

QUELQUES ASPECTS DU THÈME DE L'APOCALYPSE DANS LA PEINTURE DE LA VALACHIE DU XVIII^e SIÈCLE

Cornelia Pillat

Nonobstant les tentatives du rationalisme grec à éloigner de l'iconographie du nouvel art chrétien tout élément absurde et mystérieux, l'imagination embrasée des Orientaux avait combiné, dès les premiers siècles, des éléments appartenant au fonds mythologique hellénistique afin d'exalter la divinité d'un Jésus glorieux, entouré des forces célestes et des symboles zoomorphes des évangélistes, — tel qu'il avait été évoqué par les prophètes de l'Ancien Testament¹, vision que l'apôtre Jean avait encore amplifiée par d'autres attributs dans l'Apocalypse. Cette représentation, qui était apparue au V^e siècle — d'abord en Orient, d'où elle se répandit ensuite à travers l'Europe² —, témoignait de la spontanéité de l'imagination populaire, réceptive à l'élément sensationnel, qui correspondait aussi aux peuples « barbares » de l'Occident, devenu depuis peu chrétien. Malgré la grande rigueur de la théologie orthodoxe, c'est encore à l'Orient que nous devons les premiers commentaires de l'Apocalypse, écrits en grec, au début du VI^e siècle, en Cappadoce, par André, évêque de Césarée³. Ils furent repris plus tard en Occident, s'imposant comme explications théologiques aux catastrophes politiques et sociales qui avaient lieu autour de l'an 1000 — considéré l'an du « Jugement dernier » — et dans lesquelles on voyait les châtements divins annoncés par l'Apocalypse⁴. En Espagne, qui succombait sous la domination maure, les commentaires de Beatus, abbé de Liebana, furent illustrés par 76 enluminures d'une charmante naïveté, fruit de la fantaisie populaire médiévale⁵. D'innombrables illustrations du cycle de l'Apocalypse, parues au Moyen Âge en Europe occidentale, furent classées en différents groupes, en fonction des régions et des particularités iconographiques⁶. Elles relèvent toutes de la même frénésie à interpréter avec candeur le symbolisme abscons de l'Apocalypse. Mais, même lorsque les obsessions se furent estompées dans l'imagination des hommes, entrés dans une époque plus tranquille, les enlumi-

nures des manuscrits continuèrent à être pour les artistes des XI^e, XII^e et XIII^e⁷ siècles une source intarissable d'inspiration, en réunissant de la sorte l'inventivité populaire avec la maîtrise de l'art savant.

Au temps de la Réforme, les conflits idéologiques à l'intérieur de l'Église occidentale, créèrent à nouveau un climat favorable à la reprise du sujet, excitant en une même mesure l'imagination des artistes sympathisants du protestantisme et celle des défenseurs de la Contre-Réforme, la signification de l'Apocalypse pouvant être interprétée soit comme une allégorie de la déchéance de la papauté, soit comme le symbole des troubles causés par les protestants⁸. C'est sur le seuil de cette époque, en 1498, que Dürer synthétisa en 14 scènes la minutie narrative médiévale de l'Apocalypse⁹, dans une œuvre qui, comme on le sait, a exercé une grande influence sur les artistes de la fin de la Renaissance et du baroque¹⁰.

En revenant au Byzance, on constate que l'officialité du clergé orthodoxe n'a accepté que vers le milieu du XIV^e siècle l'Apocalypse sur la liste des livres canoniques¹¹, et que le thème n'a été inclus au répertoire de la peinture post-byzantine que 100 ans après la chute de Constantinople (1453), lorsque la vision de l'apôtre Jean répondait à la psychose d'une société désorientée et sans espoir. Les voïvodes

roumains, qui en échange de lourds impôts avaient conservé leur autonomie vis-à-vis des Turcs, ont continué, comme par le passé, à faire des donations pour entretenir ce foyer de culture et de foi que représentait le Mont Athos¹², destiné en ces temps à transmettre une énergie spirituelle aux populations angoissées du sud-est de l'Europe, dont la cohésion était en outre menacée par le courant de la Réforme mais aussi par les actions de prosélytisme de la Contre-Réforme.

En ces circonstances, le nouvel essor au Mont Athos d'un art qui continuait les traditions byzantines équivalait à un symbole de survie pour les nations ayant été sous l'égide de Byzance. Le but idéologique de l'iconographie de cette peinture était d'encourager la résistance nationale par l'exemple de la vie de Jésus et de l'héroïsme des martyrs et d'entretenir l'espoir dans un châtement des infidèles par l'ampleur nouvelle que l'on donnait au Jugement dernier.

L'actualisation du riche répertoire iconographique de la peinture paléologue et l'adaptation de scènes et de thèmes inspirés de l'iconographie occidentale¹³, tels « Le Massacre des Innocents » ou l'« Apocalypse », si adéquats aux vicissitudes de l'époque, correspondaient à un programme non seulement culturel mais aussi politique.

Le plus connu des Apocalypses athonites, peint en l'an 1547 dans le vestibule du réfectoire du catholicon du monastère Dionysiou, était dû à la générosité de la princesse Ruxandra, fille de Petru Rareș et épouse du voïvode Alexandru Lăpușneanu (1553-1561; 1563-1568)¹⁴. Il est intéressant à noter que dans la première partie du XVI^e siècle aussi bien à l'Athos que dans la peinture extérieure des églises de Moldavie on avait repris la représentation du Jugement dernier, qui n'était en définitive que la dernière scène de l'Apocalypse. On a interprété l'ensemble des scènes qui constituent la peinture extérieure moldave comme le symbole de la résistance nationale en face du

péril ottoman¹⁵. Par conséquent, l'aide accordée par la fille de Petru Rareș pour la peinture de l'Apocalypse à l'Athos s'inscrit dans la même action de transfiguration en paraboles et sur un plan artistique d'une réalité historique qui avait renversé des pays et des empires. En Occident aussi, d'ailleurs, on avait ajouté à quelques-uns des cycles de l'Apocalypse une nouvelle scène, représentant les « Turcs devant Vienne » où se manifestait l'obsession du nouveau péril qui menaçait l'Europe¹⁶.

Le thème de l'Apocalypse, fréquemment peint à l'Athos, était surtout destiné à décorer les réfectoires, néanmoins il arriva, peu à peu, à faire partie de la peinture des porches ou de l'intérieur¹⁷.

Cependant, avant Dionysiou, datant de la fin du XV^e siècle et par conséquent contemporain avec l'œuvre de Dürer, l'Apocalypse peint à Moscou, sur une icône, prouvait que le sujet pouvait servir à exprimer aussi autre chose que la terreur causée par les infortunes terrestres, demeurées autrement inexplicables à la mentalité du Moyen Âge. À la base de cette œuvre — absolument originale — on trouvait la conception humaniste du destin d'une humanité guidée par la vérité, la justice, l'amour et le pardon — « idéaux philosophiques et éthiques de la vieille Russie »¹⁸.

