982.  
**Francastel, Pierre**, *Cahiers internationaux de sociologie*, published by: Presses Universitaires de France, 1970.  
**Francastel, Pierre**, *Realitatea figurativă (Figurative Reality)*, Ed Meridiane, Bucureşti , 1972.  
**Hăulică, Dan**, *Nostalgia sintezei (Nostalgia of Synthesis)*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1984.  
*Le nu*, Ed. Gründ, Paris, 1999.  
**Panofsky, Erwin**, *Meaning in the Visual Arts*, University of Chicago Press, 1983.  
**Przyluski, Jean**, *L'Evolution humaine*, published by: Presses Universitaires de France, Published by Puf, 1942.



## **BOOK REVIEWS**



## Matter and Spirit in the Work of the Sculptor Silvia Radu

Simion Cristea

Silvia Radu – *Sculptură, pictură, desen*. Cu texte de: Doina Mândru, Dan Hăulică, Mircea Oliv, Pavel Şușară, Sorin Dumitrescu (Silvia Radu – Sculptures, Paintings, Drawings. Texts by Doina Mândru, Dan Hăulică, Mircea Oliv, Pavel Şușară, Sorin Dumitrescu), edited by Centrul Cultural Palatele Brâncovenesci, București, 2015, 223 pages



The art album, *Silvia Radu – Sculptură, pictură, desen* (*Silvia Radu – Sculptures, Paintings, Drawings*) starts with a suggestive bow to the artist's lifestyle: "To you, God!" By means of the texts authored by the art critics Doina Mândru, Dan Hăulică, Mircea Oliv, Pavel Şușară and Sorin Dumitrescu, in the album we are presented the artistic development of the sculptor Silvia Radu, born on June 30, 1935 in Pătroia village, Dâmbovița county.

Doina Mândru (pp. 9-13) presents to us the biography of the sculptor Silvia Radu, a personality with a vast cultural background and wide range of knowledge who benefited from the formation of distinguished professors and the company of extraordinary colleagues. At the National Academy of Fine Arts "N. Grigorescu" from Bucharest where she graduated from in 1960, had Ion Lucian Murnu as professor, and Vasile Gorduz, Peter Iacobi, George Apostu as colleagues. The artistic path she chose was guided by post-Brâncușian sculptors; her works include monument sculptures and ceramics, both impregnated by the lay character specific to the period in question.

Later on, when the artist gets close to Orthodoxy, her conception on sculpture completely changes as a result of her close friendship with the painter Horia Bernea and her relation with father Sofian Boghiu. Along with her husband, the sculptor Vasile Gorduz, they become founders of a church in Vama Veche in which they make icons in relief following the specificity of Byzantine art; the icons are extremely minute and testify to an outstanding

expressivity of fine arts. The album continues with works from Silvia Radu's early career, all marked by thorough knowledge of the art of sculpture: *Fată (Girl)*, *Arc de triumf (Triumphal Arch)*, *Steaguri (Flags)*, *Meșterul Manole (Manole the Craftsman)* (pp. 16-19), *Monumentul eroilor martiri din cele două războaie mondiale (Monument to the Martyr Heroes from the Two World Wars)* (pp. 22-24), *Statuia lui Neptun (Neptun's Statue)*, *Tesătoarele (The Loom Workers)* (pp. 26-27), *Printre flori și fructe (Among Flowers and Fruits)* (detaliu/ detail, pp. 28-29), *Fată (A Girl)* (in three variants, bronze and ceramics, pp. 30-31), *Băiatul cu cal (The Boy and His Horse)* (p. 33).

The presentation of Silvia Radu's work as ceramic artist follows (pp. 34-43). Dan Hăulică speaks about the sound made by the vases the artist shaped, about their joyful white colour that awakens resonance. Here we encounter ceramic works of a deep expression and plasticity which transmit the same sensation of exquisite knowledge of the art of form and colour: *Cariatidele mici (Small Caryatides)*, *Teodosia (Theodosia)* (a portrait of the artist's mother), *Sfeșnice (Candlesticks)*, *Vase (Pottery)*, *Figuri cu văl (Veiled Figures)*, *Fată cu flori (Girl with Flowers)* (pp. 36-37).

