NOTES SUR DEUX THÈMES ICONOGRAPHIQUES D'ORIGINE OCCIDENTALE DANS LA PEINTURE MURALE D'AUTEL AU TEMPS DE CONSTANTIN BRANCOVAN

ELISABETA NEGRĂU

Les quelques scènes dues à une intervention de peinture de voïévode Constantin Brancovan à Arnota se trouvent dans la prothèse et le diakonikon, aussi bien que dans tous les intrados de portes et de fenêtres. Leur programme iconographique a été déjà édité par Cornelia Pillat, avec la peinture originale au temps de Matthieu Basarab, datable 1644[1]. L'auteur a énuméré dans le texte les interventions de la période de Constantin Brancovan, les datant autour de 1706[2], mais, dans l'analyse iconographique, elle en a fait abstraction. Les investigations sur la couche de la peinture, récemment faites par le restaurateur Silviu Petrescu (2006), confirment les attributions à la période de Brancovan, faites par Cornelia Pillat, mais, en même temps, l'auteur déclare qu'il ne peut pas affirmer s'il y a des zones où la peinture de Brancovan reproduit l'iconographie de l'ancienne peinture.

Cornelia Pillat considère que la représentation de la scène *Christ la Vigne* placée dans la prothèse appartient à la période de Matthieu Basarab et que la peinture de Brancovan est, ainsi, un type d'intervention de «couleur sur couleur», mais cette image, quoique très particulière, n'est pas encore discutée[3].

Le thème se trouve aussi, en fait, dans le *Slujebnik (Livre des Liturgies)* enluminé d'Etienne, le Métropolite de la Valachie au temps de Matthieu Basarab, illustrant l'office d'*Amnos*[4] (fig. 1). La scène, sur toute la page, reproduit certainement une gravure: la monochromie et la technique en hachures, des détails comme les dalles du plancher, traitée dans un commencement de perspective, mais, surtout, le modèle iconographique lui-même, indiquent certainement une source occidentale. En fait, le thème du *Christ la Vigne* lui-même a ses sources dans des images occidentales comme le *Pressoir Mystique* ou *Christ de la Pitié*, développées surtout dans le milieu de l'Europe centrale aux XIV[e] et XV[e] siècles[5] et utilisée, à cette période, dans une gravure de la Bible luthérienne de Nuremberg, 1670 (fig. 2). À ce thème eucharistique a correspondu, dans l'espace orthodoxe, une formule

---

[1] Cornelia Pillat, *Pictura murală în epoca lui Matei Basarab*, Bucarest, 1980, p. 20.

[2] En fait, la date d'un *pomelnik* fait par Constantin Brancovan pour Arnota; ms. roum. du Bibliothèque d'Académie Roumaine (BAR), nr. 2105, f. 5r.; f. 13r.; f. 21r. et v.

[3] Pillat, *Pictura*, p. 41.

[4] Ms. roum. BAR 1790*,* f. 86r.

[5] George Popescu-Vâlcea, „Contribuţii la iconografia Simbolului Sfintei Euharistii", in *BOR*, tome LXI (1943), nr. 1-3, p. 86-107.

Annales Universitatis Apulensis. Series Historica, 14/I, 2010, p. 359-370

iconographique, peut-être développée dans les régions ukrainiennes, que présente le Christ de qui côte coule sang que se rassemble dans un calice (trouvée dans la peinture de la grande église du monastère Hurezi)[6] ou de qui côte sorte une vigne aves raisins que Christ écrasent dans le calice, formule utilisée dans le *Slujebnik* et à Arnota.

George Popescu-Vâlcea, dans son étude sur les miniatures du *Slujebnik*, a considéré la représentation contemporaine aux autres miniatures du manuscrit, qu'il avait daté autour de 1653[7]. Si la miniature n'est pas le résultat d'une plus récente intervention, cela peut être la première représentation de la scène *Christ la Vigne* dans la peinture de Valachie, donc, source possible de la peinture d'Arnota. George Popescu-Vâlcea, parlant de la scène du *Christ la Vigne* représentée dans le *Slujebnik*, affirme qu'il s'agit d'une synthèse indigène, inspirée d'une gravure de la *Passion du Christ*, mais créant une innovation dans la représentation de la vigne sortant de la côte du Christ[8]. Pour soutenir cette hypothèse, il discute le cas des icônes peintes sur verre en Transylvanie, où le thème est présent dans l'iconographie du XVIII[e] siècle[9].