On a démontré que l'Apocalypse peint à l'Athos au XVI^e siècle a été inspiré en premier lieu par les 21 gravures de Cranach illustrant la Bible imprimée en 1522 à Wittenberg à l'incitation de Luther¹⁹. D'autres études montrent que l'interprétation athonite a été influencée par l'œuvre du maître J.F. (1538)²⁰, tandis que des recherches récentes y reconnaissent une source d'inspiration dans les gravures de Holbein le Jeune (1523)²¹. Par conséquent, la version de l'Apocalypse de Dionysiou s'avère comme une synthèse des différentes représentations occidentales, choisies, combinées et fondues dans le style de l'art traditionnel. Car, avec l'invention et l'imprimerie et la circulation des bibles illustrées

avec des xylographies et des gravures, l'iconographie occidentale allait être connue jusque dans le sud-est européen. D'autre part, l'élargissement du programme de la peinture était également dû aux peintres, surtout crétais, qui une fois à Venise²² -- carrefour des courants artistiques européens, où ils allaient pour peindre les icônes réclamées par la colonie grecque de la ville --, devenaient sensibles à des visions artistiques plus larges, sous l'impulsion desquelles l'ancien répertoire était quelque peu réanimé. De ce fait, l'enrichissement de l'iconographie dans la peinture post-byzantine ne correspondait pas seulement aux intentions du rationalisme orthodoxe, mais aussi à un besoin de rehausser, par une note sentimentale en même temps que livresque, en concordance avec la curiosité intellectuelle de l'époque, un programme épuisé au cours des siècles. Pourtant, si dans la peinture athonite du XVI^e siècle la figuration des textes liturgiques et évangéliques était impressionnante par la multiplication hallucinante des scènes, le style n'en demeurait pas moins figé, car les principes de l'art savant paléologue avaient été dévitalisés par l'interprétation rigide et austère des peintres, soumis aux règles sévères du conservatorisme orthodoxe²³. Néanmoins, il est passionnant de voir comment le caractère réaliste et pittoresque et l'agitation baroque des gravures allemandes représentant l'Apocalypse deviennent abstraits, les conflits entre l'univers céleste et l'autre terrestre prenant une valeur symbolique prégnante. Mais, de même que l'œuvre de Dürer, amplifiée par Cranach, a été interprétée non seulement par les maîtres célèbres du XVI^e siècle, mais aussi par des graveurs populaires, interprètes naïfs et candides, illustrateurs, eux aussi, de la Bible, de même la synthèse athonite de l'Apocalypse a été peu à peu transformée par les initiatives des peintres qui simplifiaient ou accentuaient, selon leur propre entendement ou la mentalité de l'époque, certains éléments de la composition, introduisant des détails nouveaux,

inspirés des gravures occidentales ultérieures. Ainsi donc, à l'Athos, aussi bien que dans tout le reste de la peinture sud-est européenne, la représentation de l'Apocalypse s'est éloignée du modèle consacré à Dionysiou, les interprétations témoignant du degré de culture, de l'originalité et du spécifique des différentes écoles nationales²⁴.

Les quelques représentations de l'Apocalypse dans la peinture valaque du XVIII^e siècle ne seront, à leur tour, que les reflets de l'évolution de notre culture en cette période.

L'explication théologique médiévale du mystère de l'au-delà et la croyance en un Jugement dernier ont été popularisées en Maramureș depuis le XVI^e et jusqu'au XVIII^e siècle. Le recueil de manuscrits dit *Sturzan* (1580-1620) contenait les légendes suivantes : l'Apocalypse de St Paul, Le Voyage aux enfers de la Sainte Vierge, La Mort d'Abraham, La Légende du Dimanche, tandis que, dans un autre recueil du XVI^e siècle il y avait en plus l'Apocalypse de St Jean l'Évangéliste²⁵. Cette littérature au but moralisateur connut une large diffusion au Moyen Âge. Cependant, l'interprétation populaire des narrations apocalyptiques ne pouvait plus satisfaire aux exigences de l'esprit encyclopédique humaniste qui vers le milieu du XVII^e siècle avait pénétré dans notre pays aussi et s'était affirmé vers la fin de ce même siècle et au début du siècle suivant²⁶. Car, si dans leurs œuvres historiques, le « stolnic » Constantin Cantacuzino²⁷ et le prince Dimitrie Cantemir²⁸ s'étaient servis d'une ample documentation, discutée avec beaucoup de discernement, le contenu des livres théologiques aussi était à présent expliqué, dans leur partie introductive, à un niveau très savant. La reprise des commentaires de l'Apocalypse au début du XVIII^e siècle correspondait à un besoin d'approfondir les connaissances et la documentation autorisée, « a même d'apporter quelque lumière dans des ténèbres et des mystères aussi grands »²⁹, ces traits étant

spécifiques non seulement à la curiosité de l'homme de la Renaissance, mais aussi au courant scientifique du « siècle des lumières » qui venait de commencer. D'autre part, les allusions contenues dans l'Apocalypse pouvaient servir soit à des événements de cette époque, soit à des raisons de politique ecclésiastique. Son sens pouvait également être une exhortation à une conduite morale — les biens de la terre s'avérant tellement relatifs —, puisque les principes de l'éthique médiévale, traduits dans l'esprit humaniste, étaient chargés de significations nouvelles³⁰.

En l'an 1704, Damaschin, évêque de Buzău³¹, répondant aux sollicitations du métropolite Teodosie et patronné par le voïvode Constantin Brancovan, traduisit du slavon les commentaires de l'Apocalypse écrits par l'évêque André de Césarée. Dans la préface il était mentionné que le métropolite Teodosie avait voulu suivre l'exemple de l'archimandrite Zacharie Capitenski de Lavra-Pacearska³².

L'entreprise, d'abord à Lavra-Pacearska, de cette traduction, exemplifiait l'action d'instruction du clergé dans l'esprit du rationalisme orthodoxe qui eut lieu pendant la première moitié du XVII^e siècle aux incitations du métropolite Pierre Moghila de Kiev³³ et des voïvodes roumains Matei Basarab et Vasile Lupu, engagés dans un commun combat contre le courant de la Réforme mais aussi contre le prosélytisme de l'église catholique³⁴, action qui fut par la suite soutenue par Constantin Brancovan. L'évêque Damaschin se servit de la version slavone des commentaires de l'Apocalypse, traduite du grec par le prêtre Lavrentie Zizania. Dans l'introduction transparaissait l'esprit érudit de l'époque, car on y discutait du véritable auteur de l'Apocalypse, St Jean l'Évangéliste, et on y exposait aussi les opinions hérétiques, en montrant qu'André de Césarée avait été le meilleur des commentateurs.

Des scènes de l'Apocalypse apparaissaient déjà dans la peinture moldave des XVII^e et XVIII^e siècles. Nous ne nous

en occuperons pas, puisque, au cours des temps, le style traditionnel avait été altéré par une pénétration massive des influences occidentales³⁵. C'est pour la même raison que nous ne décrirons pas non plus les quelques scènes de l'Apocalypse peintes en Transylvanie³⁶. La seule exception sera l'Apocalypse exécuté par des peintres valaques dans la petite chapelle nord de l'église Saint Nicolas de Scheii Braşovului.