Starting with page 47, we are presented reproductions of a series of plaster works then coloured: *Cristina și portretul ei (Cristina and Her Portrait)*, *Principesa Margareta (Princess Margaret)* George Manu, Valeriu Gafencu, Maria Berza, *Apollo* (pp. 47-48). *Buna Vestire (The Annunciation)* and *Vestitorul (Deliverer of Good News)* are two works that allow us to understand the artist's close relation with Orthodoxy. The representation of man's face as reflection of God's face shows in the works on pages 52-53.

Another facet of the complex artistic personality of lady Silvia Radu, the drawing, is accounted for on pages 64-75. Her sketches and portraits are proof of the best conscience and artistic science of black and white.

Silvia Radu's paintings (pp. 78-105), achieved at Vama Veche, are landscapes of mountains, gardens near Bucharest and, by few artistic means and colours, express a particular artistic intelligence in fine arts. The spirit of Orthodoxy is equally present in Silvia Radu's painting.

The art critic Oliv Mircea makes a presentation of the "Angelic Body" on page 106; he depicts it as temple of the spirit that makes room for Silvia Radu's sculptural creation: *Serafim cu aripi albe (White-Winged Seraph)* (p. 107), *Îngeri (Angels)* (pp. 108-115). What the sculptural work loses in terms of physical volume, it gains in spirituality.

The art critic Dan Hăulică makes a presentation (pp. 121-141) on angels, in general and on Silvia Radu's *Angels*, in particular, drawing on the artist's 1989 exhibit at Dalles Hall in Bucharest, as if he spoke about an Old Testament. After 1989, Silvia Radu's creation seems to be touched by more light and becomes a "New Testament". It is followed by an appraisal of her sculptural work present throughout the country and the leitmotif in Hăulică's text is "The Blue Angel". Silvia Radu's work springs from humbleness,

composed attitude and Orthodox spirit. With few artistic means, the achievement is exquisite in fine arts. Dan Hăulică's extremely pertinent comments on Silvia Radu's works end with the chapter *Resurrecții mediteraniene – Tentăția arheologicului* (*Mediterranean Resurrections – The Temptation of the Archaeological*) (pp. 137-141).

The pertinent analysis of Silvia Radu's work, be they sculptures, paintings, graphics is continued by Oliv Mircea in his contribution entitled *Împăcarea cea mare* (*The Greatest Reconciliation*) (pp. 142-143).

In the study *A treia cale sau Inocența Sfântului Gheorghe* (*The Third Path or the Innocence of Saint George*) (pp. 144-147), the art critic Pavel Şușari account for Silvia Radu's biography and artistic work. The stress then falls on the presentation, plastic analysis and commentary of the Saint George monument located in Saint George square of Timișoara. The critic deals with the volumetric conception, its sources of inspiration and especially the final result – Saint George's statue.

The text-reproduction sequence continues from pages 148-161, namely, the image in circular relief of father Stăniloae (pp. 148-149) and the following reliefs: *Mântuitorul pe tron* (*The Saviour on the Throne*), *Răstignirea* (*The Crucifixion*), *Sfântul Nectarie* (*Saint Nectaire*), *Înger* (*Angel*), *Sfântul Mina* (*Saint Menas*), *Sfinții Împărați Constantin Elena* (*Saints Constantine and Helen*), *Sfântul Petru și Pavel* (*Saints Peter and Paul*) (pp. 150-151). *The Saviour on the Throne* and not a detail of the Saviour's face (pp. 152-153), detail and complete composition of the work *Saints Peter and Paul* (pp. 154-155), plaster reliefs of *Saints Peter and Paul* (p. 156) then coloured and of *Saints Constantine and Helen* (p. 157), etc.