Des images semblables à celles du *Slujebnik* et d'Arnota apparaissent dans les gravures ukrainiennes illustrant *l'Acathiste de notre Sauveur*, imprimé à Grand Lavra de Kiev, 1674 (fig. 3) et Lwow[10], pareilles aux peintures d'icônes de Galitia (fig. 5-6). Les inscriptions lues par George Popescu-Vâlcea sur le dessin du *Slujebnik*, en slave, contiennent également un fragment de *l'Acathiste à Jésus le Christ*, ikos 6: «Jésus, Fontaine de la connaissance, régénère-moi qui suis assoiffé».

Les différences majeures entre le dessin et les autres miniatures du *Slujebnik* posent en question sérieusement leur contemporanéité avec le manuscrit. Le dessin monochrome du *Christ la Vigne* appartient à une rangée des quelques dessins similaires dans le manuscrit et prouve une même source d'inspiration: les gravures imprimées. Mais les miniatures colorées, majoritaires dans le manuscrit, sont complètement différentes, y compris la calligraphie des textes et la qualité de l'encre.

C'est possible ainsi que les dessins monochromes soient réalisés ensuite, parce que cette dissonance stylistique serait à peine acceptable dans une pièce luxueuse comme le *Slujebnik*, bien que les dessins soient exécutés par

---

[6] Ioana Iancovescu, „Les sources russes et ukrainiennes de la peinture murale au temps de Constantin Brancovan", in *RRHA.BA*, tome XLV (2008), p. 104 et les notes 26, 27.

[7] G. Popescu-Vâlcea, *Slujebnicul Mitropolitului Ştefan al Ungrovlahiei: 1648-1688*, Bucarest, 1974, p. 14.

[8] Idem, Contribuţii, p. 105.

[9] Voir, aussi: Nicolae Cartojan, „Iconografia populară românească: Iisus Mântuitorul şi viţa de vie", in *Arta şi Tehnica Grafică*, Bucarest, tome 1 (1937), p. 13-16.

[10] Une gravure représentant le Christ la Vigne du *Recueil d'Acathistes* imprimé à Lwow en 1699, a été éditée précédemment par Ioana Iancovescu (Les sources, p. 105, fig. 5b).

une main expérimentée et, en fait, n'apportent aucun préjudice esthétique majeur au manuscrit illustré. Cependant, il faut mentionner que Matthieu Basarab a fondé la typographie à Câmpulung en 1635 avec le concours du Métropolite de Kiev, Pierre Moghila, qui a envoyé des typographes ruthènes et polonais[11]. Un effet était la création d'un «courant novateur»[12] manifesté particulièrement dans la peinture d'icône de Valachie. Les artistes étrangers venus des milieux ruthènes et russes[13], ont inspiré les peintres indigènes qui ont souffert l'influence de ces médias.

Néanmoins, les discontinuités stylistiques entre le groupe des dessins monochromes dans le *Slujebnik*, et le reste de son décoration demeurent un problème sérieux en considérer ces dessins comme étant contemporains au manuscrit. En fait, une assimilation des modèles ukrainiens baroquisés se trouve dans les miniatures colorées elles-mêmes, comme dans la figuration de la Trinité Sainte en iconographie occidentale ou dans des effets de perspective de la Cène[14], prouvant, ainsi, un degré élevé d'assimilation et l'intégration des modèles baroques ukrainiens, plus avancée que l'imitation simple des gravures. Dans cette perspective, les miniatures du *Slujebnik* ont besoin d'une nouvelle analyse des conclusions offertes précédemment.

En ce qui concerne le thème du *Christ la Vigne* dans la peinture murale, à l'époque du Brancovan, la première représentation se trouve au placée dans la prothèse de l'église de l'ermitage des St. Apôtres au monastère de Hurezi (fondé par l'Archimandrite Jean, 1700), dans la conque de l'autel (fig. 7), puis à l'église du monastère de Cozia (1704-1705)[15] et plus tard à Arnota (1706 ?). Sa signification dans cet espace est eucharistique, ressemblant à la scène du *Christ au tombeau* comme l'image de l'offre. Anca Vasiliu, à la suite de l'analyse de l'iconographie de la peinture murale de l'ermitage des St. Apôtres, a remarqué

---

11 P.P. Panaitescu, „Influenţa operei lui Petru Movilă, arhiepiscop al Kievului, în Principatele Române", in Idem, *Petru Movilă. Studii*, Bucarest, 1996, p. 20-22.