En Valachie, par contre, on continue à chercher de peindre pendant tout le XVIII^e siècle dans la manière traditionnelle, qui avait connu un regain dans la première moitié du XVII^e siècle et atteint son apogée sous le règne de Constantin Brancovan. Quoique à une échelle plus réduite, il est quand même permis de faire une association entre l'essor de la peinture post-byzantine athonite du XVI^e siècle et celui enregistré dans la première partie du XVI^e siècle (époque de Neagoe Basarab), mais surtout vers la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e en Valachie. De même que la multiplication des ouvrages imprimés, l'amplification du programme iconographique était le résultat de la vitalité du christianisme orthodoxe. Les peintres roumains bénéficiaient de conditions avantageuses de création, étant chargés de décorer les nombreuses fondations voïvodales, celles des grands boyards et du haut clergé et devant faire face à leurs exigences culturelles et à leur désir de réaliser des ensembles éblouissants, capables de refléter la puissance même de la classe féodale et de l'église. De multiples connaissances théologiques et des expériences artistiques parfaitement assimilées donnèrent naissance à une école de peinture unitaire, aux profondes racines dans le passé. C'est ainsi que, afin de donner un nouvel attrait à la peinture, par une illustration minutieuse de ce que renfermaient, de sensationnel et de sentimental, les écrits apocryphes — qui coïncidait d'ailleurs, à ce moment, avec un penchant romantique pour les légendes du Moyen Âge — on actualisait le répertoire de la peinture narrative paléologue, repré-

senté par l'ensemble de l'église Saint Nicolas dit «Domnesc» du Curtea-de-Argeș et l'on recourait aux modèles offerts par la peinture moldave des XV^e et XVI^e siècles et à ceux qui étaient venus par l'intermédiaire de l'Athos³⁷. En même temps on introduisait des scènes et des éléments qui avaient été inspirés de l'iconographie occidentale, auxquels venaient s'ajouter des éléments empruntés à la vie locale, mais parfaitement intégrés au style traditionnel³⁸.

Des scènes de l'Apocalypse ornant une reliure métallique, datée 1681, sont dues à l'influence de l'art occidental en Transylvanie³⁹. En peinture, l'Apocalypse apparaît comme le résultat d'une popularisation due à la circulation des manuscrits et, sans doute, du désir de rehausser l'intérêt du programme iconographique. Cependant, à cette époque, qui correspond à l'effondrement de Constantin Brancovan et à la fin des règnes autochtones, la dépendance directe de l'insatiable et capricieuse domination, de l'empire ottoman en décomposition allait créer dans notre pays un climat favorable aux prédictions apocalyptiques. Pour les Principautés Roumaines avait commencé le siècle des règnes phanariotes, nommés par la Porte, afin d'administrer, ces pays et de les maintenir dans la zone du pouvoir turc, en un moment où la prospérité de la Russie et de l'empire des Habsbourg menaçait de les attirer dans la sphère de leur influence et de les diriger contre l'empire ottoman trébuchant. La domination de la Porte, l'augmentation des impôts, la paupérisation de la population et les pertes territoriales, à la suite des guerres entre ces trois grands pouvoirs, rendaient par conséquent actuelle la parabole de l'Apocalypse — allégorie livresque s'accordant avec l'époque. Nicolas Mavrocordat lui-même, le premier des princes phanariotes, quoique très cultivé et formé plutôt dans l'esprit du classicisme antique et du rationalisme des encyclopédistes français que dans celui du mysticisme médiéval⁴⁰, avait néanmoins approuvé l'exé-

cution de 22 scènes de l'Apocalypse, qui, dans le porche de son imposante fondation — l'église du monastère Văcărești — terminée en 1722, remplaçaient le Jugement dernier, voulant, évidemment, imposer une décoration jusque là inaccoutumée, qui soit en même temps une allusion à la situation confuse de son époque, troublée par les nouvelles confrontations des forces et par l'insécurité de son propre trône, circonstances évoquées d'ailleurs dans l'inscription votive⁴¹.

C'est toujours en 1722 que Iordache Cretzulescu, après avoir participé à la vie politique et culturelle de la cour de son beau-père, Constantin Brancovan, et après avoir assisté à Constantinople, à l'exécution de ce dernier et à celle de ses fils par les Turcs, éleva à Bucarest, sur le « pont » Mogoșoaia, une élégante église dont le porche fut décoré de 13 scènes de l'Apocalypse⁴². Dans la signification philosophique de l'Apocalypse il aura trouvé l'explication des tragiques événements qu'il venait de traverser (fig. 1—2.)

Dans la chapelle nord de l'église Saint-Nicolas de Scheii Brașovului, destinée aux offices pour les morts, on a peint en 1737—1738, sur la voûte du pronaos, 13 scènes de l'Apocalypse. Les circonstances de la construction de la chapelle et de l'exécution des peintures rappellent non seulement la fin du règne de Constantin Brancovan, mais surtout la vie tourmentée des chrétiens orthodoxes de Transylvanie. La chapelle avait été bâtie grâce aux efforts du prêtre Radu Tempea II, qui, aux donations de la princesse Ancuța, une des filles de Constantin Brancovan, morte en exil en 1730, à Brașov, avait ajouté les fonds amassés parmi les Roumains habitant ce quartier orthodoxe ayant résisté à l'Union avec Rome, imposée en l'an 1697 par la domination des Habsbourg⁴³. À ce moment les prêtres de Brașov avaient cessé de dépendre de l'église métropolitaine de Bucarest, vu que les autorités avaient décidé qu'ils passe-