The painter and academy member Sorin Dumitrescu makes a short description of the liturgical reliefs cast in bronze or galvanised in silver by the artist Silvia Radu (p. 162). On pages 163-187 there are presented the reproductions of several liturgical reliefs cast in bronze (*Înger/ Angel*, *Răstignire/ Crucifixion*, *Mântuitorul/ The Saviour*, *Sfântul Ilie/ Saint Elijah*, etc. (pp. 163-165); liturgical icons and icons that show holy feasts, reliefs galvanised in silver (pp. 166-167); *Maica Domnului cu Pruncul/ Mother of God Holding Christ as Child* (pp. 168-169); the icon of a mighty *Jesus Christ Emperor* (p. 171); the detail in the technique of galvanised relief of *The Holy Trinity* (p. 172), *Cap de înger/ Head of an Angel* (p. 173), *Sfântul Nectarie/ Saint Nectaire* (detail and complete work, pp. 174-175), *Sfântul Gheorghe și Sfântul Nectarie/ Saint George and Saint Nectaire* (p. 179), *Răstignirea/ The Crucifixion* (p. 180), *Schimbarea la față/ The Transfiguration* (p. 181), *Sfântul Andrei/ Saint Andrew* (p. 182), relief cast in bronze on *The Formation of Romanian Feudal States/ Formarea statelor feudale românești* (p. 183), *Răstignirea/ The Crucifixion* (p. 184), *Adormirea Maicii Domnului/ The Dormition of the Mother of God* (p. 185)).

On pages 186-187 we can see two works cast in bronze, namely: *Înger purtător de Evanghelii* (*Angel Carrying the Gospels*) and *Micul Sfinx* (*The Little Sphynx*).

On page 188, the art critic Pavel Şușara theoretically prefaces several reproductions showing the *Saint George* monument in various stages of the work; details, sketches, research material. In all these images, as well as in the ones of liturgical reliefs, all works created after 1990, the spirit of Orthodoxy is present and defining in Silvia Radu's artistic creation.

Sorin Dumitrescu makes comments on several busts of the Royal House of Romania (p. 204). *Portretul Majestății Regelui Mihai* (*The Portrait of His Majesty, King Michael I of Romania*), shaped in wax, prepared for bronze casting, can be found on page 205, followed by detail reproductions of the same portrait (pp. 206-215).

Pages 217-223 insert photographs-photos of Silvia Radu, her family, important moments during her own exhibits, friends, her portrait as a young artist made by the sculptor Gheorghe Anghel and cast in bronze, workshop images, together with her husband, Vasile Gorduz, portraits of her confessors (of father Sofian Boghiu, for instance).

The album *Silvia Radu – Sculptură, Pictură, Desen* (*Silvia Radu – Sculptures, Paintings, Drawings*) is a seminal contribution to the study of contemporary Romanian sculpture of religious inspiration and stands out due to its complete presentation of the artist's work in excellent graphic conditions, being carried out in an outstanding manner.

Translated by Ana – Magdalena Petraru, PhD

## The Medieval Imaginary, a mirror of our thoughts

Luisa Țuculeanu

Laura Mesina, *Imaginarul medieval, Forme și teorii / The Medieval Imaginary*, Editura Institutului European, Iași, 2015.



The Medieval Imaginary offers a theoretical introduction to the Middle Ages. From the very beginning one can notice the author's prime concern with the meaning of the Latin word "speculum" (equivalent to the noun "mirror"), which just shows that "speculum" is seen as a keyword for the entire study, having the role of a veritable guiding concept. The ordinary sense of this significant word is a jumping-off point for the author, who takes into account the idea of rendering and reproducing exterior details through images.

The author of this book, Laura Mesina, points out that the medieval universe offers a specific stability to its collective imaginary, due to a certain constancy of some reference points, such as duration, spiritual and religious life (including sacred figures, images, symbols etc.). In a broad sense, the concept has been studied by Descartes and later on by S. Freud and his disciple, C.G. Jung, but Gilbert Durand was the one who integrated this notion (otherwise, hard to define) into the area of the scientific vocabulary in the 1960's. Consequently, the starting point of this research is to identify above all the aspects of a theoretical nature. "The Theory", says the author, refers to the contemplation of ideas and that of the imaginary itself. In addition, it is likely to give various and comprehensive interpretations to this phenomenon. That is why, the author aims at giving us a new perspective, a different way of "reading" the medieval imaginary that can sharpen our understanding, by resorting to the metaphor of the "mirror". In fact, *Speculum Speculorum*, the first chapter of this book, makes reference to this

symbol. The image of a mirror is taken over from another mirror, which suggests the distance between the interpretation regarding the imaginary and some familiar theories. The imaginary may be seen as a narrative way for other spheres of activity, like history and politics, as well. Moreover, there can be drawn a comparison between this concept and the system of language, the latter being viewed as a manner of “translation” concerning one’s representations. In this context, archetypes, having a major role within the economy of the imaginary, are being analyzed from the words’ perspective, particularly their form, which is similar to a certain extent. The purpose of this book is not, however, to emphasize the imaginary as a literary phenomenon, but to highlight the idea of the collective imaginary, rendered evident by the discourse of the authority, in a political manner.