12 Alexandru Efremov, „Pictura de icoane în epoca lui Matei Basarab", in *MO*, tome XXXIV (1982), nr. 7-9, p. 480.

13 Des exemples connus sont les icônes supposées appartenir à l'iconostase de l'église Stelea de Târgovişte, l'une d'entre elles signée «Andrew de Lwow» et datée 1646, et, aussi, à celles de Plătăreşti, faites, peut-être, par l'artiste russe Grigorie le moine (Voir Maria Ileana Sabados, „Icoanele împărăteşti de la Plătăreşti. Ipoteză de datare şi atribuire", in *Închinare lui Petre Ş. Năsturel la 80 de ani*, Brăila, 2003, p. 479-494). Quelques modèles iconographiques et stylistiques russes et ukrainiens d'influence baroque ont été déjà connus à l'époque de Matthieu Basarab; Marina I. Sabados, „Influences occidentales dans la peinture roumaine d'icône du XVII^{e} siècle", in *RRHA.BA*, tome XL (2002-2003), p. 33, 36-37.

14 F. 29v., f. 30r.

15 La «restauration» récente de la scène à Cozia ne permet plus d'indiquer des similitudes avec la représentation à Arnota. De la peinture originale, un segment de vigne, le tombeau-autel sur lequel repose le Christ et l'ange dans son bon côté montre des similitudes, comme celle des St. Apôtres.

que la scène est une synthèse de l'offre et des représentations de la Cène, qui signifie le sacrement eucharistique accompli sur la table de l'autel[16].

Il faut mentionner que cette image a une valeur strictement allégorique et non pas concrètement iconique. En fait, un ancien canon de l'Église interdisait la réception des raisins à l'autel pour leur utilisation à la préparation de l'Eucharistie[17].

Il y a peu de variantes compositionnelles de cet thème dans la peinture murale de Valachie, produites à de court intervalles, au début du XVIII[e] siècle, ce qui signifie que le thème avait été introduit probablement à l'époque de Brancovan plutôt qu'au temps de Matthieu Basarab, lorsque cela serait resté pendant un demi de siècle, un *unicum*, sans aucun écho dans l'iconographie. A l'appui de cette hypothèse sont les images ukrainiennes développées au troisième trimestre du XVII[e] siècle, aussi bien que la circulation supposée du *Recueil d'Acathistes* de Kiev (1674) en Valachie[18].

*

À l'église d'Ocnele Mari (dép. de Vâlcea)[19] dans la peinture murale de l'autel (1717/1718) apparaissent deux représentations particulières: *Keramion* (la Sainte Face du Christ imprimé sur une brique pour le roi Abgar d'Edesse), tenu par un ange de vol, est au-dessus de la prothèse, et *Mandylion* (la Sainte Face du Christ imprimé sur le voile de Véronique) au-dessus du diakonikon (fig. 10). Leur présence dans l'autel est particulière selon leur utilisation courante dans la peinture de Valachie, où au XVI[e] siècle, ont été représentées à la base de la coupole, entre les pendentifs, comme d'autres images du Logos d'avant

16 Anca Vasiliu, „Sensuri ale transparenţei în iconografia brâncovenească. Schitul sfinţii Apostoli de la Hurezi", in *SCIAAP*, tome XXXVII (1990), p. 48-49. L'auteur a pensé que cette iconographie était une création brancovane, sans peut-être, connaître des exemples ukrainiens.