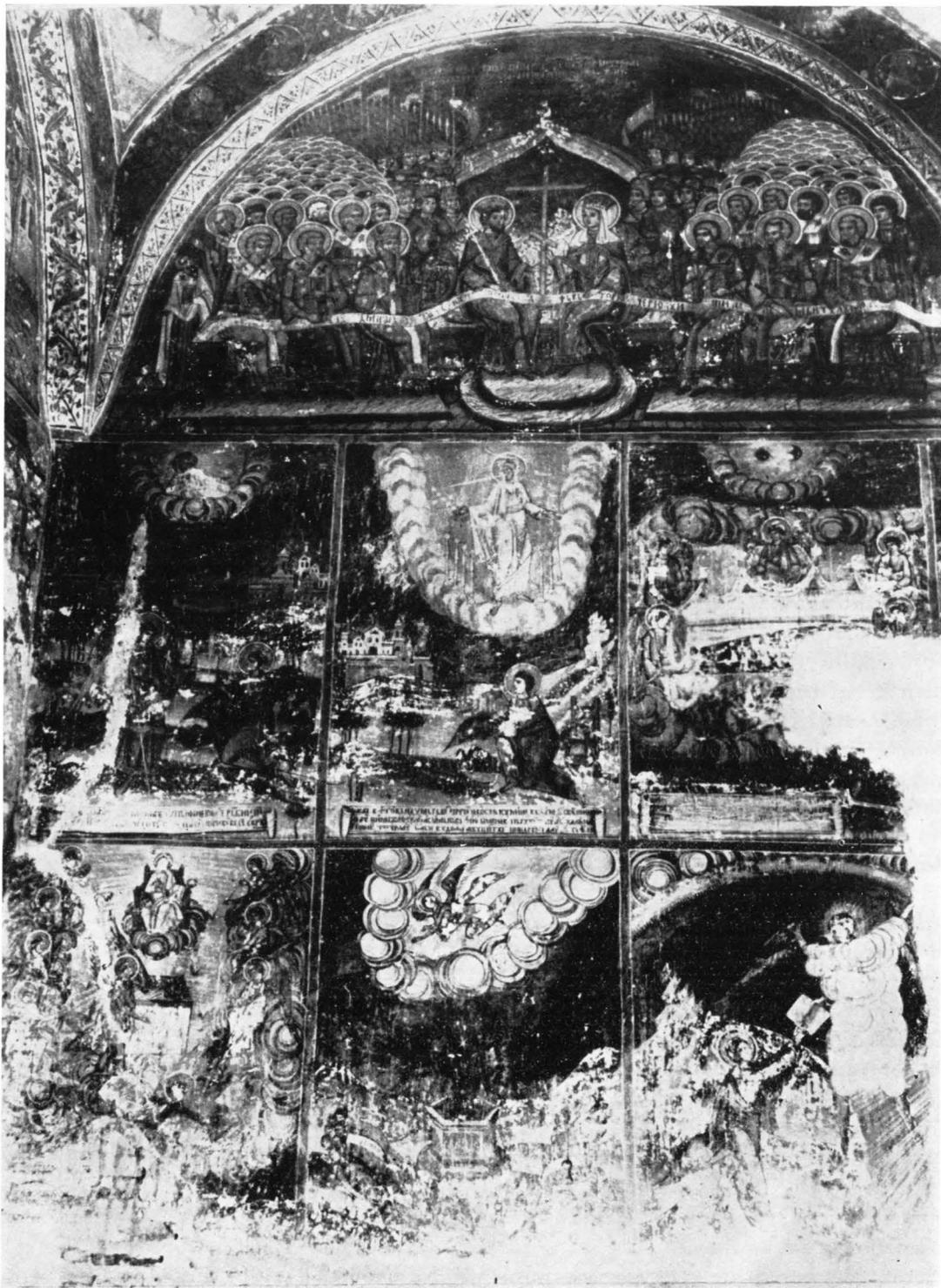




Fig. 2. — Porche de l'église Cretzulescu de Bucarest, à l'est, à gauche de la porte d'entrée: l'Apocalypse.

raient sous l'obéissance du diocèse de Râmnicul-Vilcea ⁴⁴. Les peintures de la chapelle, signées par Grigore Ranite et par

son frère Gheorghe, ainsi que par Ioan et Mihai, peintres formés à l'école brancovane de peinture, attestent cependant la conti-

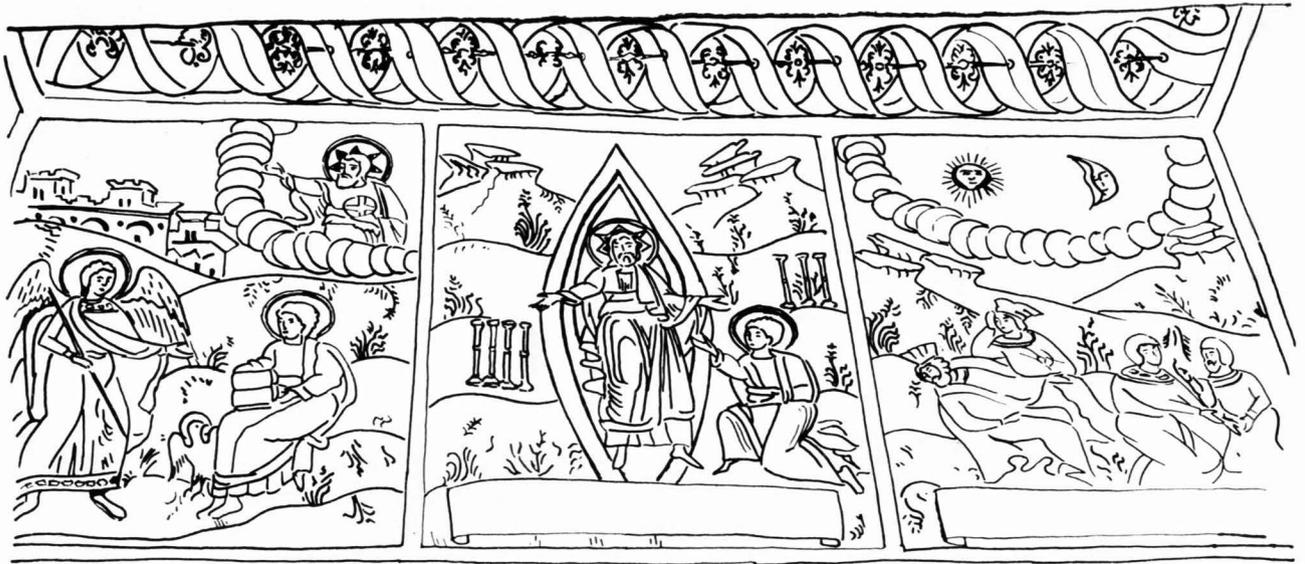


Fig. 3. — Porche de l'église de l'Annonciation et de Saint-Nicolas de Rimnicu Vilcea; au nord: l'Apocalypse.

nuation des rapports artistiques avec la Valachie ⁴⁵.

Dans la ville de Rimnicu-Vilcea, une église sous le vocable de l'Annonciation et de Saint Nicolas ⁴⁶, incendiée par les Turcs pendant la guerre turco-autrichienne de 1730 qui mettra fin à l'occupation des Autrichiens en Olténie et, de ce fait, à la politique de prosélytisme de l'Église catholique ⁴⁷, fut repeinte en 1747. La décoration du porche présente, outre le

Jugement dernier peint sur le mur est, 12 scènes de l'Apocalypse, se déroulant — tel un pliant — au-dessus des arcades (fig. 3, 4 et 5).

Toujours à Rimnicu-Vilcea on avait peint dans le porche — actuellement fermé — de l'élégante chapelle de l'évêché, élevée en 1750 par l'évêque Grigore ⁴⁸, sur les demi-calottes sud et nord et sur le tympan ouest, dix scènes de l'Apocalypse. La peinture de la chapelle est signée par

Fig. 4. — Porche de l'église de l'Annonciation et de Saint-Nicolas de Rimnicu Vilcea; à l'ouest: scènes de l'Apocalypse (détail). This is a black and white line drawing showing a detail of the porch. The top frieze is the same as in Fig. 3. Below it are two panels. The left panel shows a seated figure in a circular frame above a landscape with a seated figure and a standing figure. The right panel shows a seated figure pointing towards a cityscape with a castle, with an angel and another figure above.