The Orthodox imaginary (analyzed in the third chapter, *Speculum mundi*) is beyond doubt in the service of religion. Besides, the Christianity emerges as a spiritual solution in order to cope with social forces. The Byzantine imaginary is an example of great value for our medieval/Orthodox imaginary. Naturally, this aspect is adapted to the collective background, as well as to the Wallachian culture. The reference is to that period of the fourteenth century (Transylvania) which continues for Wallachia until the Revolution in 1821. In other words, the government forms created in the fourteenth century substantially influenced the Orthodox belief, including the developing authority according to an ecclesiastic plan. Thus, the perfect example for the first Christian emperor corresponds to this very plan (Neagoe Basarab is often thought of as being the major Orthodox model).

*The Chamber of the Mirrors*, the title of the fourth chapter, is a metaphor used to put together each and every reflected image. One thing to be remarked is that the medieval imaginary hasn’t changed much in comparison with the Romanian society, for instance. When it comes to the Western countries, the medieval context is different, especially in scenography. That is to say it is more dynamic in the modern context. On top of that, the relationship between the individual and the divinity is strongly recognized. On the other hand, there is the doctrine of the iconoclasts which refuses the existence of a connection between the sacred personage and his corresponding image. Furthermore, in the sixteenth century the debates were still centered on the importance of the image. However, concludes the author, the faith symbolizes the collective thinking in general.

Needless to say, the medieval imaginary is a very generous topic and quite difficult to define. Therefore, Jacques Le Goff’s study is relevant from this perspective, offering at the same time some important theoretical reference points. We should mention that the present study greatly influenced Laura Mesina in her analysis on Middle Ages, even if she outstrips his conception at one time. For instance, the medievalist suggests that representations are a sort of interface between reality and imaginary, being

created by the help of the mimetic imagination, symbolic images and fantasy. Among other things, Le Goff agrees with the idea that the written text changes its status, so that the text is twofold: firstly, it is regarded as evidence, secondly, it indicates the sense of discourse. In short, they both represent significances of the past, as well as meanings of the future. Thus, the medieval imaginary (within the Wallachian background) is seen as a system which enables the community to build its own identity. Accordingly, that is why writings about the community's past are principally analyzed, as a keen reflection of both individual and collective conscience.

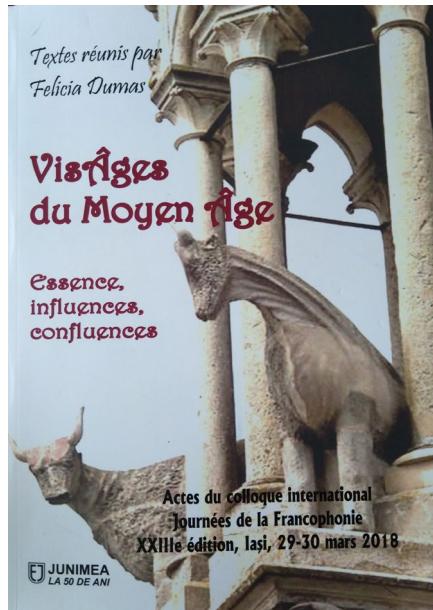
As for the modern theories dealing with the imaginary, the collective memory doesn't stand no longer for a witness of a continuous history, but it's incoherent and diverse, too. As a matter of fact, time itself is fragmented. However, there are some constant aspects of the Middle Ages with respect to the collective mentality. When it comes to Wallachian Middle Ages, the author refers to a long period of time, which ranges from the fourteenth century to the eighteenth century. This period of time is characterized by political ideologies and representations of the power that do not change significantly over the years. Representations of the collective mentality are defined by the imagination, divided into three parts, as follows: the mimetic imagination, the symbolic imagination (which is concerned with the sacred part acting dogmatically) and the fantasy (as to the Wallachian Middle Ages, the folk Christian imaginary is actually relevant, as well as some important literary writings).

