

AU SUJET DU PROJET « TEXTE ET IMAGE DANS LA PEINTURE ROUMAINE DU XVI^e SIÈCLE »*

Constantin I. Ciobanu

Résumé. Cette communication porte sur le rapport entre le texte et l'image dans la peinture roumaine du XVI^e siècle. L'auteur souligne que l'icône ou la peinture murale orthodoxe ne sont pas des « compositions » dans le sens traditionnel du verbe « composer ». Le peintre médiéval ne compose pas l'image, il la transpose sur la surface de l'icône, du mur, de la feuille dessinée ou d'un autre support (en langue slavonne de l'église cette transposition s'appelle « perevod » ce qui veut dire « traduction » par rapport à un original, appelé « podlinnik »). L'image médiévale orthodoxe est une sorte d'idéogramme complexe qui exige un tout autre genre de « lecture » que la peinture moderne. Il est extrêmement intéressant de constater **que les lois de cette « lecture » (et, par conséquent, de cette « écriture ») sont plus proches des lois de la lecture des textes littéraires que des lois de la contemplation et de la compréhension des images « purement visuelles ».** L'image médiévale a une « grammaire » si stricte et si détaillée, que rien – ou presque rien – n'est laissé au hasard. Grâce à la rigueur et à la prévisibilité de cette « grammaire », l'**irréductibilité** de la peinture (et des beaux-arts en général) à la langue parlée ou écrite est **franchie** en grande partie. Pas seulement la structure compositionnelle, l'emplacement des objets, les paysages, les architectures d'arrière plan, les gestes des figures, mais même le modelé des formes peintes, la carnation des visages et des mains, les accents de lumière et d'ombre sont strictement réglementés.

Mais, comment s'articulent et quelles sont les structures et les typologies du texte et de l'image dans la peinture roumaine du XVI^e siècle ? L'auteur de l'étude rappelle que, contrairement à l'espace physique newtonien qui est homogène et isotrope, l'espace de l'inscription, l'espace de la peinture monumentale ou de l'icône ont une « topologie » beaucoup plus complexe. Cette « topologie » suppose un espace profondément non homogène et anisotrope. Les « directions », la « gauche » et la « droite », le « haut » et le « bas », le « centre » et la « périphérie » ne sont pas ici de simples coordonnées neutres, comme dans l'espace euclidien. Ils ont leur dimension symbolique, dogmatique, axiologique.

La production et l'interprétation des textes dépendent de l'existence des codes ou des conventions établis pour la communication. Le sens d'un signe dépend du code, au sein duquel il a été conçu, et les codes fournissent un cadre dans lequel les signes obtiennent leurs significations. Les programmes iconographiques des églises orthodoxes sont également des codes : différentes parties de leur architecture (murs, dômes, voûtes, pendentifs, tambours des coupes, absides, conques, arcs de triomphe, piliers, colonnes, embrasures de portes, montants de fenêtres, contreforts etc.) sont codés par des thèmes et par des sujets iconographiques (en d'autres termes – par des types iconographiques).

Parmi les autres questions soulevées dans cet article, nous devons mentionner la classification « par genres » pour les types iconographiques orthodoxes, la sémantique du geste, la typologie des erreurs dans les textes anciens, le rôle des inscriptions simulées et des écritures spéculaires, le problème du rapport entre le sens et la référence.

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

Mesdames et Messieurs,

Malgré le fait que la plupart des peintures murales et d'icônes roumaines du XVI^e siècle soient déjà étudiées par plusieurs générations de chercheurs, une étude exhaustive des sources littéraires de l'iconographie de ces peintures, de l'interaction entre l'image peinte et la légende écrite reste un objectif jamais atteint jusqu'à présent. Au cours des deux dernières décennies, on a fait des progrès considérables dans la recherche des sources littéraires qui animaient la pensée des peintres et des auteurs des programmes iconographiques des églises moldaves et valaques du XVI^e siècle. Ecaterina Cincheza-Buculei a ainsi identifié les images et les sources des *ménologes* des monastères de Voroneț, de Dobrovăț et de Neamț. Tereza Sinigalia a décrit en détail et a publié tout le programme iconographique de l'église Saint-Nicolas du Monastère de Probota. Constanța Costea a trouvé la source littéraire de quelques images très rares du cycle hagiographique de Saint-Nicolas (le départ de Saint-Nicolas à Rome chez les saints pères – ce sujet n'appartient pas aux différentes versions de la vie du saint écrites par Syméon Métaphraste) de l'exonarthex de l'église de Părhăuți; elle a également découvert l'origine hagiographique des noms des « invités » peints dans la fresque « Le Banquet du roi Hérode » de l'église d'Arbore et a réussi à établir le lien direct entre les illustrations des manuscrits du groupe Parisinus Graecus 74 et certaines peintures des églises moldaves de la fin du XV^e et de la première moitié du XVI^e siècle. Notre plus jeune collègue Vlad Bedros, dans sa thèse de doctorat, a étudié en détail les programmes iconographiques de l'espace de l'abside de l'autel des églises moldaves de la fin du XV^e de la première moitié du XVI^e siècle. Quant à la peinture de Valachie, quelques études récentes, réalisées par Ioana Iancovescu, présentent les programmes iconographiques, les inscriptions et les sources écrites des peintures murales de Tismana et des églises-hôpitaux de Cozia et de Bistrița. Enfin, en vue de mettre en évidence les significations liturgiques des images sacrées, relevées par des textes, Marina Sabados a déchiffré les inscriptions provenant des iconostases de Humor et de Voroneț. La même chercheuse a étudié d'autres dizaines d'icônes des pays roumains.

Le directeur du présent projet a analysé en détail les « prophéties » des Sages de l'Antiquité peints sur les façades et les contreforts des fondations de Bukovine, il a étudié le cycle de *La Prédication des Apôtres* de l'église de l'Annonciation de la Vierge du monastère de Moldovița et les variantes roumaines de l'iconographie du *Sommeil de l'enfant Jésus, endormi comme un lion* (connu en tradition grecque comme *Anapesson* et, en tradition russe, comme *Spas Nedremannoie Oko*). Le décapage des peintures murales de la conque de l'abside méridionale du naos de l'église de La Résurrection du Monastère de Sucevița a facilité l'étude des textes slavons associés à l'image du « Fils-Unique et Verbe de Dieu ». Cette image, illustrant un hymne byzantin du VI^e siècle – incorporé plus tard dans la Liturgie de St. Jean Chrysostome, – comporte une structure complexe, avec une épigraphie bien développée. On a réussi à établir l'origine de la différence entre le texte canonique de l'hymne « Fils-Unique et Verbe de Dieu » et sa rédaction spécifique présente dans les fresques homonymes des monastères de Moldavie (Sucevița et Dragomirna). Le directeur du présent projet affirme que les différences entre l'iconographie de l'image « Fils- Unique et Verbe de Dieu » de Sucevița et l'iconographie des icônes homonymes russes du XVI^e siècle (icônes qui ont provoqué les polémiques acharnées de la soi-dite affaire du diacre Vyskovatyi au synode de 1553-1554, qui a suivi le fameux Concile des 100 chapitres = le Stoglav de 1551) sont le résultat du transfert, à l'échelle monumentale, d'un modèle issu de l'art de l'icône. Par conséquent, on peut plutôt observer ces différences dans les détails figuratifs de l'image peinte que dans les écritures explicatives.

Les objectifs de notre projet, aussi bien que l'équipe des chercheurs, n'ont pas changé depuis le moment de la déposition de la sollicitation de financement à l'UEFCDI. Les voici:

Les objectifs :

1. Décrire les programmes iconographiques des églises roumaines du XVI^e siècle qui n'ont pas encore été étudiées en détail (environ 15 programmes: Arbore, Dobrovăț, Humor, Moldovița, Părhăuți, Sf. Gheorghe - Suceava, Sucevița, Voroneț, Bucovăț, Tismana, Snagov, Stănești-Lunca);
2. Déterminer tous les types d'inscriptions (canoniques, non-canoniques et simulées) de la peinture médiévale roumaine du XVI^e siècle et établir leur rôle dans la structure de l'image peinte;
3. Identifier, autant que possible, les sources littéraires canoniques, patristiques, apocryphes, laïques, y compris folkloriques, qui ont servi de base pour les types et les rédactions iconographiques Moldaves et Valaques du XVI^e siècle. Pour déterminer la filiation et les liens entre les textes manuscrits et les fresques ou les icônes peintes, pour résoudre la question de la motivation de l'émergence des sujets spécifiques pour la peinture religieuse roumaine du XVI^e siècle, un rôle très important doit être accordé à la systématisation de ces sources;
4. Collationner les programmes iconographiques existants des peintures murales Moldaves et Valaques du XVI^e siècle avec les recommandations présentes dans les manuels de peinture orthodoxe de date plus récente (les *hermeneia* grecques, les *podlinniki* russes, les *cahiers de modèles* des pays roumains);
5. Créer un répertoire sélectif et parallèle des types iconographiques et des inscriptions slaves explicatives certifiées dans la peinture murale et dans l'art de l'icône de la Moldavie et de la Valachie du XVI^e siècle (y compris la prise de photos, la translittération en slave et la traduction en langue roumaine moderne des ces inscriptions);
6. Organiser une session scientifique nationale (avec une participation internationale) afin de communiquer les résultats de la recherche. Publier sur l'Internet tous les résultats des enquêtes (y compris le répertoire sélectif et parallèle des types iconographiques et des inscriptions explicatives) et publier sous forme imprimée un rapport détaillé de la recherche.

L'équipe:

La mise en œuvre du projet est faite par le dr. habilitat, Constantin Ion Ciobanu (directeur de projet, historien de l'art médiéval) et par une équipe de chercheurs de l'Institut d'Histoire de l'Art «G. Oprescu » de l'Académie Roumaine: dr., prof. univ. Tereza Sinigalia (historien de l'art et de l'architecture médiévale, expert en iconographie), dr. Marina Sabados (historien de l'icône roumaine), dr. Ioana Iancovescu (historien de la peinture murale médiévale valaque), dr. Ecaterina Cincheza-Buculei (historien de l'art, expert dans l'iconographie des Ménologues), dr. Constanta Costea (historien de l'art, expert dans l'iconographie de la peinture médiévale moldave), dr. Vlad Bedros (historien de l'art médiéval), dr. Ruxandra Lambriu (slaviste et paléographe), Maria Cleopatra Buleu (comptable-économiste), Chitu Sorin (photographe, responsable des travaux techniques).

Lors de la première réunion des participants au projet, les tâches, les objectifs de chaque chercheur ou travailleur technique ont été assignés. Les personnes chargées de la recherche des monuments indiqués dans le projet ont également été nommées [Părhăuți, Dobrovăț, Sucevița (nef, peinture extérieure) - Constantin Ciobanu ; St. Gheorghe-Suceava, Arbore, Probota - Tereza Sinigalia; Moldovița, Voroneț, Sucevița (chambre funéraire, narthex) - Constanța Costea ; Humor, Sucevița (autel) - Vlad Bedros ; Roman et les icônes roumaine

du XVI^e siècle - Marina Sabados; Bucovăț, Bolnița Coziei, Bolnița Bistriței, Snagov, Stanesti-Lunca (Vâlcea) et Tismana - Ioana Iancovescu et Ecaterina Cincheza -Buculei].

En conformité avec les objectifs présentés au paragraphe C 2 (description du projet) de l'article 3 de la demande de financement pour le projet de recherche exploratoire PN-II-ID-PCE-2011-3-0336 « Texte et image dans la peinture roumaine du XVI^e siècle », pendant la période Janvier - Décembre 2012:

Les peintures murales ont été intégralement photographiées, les programmes iconographiques ont été notés et les inscriptions slaves ont été rassemblées (et elles sont en train d'être identifiées, reconstituées et traduites en roumain). Il s'agit des monuments suivants: l'église Saint-Nicolas du monastère de Probota, l'église Saint-Georges du monastère Saint-Jean le Nouveau de Suceava, l'église de la Dormition du monastère de Humor, l'église de l'Annonciation du monastère de Moldovița, l'église Saint-Georges du monastère de Voroneț, l'église de la Résurrection du monastère de Sucevita, l'église Saint-Nicolas du monastère de Coșuna-Bucovățul Vechi, la chapelle-hôpital de Bistrița-Vâlcea, l'église de la Dormition de Stănești-Lunca (Vâlcea) et l'église de la Dormition de la Mère de Dieu dans de la Cour princière de Târgoviște [objectifs 1, 2, 3, 6]

Pour étudier et réaliser les photos nécessaires, ainsi que pour noter les programmes iconographiques, au cours des années 2012 – 2013 on a organisé plusieurs visites de documentation:

Au district de Suceava (du 16 au 22 Juillet 2012 : les monastères Sucevița, Moldovița, Humor, Voroneț, l'église St.Georges du monastère Saint-Jean le Nouveau à Suceava) – participants : C. Ciobanu, E. Cincheza-Buculei, C. Costea et S. Chițu;

Au district de Suceava (du 2 au 5 Septembre 2012, l'église de la Décollation de saint Jean-Baptiste dans le village d'Arbore et l'église Saint-Nicolas du monastère de Probota) - a participé T. Sinigalia;

Au district de Dolj (du 3 au 5 Septembre 2012, la église Saint-Nicolas de Bucovăț (Coșuna) monastère) - ont participé I. Iancovescu, E. Cincheza-Buculei et S. Chițu;

Au district de Vâlcea (26 Septembre 2012, la recherche des icônes de l'ermitage Ostrov) - a participé M. Sabados;

Au district de Vâlcea (du 2 au 4 Octobre 2012, l'église de la Dormition de la Vierge de Stănești-Lunca) - ont participé I. Iancovescu, E. Cincheza-Buculei, S. Chițu);

Au district de Dâmbovița (20 Novembre 2012, l'Église de la Dormition de la Vierge dans l'Ancienne Cour Princière de Târgoviște (appelée aussi la Grande église princière de Târgoviște) - I. Iancovescu, S. Chițu ont participé.

Dans notre site internet *medieval.istoria-artei.ro* on peut voir l'état actuel de la mise en œuvre de notre projet: l'année prochaine, quant le projet sera fini, on aura la possibilité de voir tous les articles publiés, tous les programmes iconographiques des églises annoncées par nous dans la demande de financement et tout le répertoire sélectif des inscriptions! Maintenant, je voudrais mettre en évidence quelques idées qui ont animé notre recherche et auxquelles nous devons le titre de notre projet « Texte et image dans la peinture roumaine du XVI^e siècle ».

Le mot *texte* est tellement répandu dans la littérature scientifique des divers domaines que l'inflation de sa signification est devenue de plus en plus évidente: *il n'est rien en-dehors du texte* écrivait dès les années '70 Jacques Derrida¹. Par rapport à l'image, ce terme continue de générer maintes questions, dont les réponses sont loin d'être évidentes. Pouvons-nous dire que l'*image* est un *texte* ou que le *texte* est une *image*? Comment se conjuguent le *texte* et l'*image* dans les œuvres d'art visuel et quelle est la façon de traiter la relation entre les deux concepts – à partir du *texte* vers l'*image* ou de l'*image* vers le *texte*? Le *texte*, dans la peinture, est-il un simple commentaire, un auxiliaire, une explication, un complément de l'*image* ou, peut-être, il existe une dimension du *texte* qui est irréductible à celle de l'*image*? Et, enfin – une question directement liée au sujet de notre recherche – comment s'articulent et quelles sont les structures et les typologies du *texte* et de l'*image* dans la peinture roumaine du XVI^e siècle? Est-ce qu'il existe là – entre ces deux entités – des correspondances, des isomorphismes et – en cas de réponse affirmative – quels sont-ils?

Contrairement à l'*inscription*, le *texte* transcende la matérialité des médias par lequel il est envoyé. Des *inscriptions* s'occupent l'*épigraphie* et la *paléographie*, qui sont des sciences historiques auxiliaires, tandis que des *textes* s'occupe la *textologie* (et il s'agit ici d'une *science du texte* en tant que phénomène *littéraire*). Étymologiquement, le terme *texte* vient du mot latin *textum* – mot qui combine les concepts de *tissus* et de *fusion* (dans le sens du *regroupement*, d'*ensemble*, de *chaînage*). *Réseau*, *tissage*, *texture*, *chaîne* – ce sont des termes qui désignent métaphoriquement, mais aussi étymologiquement la notion de *texte*². La *dimension sémantique* est une valeur intrinsèque et essentielle pour le texte. Il est extrêmement important de souligner que tout *texte* est le résultat d'une *attitude consciente*. Dans son livre *La poétique de la composition* le sémioticien russe Boris A. Ouspenski définit le *texte* comme une *séquence de signes sémantiquement organisés*³. Les encyclopédies linguistiques offrent des explications semblables: le *texte* est une *suite de signes liés par une relation sémantique*, dont les caractéristiques principales sont la *cohésion* (c'est-à-dire le caractère lié entre les différentes parties) et la *cohérence* (c'est-à-dire la capacité d'agir comme une unité, comme un tout).

Si pour de nombreux philologues traditionalistes le *texte* est une expression de l'esprit de son créateur exprimé exclusivement en formes linguistiques et tout ce qui se rapporte aux formes graphiques n'a rien à voir avec la notion de *texte*, alors pour les théoriciens de formation moderne l'approche sémiologique remet en question les relations complexes entre le *texte* et l'*image*. Ainsi, selon ces théoriciens «le concept de *texte* désigne une séquence rationnelle des signes de nature arbitraire; *texte* peut être n'importe quelle forme de communication, y compris la danse, les œuvres de musique, d'architecture, des arts visuels etc.»⁴.