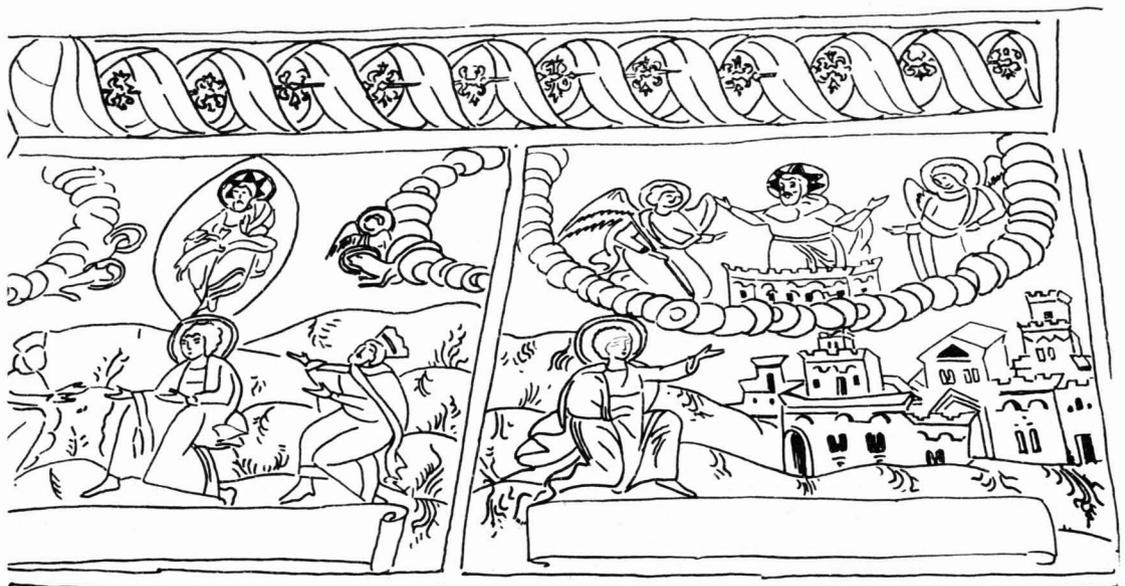




Fig. 5. — Porche de l'église de l'Annonciation et de Saint-Nicolas de Rimnicul-Vilcea; au sud-ouest: l'Apocalypse (détail).

Grigore, l'un des peintres qui avaient travaillé à la chapelle de Scheii Braşovului (fig. 6, 7 et 8).

Hagi Stan Jianu, boyard ayant fait un pèlerinage à Jérusalem, esprit curieux et avancé, espérant que la domination turque allait prendre fin, car il avait fait partie de la mission envoyée à Constantinople pour demander la nomination de princes autochtones⁴⁹, avait élevé en 1778—1779, sur son domaine de Preajba, une église pareille à une « cula⁵⁰ »* et fait peindre dans son porche, sur le mur est et sur la calotte nord, dix scènes de l'Apocalypse. L'unique scène qui demeurait du Jugement dernier était la Deïsis, peinte au-dessus de la porte d'entrée au pronaos (fig. 9 et 10).

Afin de montrer de la manière la plus éloquentes la variété des interprétations du

thème de l'Apocalypse au cours d'un siècle, nous avons laissé pour la fin la présentation des 18 scènes de ce cycle figurant sur le mur est du porche d'une église rustique de Călimăneşti, placée sous le vocable des Saints Voïvodes et bâtie par Serafim, moine ordonné prêtre du monastère Cozia. L'exécution de la peinture fut commencée en 1773 et elle fut finie en 1816⁵¹ (fig. 11 et 12).

De cet énoncé on peut constater que le cycle de l'Apocalypse n'est plus réservé à la décoration des réfectoires, comme au XVI^e siècle à l'Athos. À cause de l'exiguïté des moyens, on ne construisait plus que rarement des complexes monastiques dans la Valachie du XVIII^e siècle. C'est la raison pour laquelle l'Apocalypse fera partie de la décoration des porches

* Maison de boyard fortifiée



Fig. 6. — Chapelle de l'évêché de Râmnicu-Vilcea; au sud: l'Apocalypse.

des églises, qui seront bâties dorénavant non seulement par les voïvodes et les boyards, mais aussi et surtout par les représentants des nouvelles classes en ascension. Cependant, à cause de l'étroit espace du porche, le nouveau thème remplacera parfois — comme nous l'avons montré — la scène du Jugement dernier. L'Apocalypse perdait ainsi de son enchaînement théologique du Nouveau Testament, qui voulait qu'il précède le Jugement dernier. Il s'encadrerait néanmoins dans la signification moralisatrice d'autres scènes qui formaient le programme de la décoration du porche des églises de Valachie aux XVII^e et XVIII^e siècles, attirant l'attention de ceux qui entraient dans l'église sur la récompense de leurs actions en conformité avec l'éthique chrétienne.

Selon les proportions du monument, donc du porche, à Văcărești, à Cretzulescu, dans les églises de Râmnicu-Vilcea et de Călimănești, on a choisi quelques-unes des scènes suivantes, dominées, sur les calottes, par Jésus Emmanuel, par le Prologue, ou bien par l'illustration du psaume 149; sur les tympans, La Parole du pauvre Lazare, La Fin du moine hypocrite, L'Échelle qui monte au ciel, La Chute des anges, Les Martyres des Saints Apôtres, Les Sept conciles œcuméniques. Sur les surfaces étroites, triangulaires, entre les arcades, La Genèse, Adam et Ève, Le Renvoi du Paradis et le Meurtre d'Abel semblaient justifier les châtements apocalyptiques, comme suite du péché originel. Ce n'est qu'à l'église Buna Vestire



(de l'Annonciation), que les scènes de l'Apocalypse demeuraient annexées au Jugement dernier, qui occupait sa place habituelle.

Dans la chapelle de l'église Saint Nicolas de Scheii Braşovului, réservée encore de nos jours aux offices pour les morts, le programme iconographique était dédié à la croyance en une vie de l'au-delà. La Résurrection y était plusieurs fois représentée, soit par la scène traditionnelle des Saintes femmes au sépulcre, peinte dans l'autel et dans le naos soit par la Résurrection d'inspiration occidentale où Jésus figurait s'élevant au-dessus du sépulcre scellé, gardé par les soldats endormis. Du fait d'être peinte d'abord dans le naos, après la Crucifixion, et encore une fois dans le pronaos, sur le premier registre, où figuraient les miracles, cette scène devait illustrer les qualités surnaturelles de Jésus et la croyance dans la Résurrection. L'Apocalypse, peint sur la voûte du pronaos précédait et expliquait le Jugement dernier,

l'acte final de Jésus ressuscité, à sa seconde venue.