All in all, the subject matter of the writer is to define the medieval imaginary as a whole, in spite of all particular, frequently changing contexts. Nevertheless, the author's conclusion is that beyond some fixed structures, an universal form cannot exist but in theory. However, the collective imaginary has enriched over the years, but most of all, has continued its history. Finally, Laura Mesina seems to ask herself whether the imaginary's controversial aspects emerge or not from our anxiety and fear of the unknown.

## Literary and Linguistic Dimensions of the Middle Ages

Paula-Andreea Onofrei

Actes du colloque international “Journées de la Francophonie”, XXIII<sup>e</sup> édition, Iași, 29-30 mars 2018, Textes réunis par Felicia Dumas, Éditions Junimea, Iași, 2019



The texts of this volume actually represent the scientific research papers that were presented at the XXIII edition of the International Annual Francophone Colloquium, organized by the Department of French from the Faculty of Letters of “Alexandru Ioan Cuza” University from Iași in 2018.

Firstly, under the coordination of Prof. Felicia Dumas, these texts were reunited and published in this book, the approached topics being varied, all of them gravitating around the topic of the Middle Ages: literature, architecture, the religious habits of the Christians who go in pilgrimage, the translation of the *Psalms* or medieval poets.

Secondly, as far as the structure of this book is concerned, we have identified two sections, the first being “Le Moyen-Âge littéraire, ses mystères et ses trésors” [The Literary Middle Ages, Mysteries and Treasures], the second is called “Langue, philosophie et civilisation françaises au Moyen Âge” [The French Language, Philosophy and Civilisation of the Middle Ages], the curious reader has the pleasure of finding 18 various authors that have been grouped under the first heading, while the second heading benefits from the same number of authors, this time different from the first group.

Thirdly, the authors of these texts are researchers from France, the United States of America, Maroc and Romania, the largest category being represented by professors from the great universities of Bucharest, Cluj, Iași and Suceava who have dedicated themselves to the study of literary, cultural, linguistic, translation-related or religious topics, all of them connected to the heterogenous, complex and enriching topics that put in light the Middle Ages. In a nutshell, the above-mentioned sections represent two red threads of scientific investigation which have become traditional for this international event: literary discourse and linguistic analysis, largely speaking cultural analysis.

To conclude, this book is an invitation to analysis, research, introspection and discovery about the literary and linguistic dimensions of the Middle Ages, the essence of this book being the challenge of embarking in a surprisingly beautiful cultural study about the medieval period, addressed not only to specialists, but also to all the people that are eager to enlarge their cultural horizon.

## L’Evangile de Matthieu entre le miroir de l’histoire et l’écriture mystique

Codrina-Laura Ioniță

Colette et Jean-Paul Deremble, *Jésus selon Matthieu. Héritage et rupture*, Editions Lethielleux, Paris, 2017, 420 pages.



En lisant l'éblouissant livre de Colette et Jean-Paul Deremble, *Jésus selon Matthieu. Héritage et rupture*, je me suis rappelé les mots du Rabin Zvika Kfir<sup>1</sup> invitant à approcher le texte biblique au-delà de sa signification littérale, dans sa dimension symbolique se réverbérant à plusieurs niveaux.

A l'égard de ces multiples possibilités d'interprétation du texte sacré, Paul Ricœur<sup>2</sup> remarque les dissemblances en matière d'herméneutique textuelle d'une époque à l'autre, distinction faite aussi en fonction de la communauté qui approche l'écriture. Si l'alexandrinisme avait favorisé notamment le déchiffrage analogique des passages, et le médiévalisme, avec son idéalisation de la condition monastique, celui anagogique, le monde contemporain change de point de vue et se place sous un autre paradigme. A l'origine de ce que le philosophe français considère comme une mutation chez le lecteur se trouve le luthéranisme, à cause de son éloignement de la vie monacale au bénéfice d'une croyance exercée dans l'existence laïque. Ce changement infléchit aussi l'habitude de lecture, l'exégèse des textes qui, de

<sup>1</sup> *Metamorphosis of the Jewish Individual and Collective Identity as a Dialogue between Secular and Sacred*, Zvika Kfir (Rabin Netanya, Israel) et Daniela Rădescu (Universitatea din Craiova), le Colloque international « Mircea Eliade et le sacré dans le monde contemporain », les 30-31 mai 2016, Craiova, Roumanie.