Dans son étude *Éléments pour une sémiologie picturale*, Louis Marin se demandait même si à ces deux mondes – au monde du *lisible* et au monde de l'*art visuel* – peuvent être appliquées les mêmes règles de *lecture*⁵. Or, le célèbre dicton *Ut pictura poesis* (fr.: *comme la peinture, de même sorte la poésie*), attribué à Horace (*Ars poetica*, 361) et réfuté avec succès dans le traité *Laocoon* par Lessing, a été réexaminé dans le cadre de la sémiologie contemporaine. Nous devons souligner que Lessing lui-même avait une vision plus souple qu'on lui attribue d'habitude dans les traités d'esthétique: il a été assez subtil lorsqu'il a pu voir aussi la zone d'interpénétration entre la poésie et les beaux-arts, parce que, finalement, la peinture et la sculpture incarnent directement des corps physiques, mais – indirectement – des actions, de sorte que la poésie, donnant lieu directement aux actions, dépeint – indirectement – des corps physiques. Selon Louis Marin, il y a un lien assez serré entre la lecture du texte et la lecture de l'image⁶. *Lire une image* est le synonyme de projeter sur celle-ci tout un univers littéraire. La peinture reste – au moins au niveau de la réception –

dépendante de la conception de *lecture* – conception tirée de la littérature. Nous regardons des tableaux ou des peintures murales, mais nous les *lisons* (c'est-à-dire nous les *interprétons*) en les attachant à la littérature⁷. Un bon exemple à cet égard est offert par le *Ménologe* peint de Dobrovăț. Là, le mois de Septembre, c'est-à-dire le début de l'année ecclésiastique, commence par l'inscription suivante (en slavon de l'église): «Prologue. Collecte des saints de toute l'année, d'où vient chacun d'eux, où sont-ils nés et en quelle année et pour quelle passion ou jeûne chacun d'entre eux a reçu la couronne (de martyr). 1 septembre»⁸. Ecaterina Cincheza-Buculei a déjà observé l'incompatibilité de ce texte avec le *Ménologe* peint⁹. Pourquoi ? Parce que dans tout calendrier peint (celui de Dobrovăț y compris) ne peuvent pas apparaître en même temps les lieux d'où vient chacun des ces saints, les lieux de leur naissance, de leurs passions ou de leur jeûne, ainsi que les années de leur martyre. Pour que cela soit possible dans les inscriptions de chaque jour, toutes ces informations devaient être mentionnées, ou bien on devait peindre les empereurs et les rois aux règnes desquels ces persécutions eurent lieu, afin de tenter une classification historique des événements, ce qui était impossible à faire à cause de la multitude d'images du calendrier orthodoxe (et qu'il est très difficile de placer sur une surface limitée)¹⁰. Le contenu de cette inscription de Dobrovăț ne trouve pas son explication dans les peintures qui l'accompagnent. Il la trouve seulement dans la source littéraire qui l'a généré, c'est-à-dire dans le texte des *Ménées* pour le mois de Septembre, dont un exemplaire se trouvait, probablement, en possession des auteurs du programme iconographique ou des peintres de Dobrovăț¹¹.

Les *textes* (les titres des images ou d'autres inscriptions) sont une partie indispensable de l'icône ou de la peinture murale orthodoxe médiévale. Selon la théologie orthodoxe, l'inscription exprime le prototype de l'icône en égale mesure (sinon davantage!) que l'image. Il ne peut y avoir aucune icône sans inscription, comme il ne peut y avoir aucune icône sans l'image du saint ou de la fête orthodoxe indiquée par cette inscription. La vénération de l'icône est adressée aussi bien à l'image représentée qu'au nom peint ou gravé.

Le poids du *texte*, respectivement, de l'*image*, varie d'un type iconographique à l'autre: dans certains cas, il gravite vers le figuratif, dans d'autres – vers l'écriture. Un exemple d'image à caractère textuel prononcé (les mots slaves occupent une grande partie du fond et de l'arrière-plan!) se trouve dans la fresque du *Buisson ardent* de l'abside de l'autel du monastère de Sucevița (Fig. 1). D'indiscutable inspiration russe, cette fresque reproduit fidèlement les icônes du type appelé *Neopalimaia Kupina*. En exagérant un peu et en utilisant la terminologie de Wilhelm Worringer¹² nous pouvons dire que dans la peinture religieuse roumaine du XVI^e siècle il y avait déjà, à petite échelle, la dichotomie entre l'*abstraction* et l'*intropathie* (synonyme: *empathie*). Nous avons même des icônes où l'écriture a complètement remplacé l'espace destiné à l'image. Ainsi, tout le périmètre destiné aux images des champs latéraux de l'icône russe *La Mère de Dieu – Porte céleste* (école de Pskov de la fin du XVI^e siècle, aujourd'hui à la Galerie d'État Tretiakov)¹³ a été occupé par le texte d'un *tropeaire*, en écriture cyrillique, rappelant dans une certaine mesure les écritures cursives arabes¹⁴ (Fig. 2) : «В церкви стояще славы Твоея, на небеси стоят мнися. Богородица, Дверь Небесная, отверзи нам двери милости Твоея»¹⁵ (fr.: «Étant dans le temple de Ta gloire, au ciel nous pensons être. Mère de Dieu, Porte céleste, ouvre-nous les portes de Ta miséricorde »).

Mais revenons au deuxième terme de l'opposition *texte/image*. Même lorsque l'image participe à la formation d'un texte, elle n'est jamais «lue» dans le sens traditionnel du verbe *lire*. L'expression «lecture des images» appliquée à refus dans le langage courant est, en fait, une métaphore. Ce qui nous permet de comprendre le sens d'un texte écrit ou oral c'est

son parcours *diachronique* alors que l'image nous est donnée dans la *synchronie* d'un espace qui doit être saisi dans sa structure, dans l'emplacement des figures sur une «surface», dans les relations formelles et symboliques entre les éléments figuratifs. En outre, le texte – écrit ou prononcé – est constitué, respectivement, des *graphèmes* (*lettres*) ou des *phonèmes* (*sons*) – fusionnés en *mots*. C'est un ensemble de composants *discrets*, lorsque l'image peinte – c'est un ensemble des composants *continus*, c'est-à-dire *non-discrets*. Ces phénomènes compliquent l'analyse de l'image dans le contexte de la recherche sémiologique.

Dans un commentaire du 13 Avril 2016, prononcé aux *Art Reading : L'épigraphe au cœur* de Sofia (Bulgarie), Vincent Debiais a caractérisé la situation en ce qui concerne le rapport entre le *texte* et l'*image* dans la peinture médiévale par les mots suivants : « L'incapacité de l'historien de l'art à identifier le texte littéraire ou liturgique à l'origine d'un motif et celle de l'historien des textes à illustrer son propos par les œuvres visuelles sont moins le reflet de l'échec heuristique des disciplines de la médiévistique qu'une invitation à **penser l'objet tel qu'il se présente** – et donc, tel qu'il a été conçu – et à l'interroger indépendamment de toute certitude théorique préalable. La « source » d'une image n'est pas nécessairement un texte identifiable mais une tradition orale, d'autres images, des pratiques dévotionnelles non documentées qui engendrent des mécanismes de signification non référentiels. **L'image ne renvoie souvent qu'à elle-même...** »¹⁶.

L'irréductibilité de l'image artistique au texte parlé ou écrit a pour conséquence le fait que la peinture (et, dans un sens plus large, les beaux-arts) et le langage (écrit ou oral) sont irréductibles l'un à l'autre. Ce qui les rend irréductibles ne sont pas leurs éléments constitutifs ; ce sont plutôt la décomposition, l'assemblage et les structures créés par ces éléments. Dans son livre *La réalité figurative*, Pierre Francastel propose une brève description des raisons pour lesquelles il y a cette irréductibilité : « Deux faits précis retiendront notre attention. D'abord la double articulation, telle qu'elle caractérise les langues, ne s'applique pas à l'art. La chaîne parlée peut être morcelée dans tous les cas en mots et en phonèmes et, en dernière analyse, le système des langues en fonction duquel a été inventée l'écriture repose sur le fait qu'à la limite les éléments, les sons mis en œuvre et articulés entre eux sont en tout petit nombre, aussi bien du reste que les signes porteurs de la langue écrite. Or, il est impossible de décomposer une œuvre figurative en ses éléments. Chaque composition figurative est susceptible de plusieurs interprétations ; les éléments d'un système sont innombrables et renouvelables. (...) Ce qui caractérise justement un objet figuratif, c'est qu'il met en combinaison des **éléments irréductibles à un vocabulaire**. Et, plus encore, qu'il fait entrer en combinaison des éléments de sélection qui, contrairement à ce qui se passe dans les langues, ne sont pas tous de **même nature ni du même niveau**. La chaîne sonore possède ce caractère fondamental d'être homogène aussi bien parce qu'elle constitue un *continu* que parce qu'elle utilise des éléments du même type. L'espace plastique intègre, au contraire, des éléments qui ne sont ni du même niveau d'abstraction, ni du même niveau d'invention. N'importe quelle œuvre figurative associe des signes dont les uns sont la transposition quasi réaliste d'une perception actuelle et dont les autres sont des signes schématisés, déjà élaborés. Tous les degrés de réalité photographique et d'abstraction existent – qui vont du croquis d'information au signe arbitraire – et ils se mêlent dans un même ouvrage. Dans tous les cas, l'œuvre juxtapose des éléments inégalement élaborés. Lorsque dans l'art arabe le signe tend à l'écriture ou lorsque dans quelques tentatives de l'art abstrait contemporain il tend vers l'autonomie et l'unité absolue, on peut se demander si une limite n'est pas dépassée, si **l'art arabe n'est pas une écriture**, si l'abstrait remplit encore sa fonction active d'élaboration plastique de l'univers (...) »¹⁷.

La *syntaxe*, l'organisation de l'espace figuratif du tableau ne sont pas celles d'une narration verbale: elles ont leurs propres règles visuelles: la place des mots et du discours littéraire est prise par l'expression et par les mouvements des groupes de figures représentées, par les accents chromatiques. Ici, il convient de noter que l'exemple de «sélection» (l'*idée* de la peinture historique ou mythologique) décrite par Nicolas Poussin dans sa célèbre lettre à Paul Fréart de Chantelou au sujet de son tableau *La manne* («...lisez l'histoire et le tableau, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet!»¹⁸), ainsi que l'exemple de «fidélité en ce qui concerne la nature», tiré de l'œuvre du Caravage, sont absolument inapplicables à tout art médiéval ou post-médiéval, y compris à celui orthodoxe du XVI^e siècle. Contrairement aux peintures sur des thèmes historiques ou mythologiques de l'ère moderne, peintures qui doivent soumettre au spectateur des *compositions originales*, le type iconographique médiéval ne l'exige pas. Il n'est pas une copie exacte de la réalité «profane» comme c'est le cas de l'œuvre du Caravage, mais, également, il n'est pas une *composition originale* de l'artiste, construite conformément à l'*idée* de sélection dont écrivait Poussin. **Le type iconographique est un canon idéographique extrêmement strict, cristallisé aux cours des siècles, hérité par tradition artistique et sanctifié par l'autorité de l'église.** L'icône ou la peinture murale orthodoxe ne sont pas des «compositions» dans le sens traditionnel du verbe «composer». Le peintre médiéval ne *compose* pas l'image, il la *transpose* sur la surface de l'icône, du mur, de la feuille dessinée ou d'un autre support (en langue slavonne de l'église cette transposition s'appelle *perevod* ce qui veut dire *traduction* par rapport à un original, appelé *podlinnik*). L'image transposée ne nécessite pas de cadre pour la séparer de l'espace réel. Les scènes des vies des martyrs peintes sur les champs latéraux des icônes n'ont pas le rôle de cadre séparateur: elles ne font que continuer et propager dans l'espace voisin ou limitrophe le message du panneau central. L'image de l'icône n'est pas une représentation qui pourrait interférer avec la réalité «profane» et qui, pour obtenir son unité artistique, doit être séparée de l'espace réel. Cette image est une sorte d'*idéogramme complexe* qui nécessite un tout autre genre de lecture que la peinture moderne. Il est extrêmement intéressant de constater **que les lois de cette lecture (et, par conséquent, de cette écriture) sont plus proches des lois de la lecture des textes littéraires** que des lois de la contemplation et de la compréhension des images «purement visuelles». Dans le français médiéval, comme l'a souligné l'académicien Răzvan Théodorescu au cours d'une conférence ayant comme thème *Le texte et l'image dans l'ancienne civilisation des Roumains*: «une miniature est **écrite** (et non pas **dessinée** ou **peinte!** – C.C.)»¹⁹. Un coup d'œil dans l'histoire des langues indo-européennes démontre l'identité primordiale des verbes *écrire* et *peindre*. Les origines de cette identité peuvent être observées même dans la racine du verbe indo-européen *peig-* ou *peik-* («tacher, colorer») qui, selon le *Dictionnaire étymologique des langues indo-européennes* d'Julius Pokorny, nous a donné en grec ancien l'adjectif ποικίλος, *poikilos* («tacheté, brodé»), en latin (langue *centum*!) nous a donné le verbe **pingō** *present active, present infinitive* pingere, *supine* pictum (=peindre') et qui dans les langues slaves (des langues *satem*!) nous a donné le verbe *pišq pьsati* (=écrire et =peindre)²⁰.

Quand l'historien de l'art médiéval se trouve devant une peinture murale orthodoxe non décapée ou mal conservée, il essaie d'établir le *type iconographique* d'après certains détails observables, d'après certains objets visuellement détectables, d'après le contexte et la localisation de l'image au sein du programme iconographique du monument d'architecture etc. Grâce à la connaissance du canon iconographique, parfois un tout petit détail suffit pour reconstituer (comme un *puzzle*) la composition entière. Une telle reconstruction serait pratiquement impossible pour la peinture de l'ère moderne. En revanche, la reconstitution d'anciens textes écrits fournit des situations semblables. Parfois, une lettre ou deux

suffissent pour déterminer le nom du saint ou d'identifier la source du fragment de texte trouvé. Ici – dans ce *décodage* des anciens textes – le contexte, le canon et la localisation jouent un rôle prépondérant dans le « remplissage » du *puzzle* qui se trouve devant le décrypteur. Pour mieux comprendre ce phénomène, nous devons expliquer ce que l'on entend par la notion de *code* dans la sémiologie des *arts visuels*.

Selon Leclerc, « un *code* est un ensemble conventionnel de signes, soit sonores ou écrits, soit linguistiques ou non linguistiques (visuels ou autres), communs en totalité ou en partie au destinataire et au destinataire »²¹. Il est un ensemble de conventions en cours d'utilisation pour communiquer un sens²². Le *code* est un système de signification particulière pour tout groupe social ou pour toute culture et il exige également, un système de règles en vertu desquelles ces signes se combinent. Il se distingue de la notion de *message* comme en termes saussuriens la *langue* se distingue de la *parole*²³. Le concept de *code* est similaire à la notion de *langue*, considérée comme un moyen d'organiser l'expression – verbale ou écrite – selon certaines règles. Ferdinand de Saussure a même accentué l'identité de ces deux concepts²⁴. Cependant, les savants d'aujourd'hui préfèrent ne pas identifier la notion de *code* au concept de *langue*. Ils motivent cela par le fait que le *code* est plus fonctionnel car il peut également faire référence à des systèmes de communication non verbale (à partir de la notation musicale jusqu'aux différents systèmes de signes iconiques etc.)²⁵. Roman Jakobson (1896-1982) a élaboré une théorie selon laquelle la production et l'interprétation des *textes* dépendent de l'existence de *codes* ou de *conventions* établis pour la communication. Le *sens* d'un signe dépend du *code*, au sein duquel il a été conçu, et les *codes* fournissent un *cadre* dans lequel les signes obtiennent leurs *significations*. La multitude de *codes* rencontrés dans la vie quotidienne semble presque infinie: le code alphabétique, le code Louis Braille (l'alphabet pour les aveugles), le code Morse, le code de la signalisation routière, le code naval, le *code* de la chevalerie, le code du zodiaque, divers autres codes chronologiques (les sept âges de l'homme, les siècles en métal: or, argent, bronze, fer ...), le code planétaire, le code génétique, le code minéralogique, le code des plantes, le code des animaux et divers autres. L'un des plus connus *codes d'identification des prophètes de l'Ancien Testament* est illustré par leurs attributs symboliques et visionnaires: l'*échelle* pour Jacob, le *buisson* pour Moïse, la *tige* pour Aaron, la *laine* pour Gédéon, l'*arche de l'Alliance* pour David, le *lit* pour Salomon, les *pincettes* pour Isaïe, la *porte* pour Ezéchiel, la *montagne* pour Daniel, le *chandelier* pour Zacharias etc. Les programmes iconographiques des églises orthodoxes sont également des codes : différentes parties de leur architecture (murs, dômes, voûtes, pendentifs, tambours des coupes, absides, conques, arcs de triomphe, piliers, colonnes, embrasures de portes, montants de fenêtres, contreforts etc.) sont codés par des *thèmes* et par des *sujets* iconographiques (en d'autres termes – par des *types* iconographiques). Ainsi, l'image de la calotte du dôme est réservée pour le type iconographique du Pantocrator, le tambour de la coupole – pour les hiérarchies célestes et les prophètes de l'Ancien Testament, les pendentifs – pour les évangélistes, la conque de l'abside – pour la Vierge Marie avec Jésus, flanquée par des archanges, le registre moyen de l'abside du sanctuaire – pour l'Eucharistie, le registre inférieur de la même abside – pour les saints hiérarques et, au centre, pour le Saint Agneau sur la patène, la *proskomedion* – pour la *Vision de Saint Pierre d'Alexandrie*, le *diakonikon* – pour la *Présentation du Seigneur*, l'arc de triomphe – pour les médaillons avec des saints, les registres moyens des murs de la nef – pour le *cycle christologique*, le registre inférieur des murs de la nef – pour les *Saints militaires*, la moitié sud de la paroi ouest de la nef – pour la *peinture votive* etc. Dans ce contexte, les livres de peintures post-byzantines (les soi-disant *Hermeneia*, tels que le *Guide de la peinture*, écrit par Denys de Fournas²⁶) ou les *podlinniks*²⁷ russes (livres explicatifs ou illustrés pour les peintres orthodoxes) peuvent être considérés comme de véritables *livres de codes*. Un exemple ironique et humoristique de

codage des images du culte orthodoxe à travers différents objets et périodes du calendrier (semaine, mois et saisons) nous donne Milorad Pavić dans son célèbre roman *Le Dictionnaire Khazar*: « Il nourrissait et guérissait tout autour de lui avec des couleurs – les linteaux et les miroirs, les ruches et les citrouilles, les pièces d'or et les chaussures paysannes. Sur les sabots de son cheval, il peint les quatre évangélistes, Matthieu, Marc, Luc et Jean, et sur ses propres ongles les *Dix Commandements de Dieu*; sur le seau du puits, il peint Marie d'Égypte; sur les volets, il peint les deux Eves, la première Eve (Lilith) et la seconde Eve (d'Adam). Il peint sur des os rongés, sur ses propres dents et les dents des autres, sur des poches retournées, sur des chapeaux et des plafonds. Il a peint les douze apôtres sur des tortues vivantes et les a laissées ramper dans le bois. Les nuits étaient aussi calmes que les chambres; il *choisissait* celle qu'il voulait, il y entra, *plaçait* une lampe derrière la planche en bois, et peignait une icône-diptyque. Sur sa surface, il peignait les archanges Gabriel et Michel passant l'un à l'autre l'âme d'une femme-pécheresse à travers la nuit d'un jour à l'autre, avec Michael debout au *mardi* et Gabriel – au *mercredi*. Leurs pieds reposaient sur les noms écrits de ces jours, les lettres pointues desquelles faisait jaillir le sang des pieds des archanges. Les peintures de Nikon Sevast étaient mieux en hiver, dans la luminosité réfléchie de la neige blanche, qu'en été, sous le soleil. Elles avaient alors une sorte d'amertume, comme si elles avaient été peintes pendant une éclipse, et les sourires sur les visages peints *s'éteignaient* en Avril et *disparaissaient jusqu'à* la première neige. »²⁸