Dans le porche de l'église de Preajba, au-dessus de la porte d'entrée, Le Sommeil de Jésus, symbolisant, cette fois ci, le sacrifice, justifiait les quelques scènes de l'Apocalypse. La Deësis, résumant le Jugement dernier, couronnait le déroulement de toute la décoration du mur est.

Intégré au répertoire iconographique, l'Apocalypse n'en éliminera cependant pas tout à fait le Jugement dernier, qui continuera — comme par le passé — à décorer les porches des autres églises des XVIII^e et XIX^e siècles.

À l'exemple des gravures de Dürer et de Cranach, dans le réfectoire du catholicon du monastère Dionysiou on n'avait pas illustré chacun des chapitres de l'Apocalypse. L'album de Gabriel Millet *Les Monuments de l'Athos*⁵² ne reproduisait, pour Dionysiou, que 19 scènes, suivies du Jugement dernier. Les tableaux se succédaient dans l'ordre chronologique. Le manuel de

Fig. 7. — Chapelle de l'évêché de Rimnicu Vilcea; à l'ouest: l'Apocalypse.



Fig. 8. — Chapelle de l'évêché de Rimnicu Vilcea; au nord: l'Apocalypse.

peinture rédigé par Denis de Fournas⁵³ entre 1719 et 1733⁵⁴ décrivait pourtant 21 scènes. Ce qui signifie que, au cours du temps, de nouvelles influences avaient amplifié le cycle de Dionysiou, fait également attesté par l'Apocalypse peint au monastère de Văcărești⁵⁵.

À Văcărești, à Cretzulescu et à Scheii Brașovului certaines scènes ont été ôtées de leur enchaînement logique, dans le but de donner au thème une finalité et un accent précis. C'est ainsi que, à l'église du monastère Văcărești, la première vision fantastique de Jésus, fondue en une seule représentation avec celle de l'Ancien des jours, — apparition décrite dans le 1^{er} chapitre (9–20) —, ne constituait plus la première scène du cycle, mais la quatrième, étant placée au-dessus de la porte d'entrée au pronaos, au milieu du premier registre supérieur. Elle dominait l'ensemble par

la manière dont les coordonnées de sa composition adhéraient à cette surface. L'ordre chronologique rompu de la sorte dans le premier registre était rétabli dans le deuxième registre, où l'enchaînement était correct, et de nouveau disloqué dans le troisième, le cycle s'achevant par la Défaite du dragon (chap. XX, 1–3) et non avec la Jérusalem céleste (chapitre XXI, 1–27), scène qui avait été peinte auparavant.

Pour décorer le porche de l'église Cretzulescu, à cause de la dimension réduite du mur est, on avait choisi 13 scènes de l'Apocalypse⁵⁶. Là encore on avait mis en évidence la scène des Louanges adressées à Dieu par ses élus (chap. VII, 9–17), illustrée par Dürer et décrite par Denis de Fournas, mais inexistante à Dionysiou. Peinte toujours au-dessus de la porte d'entrée du pronaos, elle avait les scènes disposées sur deux registres, d'un côté et



de l'autre, et remplaçait celle représentant Dieu sur son trône et l'agneau entouré des symboles des évangélistes et glorifié par les 24 vieillards. Le procédé des peintres du monastère Văcărești et de l'église Cretzulescu était similaire à celui des sculpteurs qui avaient orné les portails des cathédrales gothiques avec les apparitions apocalyptiques de la divinité. À Cretzulescu, la dernière scène nous montre Le Combat de la bête qui monte

de la mer et de la bête qui monte de la terre (chap. XIII, 1–18). Cependant le bélier, qui figurait la bête qui monte de la terre, fut remplacé à Cretzulescu par l'agneau, symbole du Christ, portant la bannière de la victoire, image décrite au XIV^e chapitre (1). Cette interprétation du XIII^e chapitre donnait ainsi une conclusion optimiste aux scènes peintes à l'église du grand logothète Iordache Cretzulescu.

Fig. 9. — Porche de l'église Saint-Étienne et Saint-Georges de Preajba, à l'est, à droite de la porte d'entrée: l'Apocalypse.



Fig. 10. — Porche de l'église Saint-Étienne et Saint-Georges de Preajba, à l'est, à gauche de la porte d'entrée: l'Apocalypse.

Dans la chapelle de l'église Saint-Nicolas de Scheii Braşovului⁵⁷, certains scènes ont été mises en relief sur les demi-calottes nord et sud. Ainsi, au nord, sur la moitié ouest de la demi-calotte, on a peint L'Ange de feu donnant à Jean le livre des prophéties (chap. X, 1—11), sur les feuilles duquel on prit l'initiative de noter « Écris tout ce que tu vois ». À côté on a peint l'Apparition fantastique décrite au 1^{er}

chapitre, les autres scènes, dont quelques-unes seulement respectent l'ordre chronologique, se suivant sur les deux moitiés de la voûte en berceau. Au sud, sur la moitié est de la demi-calotte, la peinture est détruite, mais à l'ouest on a peint le XII^e chapitre (1—8): La Femme ailée, enveloppée du soleil, la lune sous ses pieds, volant devant la bête à sept têtes vaincue par l'Archange Michel et l'enfant enlevé au