<sup>2</sup> André LaCocque, Paul Ricœur, *Penser la Bible*, traduction roumaine *Cum să înțelegem Biblia ?*, trad. Maria Carpov, Editions Polirom, Iasi, 2002, pp. 382-383.

nos jours, parvient à atteindre une véritable « mutation », transformation, en comparaison avec les anciens, mutation conçue comme une sorte de limitation de la compréhension au sens strictement littéraire d'une écriture. On pourrait entrevoir ici un refus de surprendre la richesse de sens théologiquement pertinents d'un texte, hormis ceux qui se détachent d'une exégèse « historico-critique », « naturaliste ». Aller à contre-courant de cette majorité exégétique actuelle se plaçant sous le signe de l'analyse du *Cantique des Cantiques* que réalise Paul Ricœur, c'est dépasser le niveau littéral du texte pour aboutir à une compréhension métaphorique, pour saisir derrière les images concrètes (jugées comme érotiques<sup>3</sup> par la lecture contemporaine), la métaphore nuptiale, comprise comme noyau sémantique, mais entendue dans son sens alexandrin, étroitement lié de l'expérience mystique.

L'ouvrage de Colette et Jean-Paul Deremble, *Jésus selon Matthieu. Héritage et rupture*, semble s'adresser précisément aux lecteurs, spécialistes ou non, affectés par la « mutation » ricœurienne de nos jours, lecteurs qui ont perdu la compétence pratique d'entrevoir les sens plus profonds d'un texte derrière la compréhension immédiate et concrète de la lettre. Les auteurs relisent ainsi le texte évangélique au-delà de l'entendement immédiat de l'écriture pour offrir une version contemporaine, « mise à jour », en déchiffrant les significations et l'importance des passages du texte Sacré pour l'homme contemporain.

Le public cible est précisé dès le début : dans un « Occident en perte de repères »<sup>4</sup>, nous essayons « à mieux faire connaître un message que nous croyons salvateur ». Autrement dit, le livre s'adresse à ceux pour qui le texte néotestamentaire ne dit plus rien, car il est lu seulement dans son sens littéraire. Les interprétations symboliques, allégoriques ou même anagogiques ne leur sont plus compréhensibles. Ce livre montre alors comment le texte biblique peut être utile à l'homme contemporain, il « traduit », dans un langage accessible, la signification et l'importance toujours actuelles, réelles des enseignements de l'écriture pour la vie concrète de l'homme contemporain. Pour cet homme qui, trop souvent, trouve le message biblique opaque et sans implication directe pour son existence. Ces significations que les auteurs, Colette et Jean-Paul Deremble, décèlent et développent avec finesse, sont d'une pertinence existentielle indéniable, car il ne s'agit pas d'un simple entendement d'un texte, mais de la découverte d'une position dans le monde, d'une manière d'être, d'une façon de vivre,

<sup>3</sup> Cette lecture est privilégiée par André LaCocque dans l'étude *Sulamita*, qui précède celle de Paul Ricœur dans le volume *Penser la Bible*, et avec lequel le philosophe français se trouve souvent en contradiction. André LaCocque, Paul Ricoeur, *Penser la Bible*, traduction roumaine *Cum să înțelegem Biblia ?*, trad. Maria Carpo, Editions Polirom, Iasi, 2002.

<sup>4</sup> Colette et Jean-Paul Deremble, *Jésus selon Matthieu. Héritage et rupture*, Editions Lethielleux, Paris, 2017, p. 11.

oubliées, occultées dans une société qui souffre de plus en plus d'un manque de repères et de valeurs.

La structure de l'ouvrage se dévoile comme une véritable démarche herméneutique. Le *Préambule* offre des informations historiques sur les élaborations des *Evangiles*. Le noyau central est constitué par la remarque de la rupture que les textes des Apôtres accomplissent dans la tradition de l'écriture et dans la culture antique en général. Après les premiers écrits chrétiens connus, *Les Epîtres* de Paul, rédigées dans un milieu hellénistique et dans le « genre épistolaire, abondamment pratiqué par la littérature gréco-romaine », les *Evangiles* sont écrits comme des « *Vitae* » à l'antique, un genre littéraire n'appartenant « pas non plus à la culture hébraïque »<sup>5</sup>. Le lecteur y est invité à « s'identifier à une personne »<sup>6</sup>, entendre et voir ses gestes, ses paroles. La « *Vita* » de Jésus est alors une exhortation à le suivre. En plus, les *Evangiles*, comme les autres œuvres des écrivains chrétiens, sont rédigées en grec. La distance marquée par rapport à l'héritage juif témoigne une fois de plus du message universel que le christianisme représente.