L'utilisation et le décriptage des *codes* devraient suivre les principes de l'hierarchie et de l'efficacité économique. Pour décrire les systèmes à plusieurs *codes*, Roman Jakobson a introduit le concept de *sous-code du code*, dont l'un est strictement subordonné et l'autre est dominant²⁹. Parfois, l'identification correcte du *sous-code* dans un *code* de lecture plus large est une condition absolument indispensable pour comprendre le message du programme iconographique. Un exemple instructif à cet égard nous est offert par l'histoire de la recherche des peintures de l'église de *La Toussaint* de Părhăuți. Les images de la rangée supérieure de l'abside du sanctuaire de cette église jouent un rôle important dans l'*économie* du programme iconographique, mais, étant noirci par la fumée, leurs sujets sont difficiles à identifier. I. D. Ștefănescu a ignoré la troisième image de cette rangée et a pris l'image de *La guérison de l'homme à la main paralysée* pour l'image de *La résurrection de Lazare*³⁰. L'historien Nicolae Grigoraș³¹ a répété les attributions de Ștefănescu, tandis que Bogdana Irimia³² a vu dans cette rangée *La guérison de la pécheresse* (?), *La Résurrection du fils de la veuve* (?), *La résurrection de Lazare* (?), *Jésus et la femme Samaritaine*, *La guérison du paralytique* et *La guérison de l'aveugle*. Dans leurs recherches, tous ces chercheurs se sont limités au *code* du *cycle christologique*. Cette identification du *code* est généralement correcte, mais elle ne tient pas compte du fait que le *code* du *cycle christologique* est très large et que nous avons ici une série d'images liées ensemble plus étroitement. Comme en témoignent les inscriptions des images similaires de l'église du monastère de Probotă (où les textes slaves commençant par le mot *Nedelea = Dimanche*) et comme le suggère l'icône patronale de l'église – icône qui comprend le *Dimanche de tous les saints* – ici, à Părhăuți, sont représentées cinq images du cycle des *Dimanches du Pentecostarion* : en référence à la période des cinquante jours qui va de Pâques à la Pentecôte. Ce cycle comprend le *Dimanche de Thomas*, le *Dimanche des myrrhophores*, le *Dimanche du Paralytique*, le *Dimanche de la Samaritaine* et le *Dimanche de l'Aveugle-né*. Ce *cycle du Pentecostarion* est en fait un fragment, un *sous-cycle* du *cycle christologique*, mais il contient aussi une signification chronologique propre, qu'il individualise. Seule, *La guérison de l'homme à la main paralysée* – dont ici la présence est due à l'influence toujours plus grande du programme iconographique de Probotă – ne fait pas partie de ce cycle. Ainsi, les images rappelées de Parhăuți doivent être identifiées par l'application du sous-code spécifique aux *Dimanches du Pentecostarion* et non pas par l'application du code

christologique, pris dans son ensemble. Si I. D. Ștefănescu et Bogdana Irimia l'avaient fait, ils auraient évité les erreurs d'attribution de certains sujets iconographiques (comme dans les cas de *La résurrection de Lazare* et de *La résurrection du fils de la veuve*) qui, bien que provenant du cycle *christologique*, ne font pas partie des *Dimanches du Pentecostarion*.

La première tentative de classification *par thèmes* des programmes iconographiques roumains a été faite avant la Première guerre mondiale par Wladyslaw Podlacha³³. Il a divisé toute la variété de sujets de la peinture murale moldave du XV^e et du XVI^e siècles en thèmes ayant un contenu *historique*³⁴ et en thèmes ayant un contenu *idéal* (au sens de *dogmatique, spéculatif et théorique*)³⁵. Malheureusement, cette approche de Podlacha n'a pas été continuée par d'autres chercheurs et le problème de la classification de l'art médiéval roumain *par thèmes et sujets* se noya effectivement dans l'océan formé par la multitude de *types*, de *canons* et de *recensions* iconographiques existantes. En outre, la plupart des historiens de l'art médiéval estiment qu'il suffit de grouper les types iconographiques individuels selon les *cycles*, qui les comprennent, ou selon l'emplacement – occupé par tradition – dans l'architecture des édifices religieux. Après ce dernier principe est structuré le livre d'I. D. Ștefănescu *L'iconographie de l'art byzantin et de la peinture féodale roumaine*³⁶ – livre – où l'on voit que la description des types iconographiques est faite en fonction de leur emplacement sur les voûtes et sur les murs des églises orthodoxes (dôme, tambours, pendentifs, abside de l'autel, nef, narthex, crypte, exonarthex, façades extérieures etc.). De notre point de vue, ces principes de classification sont utiles, mais ils ne couvrent guère le besoin de grouper les types iconographiques selon le *contenu* de leur message. Par exemple, le cycle de *Miracles des Archanges* contient l'image de l'Archange St. Michel préservant la ville de Constantinople et l'empêchant d'être prise par les Perses. Cette image est thématiquement similaire à l'image du *Siège de Constantinople* illustrant la strophe d'introduction au cycle de l'*Acathiste à la Mère de Dieu* (le fameux *Proimion* à *Hymne Acathiste*). Selon les critères énoncés ci-dessus ces images ne peuvent pas être regroupées dans un ensemble car elles sont situées – en général – séparément sur les murs des églises, et elles appartiennent, en termes formels, à des cycles différents: à celui des *Archanges* et à celui des *Hymnes à la Mère de Dieu*. Mais les similitudes et l'analogie du message de ces deux *scènes de bataille* sont tout à fait évidentes. Un autre exemple est offert par les cycles hagiographiques des *vies* des saints. On y trouve beaucoup de scènes de tortures, de miracles, de martyres, de baptêmes et ainsi de suite. Toutefois, on *trouve également* des miracles, des passions, des baptêmes etc. dans les cycles *christologiques*. Mais alors, selon quels critères peuvent être associés les sujets thématiquement similaires des différents cycles? La *morphologie de l'art* a développé depuis longtemps le *concept* nécessaire à décrire les convergences des œuvres d'art en fonction de leurs sujets. Ce concept s'est avéré être le concept de *genre*, appliqué plus souvent dans la théorie littéraire, mais acceptée aussi par les beaux-arts, en particulier pour la classification des œuvres du XVII^e au XX^e siècle (il s'agit ici de la *peinture d'histoire*, de la *nature morte*, du *paysage*, du *portrait*, des *scènes de genre*).

Bien que le terme de *genre* apparaisse relativement tard – au milieu du XVIII^e siècle et grâce à l'esthétique du *classicisme* français –, les classifications *par genre* sont connues depuis l'Antiquité (voir les traités *La poétique* [*Περὶ ποιητικῆς*] d'Aristote ou *Sur les espèces de style* [*Περὶ ἰδεῶν*] d'Hermogène de Tarse). La littérature byzantine a légué à la littérature slavonne médiévale un certain nombre de *genres* et de *formes* littéraires qui ont eu un impact permanent sur l'ensemble de la culture orthodoxe. Il s'agit de *romans en prose*, de *homélies*, de *chronographes*, d'*hagiographies*, d'*enseignements*, de *paraboles* et de *proverbes*, de *dialogues*, de *polémiques*, de *paterikons*, d'*apologies*, de *louanges* et de *panégyriques*, de *poèmes épiques* et *didactiques*, de *poèmes élogieux*, d'*épigrammes*, de

*poésies occasionnelles, de parodies satiriques, d'hymnes religieux, de textes liturgiques, de cosmogonies, de doxologies, de kérygmes*³⁷, de *périples*, de *visions*, de *contes* et de *légendes*, de soi-disant «*livres populaires*», de *poésies «prodromiques»* (écrites dans un langage érudit et faisant référence à la rhétorique), et, plus tard, après 1204, de *poèmes courtois* ou *chevaleresques*, d'inspiration occidentale. Le genre de la *poésie rythmique byzantine*³⁸ – né au sein du culte orthodoxe est resté attaché à la *liturgie* – s'est avéré être d'une originalité artistique absolue pour la littérature de son temps.

La littérature d'expression slavonne a connue aussi une impressionnante variété de *genres* et de *formes* littéraires. Il suffit de rappeler ici les *vies* et les *actes* des saints et des martyrs, les *paroles* prononcées ou écrites à différentes occasions et traitant de divers sujets, les *miracles*, les *enseignements*, les *histoires*, les *annales*, les *chroniques* et les *chronographes*, les *paterikons*, les *paraboles* et les *proverbes*, les *apocryphes* et les *textes non canoniques*. A propos du grand nombre de *formes* littéraires parlent avec éloquence les premiers mots des titres des œuvres, écrites en slavon. Ainsi, l'académicien Dmitri S. Likhatchev a identifié plus d'une centaine de termes (dont *quelques-uns* ne sont pas même traduisibles en français): *alphabet* «азбуковник», *conversation* «беседа», *existence* «бытие», *vision* «видение», *souvenir* «воспоминания», *chapitres* «главы», *homélie* «гомѣлия», *décalogue* «двоесловие», *acte* «деяние», *dialogue* «диалог», *argument* «довод», *épître* «еπιστοлия», *hagiographie* «житие», *vie* «жизнь», *testament* «завет», *sélection* «избрание», *florilège* «изборник», *dit* «изречение», *confession* «исповедь», *confession de foi* «исповедание», *histoire* «история», *annuaire* «летовник», *annale* «летопись», *chronique* «летописец», *prière* «моление», *prière et supplication* «моление и мольба», *réprimande* «обличение», *accusatoire* «обличительное списание», *description* «описание», *réponse* «ответ», *apocalypse* «откровение», *mémoire* «память», *récit* «повесть», *spectacle* «позорище», *démonstration* «показание», *message* « послание», *éloge* «похвала», *polémique* «прение», *parabole* «притча», *pensée* «размышление», *discours* «речи», *parole* «речь», *légende* «сказание», *mot* «слово», *débat* «спор», *création* «творение», *interprétation* «толкование», *périphe* «хождение», *lecture* «чтение» et beaucoup d'autres³⁹. Mais – toutes ces *formes* verbales, tous ces *termes*, déclarés dans les titres, – sont-ils de vrais *genres* (au sens que nous attribuons aujourd'hui à cette notion)? La réponse donnée à cette question par Dmitri S. Likhatchev – de toute évidence – a été négative. En réalité, il y a beaucoup moins de *genres*. Leur diversité apparente est due au fait qu'ils évoluent au fil du temps, se transforment, se chevauchent, créent des hiérarchies, génèrent des *subgenres*, *fusionnent*, – parfois – disparaissent⁴⁰. Ils ne devraient pas être considérés comme des catégories statiques, avec des limites précisément définies, strictes et immuables. En raison de cela, la classification exhaustive des genres de la littérature médiévale continue d'être si difficile. Ajoutons encore que les gens du Moyen Âge ignoraient le fait que leurs textes écrits en prose ou leurs œuvres poétiques forment des *groupes génériques*. Très intéressantes – et, dans un certain sens, similaires du point de vue méthodologique aux investigations de Dmitri S. Likhatchev – sont les recherches, concernant les genres de la littérature française du XII^e au XIV^e siècle, mises en œuvres par Paul Zumthor. De ces recherches, nous apprenons que l'image du *vocabulaire* (qui décrivait à l'époque les *formes* des textes narratifs) semble être plus que floue: « (...) Si l'on met à part *chanson de geste*, bien attesté et peut-être la seule expression ne prêtant jamais à équivoque, on peut distinguer un autre groupe lexical, renvoyant à des textes narratifs non chantés: mais la distribution des divers termes dans cet ensemble paraît à peu près aléatoire. Ce qu'ils désignent échappe à toute définition : *estoire*, *conte*, *dit*, *exemple*, *fable* et ses diminutifs *fablel*, *fabliau*. (...) Durant une courte période aux alentours de 1200, *estoire* et *dit*, mots nouveaux, se seraient opposés à *conte* et *fable* du point de vue de la véracité du contenu. Passé cette date, ils ne cessent d'interférer et de se confondre. *Lai* entre dans cette

série ; mais il désigne par ailleurs une forme lyrique, et une intéressante étude de Baum a montré que cette ambiguïté tient à la pensée même des utilisateurs. Quant à *roman*, il signifie proprement toute composition de langue vulgaire opposable à un modèle latin, même très lointain. Inversement, certains ensembles de textes aux caractères communs assez nets ne comportent pas d'appellation générique identifiable : ainsi, ce que l'on nomme parfois le *gab* (« plaisanterie »). Les langues médiévales ne possèdent pas de mot pour exprimer un concept correspondant à notre « théâtre ». Les manuscrits qui nous ont transmis divers drames liturgiques désignent parfois ceux-ci des noms latins d'*ordo* ou de *ludus*. Ce n'est qu'à l'époque du plus grand développement des techniques de la scène, aux XIV^e et XV^e siècles, qu'apparaissent des termes tels que *farce*, *sottie*, *moralité*, *miracle*, et *mystère*, dont la définition n'est pas sans faire difficulté pour nous, et dont la répartition n'a rien de systématique (...) »⁴¹.

Pour les types iconographiques orthodoxes – suivant l'exemple de Dmitri S. Likhatchev et à l'instar des modèles déjà existants dans la *textologie* de la littérature ancienne russe, – l'historien de l'art Guéorgui K. Wagner proposa une classification *par genres*, méthodologiquement similaire⁴². Cette classification n'est ni exhaustive, ni définitive, comme l'indique l'auteur lui-même. Son trait distinctif (et peut-être un avantage significatif par rapport à d'autres classifications !) est le regroupement de tous ces *genres* dans une structure hiérarchique, divisée en trois niveaux. Toute la multitude d'images de l'art médiéval orthodoxe est distribuée en quatre grandes catégories de genres – 1) *symboliques et de définition dogmatique*, 2) *narratifs*, 3) *représentatifs* et 4) *décoratifs* –, qui, à leur tour, se subdivisent en *genres* et en *sous-genres* particuliers⁴³. De notre point de vue, cette classification peut être adaptée – avec des modifications mineures – aux réalités d'autres pays du monde post-byzantin, y compris aux pays roumains:

- la catégorie des genres *symboliques et de définition dogmatique* comprend les genres rituel et cosmogonique, épique et didactique, symbolique et dogmatique, exclusivement symbolique, liturgique et hymnographique, allégorique et généalogique (y compris les images d'arbres généalogiques⁴⁴), apologétique et laudatif, lyrique et philosophique, eschatologique et visionnaire, latreutique et d'intercession (y compris le sous-genre particulier de la *Déisis*);
- la catégorie des genres *narratifs* comprend les genres épique et fabuleux (y compris le sous-genre des miracles et des prodiges), légendaire et héroïque, ecclésiologique et historique (avec les sous-genres de scènes de batailles ou de conciles œcuméniques), éortologique (illustrant les fêtes des chrétiens) et dialogique, parénétiq (images d'histoires moralisantes et d'exhortation à la vertu) et parémiologique (paraboles et proverbes illustrés), de cour et de divertissement, quotidien (=de tous les jours) et de cérémonie, topographique et des paysages stylisés, martyrologique et hagiographique (y compris le sous-genre du calendrier peint – le soi-disant *Ménologe* orthodoxe);
- la catégorie des genres *représentatifs* comprend le genre personnel (anticipant le portrait de l'époque moderne) et le genre votif (totalisant les images des fondateurs et des saints patrons des églises);
- la catégorie des genres *purement décoratifs* comprend les genres tératologique et phytomorphique (divers types d'ornements floraux, dendromorphique etc.), ainsi que les frises décoratives et les médaillons (également connus sous le nom de *clipeus*), les registres ou les rangées continues avec séraphins, chérubins ou autres hiérarchies célestes, les cioux étoilés des fresques, les ornements abstraits, les motifs héraldiques et d'autres types d'images répétitives à caractère décoratif.

Les trois premières catégories de genres déterminent la *sémantique* du programme iconographique des églises orthodoxes, lorsque la dernière catégorie – qui comprend les genres purement décoratifs – fournit la *syntaxe* du même programme, à savoir les

articulations entre les images. Guéorgui K. Wagner a observé que – pour mieux suggérer l'impression d'éternité – les genres *symboliques* et *de définition dogmatique* sont caractérisés par des représentations en dehors du temps et de l'espace historiques⁴⁵. Simultanément, au sein des genres *narratifs* les images gravitent vers l'historicisme et ont des caractéristiques spatio-temporelles et contextuelles bien prononcées. Nous tenons toutefois à *souligner que* les genres *narratifs* évoluent plutôt au niveau du *contenu*, alors que les genres *décoratifs* évoluent plutôt au niveau de l'*expression*. Les genres *de définition dogmatique* et *personnels* montrent une évolution en parallèle aux deux niveaux.