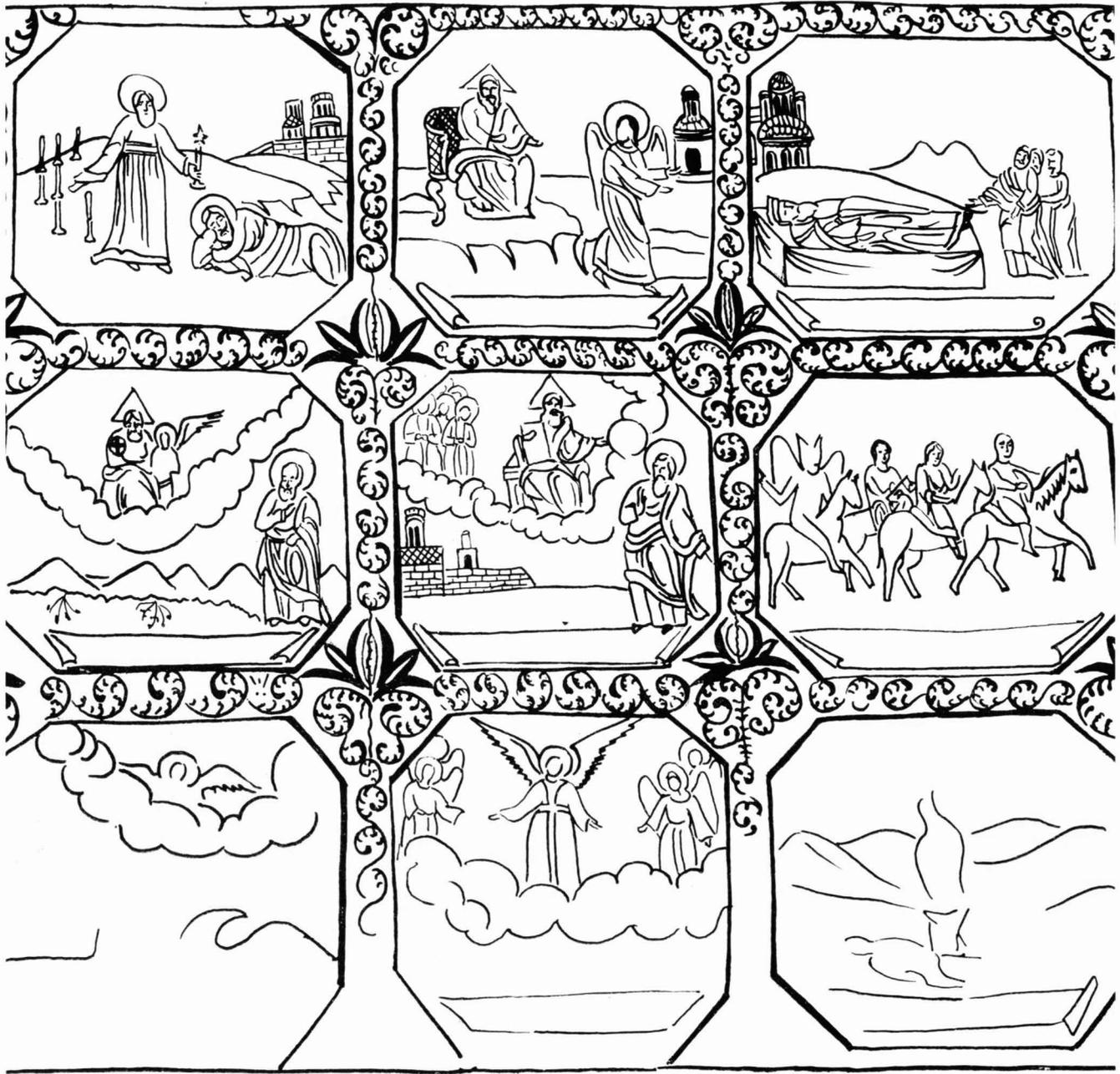


Fig. 11. — Porche de l'église des Saints Voïvodes de Călimănești, à l'est, à droite de la porte d'entrée: l'Apocalypse.

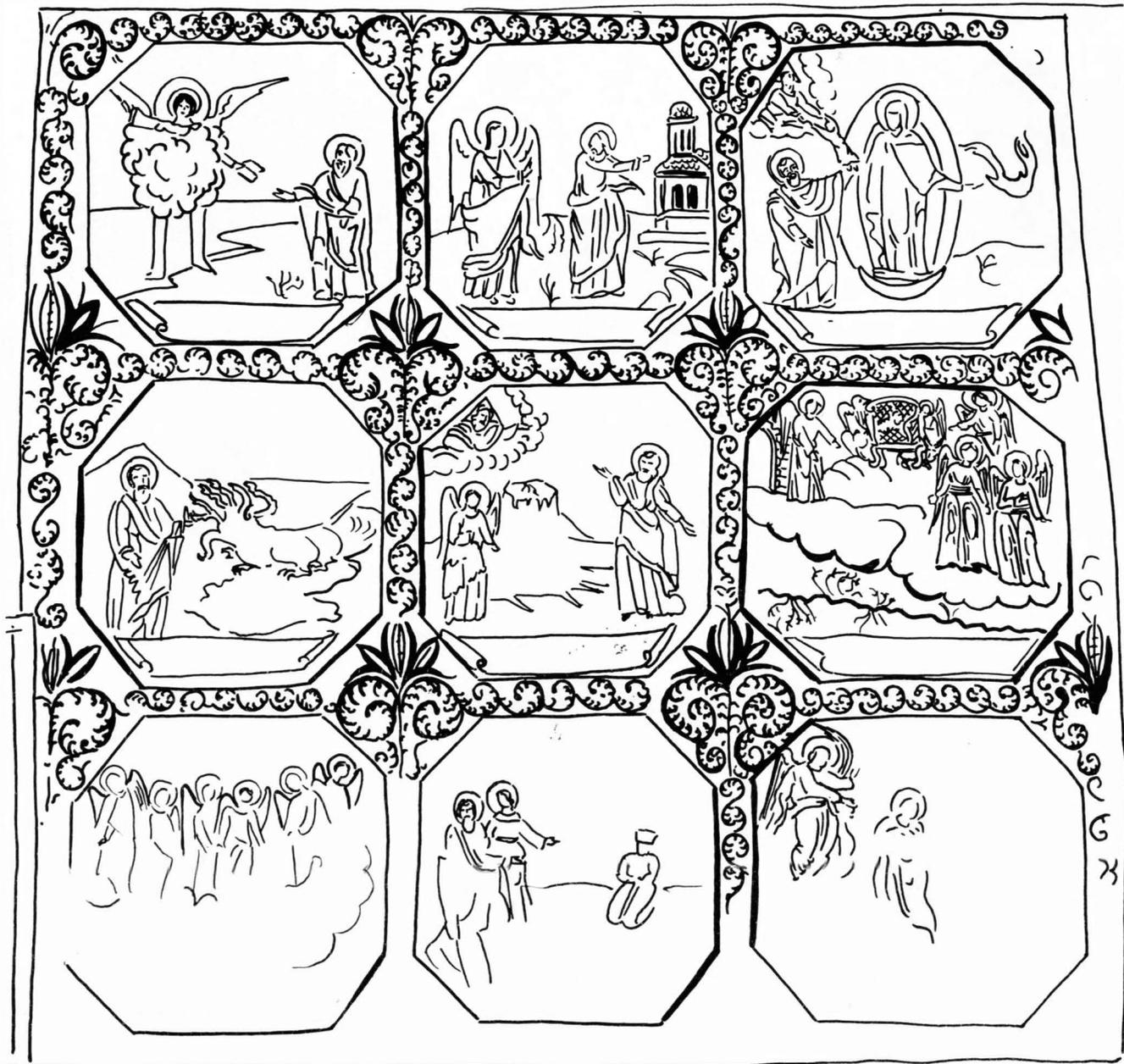


Fig. 12. — Porche de l'église des Saints Voïvodes de Călimănești, à l'ouest, à gauche de la porte d'entrée: l'Apocalypse.

ciel. D'après les commentaires d'Aréthas, la femme avait été identifiée avec la Mère de Dieu, symbole de l'église orthodoxe, et l'enfant avec Jésus, sauvé de la rage du roi Hérode⁵⁸. On peut supposer que cette scène avait été placée plus en vue parce que ici la bête symbolisait les persécutions de la domination des Habsbourg et la Mère de Dieu la survivance de l'église orthodoxe. La même image terminait aussi l'Apocalyp-

se peint dans le porche de l'église Buna Vestire de Rimnicul-Vilcea⁵⁹, tandis que dans la chapelle de l'évêché de cette ville l'Apocalypse était clos par la représentation de L'Ange de feu⁶⁰. Dans le porche de ces deux églises, ainsi qu'à Călimănești⁶¹, les scènes se succèdent dans l'ordre chronologique. À l'église de Preajba⁶², par contre, les neuf scènes disparates de l'Apocalypse perdent presque tout enchaînement naturel.