17 Canon 28 de Concile du Trulan, apud „Călăuză canonică", in *BOR*, LXXIV (1956), nr. 6-7, p. 575.

18 Iancovescu, Les sources, p. 104, 113.

19 Une tradition mentionne la fondation, dans la ville Ocnele Mari d'une église par les princes Alexandru et Mihnea, fils du voïévode Radu Mihnea, au début du XVII[e] siècle (Virgil Drăghiceanu, „Biserica domnească de la Ocnele Mari", in *BCMI*, tome V (1912), p. 132). La saline et sa production de sel appartenant au trésor curial, qui a offert à l'église annuellement une quantité de sel pour s'entretenir. Pour cette raison, l'église a été appelée «voïévodale» (Ion Donat, „Bisericile Ocnelor Mari. Inscripţii, documente, însemnări", in *AO*, tome XI (1932), nr. 61-62, p. 223). Au début du XVIII[e] siècle, cette église était déjà en ruine, ainsi Constantin Brancovan, en 1708 transfère les vieux privilèges curiaux à une autre église, Saint Georges, fondée par le trésorier Statie en 1676-1677. La peinture intérieure de cette église a été faite en 1717-1718, par deux boyards, Duca de Sinope et Statie de Cernavodă. L'intérieur a été repeint en totalité en 1882, mais une restauration de 1986 a découvert la vieille peinture de Brancovan dans l'autel et la nef. L'inscription du narthex est repeinte, mais on suppose qu'elle reproduit des dates d'une ancienne inscription.

l'Incarnation et de la Parousie: Christ l'Ange de la Sagesse, Emmanuel, Hétimasie[20]. Le *topos* de ces images était, généralement, la zone architectonique plus élevée de l'église: au-dessus de l'abside, sur des voûtes, à la base de la coupole car ils signifient un dogme fondamental, l'Incarnation, et ont une valeur théophanique[21] comme les représentations plus authentiques du Christ, bien qu'on ne leur donne jamais une valeur dogmatique[22].

La présence des *Acheiropoietai* (des images non faites par la main d'homme) dans la peinture d'autel constitue un groupe distinct de représentations, dans lesquelles leur rôle n'est pas iconique, mais signifie l'offre eucharistique. En Moldavie, à Humor (1535), le Mandylion apparaît dans la peinture sur l'extérieur de l'abside de l'autel, remplaçant, ainsi, l'Amnos. La même signification se trouve à Moldoviţa (1536), où il est présent sur l'intrados de la fenêtre de l'autel, à la place de l'Amnos. Dans tous les cas, la représentation des *Acheiropoietai* est en liaison avec le dogme de l'Incarnation, et leur représentation dans la peinture murale de l'autel explique les allusions à la véritable présence du Christ dans la liturgie, dans l'Eucharistie[23]. Particulière à l'ensemble mural d'Ocnele Mari est la figuration des deux *Acheiropoietai* dans l'autel, en tête à tête, solution qu'on ne trouve plus en Valachie.

Dans le diakonikon est représentée une amphore d'où sort une vigne, entourant un calice eucharistique dans lequel se trouve une cuillère. Le calice,

---

[20] Mandylion et Keramion étaient dans ce cas, représentés en tête à tête, apparaissant ainsi en Serbie, Athos, Valachie (André Grabar, *La Sainte Face de Laôn. Le Mandylion dans l'art orthodoxe*, Prague, 1931, p. 25. Voir, aussi, Suzy Dufrenne, „Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantin et postbyzantin", in *L'Information d'Histoire de l'Art*, année II (1965), nr. 5, p. 190). L'*Herminie* athonite prescrira également que les images du Mandylion et du Keramion soient représentées à la base de la coupole (Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, Bucarest, 2000, p. 233). En Valachie, cette disposition se trouvait à l'église épiscopale de Curtea d'Argeş (Louis Reissenberger, *L'Église du monastère épiscopal de Kurtea d'Argis en Valachie*, Vienne, 1867, p. 12) et aux peintures qui présentent des influences grecques, comme à Stăneşti-Vâlcea, *bolnitsa* du monastère de Cozia, Topolniţa, Roata-Cătunu, Filipeştii de Pădure.

[21] Ioana Iancovescu, *L'iconographie de l'entrée*, New Europe College, Bucarest, GE-NEC Programme (Fondation Getty). 2002-2003, Bucarest, 2006, p. 59.

[22] Grabar, *La Sainte Face*, p. 26-27.

[23] À Gôreme, en Cappadoce (XII^e siècle), le Mandylion est apparu dans le diakonikon; à Sopočani (deuxième moitié du XIII^e siècle), il a été représenté au-dessus de la prothèse. À Ljuboten (1337) le Keramion, tenu par deux anges debout, est figuré au-dessus du diakonikon. (Grabar, *La Sainte Face*, p. 25 sqq.; Gabriel Millet, Anatole Frolow, Tania Velmans, *La peinture du Moyen Age en Jougoslavie*, tome IV, Paris, 1969, fig. 6). À l'église du monastère athonite de Protaton (1686-la peinture murale), Mandylion est placé au-dessus de la prothèse. À Byzance, on le sait que les vraies reliques de Mandylion ont été mises sur la table de l'autel pendant la liturgie, le fait qui a influencé l'iconographie des représentations de la Liturgie céleste. Dans ces scènes, il apparaît sur l'autel devant lequel Christ le Grand Prêtre officie, même à la l'époque post-byzantine: à Poganovo (1500), Jaroslav (1647) (Grabar, *La Sainte Face*, p. 29).

dans cette variante, sans l'Amnos, constitue une représentation très concrète de l'objet, qui apparaît également dans la peinture murale du diakonikon aux Saints Apôtres (Hurezi), tenu par un ange-diacre[24].