Plusieurs recherches de la peinture médiévale au *niveau de l'expression* ont révélé l'existence d'une «grammaire» assez stricte en ce qui concerne la *sémantique du geste*. Il a été noté que nombreuses attitudes et actions des personnages mis en scène dans les cycles iconographiques peints (et surtout dans les *ménologes*) sont réduites – dans la plupart des cas – aux gestes de bénédiction, d'indication, de prosternation, de demande et d'intercession, de donation, d'écoute (en termes de manifestation de l'attention), des bras croisés, des figures couchées (surtout quant il s'agit de la mort des saints)⁴⁶. En illustrant les scènes de martyres, formant la plupart des *ménologes* peints couvrant les murs, un répertoire limité de scènes de torture et de mise à mort s'est cristallisé. Ce sont les scènes de crucifixion, de décapitation, de lapidation, de bûcher, de déchirure ou de coupure en plusieurs parties, de supplice aux bâtons, à la roue, dans des chaudières ou dans d'autres instruments de torture (bœufs de cuivre ou taureaux d'airain comme dans l'exemple du martyr d'Eustache et de son épouse Théopista). L'ensemble du récit de la vie du martyr est sélectionné et, généralement, un seul épisode suggestif, qui vise à créer une image elliptique, est élu. Cette image est extrêmement brève, synthétique, presque hiéroglyphique et facile à retenir. Prises dans leur ensemble, les images peintes des 365 jours du calendrier orthodoxe forment une sorte de *texte* idéographique dans lequel les *inscriptions* d'ouverture, du milieu et de la fin de l'année sont une sorte de signes de ponctuation, les couleurs et les gestes sont les lettres, les portraits des saints et leur tourment sont les mots, les ensembles mensuels sont les phrases et, dans sa totalité, le *Ménologe*⁴⁷ peint est un ample *discours* « littéraire » – l'équivalent du *Synaxaire* à plusieurs volumes avec les *Vies des saints de l'Église*. L'encadrement et la séparation des scènes sont extrêmement importants dans ce discours. Ils articulent effectivement la «syntaxe» et la «structure» du message. Et c'est valable non pas seulement pour les *ménologes* peints mais pour tout cycle iconographique. Ainsi, Sorin Ulea a noté que jusqu'à la peinture de Bălinești, les types iconographiques se déroulaient par eux-mêmes, sans fusionner et dans des encadrements qui les séparaient. Il paraît que la situation change avec le moine Gavriil, peintre qui introduit en Moldavie la représentation en frise continue du «discours» iconographique, méthode déjà rencontrée dans l'art serbe et byzantin du XIV^e siècle⁴⁸. La représentation en frise a favorisé l'agrandissement des registres (en particulier de celui de la *Passion*) phénomène qui a eu lieu en proportion directe avec l'augmentation de la hauteur des églises (qui nous ont donné les ensembles de peinture monumentale de la première moitié du XVI^e siècle). Avec la peinture de Râsca (1552)⁴⁹, on revient au système de la séparation des scènes, système qui marque un processus inverse, de diminution de la hauteur des registres et des personnages peints. Ce processus, selon Ulea «mènera à la décadence de la peinture monumentale moldave...»⁵⁰.

L'image médiévale a une «grammaire» si stricte et si détaillée, que rien – ou presque rien – n'est laissé au hasard. Grâce à la rigueur et à la prévisibilité de cette «grammaire», **l'irréductibilité de la peinture** (et des beaux-arts en général) **à la langue parlée ou écrite** (voir la citation de *La réalité figurative* de Pierre Francastel⁵¹) **est franchie** en grande partie. Pas seulement la structure compositionnelle, l'emplacement des objets, les paysages,

les architectures d'arrière plan, les gestes des figures, mais même le modelé des formes peintes, la carnation des visages et des mains, les accents de lumière et d'ombre sont strictement réglementés. Ainsi, nous lisons dans les manuels de peinture orthodoxe comment il faut laisser la *proplasma* sur des portions ombragées, comment correctement appliquer – et dans quel ordre – le dégradé des couleurs ocre en commençant par le brun, la Terre de Sienne, le rouge et jusqu'au jaune (en slave, ce processus s'appelle *vokhrenie*), comment et où placer le vermeil et les touches blanches, comment correctement représenter les montagnes (en forme de plusieurs terrasses ascendantes; en slave, *léchtchadki gor*) ou comment peindre les enceintes urbaines, les vagues de la mer, le désert ou la forêt. Parmi les peintres, il y avait même une division du travail: les uns ne peignaient que les visages et les mains des personnages (slav. *litchnoie pis'mo*), d'autres exécutaient les robes et les vêtements (slav. *platetchnoie pis'mo*), d'autres faisaient les paysages et les décorations architecturales d'arrière plan (slav. *dolitchnoie pis'mo*), d'autres écrivaient les inscriptions, il y avait aussi une cinquième catégorie d'artisans qui appliquaient l'or sur les halos des saints et sur les étoiles des cieux du décor peint. Cette segmentation de l'activité artistique aurait été impossible si la priorité dans l'art religieux orthodoxe avait été donnée à l'individualité du créateur, à l'originalité de la composition de l'œuvre peinte ou à l'idée d'*inventivité artistique*. L'artiste médiéval peut être comparé plutôt à un virtuose pianiste qu'à un compositeur novateur – peu importe s'il est même un brillant génie, comme c'est le cas de Manuel Euguenikos, de Michel Astrapa, d'Eutikhios, d'Andrei Roublev, de Manuel Panselinos et de beaucoup d'autres.

L'articulation de l'*image* peinte ou du *texte* écrit se déroule dans un espace. Cependant, contrairement à l'espace physique newtonien qui est homogène et isotrope, l'espace de l'inscription, l'espace de la peinture monumentale ou de l'icône ont une *topologie* beaucoup plus complexe. La tradition millénaire européenne de l'écriture de gauche à droite a privilégié cette direction et nous a fait oublier les autres types possibles de lecture (de droite à gauche, suivant la verticale ou suivant le système nommé *boustrophédon*⁵²). Le système de la *perspective d'Alberti*⁵³, créé à la Renaissance, a été pendant plus de trois siècles considéré par la culture européenne comme le seul moyen objectif de représenter la vue des objets à trois dimensions sur une surface à deux dimensions (en tenant compte des effets de l'éloignement dans l'espace par rapport à l'observateur !). Le XX^e siècle a réfuté ce point de vue: il s'est avéré que la façon la plus précise pour représenter l'espace physique sur la surface plane est le système de la perspective dite *perceptive* (qui tient compte de la vision binoculaire de spectateur!). Dans cette perspective, la pyramide visuelle d'Alberti – formée par les lignes qui commencent dans l'œil du spectateur et atteignent les objets représentés – ne concerne pas les zones de l'espace situées à sa proximité immédiate. Les objets rectangulaires dans ces zones de l'espace sont représentés avec un certain degré de courbure, en utilisant un langage mathématique plus sophistiquée et redevable aux géométries non-euclidiennes (Fig. 3). L'art médiéval – notamment l'art byzantin – a conçu des représentations tout à fait différentes de l'espace. Pour les images panoramiques des communes, des villes, des monastères, les maîtres du Moyen Âge ont adopté la perspective dite *cartographique*, connue depuis l'Antiquité. Au XVI^e siècle dans cette perspective a été représentée la ville de Constantinople des fresques moldaves illustrant la strophe d'introduction (appelée *Proimion*) de l'*Hymne Acatliste* (Fig. 4). L'iconographie russe montre ce genre de perspective dans *La vision du sacristain Tarassi* ou dans *L'apparition de la Mère de Dieu au vieux moine Dorothee*⁵⁴ (Fig. 5). Pour les images aux caractéristiques panoramiques moins prononcées, les Byzantins ont développé une conception tout à fait originale de la représentation de l'espace. Dans cette conception *le sujet* et *l'objet* de l'acte visuel sont inversés. Ce n'est plus le regard qui se dirige vers l'image, mais l'image elle-

même « descend » vers le spectateur. Les lignes parallèles, qui devraient – compte tenu des règles de la perspective – converger vers l’horizon, dans l’icône, au contraire, sont orientées dans le sens inverse, divergent. Si – dans le système de la *perspective d’Alberti* – le point de convergence (virtuelle) de toutes les droites perpendiculaires au plan de la représentation est situé à l’intérieur de la peinture, alors, dans le système de *perspective byzantine*, ce point est situé dans l’espace du spectateur⁵⁵, en dehors du plan de l’image. Une conséquence directe de ce fait est l’agrandissement des objets à leur éloignement du spectateur, et non pas la réduction de leur taille (Fig. 6, a et b). Un bon exemple à cet égard nous offre les images des reliures du livre tenu par le *Pantocrator* peint dans les calottes des dômes des églises orthodoxes. Dans de nombreux cas, nous voyons des dimensions inférieures pour la couverture « plus proche » de nous de l’Évangile et des dimensions supérieures pour la couverture « plus éloignée ». Parfois, on peut voir simultanément trois ou même quatre (!) bords du livre. Le prêtre et le philosophe russe Pavel A. Florensky a utilisé pour ce type de représentation médiévale des objets dans l’espace l’euphémisme de « perspective inversée »⁵⁶. Contrairement à la perspective géométrique de la Renaissance, ce type de perspective, ne présente pas un système mathématique strict et omniprésent pour tout l’espace de l’image. Il est plutôt un système polycentrique, car sa présence est morcelée, située principalement là où sont peints les objets géométriquement clairs (livres, parallélépipèdes etc.) et les architectures d’arrière-plans. Les ruptures, les interruptions, les hiatus et les lacunes dans la représentation du *continuum* de l’espace-temps sont évidents. En fait, le Moyen Âge, n’a pas besoin de ce *continuum* qui conduirait, finalement, à l’homogénéité et à l’isotropie. Cependant, l’espace réel du texte et de l’image orthodoxes est profondément non homogène et anisotrope. Les directions, la gauche et la droite, le haut et le bas, le centre et la périphérie ne sont pas ici de simples coordonnées neutres, comme dans l’espace euclidien. Ils ont leur dimension symbolique, dogmatique, axiologique. Le sémioticien russe Boris A. Ouspenski a noté que la charge sémantique de la gauche et de la droite est extrêmement élevée dans l’icône ou dans l’ancienne peinture murale⁵⁷. Tout ce qui concerne la droite (en slave : *Odesnaya storona*) est divin et de bon augure, alors que tout ce qui touche à la gauche (en slave : *Ochouiska storona*) est de mauvais augure et vise les forces maléfiques. Dans les textes des livres explicatifs de peinture orthodoxe russe (les fameux *Podlinniki*) les directions sont indiquées du point de vue d’un observateur virtuel, situé au sein de l’image représentée, et non pas du point de vue du véritable lecteur ou spectateur. Par conséquent, l’endroit indiqué dans le texte, comme situé à gauche, nous le voyons, en effet, à droite de l’image peinte et *vice versa*. Ainsi, pour représenter la Pentecôte (=la Descente du Saint Esprit) le *podlinnik* nous recommande de situer l’apôtre Pierre à la droite de l’axe de symétrie de la composition, tandis que dans les images il apparaît toujours à la gauche⁵⁸. Dans la scène du Jugement dernier des peintures murales, des icônes ou des *enluminures orthodoxes*, les justes – de la droite du Sauveur – sont situés dans la moitié gauche des compositions, tandis que les pécheurs – de sa gauche – sont situés dans la moitié droite. Comme nous le voyons ici, l’orientation ne commence pas du point de vue du spectateur extérieur, mais du point de vue des personnages peints dans l’image⁵⁹. Parfois, cette inversion symétrique des « points de vue » affecte directement le sens de la lecture – et même la forme calligraphique – des lettres des inscriptions dépeintes. Un exemple de ce type nous est fourni par les fresques du XVI^e siècle de l’église de Stănești-Lunca (région de Vâlcea). Là, dans l’image de la vision de Saint-Pierre d’Alexandrie, la réponse donnée par le Christ à l’évêque (« Arie, le sans esprit ! »), est écrite en slavon de droite à gauche et avec des lettres « en miroir »⁶⁰ (Fig. 7). Et ce n’est pas le seul cas d’écriture spéculaire⁶¹ dans la peinture roumaine. Tereza Sinigalia a observé qu’à l’église Saint-Nicolas du monastère de Probotă (en Moldavie, fondation du prince Petru Rareș; construction – 1530, peinture, probablement, entre 1532 – 1534) l’inscription

désignant le prophète Aaron, peint dans l'un des champs triangulaires de la voûte du narthex, est aussi écrite de droite à gauche – comme en hébreu – et avec des caractères cyrilliques «reflétés en miroir»⁶² (Fig. 8). Peut-être que cela a été fait pour mettre en évidence l'origine et le statut du prêtre-prophète juif de l'Ancien Testament. Un autre exemple se trouve dans les peintures murales du réfectoire du monastère de Hurezi (1705 - 1706). Ici, Ioana Iancovescu a observé que dans l'image illustrant *Les vertus des moines*, les paroles attribuées à Jésus crucifié (*Pour vous et pour vos péchés Je suis crucifié*) et les paroles attribuées au Christ portant la croix (*cei sircinați= cei însărcinați*; dans la traduction actuelle de la Bible en roumain on utilise les mots *cei împovărați=les chargés*⁶³) sont écrits en roumain avec des lettres cyrilliques «reflétées en miroir»⁶⁴ (Fig. 9, a et b) comme dans le cas des inscriptions en langue slave de Stănești-Lunca et de Proboata. L'autonomie de ces textes par rapport à l'observateur moderne est si grande que la commodité de la lecture est totalement exclue. Leur statut ontologique dépasse par de loin la notion de *message*. En fait, ces textes ne sont pas écrits pour le lecteur: ils font partie de l'image du Sauveur et du Prophète Aaron et, pour cette raison, nous les voyons peints de leur point de vue et non pas du nôtre.

Les *écritures spéculaires* dans les icônes sont aussi rares que dans la peinture monumentale. Selon nous, il y a, cependant, deux icônes roumaines où on a appliqué ce type d'écriture. Ces icônes ont été découvertes et étudiées en détail par notre collègue, dr. Marina Sabados, que nous remercions pour les précieux renseignements fournis. La première de ces icônes est peinte au XVI^e siècle et présente une Vierge du type Hodéguitria avec l'enfant Jésus dans ses bras. L'icône se trouve à l'église Saint-Charalampe de la ville de Târgu Neamț (région de Neamț) et contient l'inscription slave «АГЛЪ ГНЪ» (en français: «Ange du Seigneur») écrite deux fois à l'altitude des halos de deux anges flanquant l'image de la Vierge⁶⁵. Si le texte de l'inscription gauche est écrit comme d'habitude de gauche à droite, conformément au système d'abréviation de la langue slave de cette période, alors le texte de l'inscription droite est sa fidèle copie «en miroir» (Fig. 10). Cette copie est en fait une inscription spéculaire qui suit le principe de *symétrie absolue*, dans le sens mathématique le plus pur du terme.

Un autre exemple d'écriture spéculaire en est l'icône de la *Vierge Hodéguitria avec l'enfant Jésus* du Musée de «L'art du bois» de la ville de Câmpulung Moldovenesc. Cette icône appartient à l'école de peinture moldave et a le numéro d'inventaire 569/1176. Elle est datée de l'année 7141 (1633/1634) et présente un don d'une personne nommée *Toader* et de son épouse, appelée dans l'inscription *Sophrone* (probablement, il s'agit ici d'une distorsion du nom féminin de *Sophonra*)⁶⁶. L'inscription du donateur et la signature du peintre sont écrites sur le bord inférieur de la face de l'icône et sont très endommagées. En ce qui concerne l'inscription du donateur, elle n'a rien d'extraordinaire: elle est écrite en langue slave de gauche à droite, avec des caractères cyrilliques noirs ordinaires. Seule la signature «*Antonie*» du peintre est calligraphiée «en miroir». Cette signature représente un exemple typique d'écriture spéculaire visant d'imprimer – s'il ne s'agit pas d'un caprice arbitraire de l'artiste – une «dimension personnelle» à l'œuvre d'art créée, à savoir – une différenciation et une authentification par rapport à d'autres peintres homonymes. (En ce qui concerne la «dimension personnelle» du choix de l'auteur médiéval, je dois citer la thèse de doctorat d'Anna M. Jiteniova sur les écritures spéculaires cyrilliques⁶⁷).

Les *inscriptions simulées* constituent un cas particulier dans notre recherche. Ces inscriptions de la peinture médiévale des pays orthodoxes sont restées jusqu'à présent à la périphérie de la recherche scientifique. Selon les informations dont nous disposons, il n'y a que peu de publications sur ce sujet. Dans ces études, les inscriptions simulées sont traitées en étroite relation avec la tradition de l'écriture décorative ou de l'ornement. Avant de commencer à mettre en place la typologie de ces inscriptions, nous devons répondre à la

question suivante: qu'entendons-nous par le concept *d'inscription simulée* ? À notre avis, l'inscription simulée est un *texte* autonome, avec des coordonnées historiques, chronologiques et stylistiques bien définies, mais sans signification réelle et explicite dans le monde des significations que le langage humain possède. Il n'existe aucune frontière *a priori* entre l'inscription désignative et l'inscription simulée. Il peut y avoir des cas où certains textes, longtemps pris pour des inscriptions simulées, retrouvent après leur déchiffrement leur signification oubliée et deviennent ainsi des inscriptions ordinaires. Dans ce contexte, les hiéroglyphes égyptiennes avaient agi en tant qu'inscriptions simulées après l'oubli de leur signification, à la fin de l'Antiquité, et jusqu'à leur décryptage par le génie de Champollion au XIX^e siècle. Une situation pareille se retrouve dans le cas du texte écrit sur le phylactère du démon du registre inférieur de la célèbre fresque du « Jugement dernier » de Voroneţ (Fig. 11). Aussi longtemps que ce texte (publié pour la première fois, paraît-il, par Paul Henry⁶⁸) reste illisible, qu'il y ait des doutes à savoir s'il porte un message compréhensible, il ne restera qu'une inscription simulée.

Les erreurs jouent un rôle très important et constituent un chapitre distinct dans la recherche sémiologique du *texte* peint ou écrit. L'académicien russe Dmitri S. Likhatchev a proposé une typologie des erreurs les plus communes des anciens manuscrits⁶⁹. Ces erreurs se sont avérées être: 1) les erreurs héritées du passé (c'est à dire: les erreurs déjà présentes dans les sources des manuscrits), 2) les erreurs de lecture, 3) les erreurs de mémoire, 4) les erreurs dues à la voix intérieure du copiste, 5) les fautes d'orthographe, 6) les erreurs causées par la réinterprétation (et, implicitement, la modification du sens) des parties mal comprises du texte, 7) les erreurs causées par la reliure incorrecte des livres médiévaux. À ces erreurs s'ajoutent les changements délibérés du contenu des textes faits par les copistes. Ici, on peut mentionner le changement du style ou du contenu d'idées, les interpolations, le choix de la version plus ou moins correcte du texte par le copiste (à la disposition duquel se trouvaient plusieurs manuscrits similaires), la censure extérieure et l'autocensure.