Une datation du moment de l'élaboration de *l'Evangile de Matthieu* – après la destruction de Jérusalem – et une caractérisation de son auteur – « un homme érudit, au style flamboyant, maniant parfaitement tous les raffinements de la rhétorique grecque » – sont suivies d'une description de l'atmosphère culturelle et économique de la grande ville cosmopolite d'Antioche, qui représente le plus probablement le lieu de la rédaction de l'évangile de Matthieu. En retravaillant sur les « *logia* » (recueil hypothétique des « sentences, paroles, injonctions » transmises oralement et recueillies textuellement), *l'Evangile de Matthieu* se place après celui de Marc et avant celui de Luc. En choisissant d'analyser les écrits de premier, Colette et Jean-Paul Deremble essaient d'une part de faire le travail « de l'historien qui scrute le texte et son contexte », d'autre part de relever ce que l'Evangile pourrait « éveiller » dans le monde. « Nous essaierons de faire apparaître ces strates : ce qui est issu de Marc, ce qui vient du recueil des *logia*, ce qui relève des matériaux utilisés par le seul Matthieu »<sup>7</sup>.

Avec une impressionnante et exceptionnelle érudition, les auteurs analysent systématiquement dans les chapitres qui suivent chaque paragraphe de l'Écriture Sainte pour déceler premièrement le contexte historique et culturel perceptible dans le texte de Matthieu (qui, comme toute manifestation relevant de l'écriture à l'époque de l'Antiquité, est « une entreprise solennelle, nécessairement savante, supposant des modèles et des techniques littéraires »<sup>8</sup>), et en particulier les acceptations que les mots avaient

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>7</sup> *Loc. cit.*

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 20.

alors ou les modalités scripturaires et stylistiques, pour aboutir deuxièmement à découvrir et à montrer ce qui pourrait être vu comme un enseignement pour l'homme contemporain, susceptible de le conduire à adopter une bonne position existentielle.

Les passages inspirés du patrimoine biblique, de la culture juive, ou l'influencés de la culture gréco-romaine et de la pensée zoroastrienne, que les auteurs de ce livre discernent dans le texte, ne réduisent pourtant pas la portée du christianisme à ces éléments-là. Le trésor, la nouveauté avec lesquels ce dernier refond et enrichit l'héritage antique est « la priorité radicale de l'autre, la fécondité du partage et du pardon, la conscience que tout homme est *fils de Dieu* »<sup>9</sup>.

Déchiffrée à travers cette grille de lecture, l'interprétation du texte évangélique refuse alors le niveau littéraire de l'écriture d'une façon si radicale que les auteurs arrivent, par exemple, à concevoir la virginité de Marie comme un symbole mythologique qui place l'histoire de la Vierge dans une tradition de toute une suite de récits racontant des naissances miraculeuses et annonçant l'arrivée d'un changement. La signification chrétienne dévoilée dans le passage suggère l'idée que le Saint Esprit doit être entendu comme « souffle de Dieu », comme volonté divine. « Marie est enceinte par la force de Dieu, par sa volonté »<sup>10</sup>. La signification profonde et humaine à la fois que le passage de la conception révèle serait que l'homme est « invité ... à vivre pleinement de la force insufflée (en lui) par un tout Autre que lui »<sup>11</sup>. De la même façon, l'acceptation de Joseph reçoit un sens humain et symbolique à la fois. Elle suggère que « l'amour transcende la Loi »<sup>12</sup>. Ainsi, en s'éloignant de miracle comme « tentation diabolique »<sup>13</sup>, l'analyse des passages bibliques avance en découvrant toujours l'humain, le sentiment, l'amour, l'altruisme, le don et l'abandon de soi derrière le miracle, la puissance, l'histoire.

En suivant cette piste d'analyse à travers le livre entier, la lecture proposée se dévoile ainsi non seulement comme une érudite étude sur les textes anciens, extrêmement utile pour les spécialistes et les chercheurs, mais aussi et surtout comme un guide, un phare qui amène l'homme erratique de nos jours vers sa propre essence, vers le véritable but de son existence.

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 378.