Un fait particulier est l'association entre le calice et le Mandylion dans une gravure d'un *Molitvelnik (Livre des prières)* de Râmnic en 1706, représentant la Crucifixion[25] (fig. 8), les deux figures étant mises parmi les autres instruments de la Passion. Le graveur de ces scènes, qui signe Ioanikie, a été identifié comme Ioanikie Bakov, graveur d'origine ukrainienne qui est venu en Valachie à 1700 et a activé dans les typographies de Buzău et de Râmnic[26].

Le calice dans la gravure de la Crucifixion signifierait plutôt «la coupe de la souffrance», mais il est également le calice eucharistique. À la Préparation de l'Eucharistie dans la liturgie, le prêtre arrange les parts sur la patène en forme de croix: «Jésus Christ vainc» (IC XC NI KA), et prend la part IC, trace avec elle un signe de la croix au-dessus de la coupe et l'y dépose dans le calice en disant: «La plénitude du <calice de la croyance> du Saint Esprit»[27]. La coupe de la souffrance comme un instrument de la Passion apparaît en Europe dans gravures (fig. 4) et en Valachie, pendant cette période, dans les représentations de la prière en Gethsémani, où un ange offre une coupe au Christ (l'église du monastère de Cozia, naos). L'association entre un calice entouré par des rayons et la croix avec les instruments de la Passion, portent l'inscription NIKA, signifiant, ainsi, la Croix triomphante, était apparue également dans une gravure du *Triode* de Târgovişte, 1649 (fig. 9)[28].

En ce qui concerne le Mandylion comme une image de la Passion, on remarque qu'il a fréquemment eu cette signification en Occident. Avec l'image du *Molitvelnik*, et, probablement, avec celle d'Ocnele Mari, où il se trouve en relation avec le calice eucharistique qui remplace l'iconographie traditionnelle pour le diakonikon – la Croix NIKA, a relevé une autre signification du Mandylion, celle qui fait référence à la Passion du Christ, s'approchant, ainsi, à celle qu'on lui attribuait en Occident. Cette signification du thème a été déjà filtrée et restructurée dans le milieu ukrainien, d'où il a irradié en Valachie par la circulation des livres liturgiques ukrainiennes imprimés.

---

[24] Les objets liturgiques ont été déposés dans le diakonikon à la fin de la liturgie (Gordana Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris, 1969, p. 62).

[25] Ana Andreescu, *Cartea românească în veacul al XVIII-lea. Repertoriul ilustraţiilor*, Bucarest, 2004, p. 143, fig. 110.

[26] Ioan Bianu, Nerva Hodoş, Dan Simonescu, *Bibliografia Românească Veche*, Bucarest, 4 tomes, 1903-1944, tome I, p. 402.

[27] La traduction française usuelle de cet passage de la Liturgie est «La plénitude du Saint Esprit», mais la formule utilisé dans la Liturgie grecque, slavonne et roumaine est «La plénitude du calice de la croyance du Saint Esprit».

[28] F. 4v.