Les erreurs attestées dans les inscriptions pariétales en langue slave de la peinture roumaine du XVI^e siècle présentent une image à peu près identique. Ainsi, la peinture extérieure de l'église St. Georges du monastère Saint-Jean-le-Nouveau de Suceava nous dévoile une erreur héritée, qui consiste dans l'attribution erronée au sage Plutarque du célèbre *témoignage* sur le Christ (le soi-disant *Testimonium Flavianum*) tiré du chapitre 3 du Livre XVIII des *Antiquités judaïques* écrites par Flave Josèphe⁷⁰ (Fig. 12). Toute une tradition d'attribution de ce témoignage à Plutarque (le 37^e livre de Gouri Touchine, 1523-1526⁷¹; le manuscrit *Iaremetzki-Bilakhévitch*⁷²; le soi-disant *livre de Kirille*⁷³ et autres sources du XVI^e-XVIII^e siècles⁷⁴) nous indique qu'il ne s'agit pas des peintres moldaves à avoir commis, à l'origine, cette erreur. La même chose peut être dite au sujet de l'attribution de la dignité impériale à la Sibylle. Le texte slave *Tsaritsa Sivilla* (fr.: l'*Impératrice Sibylle*) reproduit sur les façades des églises moldaves (Fig. 13) n'est pas une invention des artistes du XVI^e siècle. Il suit une tradition enracinée depuis plusieurs siècles, dont les sources peuvent être trouvées dès l'époque de la constitution de la chronographie byzantine (par exemple, dans la *Chronique* de Georges le Moine⁷⁵). Comme une erreur de lecture peut être considérée l'orthographe du nom du roi mythique de l'Égypte *Thulid* (au cas nominatif Thulis, selon la *Chronique* de Jean Malalas⁷⁶) présenté dans la peinture de l'église de Saint-Georges du monastère Saint-Jean le Nouveau de Suceava dans la formule *Goulid*⁷⁷ (Fig. 14). Ces erreurs ont conduit à l'apparition de l'étrange nom *Goliud* certifié dans la peinture murale du monastère de Suceviţa (Fig. 15). L'apparition du nom *Arestoutel'* au lieu d'Aristote et *Sévyla* (Fig. 16) au lieu de Sibylle dans l'épigraphe du même monastère sont de simples fautes d'orthographe⁷⁸. Une erreur de lecture est, probablement, l'inscription du sage *Udi[?]* de Suceviţa (Fig. 17): «...ИМАТВОА? ГРОБ...НАЧАЛО» (fr.: *ton nom, tombe,*

commencement)⁷⁹. Dès 1924, Vasile Grecu a observé que cette phrase n'a aucun sens⁸⁰. Comme nous avons réussi à établir grâce au 37^e livre de Gouri Touchine, dans le protographe il était écrit : «ВЪСЕЛИТ СЯ ИМАТЬ ВО УТРОБѢ, НАЧАЛО – *va pénétrer le ventre (de la Vierge – C.C.), le commencement...*»⁸¹. Il y a aussi des erreurs causées par les différences phonétiques entre le slavon et les langues maternelles des peintres. C'est le cas de l'apparition de la lettre initiale *Tverdo* au lieu de *Fita* dans la transcription du nom *Thomas* (en slave: *Foma*) de la reliure avec les images des *Apôtres* d'une célèbre icône-tondo *Les Apôtres Pierre et Paul*⁸² qui a appartenu au prince de Moldavie Pierre-le-Boiteux (aujourd'hui cette icône se trouve au *Kunsthistorische Museum* de Vienne) et dans une inscription de la fresque *Le Siège de Constantinople* du monastère de Humor⁸³ (Fig. 18). C'est aussi le cas de la transcription dans la peinture votive de l'église du village de Lujeni du mot slave *Ktitor* (fr.: Fondateur) dans la formule de *Khtitor*⁸⁴ (Fig. 19). Dans la transcription purement phonétique *Anguel* du mot slave (d'inspiration grecque !) *Agguel* (fr.: Ange) les peintres des églises moldaves suivent leur voix intérieure et non pas les règles du slavon littéraire (Fig. 20). Un exemple d'incompréhension du contenu du texte copié (avec des répercussions directes sur l'image peinte!) nous présente le portrait de la jeune martyre Junia (épouse d'Andronicus, l'un de 70 apôtres, qu'on fête le 17 mai) dans le *Ménologe* peint à l'église St. Georges du monastère de Saint-Jean le Nouveau de Suceava. Après avoir copié correctement le texte en slavon, les peintres de Suceava ont substitué l'image de la jeune martyre – requise selon le canon iconographique – par l'image d'un saint d'âge moyen et à barbe brune (Fig. 21).

Mais pourquoi ce que dit vraiment *un texte ancien* est, dans la plupart des cas, autre chose que ce que disent de lui les commentateurs d'aujourd'hui? Pourquoi le retour à l'« autorité » du texte littéral annonce la multiplicité « anarchique » des interprétations, qui ne peuvent plus être unifiées par une autorité normative. La réponse est facile à deviner: divers *paradigmes* culturels, différents *modèles* de pensée génèrent inévitablement des interprétations différentes, parfois diamétralement opposées. Un bon exemple d'« exégèse », en raison d'un autre modèle culturel que le modèle des auteurs, nous donne le texte d'un *graffite* incisé par un visiteur inconnu dans la surface de la fresque *Le Siège de Constantinople* du monastère de Moldovița (Fig. 22): « Ils figurent bien la glorieuse victoire de Constantinople sur le khagan scythe, mais pourquoi donc ne figurent-ils pas leur malheur et le désastre qu'ils ont subi de la part de l'émir sarrasin lorsqu'il prit Constantinople? » (en slavon: **СЛАВНУ ОУБѢ ПОВѢДѢ НАПИСУЮТ КОН(С)ТАНТИНОПОЛЬСКЮ НАД КАГАНѢМ СКИТСКИМ. ПОЧТОЖЕ ОУБѢ НЕ ПИШУТ БѢДѢ СВОЮ И ПОГЫБЕЛЬ П(Ж)Е ПОСТРАДАША Ѡ АМИРѢ САРАЦИНСКАГА ЕГДА ВЪЗЕТЬ КОНСТА(НТИ)НОПОЛЬ**)⁸⁵. André Grabar, qui a déchiffré et publié en 1930 cette inscription slavonne, estime que son auteur ne pouvait pas vivre à un temps trop lointain par rapport à la période de réalisation des fresques⁸⁶. A en juger d'après la forme des lettres, le *graffite* pourrait remonter au XVI^e ou au XVII^e siècles. Mais, pour deux raisons, Grabar pensait le dater du début de cette période : 1. l'auteur de l'inscription emploie le présent en parlant de l'exécution de la fresque : « ils figurent... la victoire », « pourquoi ne figurent-ils pas... »⁸⁷; il écrivait donc à une époque rapprochée de la date de la décoration de Moldovița; 2. le rapprochement entre le sujet de la fresque et le sac de 1453 s'imposait de moins en moins à l'esprit à mesure qu'on s'éloignait de l'époque de la prise de Constantinople par les Turcs, et, par conséquent, au XVII^e siècle moins qu'au XVI^e ⁸⁸; or, c'est ce rapprochement spontané qui est à l'origine des réflexions consignées par le *graffite*. Il est clair que *l'auteur du graffite jugea bien déplacée la prétention de se prévaloir d'un succès d'autrefois puisqu'il avait été suivi d'une défaite finale, et il ne résista pas à l'envie de signaler son désaveu aux spectateurs de la fresque litigieuse*⁸⁹. Même le nom de *Constantinople*, choisi par le visiteur inconnu, est le fruit de l'aliénation

émotionnelle et de l'éloignement sentimental par rapport à l'événement peint. Rappelons-nous que l'inscription peinte (Fig. 23) par les auteurs de la fresque nous dit « Ici – Tsargrad » (ЗДЕ... Цариградъ) et non « Ici – Constantinople ». Le remplacement dans la littérature d'expression russo-slave de l'ancien nom de *Tsargrad* (= *Ville des Tsars*) par le nom de *Constantinople* est lié, d'une part, au développement des connaissances historiques en Europe orientale⁹⁰, mais aussi, d'autre part, à l'émancipation du sentiment national dans les pays orthodoxes non asservis – pays, pour lesquels la ville située sur le Bosphore et occupée par le sultan a cessé d'être la ville des *empereurs* (= *tsars*) *chrétiens*. Si pour Petru Rareș et ses peintres il n'y avait que *Tsargrad* – la *ville de Caesars*, la *Nouvelle Rome*, la *grande capitale chrétienne*, la *place de l'autorité impériale suprême* etc. – pour le visiteur anonyme de Moldovița il n'y avait que *Constantinople* – ville, élevée au niveau de capitale de l'Empire Romain par Constantin le Grand et perdue par Constantin Paléologue. En dépit du fait que le délai (entre la peinture des fresques et la visite du voyageur inconnu) n'était pas si grand, les différences dans la compréhension de la signification de l'image du *Siège de Constantinople* sont énormes.

La *synonymie* géographique absolue entre les noms de *Constantinople* et de *Tsargrad* tourne, comme on le voit dans l'exemple ci-dessus, dans une *antonymie* historique et culturelle. L'exemple donné nous permet d'aborder un autre problème – beaucoup plus fondamental – de la sémiologie contemporaine. C'est le problème du rapport entre *le sens et la référence*⁹¹. Telle que définie cette notion Gottlob Frege, la *référence* (en allemand : *Bedeutung*) c'est la portion de *réalité* que désigne l'*expression* du langage⁹². Toute autre est la définition du *sens* (en allemand : *Sinn*). Provenant du latin *sensus* (en français: *sens*, *sentiment*, *sensibilité*), cette notion indique *ce* qui fait le lien entre l'univers du langage («peuplé» de mots, de syntagmes, de phrases...) et l'univers des choses extralinguistiques⁹³. Dans le triangle de Frege (Fig. 24) la *signification* est identifiée avec la *référence* et le *concept* – avec le *sens*⁹⁴. Or, la *signification* indique une réalité objective (soit de nature matérielle ou immatérielle), alors que le *concept* indique une représentation subjective, variable et dépendante de nombreux facteurs. Et Frege illustre son analyse par l'exemple de la planète *Vénus*, qui est tantôt « l'étoile du matin », tantôt « l'étoile du soir » : la *référence* reste évidemment la même dans les deux cas (puisqu'il s'agit ici de la même planète *Vénus*), mais le *sens* de chaque expression est forcément différent⁹⁵. Ainsi, dans le cas de l'opposition entre les deux noms de la ville sur les rives du Bosphore (*Constantinople* et *Tsargrad*), la *référence* du lieu sera la même, mais le *sens* – sera bien différent.

La différence entre le *sens* et la *référence* est étroitement liée au problème de l'*homonymie*. L'*homonyme* est un *nom* (donc un *signe* ou une *séquence de signes*) qui possède au moins deux *désignés* (c'est-à-dire au moins deux *références*). Disons que le nom *Macaire*, peut indiquer l'abbé Macaire de Pélécetes⁹⁶, en Bithynie, le chroniqueur Macaire, futur évêque de Roman, en Moldavie⁹⁷, et le métropolitain Macaire de Moscou⁹⁸. Si nous voulons savoir à laquelle de ces trois personnalités se *réfère* l'image de Macaire, peinte dans le cycle du *Calendrier orthodoxe* (nommé *Ménologe*) de Dobrovăț, évidemment que nous devons indiquer avec précision la personne historique désignée par ce nom. Ainsi, nous apprenons qu'à la fondation d'Etienne le Grand de Dobrovăț se trouve l'image de l'abbé *Macaire* de Pélécetes – image qui a remplacé l'image de Marie l'Égyptienne, d'habitude représentée pour illustrer le jour du 1^{er} Avril selon le calendrier orthodoxe⁹⁹. Mais, est-ce le vrai *sens* de l'image de Dobrovăț? Est-ce que c'est le *concept* promu par les programmeurs des fresques ou par les peintres? Nous avons de grands doutes à ce sujet. Comme les auteurs des fresques avaient pour seul but d'illustrer le *Ménologe*, il aurait été plus sensé (et conformément à la tradition iconographique qui existait déjà) de représenter Marie l'Égyptienne¹⁰⁰ et de ne pas chercher un saint considérablement moins connu et moins représenté – comme, d'ailleurs, c'est le cas de l'abbé de Pélécetes en Bithynie. La

réponse à cette question tient de la mentalité médiévale, du *sens* donné par les contemporains aux images peintes. Car, l'image de Macaire de Pélécetes du calendrier de Dobrovăț trouve le vrai *sens* de son apparition exclusivement grâce à l'*homonymie* avec le prénom du chroniqueur Macaire de Moldavie, l'un des auteurs possibles du programme iconographique¹⁰¹. Dans ce contexte, la *référence* au nom de l'abbé de Pélécetes a simultanément le *sens* d'indiquer le futur évêque de la ville de Roman, en Moldavie.

Le *texte* incarne la pensée de son créateur à la fois à travers des images sensorielles, ainsi que par des concepts plus ou moins abstraits et non médiés par les images. Il peut graviter vers l'image (figurative ou littéraire, mentale ou psychique) ainsi que dans le sens opposé du concept abstrait – sans imagerie et à connotations purement intellectuelles. Quand l'art ne cherche qu'à présenter des idées abstraites – au détriment des descriptions concrètes ou des images figuratives – et lorsque le poids de l'abstraction, des symboles (souvent au sens obscur), de l'allégorisme (les *allégories*, ayant la forme d'images, sont, cependant, destinées à exprimer des *concepts*) et de la pensée spéculative – au détriment de la perception sensorielle – a une croissance excessive, alors, d'habitude, se produit la crise de la façon de percevoir et de comprendre le *texte*, soit-il visuel ou écrit. Une telle crise est survenue en Russie au milieu du XVI^e siècle, et – à la fin du même siècle et au cours des premières décennies du suivant – a affecté de manière significative la peinture monumentale de Moldavie, en particulier les programmes iconographiques de Sucevița et de Dragomirna. Dans une tentative de définir cette crise, Leonid Ouspensky a noté que « le *réalisme évangélique*, qui est fondamental pour la théologie orthodoxe et qui est à la *base patristique* de l'icône – témoin de l'*Incarnation* — devient confus et cesse de jouer son rôle fondamental, décisif »¹⁰². Il est facile de déterminer l'importance de ce nouveau mouvement dans l'iconographie: « il constitue une rupture avec le *réalisme hiératique* de l'icône et une tendance excessive vers le *symbolisme décoratif* ou, pour mieux dire, vers l'*allégorie*. Cette nette prédominance du *symbolisme* signifie le déclin de l'art de l'icône. (...)»¹⁰³. L'intérêt passe de la personne peinte ou de l'acte représenté à une *idée abstraite*. Le contenu théologique et spirituel de l'art religieux cède sa place à l'intellectualisme livresque. La foi sincère et directe, non-intermédiée par la raison, est remplacée par une pensée spéculative, basée sur des constructions syllogistiques, sur des allégories complexes et sur des symboles sophistiqués. Les citations des *Écritures* – souvent symboliques ou métaphoriques – sont prises et représentées littéralement, sans tenir compte de leurs capacité ou incapacité de générer des images figuratives et sans tenir compte de la tradition iconographique millénaire.

Maxime le Grec¹⁰⁴ – moine érudit du Mont Athos, envoyé en 1515 en Russie Moscovite pour aider à traduire et à corriger les livres religieux – était au courant des nouvelles tendances hétérodoxes dans l'iconographie de Pskov et de Novgorod – tendances – qui ont influencé plus tard l'art de Moscou. Dès les années 1518 – 1519 (soit trois décennies ou plus avant la crise provoquée par l'*affaire* du diacre Viskovaty au Synode de Moscou de 1553 – 1554), il écrivait à ses disciples: «Il est superflu de peindre de telles icônes, car elles seront une tentation pour les hétérodoxes et pour nos simples chrétiens. (...) Il est nécessaire de peindre et d'adorer uniquement les icônes que les Saints Pères ont approuvé et ont consacré aux synodes de l'Église, – icônes – correspondantes à nos fêtes religieuses. Sinon, en prenant quelques lignes des *Écritures*, tous ceux qui veulent peindre des icônes pourront composer d'innombrables images. (...)»¹⁰⁵.

Le Synode de Moscou de 1553 – 1554 fut très important pour l'histoire de l'iconographie et de l'art orthodoxe. Le diacre Ivan Mikhaïlovitch Viskovaty, de l'Office des Ambassades, *a protesté contre les nouvelles typologies iconographiques qui manifestaient une préférence pour des images trop formelles et plus complexes sur le plan*

du contenu ; dans des icônes qui se référaient à des « idées théologiques », Viskovaty a vu, non sans raison, une menace au principe de l'iconographie fondé sur l'incarnation¹⁰⁶. Lors de la confrontation au synode, une icône réalisée par les maîtres de Pskov (Ostania, Iakov, Mikhaïlo, Iakouchko et Sémion)¹⁰⁷ joua un rôle particulier. Il s'agit de la célèbre *icône quadripartite* de la cathédrale de l'Annonciation du Kremlin de Moscou (Fig. 25). La moitié supérieure de cette icône comprend les illustrations au verset biblique « ... et il (=Dieu) se reposa le septième jour ... »¹⁰⁸ et à l'hymne de la *Liturgie* de saint Jean Chrysostome « Fils Unique et Verbe de Dieu ... »¹⁰⁹ (Fig. 26). La partie inférieure de la même icône contient les illustrations à la stichère des Grandes Vêpres à l'office de la Pentecôte « Venez peuples, adorons la Divinité en trois hypostases... » et au tropaire des heures pascales « Dans le tombeau corporellement, dans les enfers en âme comme Dieu... ». L'*icône quadripartite* provoqua une grande controverse à cause de son symbolisme compliqué et exagéré ainsi que sa représentation de Dieu le Père¹¹⁰. Viskovaty, critiqua ces images comme une nouveauté et une trahison de la tradition iconographique. Avec perspicacité il dévoila leurs origines *hétérodoxes* et *latines* (or, dans le langage du temps, *latines* signifiait – *catholiques, occidentales* et *hérétique*). Selon Mikhail V. Alpatov, l'*icône quadripartite* représente symboliquement les *enseignements de l'Église*¹¹¹. Mais « une telle symbolique infirme les fondements mêmes de la peinture d'icônes. À l'époque, dans les œuvres d'Andrei Roublev, les *images symboliques* apparaissaient comme la plus haute manifestation de la pensée iconographique. Maintenant, ces images sont comme imposé à l'art par l'Église ; cette expérience signifiait le commencement de la fin pour la peinture d'icônes de l'ancienne Russie qui y avait existé durant plusieurs siècles... »¹¹². Grâce aux instincts, nourris par la tradition iconographique, Viskovaty savait que ces nouvelles images trahissaient les canons de l'art de l'icône, mais il fut condamné quand même par le Synode de Moscou de 1553 – 1554¹¹³.

Récemment, l'historien Emil Dragnev a publié un tableau comparatif des versions slavonnes des inscriptions du modèle iconographique *Fils Unique et Verbe de Dieu* – modèle, présent dans les fresques de Sucevița (Fig. 27), de Dragomirna (Fig. 28) et dans quelques icônes russes parmi lesquelles la susmentionné *icône quadripartite* de la cathédrale de l'Annonciation du Kremlin¹¹⁴. Le décapage des peintures murales de la conque de l'abside méridionale du naos de l'église de *La Résurrection du Seigneur* du monastère de Sucevița a facilité l'étude des textes slavons de l'image *Fils Unique et Verbe de Dieu* (Fig. 27). Cette image, illustrant un hymne byzantin du VI-ème siècle – incorporé, plus tard, dans la *Liturgie* de St. Jean Chrysostome – comporte une structure complexe, avec une épigraphie bien développée. La première traduction (indirecte et en langue latine!) des inscriptions du modèle iconographique *Fils Unique et Verbe de Dieu* a été faite à Rome par Jourdain Mickiewicz, procureur général des Basiliens ruthéniens, d'après une planche gravée (Fig. 29 a) reproduisant une icône peinte sur bois en détrempe (cette planche a été publiée en 1823 à Paris par J. B. L. G. Seroux d'Agincourt¹¹⁵). Une traduction française des textes similaires de Sucevița a été proposée par Nicoletta Isar dans l'étude *Sucevița: Valorisation épigraphique dans l'herméneutique iconographique de l'image*¹¹⁶. Dans l'article *Quelques précisions concernant la composante épigraphique de l'iconographie de l'hymne « Fils unique et Verbe de Dieu » du monastère de Sucevița : les sources et la spécificité des inscriptions*¹¹⁷ nous avons essayé d'établir l'origine des différences entre le texte canonique de l'hymne *Fils Unique et Verbe de Dieu* et sa rédaction spécifique présente dans les fresques homonyme des monastères moldaves et dans quelques icônes russes, y compris dans l'*icône quadripartite* de la cathédrale de l'Annonciation de Moscou. Il paraît que les derniers sept mots slavons du titre de l'image de Sucevița (les mots « *Saint Esprit vivifiant de toute la création* ») sont le résultat de l'insertion d'une inscription qu'auparavant (selon le modèle publié par Seroux

d'Agincourt¹¹⁸) faisait partie de *la Gloire* peinte du Dieu-Sabaoth (Fig. 29 b). Grâce à une icône publiée par Nikodim Kondakov¹¹⁹, une identification précise a été établie pour le texte « *O, mes amis et ma force... par le bois fut blessé le cœur...* ». Ce texte est une citation abrégé d'un *oikos* du *Canon de la Sainte Croix* inclus dans le *Triodion* orthodoxe et chanté dans l'église le Vendredi de la 4^{ème} Semaine du Grand Jeûne. Pour l'image du *Christ guerrier*, habillé d'une cuirasse (Fig. 30 a), on a réussi de trouver quelques parallèles dans un assez spécifique modèle iconographique de l'image «Tu es prêtre pour toujours à la manière de Melchisédech...»¹²⁰, appelé parfois «Le Christ crucifié en séraphin» (Fig. 30 b). Nous devons souligner que les différences entre l'image *Fils Unique et Verbe de Dieu* de Sucevița et l'iconographie des icônes homonymes russes du XVI^e, du XVII^e et du XVIII^e siècle sont dues au transfert à l'échelle monumentale d'un modèle issu de l'art de l'icône. Par conséquent, on peut observer ces différences plutôt dans les détails figuratifs que dans les écritures explicatives.

Les inscriptions, depuis des temps immémoriaux, accompagnent les images. L'antagonisme entre les *mots* et les *images* se produit uniquement à un stade tardif, à l'époque de la formation de l'esthétique moderne. Seulement les beaux-arts, y compris la peinture, conscients d'eux-mêmes en qualité de phénomènes esthétiques par excellence, commencent à se séparer de la littérature. Nous devons prêter attention à cette absence de polarisation entre *art* et *littérature* dans le sud-est de l'Europe au XVI^e siècle, car à cette époque, l'écriture entrait dans l'espace sacré de l'icône comme partie intégrante et essentielle de celui-ci. Le mot avait un rôle indépendant, mais il était inséparable de l'image. À une époque plus tardive, le mot dans l'icône commence à avoir un rôle subordonné, un rôle d'auxiliaire, de «commentateur». Il devient un *décodage* verbal d'un texte non verbal. En commençant par le baroque, le mot sert souvent de décoration, d'ornement. Donc, le mot devient dépendant de l'icône (ou de la peinture murale). Il effectue un certain nombre de fonctions auxiliaires à l'égard de l'image. Le plus souvent, l'inscription a un rôle explicatif. Ce qui prouve la nécessité de l'écriture dans l'icône c'est l'impossibilité d'exprimer par la peinture tout ce qui est disponible à la parole, car l'*image* n'a pas l'unicité intrinsèque du *mot*. C'est pourquoi les icônes et la plupart des peintures murales sont toujours accompagnés par des inscriptions. Quel est le lien et la relation entre le *texte* et l'*image*, comment le texte acquiert ses propriétés *iconiques*, – ce sont là des questions qui méritent d'être examinées.



Fig. 1. Image du *Buisson ardent* (abside de l'autel de l'église de la *Résurrection du Seigneur* du monastère de Sucevița, env. 1596)



Fig. 2. Icône russe *La Mère de Dieu – Porte céleste* (école de Pskov de la fin du XVI^e siècle, aujourd'hui à la Galerie d'État Tretiakov, Moscou)

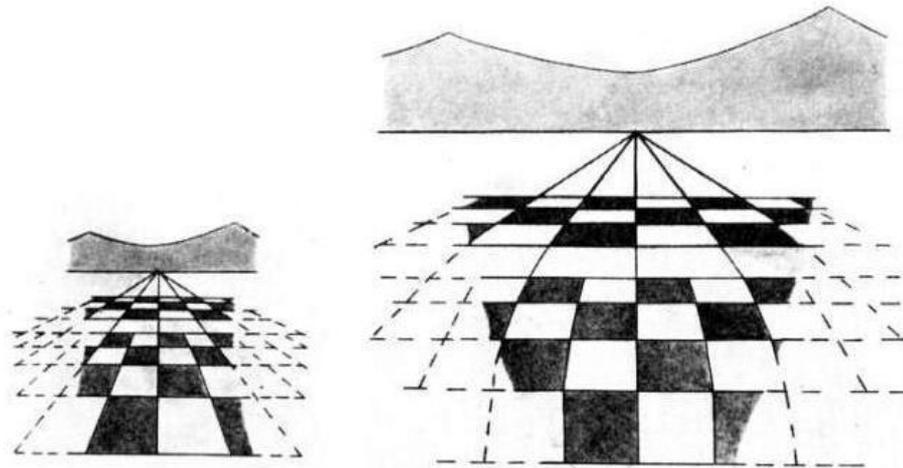


Fig. 3. *Perspective créée à la Renaissance (perspective d'Alberti) et perspective perceptive*



Fig. 4. *La ville de Constantinople des fresques moldaves illustrant la strophe d'introduction de l'Hymne Acathiste (monastère de Moldovița, 1537)*



Fig. 5. *L'apparition de la Mère de Dieu au vieux moine Dorothé (icône russe, école de Pskov, fin du XVII^e ou début du XVIII^e siècle)*

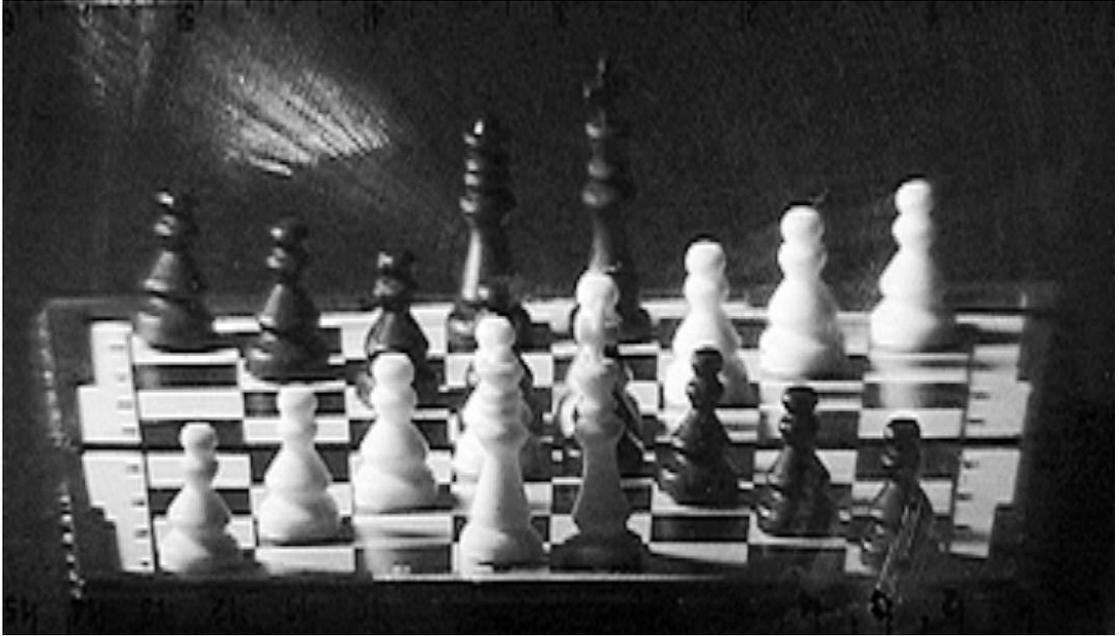


Fig. 6. a. Échiquier en *perspective inversée*

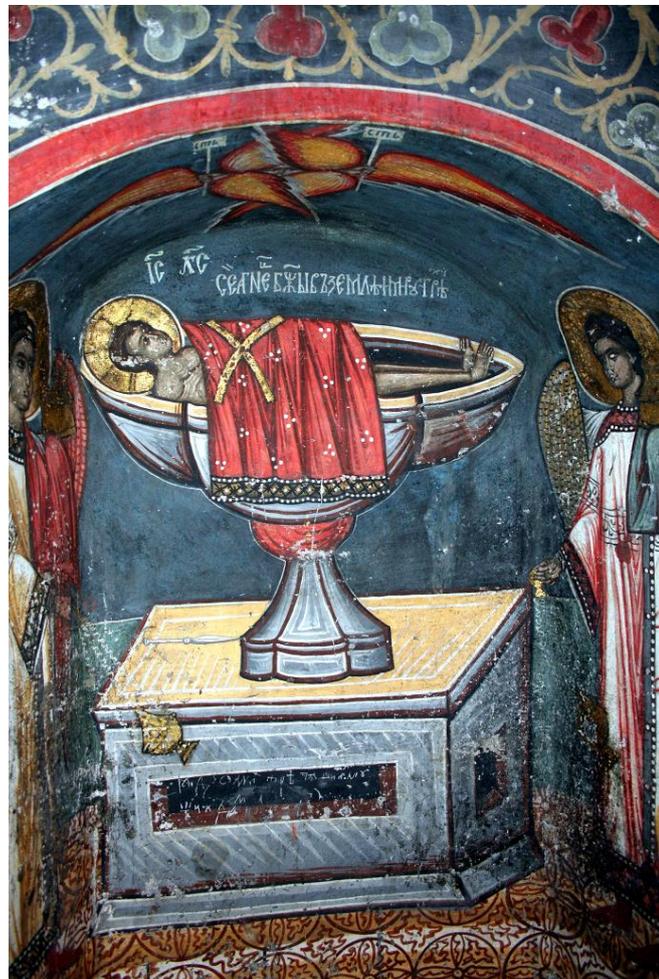


Fig. 6. b. Un exemple de *perspective inversée*: image du Christ-Agneau dans le calice (monastère de Humor, 1535)



Fig. 7. L'image de la vision de Saint-Pierre d'Alexandrie (l'église de Stănești-Lunca, région de Vâlcea, XVI^e siècle)

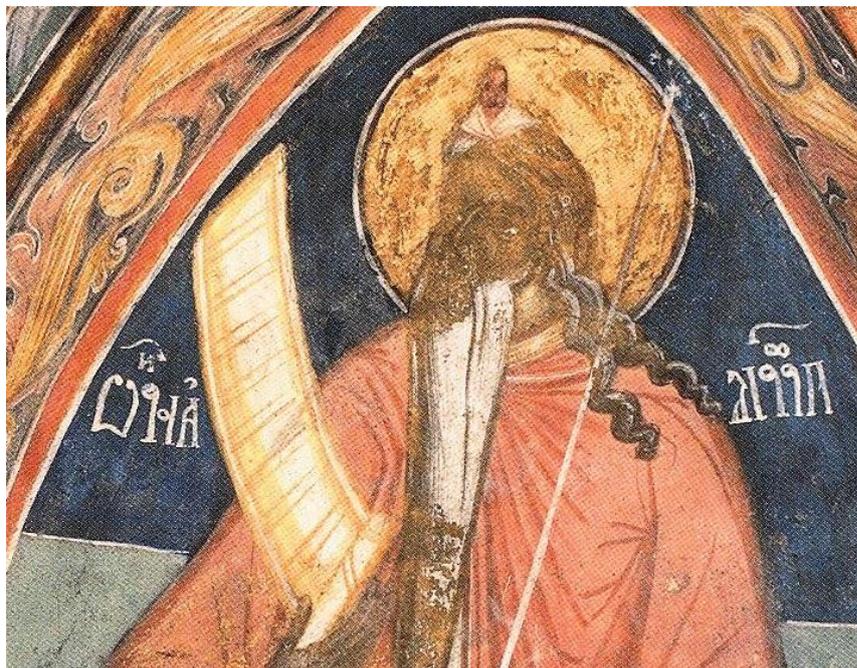


Fig. 8. Le prophète Aaron (peinture dans l'un des champs triangulaires de la voûte du narthex de l'église Saint-Nicolas du monastère de Probotă, env. 1534)



Fig. 9. a. *Les vertus des moines* (peinture murale du réfectoire du monastère de Hurezi, 1705 – 1706)

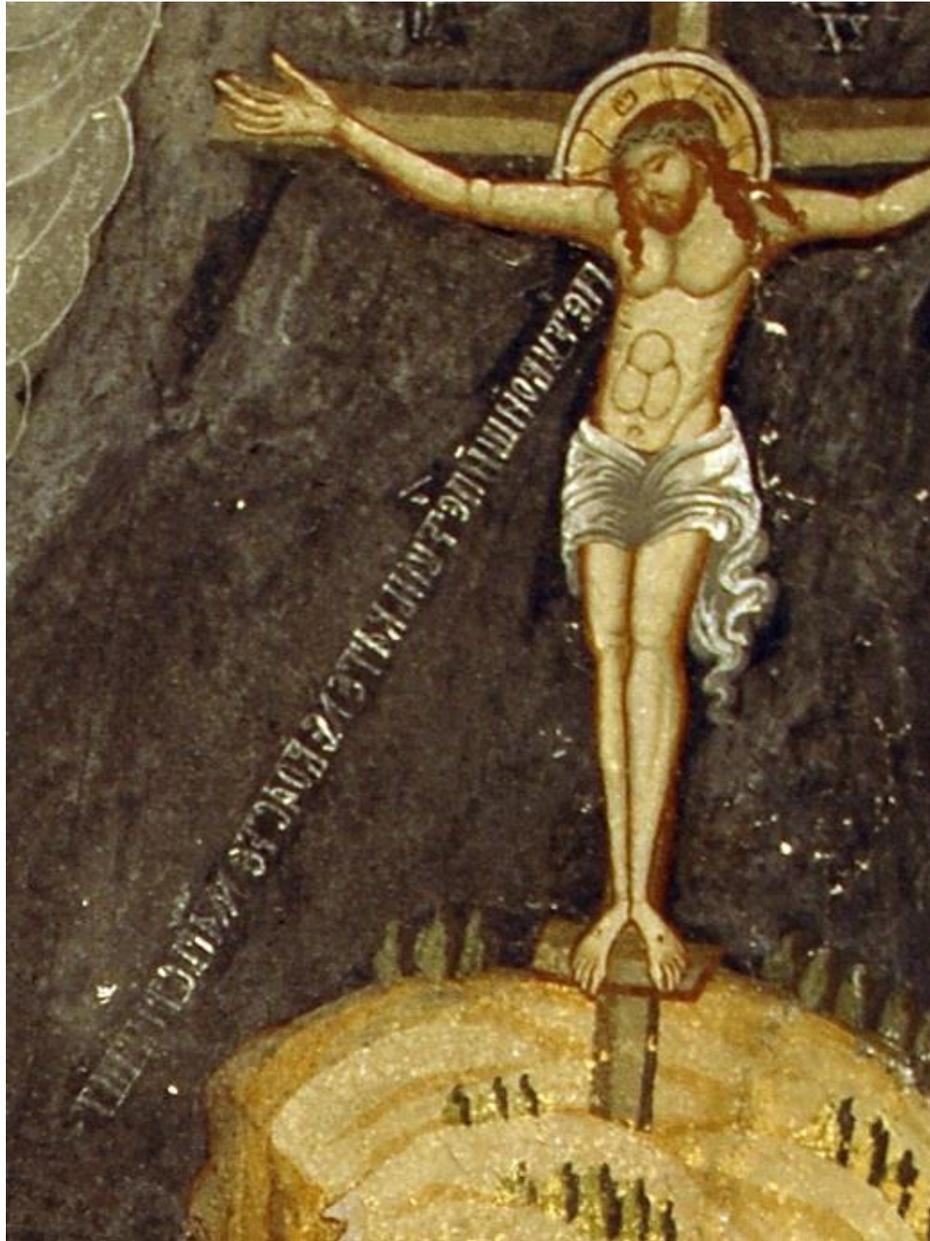


Fig. 9. b. *Les paroles du Christ « Pour vous et pour vos péchés Je suis crucifié »* (peinture murale du réfectoire du monastère de Hurezi, 1705 – 1706)



Fig. 10. *Vierge Hodéguitria avec l'enfant Jésus* (détail d'une icône de l'église Saint-Charalampe de Târgu Neamț, XVI^e siècle)



Fig. 11. Exemple d'*inscription simulée* : phylactère du démon du *Jugement dernier* (église St. Georges du monastère de Voroneț, 1547)



Fig. 12. *Le sage Plutarque* (église de Saint-Georges du monastère Saint-Jean-le-Nouveau de Suceava, env. 1534)



Fig. 13. L'«Impératrice» Sibylle (église de Saint-Georges du monastère de Voroneţ, 1547)



Fig. 14. *Le sage Goulid* (peinture extérieure de l'église de Saint-Georges du monastère Saint-Jean le Nouveau de Suceava, env. 1534)



Fig. 15. *Le sage Goliud* (façade sud de l'église de la Résurrection du Seigneur du monastère de Sucevița, env. 1596)



Fig. 16. *La Sibylle* (façade sud de l'église de la Résurrection du Seigneur du monastère de Sucevița, env. 1596)



Fig. 17. *Le sage Udi[?]*(façade sud de l'église de la *Résurrection du Seigneur* du monastère de Sucevița, env. 1596).