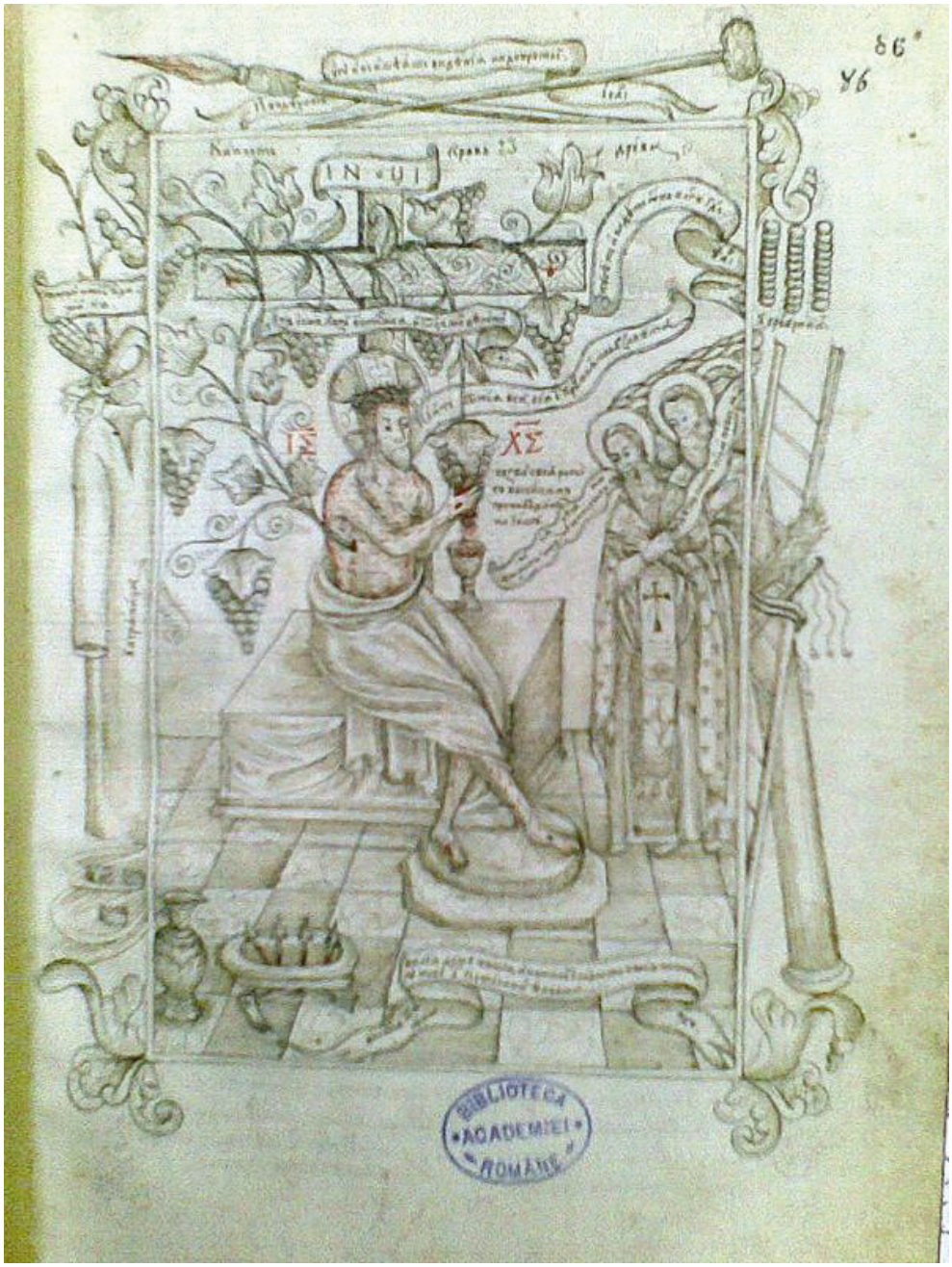

Fig. 1. *Christ la Vigne*, le *Slujebnik* du Métropolite d'Ungrovlachie Etienne (1653)

Fig. 2. *Christ du pressoir mistique*,
gravure-frontispice de *Bible* du Martin Luther de Nuremberg, 1670

Fig. 3. *Christ la Vigne*, *Recueil des Acathistes,* Grand Lavra de Kiev, 1674

Fig. 4. Détail avec les instruments de la Passion du Christ au frontispice de la carte de Galilée; gravure de *Bible* luthérienne de Nuremberg (1670)

Fig. 5. *Christ la Vigne*, icône de Galitia, troisième trimestre du XVII^e siècle

Fig. 6. Icône de Lwow, debut du XVIII^e siècle

Fig. 7. *Christ la Vigne*, la prothèse de l'église de l'ermitage des St. Apôtres, monastère de Hurezi (1700)

Fig. 8. *La Crucifixion*,
gravure dans le *Molitvelnik* de Râmnic, 1706

Fig. 9. Gravure de la Croix NIKA (triomphante),
le *Triode* de Târgoviște, 1649

Fig. 10. L'église d'Ocnele Mari (1717-1718), détails de la peinture du diakonikon: le Mandylion et le Calice eucharistique.