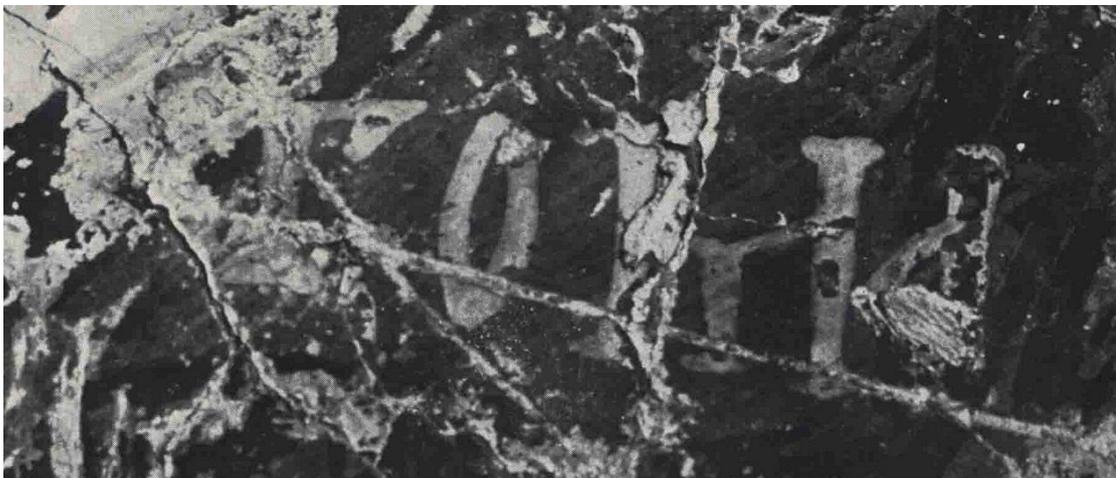


Fig. 18. Le nom *Toma (Thomas)* de la fresque *Le Siège de Constantinople* du monastère de Humor (1535)



Fig. 19. Le *texte slave* avec le mot « *Ktitor* » (fr. « *Fondateur* ») dans la formule de « *Khtitor* » (peinture votive de l'église du village de Lujeni, milieu du XV^e siècle)



Fig. 20. La transcription purement phonétique « *Anguel* » (au lieu de « *Agguel* ») du mot « *Ange* » dans une peinture murale avec l'image du *Jugement dernier* (le monastère de Humor, 1535)



Fig. 21. Les martyres *Andronicus* et *Junia* (*Ménologe* peint de l'église de Saint-Georges du monastère Saint-Jean-le-Nouveau de Suceava, env. 1534)



Fig. 22. Le texte du *graffite* incisé par un visiteur inconnu dans la surface de la fresque *Le Siège de Constantinople* du monastère de Moldovița



Fig. 23. L'inscription peinte «Ici – Tsargrad» de la fresque *Le Siège de Constantinople* du monastère de Moldovița

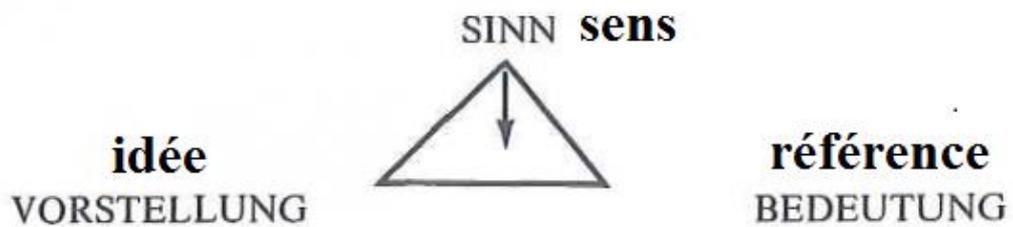


Fig. 24. Le triangle de Frege

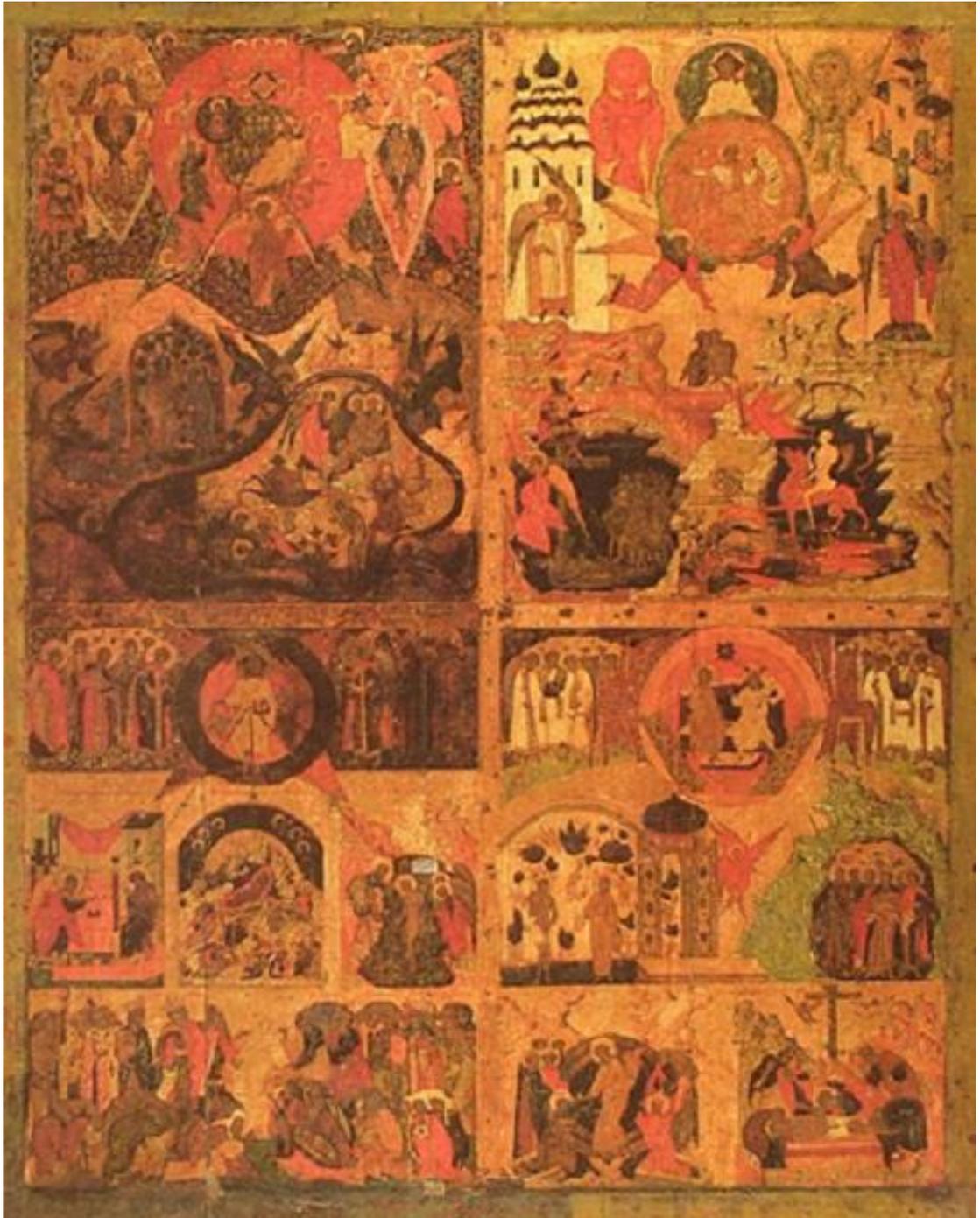


Fig. 25. L'icône *quadripartite* de la cathédrale de l'Annonciation du Kremlin de Moscou (milieu du XVI^e siècle)



Fig. 26. Illustration à l'hymne « Fils Unique et Verbe de Dieu ... »
(moitié supérieure de l'icône *quadripartite* de la cathédrale
de l'Annonciation du Kremlin de Moscou)



Fig. 27. Illustration à l'hymne « Fils Unique et Verbe de Dieu ... »
 (peinture murale de la conque de l'abside méridionale du naos de l'église
 de *La Résurrection du Seigneur* du monastère de Sucevița, env. 1596)



Fig. 28. Illustration à l'hymne « Fils Unique et Verbe de Dieu ... »
 (peinture murale de la conque de l'abside méridionale du naos de l'église
 de *La Descente du Saint-Esprit* du monastère de Dragomirna, env. 1610 – 1612/1613)



Fig. 29. a. Modèle iconographique « Fils Unique et Verbe de Dieu » reproduisent une icône peinte sur bois en détrempe (publiée en 1823 par J. B. L. G. Seroux d'Agincourt)



Fig. 29. b. La partie supérieure du modèle iconographique « Fils Unique et Verbe de Dieu » (publiée par J. B. L. G. Seroux d'Agincourt) avec l'image de la Gloire de Dieu-Sabaoth



Fig. 30. a. L'image du *Christ guerrier*. Détail de la fresque représentant l'hymne « Fils Unique et Verbe de Dieu ... » (peinture murale de la conque de l'abside méridionale du naos de l'église de *La Résurrection du Seigneur* du monastère de Sucevița, env. 1596)

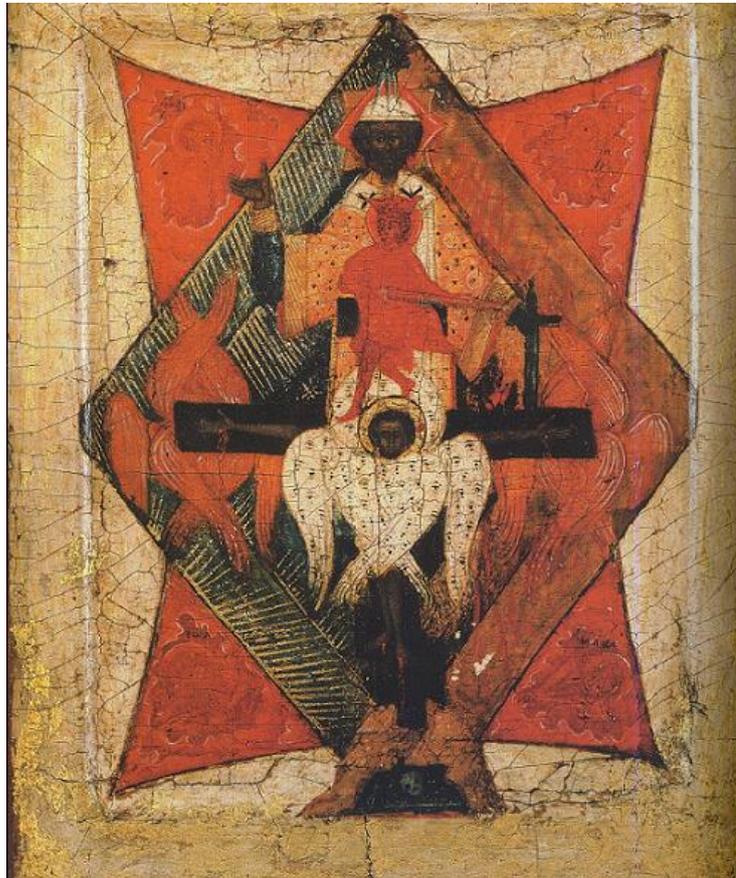


Fig. 30. b. Modèle iconographique spécifique de l'image «Tu es prêtre pour toujours à la manière de Melchisédech...», appelé parfois « Le Christ crucifié en séraphin » (icône russe, Musée d'icônes de Recklinghausen, env. 1600)

Notes

- ¹ Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Édition Flammarion, 1978, p. 373.
- ² Voir le livre: Ioana Em. Petrescu, *Filosofia poststructuralistă a lui Derrida și soluțiile criticii contemporane*, dans *Revista de Istorie și Teorie Literară* (XXXII, nr. 4, 1984, pp. 30-35; XXXIII, nr. 1, 1985, pp. 69-72; XXXIII, nr. 2, 1985, pp. 59-69).
- ³ Борис А. Успенский, *Семиотика искусства*, Москва, Языки русской культуры, 1995, p. 13.
- ⁴ Voir à ce sujet : Юрий М. Лотман, *Семиосфера*, Санкт-Петербург, Искусство, 2000, p. 508; Е. А. Жигарева, *Текст как семиотическая категория*, in <http://articlekz.com/article/12371>
- ⁵ Louis Marin, *Éléments pour une sémiologie picturale*, in B. Teyssèdre et autres, *Les Sciences humaines et l'œuvre d'art*. Bruxelles, La Connaissance, 1969 – Republié dans *Études sémiologiques*, 1971, pp. 17 – 45.
- ⁶ Louis Marin, *Detruire la peinture*, Paris, Editions Galilee, 1977 – Apud.: Alexandra Vrânceanu, *Modele Literare în Narațiunea Vizuală – Cum citim o poveste în imagini*, pp.11-12 in: <http://www.scribd.com/doc/9151283/Alexandra-Vranceanu-Modele-Literare-in-Naratiunea-Vizuala-Cum-Citim-o-Poveste-in-Imagini>
- ⁷ *Ibidem*. Alexandra Vrânceanu, *op. cit.*, p.12.
- ⁸ *Ecaterinei Cincheza Buculei, Menologul de la Dobrovăț (1529)*, in *SCIA AP*, T. 39, B., 1992, p. 9.
- ⁹ *Ibidem*, p. 10.
- ¹⁰ *Ibidem*.
- ¹¹ Le manuscrit slave 543 de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine (Bucarest) vien de Dobrovăț ; il est daté de la première moitié du XVI^e siècle et, selon Ecaterina Cincheza Buculei, il peut être considérée comme faisant partie de la série de *Ménées* dont l'église de Dobrovăț a été dotée avant d'être décorée de fresques. Voir : Ecaterinei Cincheza Buculei, *op. cit.*, p. 10.
- ¹² Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung, ein Beitrag zur Stilpsychologie*, dissertation, Neuwied, 1907 ; trad. rom. : Wilhelm Worringer, *Abstracție și intropatie*, București, ed. Univers, 1970.
- ¹³ Валентина И. Антонова, Надежда Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII в.в.: Опыт историко-художественной классификации*, Т. II, XVI начало XVIII века, Москва, Искусство, 1963, nr. 677, pp.247-248.
- ¹⁴ Il s'agit des écritures arabes cursives « naskhi ».
- ¹⁵ C'est le texte d'un tropaire, lu en Carême. Voir : <https://theprayerbook.info/3842-molitva-bozhiey-materi-pered-eya-ikonoy-ikona-bozhiey-materi-dver-nebesnaya.html>
- ¹⁶ Voir : <https://epimed.hypotheses.org/202>
- ¹⁷ Pierre Francastel, *La réalité figurative: Éléments structurels de sociologie de l'art*, P., Éditions Gonthier S. A., 1965, pp. 124 – 125.
- ¹⁸ Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, Paris, Éditions Herman, 1964, p.36.
- ¹⁹ Răzvan Theodorescu, *Text și imagine în vechea civilizație a românilor*, dans „Text și discurs religios”, nr. 3/2011, pp. 21-22.
- ²⁰ Voir: lemma: *peig-1* and *peik-* in *Indo-European Etymological Dictionary – Indogermanisches Etymologisches Woerterbuch* (Julius Pokorny) in <http://dnghu.org/indoeuropean.html>
- ²¹ Jacques Leclerc, *Qu'est-ce-que la langue?*, Laval Québec, Mondia, 1989. Apud. : <http://pedagogie.cegep-fxg.qc.ca/scriptorWeb/scripto.asp?resultat=403776>
- ²² Selon la *théorie de l'information* (Claude Shannon et autres) le *code* est défini comme un *ensemble des signes* de nature arbitraire. Dans les œuvres de Roman Jakobson et d'Umberto Eco le *code*, la *structure sémiotique* et le *système de signes* apparaissent comme des notions-synonymes.
- ²³ Voir : Roland Barthes, *Éléments de sémiologie* dans *Communications*, 4, 1964, *Recherches sémiologiques*, p. 97.
- ²⁴ Voir l'article *Le code* d'Almira R. Ousmanova dans l'encyclopédie *Le postmodernisme* (en langue russe): Альмира Р. Усманова, *Код* in *Постмодернизм. Энциклопедия*, Минск, Интерпрессервис/ Книжный дом, 2001, pp. 364-365.
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine* par M. Didron, Paris, 1845.

²⁷ Un **podlinnik** (en russe : подлинник) est un manuel ou *guide de peinture* qui recueille des modèles d'icônes, rassemble des images de sujets iconographiques, en reprenant tous les détails prévus par les canons qui concernent les personnages à peindre et les événements à relater par les icônes. Les *podlinniki* se répartissent en *litsevyés* et *tolkovyés*. Les *litsevyés* contiennent des dessins de sujet d'icônes classés selon les jours de fêtes de l'Église. L'artiste peintre d'icône y trouve une description de scènes bibliques, des calques (*proris'*), des couleurs à utiliser, les recettes pour la préparation des couleurs, d'autres détails concernant le saint du jour à vénérer et la couleur qui lui est attribuée. Les *tolkovyés* ne contenaient que du texte sans dessins. Les premiers originaux de ces *guides de la peinture* remontent au plus tôt au XVI^e siècle. Voir : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Podlinnik>

²⁸ Milorad Pavić, *Le dictionnaire Khazar*, Paris, 1988 – Apud. : Милорад Павич, *Хазарский словарь. Роман-лексикон в 100000 слов. Женская версия*, Санкт-Петербург, Азбука, 2000, pp. 94-95.

²⁹ Альмира Р. Усманова, *op. cit.*, p. 364.

³⁰ I. D. Ștefănescu, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de moldavie*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1938, p. 114.

³¹ N. Grigoraș, *Biserica Părhăuți, ctitoria marelui logofăt Gavriil Troțușan*, in *MMS*, LII, 1976, nr. 5 – 6, p. 405.

³² Bogdana Irimia, *Semnificația picturilor murale de la Părhăuți*, in *RMM*, seria MIA, 1976, nr. 1, pp. 57-66, texte explicatif à la fig. 10 de la p. 62.

³³ Wladyslaw Podlacha, Grigore Nandriș, *Pictura murală din Bucovina*, in *Umanismul picturii murale postbizantine*, Vol. I, București, Meridiane, 1985, p. 149, p. 211 et p. 360.

³⁴ *Ibidem*, pp. 149 – 210.

³⁵ *Ibidem*, pp. 211 – 264.

³⁶ I. D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, București, Editura Meridiane, 1973.

³⁷ Le kérygme (du grec ancien κήρυγμα / *kérugma*, « proclamation à voix haute », de κήρυξ / *kêrux*, le « héraut ») désigne, dans le vocabulaire religieux chrétien, l'énoncé premier de la foi, la profession de foi fondamentale des premiers chrétiens.

³⁸ Voir le paragraphe *La poésie rythmique* du chapitre XI du V^e livre de : Louis Bréhier, *Le monde byzantin: La civilisation byzantine*, Paris, Éditions Albin Michel, Paris, 1950.

³⁹ Дмитрий С. Лихачев, *Поэтика древнерусской литературы*, in *Избранные работы в трех томах*, Ленинград, Художественная литература, 1987, pp. 319-320.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 320-322.

⁴¹ Paul Zumthor, *Essai de poésie médiévale*, Paris, aux Éditions du Seuil, 1972, pp. 158 – 159.

⁴² Voir le livre : Георгий К. Вагнер. *Проблема жанров в древнерусском искусстве*. Москва, Искусство, 1974.

⁴³ *Ibidem*, p. 254.

⁴⁴ Ce genre peut inclure les images de l'*Arbre de Jessé*, de l'*Arbre généalogique de la dynastie des Nemanjić* et de l'*Arbre de la généalogie des tsars de Moscou*.

⁴⁵ Георгий К. Вагнер, *op. cit.*, p. 254.

⁴⁶ Pour la *sémantique du geste* dans l'art orthodoxe médiéval voir la these de doctorat de Nathalia E. Iouférova (en russe) : Наталия Э. Юферова, *Жития русских святых в лицевых списках: конец XVI – XVIII вв.*, (Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук), Санкт-Петербург, 2007. Cf. : <http://www.odrl.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=5947>; voir aussi: О. Ю. Клаутова, *Жест в древнерусской литературе и иконописи XI—XIII вв. К постановке вопроса*, in *Труды Отдела древнерусской литературы (ТОДРЛ)*, Т., Т. 46, Санкт-Петербург, 1993, pp. 256 – 269.

⁴⁷ Au sujet des *Ménologes* orthodoxes peints voir : Pavle Mijović, *Menolog : istorijsko-umetnička istraživanja*, in *Arheološki institut. Posebna izdanja*, T. 10, Beograd, 1973.

⁴⁸ Sorin Ulea, *Gavril Ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești*, in *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare* : culegere de studii îngrijită de M. Berza, București, Ed. Academiei RPR, 1964, p. 433.

⁴⁹ Sorin Ulea, *Un peintre grec en Moldavie au XVIe siècle: Stamatélos Kotronas*, in *RRHA*, Série BA., VII, Bucarest, 1970, p. 24.

⁵⁰ Sorin Ulea, *Gavril Ieromonahul...*, p. 429.

⁵¹ Pierre Francastel, *op. cit.*, pp. 124 – 125.

⁵² Une écriture **boustrophédon** est un système qui change alternativement le sens du tracé ligne après ligne, à la manière du bœuf marquant les sillons dans un champ, allant de droite à gauche puis de gauche à droite.

⁵³ Bien que le terme de *perspective* ne soit pas employé par Leon Battista Alberti, il y expose (dans son traité *De Pictura* – écrit, vers 1436, et imprimé en 1540) la première définition rigoureuse de la *perspective centrale*. Il introduit tout d’abord la notion de *pyramide visuelle* dont l’œil du peintre serait le sommet. Toutes les pyramides engendrées par ce que le peintre représente, définie en points, lignes et surfaces, forment une pyramide globale. D’après Alberti, le but du peintre est ici de « représenter des surfaces de formes diverses sur une seule surface » puis il introduit ici sa définition de la perspective : « La peinture sera donc une section de la pyramide visuelle à une distance donnée, le centre étant posé », le centre désignant bien entendu l’œil du peintre. Apud.: <http://laperspective.canalblog.com/archives/2009/02/13/12518073.html>

⁵⁴ Cette icône fut créée en mémoire de la délivrance miraculeuse de la ville de Pskov des troupes d’invasion du roi polonais Étienne Bathory en 1581. A la veille de la bataille décisive, le pieux *staretz* (fr. *vieux moine*) Dorothée le Forgeron, eut une vision de la Très Sainte Mère de Dieu à l’endroit où l’ennemi était préparé à l’attaque, dans un coin de la forteresse du monastère dédié à la Protection de la Toute Sainte Génitrice de Dieu. Après leur délivrance de l’ennemi, les gens de Pskov reconnaissants construisirent une église en l’honneur de la Nativité de la Très Sainte Mère de Dieu. Pour le temple de la Protection de la Très Sainte Mère de Dieu fut peinte l’icône de la *Mère de Dieu de Pskov-Petchersk*, à laquelle on donna aussi le nom de « L’apparition de la Mère de Dieu au *staretz* Dorothée ». Apud. : <http://bogoroditsiedievo.blogspot.ro/2015/10/114-octobre-icone-de-la-la-protection.html>

⁵⁵ Сергей В. Алексеев, *Зримая истина: Энциклопедия православной иконы*, Санкт-Петербург/Москва, 2003, p. 64.

⁵⁶ Pavel A. Florensky, *Perspective inversée, iconostase*, Lausanne, Suisse, Éditions *L’Âge d’Homme*, 1992 ; Idem., *La Perspective inversée*, Paris, Éditions *Allia*, 2013.

⁵⁷ Борис А. Успенский, *Семиотика искусства*, Москва, *Языки русской культуры*, 1995, pp. 297-303.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 298; С. Т. Большаков, *Подлинник иконописный*, Москва, 1903, p. 15.

⁵⁹ Борис А. Успенский, *op. cit.*, p. 297.

⁶⁰ Voir : Constantin I. Ciobanu, *Cinci exemple de inscripții speculare chirilice din pictura medievală românească*, in *Ars Transsilvaniae*, XXIII, Cluj-Napoca, Ed. Academiei Române, 2013, p. 77 et fig. 1 « a » et « b ».

⁶¹ L’écriture *spéculaire* (en anglais: *mirror writing*; synonyme: écriture *en miroir*; le terme *spéculaire* vient du substantif latin *speculum = miroir*) n’a pas fait jusqu’à présent l’objet d’étude des historiens de l’art roumain. Connue grâce aux inscriptions «inversées» des *ambulances* et des *voitures de police*, ainsi que grâce aux manuscrits de Léonard de Vinci, cette écriture reste dans l’apanage de la psychologie, de la neurophysiologie, de la pédiatrie et des disciplines historiques auxiliaires telles que la paléographie, l’épigraphie et la sigillographie. Les inscriptions spéculaires sont extrêmement rares dans la peinture médiévale orthodoxe et leur apparition est généralement dûe soit au contexte spatio-temporel de leur genèse, soit à leur message spécifique.

⁶² *The Restoration of the Probota Monastery*, édition UNESCO, 2001, p. 121 et fig. 211 à la p. 123; traduction roumaine à la p. 373.

⁶³ Ici il s’agit, probablement, d’une allusion au vers 28 du chapitre 11 de l’*Évangile selon Matthieu*: « Venez à moi, vous tous qui êtes fatigués et **chargés**, et je vous donnerai du repos ».

⁶⁴ Corina Popa, Ioana Iancovescu, Vlad Bedros, Elisabeta Negrău, *Repertoriul picturilor murale brâncovenești, I. Județul Vâlcea*, Vol. 1, *Text*, București, Editura UNARTE, 2008, p. 152.

⁶⁵ Constantin I. Ciobanu, *op. cit.*, p. 78.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Анна М. Житенёва, *Зеркальные начертания в кириллических источниках X – XV вв.*, Москва, 2003. Voir le résumé à l’adresse – <http://www.dissercat.com/content/zerkalnye-nachertaniya-v-kirillicheskih-istochnikakh-x-xv-vv>.

⁶⁸ Paul Henry, *Monumentele din Moldova de Nord. De la origini până la sfârșitul secolului al XVI-lea*, București, Editura Meridiane, 1984, fig.80 à la p. 223 (traduction roumaine d'après la version originale française: Paul Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVIe siècle*, Paris, 1930).

⁶⁹ Дмитрий С. Лихачев, *Текстология. На материале русской литературы X – XVII веков*, Санкт-Петербург, 2001, pp. 65 – 99.

⁷⁰ Voir: Constantin I. Ciobanu, *Les « prophéties » des Sages de l'Antiquité de l'église Saint Georges du monastère Saint-Jean-le-Nouveau de Suceava*, in *RRHA BA*, T. XLV, Bucarest, 2008, pp. 61 – 63.

⁷¹ Н.А. Казакова, “Пророчества еллинских мудрецов” и их изображения в русской живописи XVI – XVII вв., in *Труды Отдела древнерусской литературы (ТОДРЛ)*, T. XVII, Москва - Ленинград, 1961, pp. 367 – 368.

⁷² Иван Франко, *Апокрифи і легенди з українських рукописів*, T. II, Львів, 1899, pp. 33 – 35.

⁷³ Voir: http://txt.drevle.com/lib/kirillova_kniga-1644-hq.html

⁷⁴ Constantin I. Ciobanu, *Les « prophéties »...*, pp. 62 – 63.

⁷⁵ Василий М. Истринъ, *Хроника Георгия Амартола в древнеславянском переводе*, T. 1, Петроград, 1920, p. 145; sur l'identification de la Sibylle avec la reine de Saba voir: C. de Boor, *Georgi Monachi chronicon*, Lipsae, 1904, pp. 200 – 201.

⁷⁶ Ioannis Malalae, *Chronografia, Liber II, O 27*, Bonnae, ed. L.Dindorfi, 1831, p. 25.

⁷⁷ Constantin I. Ciobanu, *Les « prophéties »...*, p. 53 et la note 13 à la p. 64.

⁷⁸ Constantin I. Ciobanu, *Erorile din inscripțiile parietale slavone și rolul lor în cercetarea picturii Moldovei medievale*, in *Schola. Ars. Historia : in honorem Tereza Sinigalia, la 45 de ani de activitate științifică*, Centrul de cercetare a artei medievale Vasile Drăguș, Pătrăuți, Editura Heruvim, 2014, p. 18.

⁷⁹ Vasile Grecu, *Darstellungen altheidnischher Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenlandes*, in *Bulletin de la Section Historique*, T. XI, Congres de byzantinologie, Bucarest, 1924, p. 17.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Voir l'analyse de ce fragment dans : Constantin I. Ciobanu, *Stihia profeticului*, Chășinău, *Business-Elita*, 2007, pp. 233 – 234.

⁸² Corina Nicolescu, *Arta metalelor prețioase în România*, București, Editura Meridiane, 1973, fig. 68, cat. 58.

⁸³ La priorité de la découverte de l'inscription avec le nom « Toma » dans les fresques du monastère de Humor appartient à Orest Tafrali. Voir : Orest Tafrali, *Biserica mănăstirii Humorului* dans *Viitorul* du 1 octobre 1922.

⁸⁴ Emil Dragnev, *Noi observații privind programul iconografic al pronaosului bisericii „Înălțării” din Lujeni*, in *Studii in honorem Pavel Cocârlă. Studii de istorie medie și modernă*, Chișinău, 2006, note 23 à la p. 60.

⁸⁵ Grabar André, *Un graffite slave sur la façade d'une église de Bucovine*, in: *Revue des études slaves*, tome 23, fascicule 1 – 4, 1947, p. 93.

⁸⁶ *Ibidem*, note (1) à la p. 93.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 93.

⁹⁰ Le remplacement du nom de *Tsargrad* par *Constantinople* dans la Russie moscovite a eu lieu déjà dans l'*Histoire scythe* d'Andrei Lyzlov (XVII^e siècle), qui a été profondément influencé par l'historiographie polonaise. Voir: E. В. Чистякова, «Скифская история» А. И. Лызлова и труды польских историков XVI—XVII вв. in *Труды Отдела древнерусской литературы (ТОДРЛ)*, T. 19, Ленинград, pp. 348 – 357.

⁹¹ *Sens et référence (Über Sinn und Bedeutung)* est un article de Gottlob Frege publié en 1892 dans la revue *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*. Les notions qui y sont définies, le *sens (Sinn)* et la *référence (Bedeutung)* ; aussi traduit par « vouloir-dire » ou par « dénotation », ont été déterminantes pour la constitution du domaine de la sémantique formelle d'inspiration logique. Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Sens_et_dénotation

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Voir : André Rousseau, *Quelques aspects de la philosophie du langage (Frege, Husserl, Wittgenstein) et leur incidence en linguistique*, in <https://germanica.revues.org/2472>

⁹⁵ Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Sens_et_dénotation

⁹⁶ *Martyrologe Universel : contenant le texte du Martirologe Romain traduit en François; et deux additions à chaque jour des saints qui ne s'y trouvent point; l'une, des saints de France; l'autre, des saints des autres nations; avec un Catalogue des saints dont on ne trouve point le jour*, Paris, Chez Frédéric Léonard, imprimeur ordinaire du Roy, MDCCIX (1709), p. 1142.

⁹⁷ Sorin Ulea, *O surprinzatoare personalitate a evului mediu românesc, cronicarul Macarie*, in SCIA AP, Vol. 32, București, 1985, pp. 14 – 48 ; Voir aussi: [https://ro.wikipedia.org/wiki/Macarie_\(cronicar\)](https://ro.wikipedia.org/wiki/Macarie_(cronicar))

⁹⁸ Архимандрит Макарий (Веретенников), *Жизнь и труды святителя Макария, Митрополита Московского и Всея Руси*, Москва, Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2002.

⁹⁹ Ecaterina Cincheza-Buculei, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁰ Marie l'Égyptienne est une sainte qui aurait vécu au V^e siècle en Palestine. Elle est fêtée le 1^{er} avril dans l'Église orthodoxe et le 2 avril dans les martyrologes occidentaux. Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Marie_l'Égyptienne

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Leonid Uspensky, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă Rusă*, Cluj-Napoca, Editura Patmos, 2005, p. 95.

¹⁰³ Georges Florovsky, *Les voies de la théologie russe*, Paris, 1937; réédition, trad. et notes de J. C. Roberti, Paris, Desclée de Brouwer, 1991, pp. 26 – 27.

¹⁰⁴ Maxime le Grec, aussi appelé Maxime l'Hagiorite (env. 1475-1556), était un moine grec lettré, écrivain, traducteur en Russie. Maxime, de son nom civil Mikhaïl ou Michel Trivolis, naquit en 1475 à Arta en Grèce. Jeune homme, probablement en 1493, Maxime fit un voyage en Italie pour étudier les langues anciennes et les œuvres religieuses et philosophiques. Il fit la connaissance de figures de premier ordre de la Renaissance italienne – Alde l'Ancien, Ange Politien, Marsile Ficin, Jean Pic de la Mirandole, Janus Lascaris – , ainsi que de Savonarole. Après son retour d'Italie en 1507, il prit l'habit monastique au Monastère de Vatopedi du Mont Athos. En 1515, le Grand Prince de Moscou Vassili III demanda à l'abbé de ce monastère de lui envoyer un certain Savva pour la traduction de plusieurs textes religieux. Mais à cause de son grand âge, l'abbé décida d'envoyer Maxime à sa place, bien qu'il ne connût pas le slavon ecclésiastique. Apud. : https://fr.wikipedia.org/wiki/Maxime_le_Grec

¹⁰⁵ Leonid Uspensky, *op. cit.*, p. 96.

¹⁰⁶ Voir : Karl Christian Felmy, *Histoire, iconographie et style de l'icône en Russie après la chute de Byzance*, in *Icônes : Le Monde Orthodoxe après Byzance*, sous la direction de Tania Velmans, Milan, Éditions Hazan, 2005 p.106.

¹⁰⁷ Au sujet des maîtres de Pskov qui ont réalisé la *quadruple icône* de la cathédrale de l'Annonciation du Kremlin de Moscou : <http://rusico.indrik.ru/artists/o/ostanya/index.shtml?adm=311d27131b6181982cc2b13bc252bafa>

¹⁰⁸ *Genèse*, chap. 2, v. 2.

¹⁰⁹ Cet hymne, appelé encore en grec « O Monogenès », est un hymne de la *Divine Liturgie* byzantine, célébrée par les églises de rite byzantin. Comme son nom l'indique, il est traditionnellement attribué à l'empereur byzantin Justinien qui l'introduisit dans la liturgie, selon l'historien Théophane (mort en 818), entre 535 et 536.

¹¹⁰ Stéphane Bigham, *L'icône dans la tradition orthodoxe*, Montréal, Médiaspaul, 1995, p. 82.

¹¹¹ Михаил В. Алпатов, *О древней псковской живописи*, in: М. В. Алпатов, И. С. Родникова, *Псковская икона XIII – XVI веков*, Ленинград, Издательство *Аврора*, 1990, p. 25; pour la traduction française: Mikhail Alpatov & Irina Rodnikova, *Les icônes de Pskov. XIIIè - XVIè siècles*, Léningrad, Editions d'art *Aurora*, 1990.

¹¹² Михаил В. Алпатов, *Op. cit.*, p. 25.

¹¹³ Stéphane Bigham, *op. cit.*, p. 83.

¹¹⁴ Emil Dragnev, *Note privitoare la pictura „înțeleaptă” din Moldova medievală*, in *Movileștii. Istorie și spiritualitate românească*, Vol. 3, *Artă și restaurare*, Sfânta Mănăstire Sucevița, 2007, pp. 97 – 114, fig. 3, fig. 15, fig. 16 et le tableau avec des textes slavons de l'annexe.

¹¹⁵ J. B. L. G. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les monuments depuis sa décadence, au IV^e siècle, jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*, Paris, 1823, Vol. 3, p. 135.

¹¹⁶ Nicoletta Isar, *Sucevița: Valorisation épigraphique dans l'herméneutique iconographique de l'image in Byzantinoslavica*, LVII, 1996, fasc. 2, pp. 360 – 375.

¹¹⁷ Constantin I. Ciobanu, *Câteva precizări referitoare la componenta epigrafică a iconografiei innului „Unule Născut, Fiule și Cuvântul lui Dumnezeu” de la mănăstirea Sucevița: Sursele și specificul inscripțiilor*, în *Revista Monumentelor Istorice*, Nr. LXXVII, 2008, fasc. 1-2, București, *Institutul Național al Monumentelor Istorice*, 2008, pp. 88 – 100.

¹¹⁸ J. B. L. G. Seroux d'Agincourt, *op. cit.*, Vol. 2, Paris, 1823, p. 110 et commentaires à la pl. CXX.

¹¹⁹ Nikodim P. Kondakov (Н. П. Кондаков), *L'icône russe (Русская икона)*, T. IV, Praha, 1933, il. 100.

¹²⁰ C'est une citation du vers 4 du Psaume 109 (chez les orthodoxes) ou 110 (chez les catholiques).