Fig. 13. — Chapelle nord de l'église Saint-Nicolas de Scheii Braşovului: Annonce de Jean.



L'épisode de La Moisson et de la vendange (chap. XIV, 14–20), symbole du Jugement dernier, y est accentué, étant illustré aussi sur le mur est et sur la demi-calotte nord.

La description de la distribution des scènes montre par conséquent que dans certains cas la succession chronologique n'a pas été respectée, l'une ou l'autre des scènes ayant été délibérément mise en évidence sur une portion déterminée des

surface données, soit à cause de sa signification, soit pour des raisons esthétiques. D'autre part, comme c'est le cas à Preajba, les peintres ont pris la liberté de combiner la composition des scènes à leur guise, ce qui nous montre que la logique théologique n'était plus respectée.

Nous n'insisterons pas sur l'Apocalypse peint dans le porche du monastère Văcăreşti,

puisque l'influence de l'iconographie et du style de l'art occidental ont modifié considérablement la réplique de la peinture post-byzantine du XVI^e siècle. Tandis que, à l'intérieur de l'église, on avait reproduit avec un zèle aride les schémas et le style de la peinture traditionnelle, la décoration du porche révélait ce désir de renouveau et d'occidentalisation de la culture qui avait commencé à se manifester au temps des princes phanariotes. Les transformations dans la peinture avaient eu lieu sans doute aussi par l'intermédiaire de l'Athos, où une massive pénétration des influences occidentales s'était affirmée au XVIII^e siècle.

Dans les églises mentionnées on peut encore distinguer le schéma des compositions du réfectoire du catholicon du monastère Dionysiou. Leur analyse relèvera un changement progressif, d'autant plus intéressant, que les peintres retiendront certains éléments en omettant d'autres — selon leurs préférences — ou imagineront — selon leur capacité de compréhension — des scènes inédites, transformant ainsi avec originalité un style dont les principes esthétiques avaient depuis longtemps cessé d'être compris.

À Cretzulescu, les inscriptions expliquent les scènes correctement. Mais, en commençant par la chapelle nord de l'église de Scheii Braşovului, celles-ci ne correspondront plus toujours aux représentations respectives. Ceci est dû d'abord au fait que dans toutes les églises, à l'exception de celle de Călimăneşti, le cycle de l'Apocalypse ne commence plus, comme à Dionysiou, par cette première apparition fantastique, mais par une scène introductive, symbolisant le moment de l'inspiration de Jean, scène figurée par les artistes byzantins et aussi par les enlumineurs médiévaux d'Occident et qui sera interprétée ultérieurement aussi par certains graveurs⁶³. L'Archange Gabriel — messager céleste — apparaissait à St Jean dans l'île de Patmos, pour lui prédire les visions qui lui seront montrées et qu'il devra com-

munique par écrit aux hommes; cette scène n'avait pas été décrite par Denis de Fourna. Mais, tandis qu'à Cretzulescu on a donné pour explication de cet état de grâce, reçu par l'apôtre Jean, les versets 11–12 du I^{er} chapitre, à Scheii Braşovului La Révélation de Jean a pour inscription les premiers versets tandis que la Vision — largement décrite au premier chapitre — est accompagnée des premiers mots du deuxième chapitre. La représentation des Âmes des martyrs, qui constitue la quatrième scène de Dionysiou, quoique respectant le schéma athonite et illustrant, donc, le VI^e chapitre (9–11), est expliquée à Scheii Braşovului par le commencement du III^e chapitre. À Dionysiou on avait omis d'illustrer les chapitres II et III, lacune supplée par les peintres de la chapelle de Scheii Braşovului par des inscriptions initialement destinées à résumer d'autres épisodes de l'Apocalypse. Cette méticulosité sans discernement, qui apparaît d'abord à Scheii Braşovului, se manifestera naturellement aussi dans les églises de Rîmnicul-Vilcea. Chaque image y est expliquée par les premières deux ou trois lignes des chapitres se succédant dans un ordre strictement chronologique. Cependant, à l'instar des inscriptions qui cesseront d'être le résumé succinct des chapitres illustrés, comme à l'église Cretzulescu par exemple, les images deviendront, elles aussi, le résultat de combinaisons superficielles d'éléments iconographiques qui auront ainsi perdu leur signification théologique. La synthèse de Dionysiou apparaît diluée dans la peinture des églises de Rîmnicul-Vilcea, car on y a introduit des images propres aux II^e, III^e et IV^e chapitres, qui ne sont pas décrites dans les erminies. À Călimăneşti, les 18 scènes ressembleront aux illustrations naïvement simplifiées d'un conte populaire.

L'analyse iconographique de ces différentes représentations démontrera la pluralité des points de vue de la mentalité d'une époque arrivée au carrefour du Moyen Âge et du début des temps modernes.

C'est ainsi que les tendances novatrices du XVIII^e siècle, recherchant le côté sensationnel et l'accumulation de connaissances nouvelles, plutôt que les méditations en marge des vieux symboles, ont ajouté à la version athonite de l'Apocalypse des éléments nouveaux, inspirés de l'art occidental et de la réalité locale, fusion de traditions et d'innovations s'efforçant de réanimer l'ancienne iconographie. Parfois, les interprétations d'artistes ignorant la signification des anciens symboles ont donné lieu à des images sèches, vidées de leur contenu, tandis que d'autres fois l'imagination populaire a tiré de l'Apocalypse des aspects d'une ineffable candeur, en atténuant son tragique jusqu'à l'idylle.

À Dionysiou, l'Apocalypse commençait avec la première Vision. Jésus, gardant l'attitude de la Transfiguration, apparaissait à un Saint Jean âgé, dans l'île de Patmos. Comme attributs apocalyptiques on s'était borné à représenter les sept étoiles entourant sa main gauche et les sept chandeliers posés sur les boucles des nuages, n'osant pas montrer Jésus avec l'épée dans la bouche⁶⁴. Cependant dans la peinture des églises roumaines on commençait par l'Annonce de l'Archange Gabriel, qui symbolisait, comme nous l'avons déjà dit, le moment de l'inspiration de l'apôtre Jean.

Dans le registre supérieur apparaît l'image de l'Ancien des jours, figuré comme un vieillard aux cheveux et à la barbe blancs. À Cretzulescu et dans la chapelle de l'évêché Jean est agenouillé sur le sol. Cependant à Cretzulescu on aperçoit derrière lui un siège qui nous fait penser que jusqu'à l'apparition de l'ange il s'y était tenu assis en méditation, tel qu'il était représenté dans les enluminures des quatre évangiles, convention qui se maintient intacte dans la peinture de la scène respective de Preajba. Dans la chapelle de Scheii Braşovului, Jean se tient sagement assis sur un coffre de mariage peint (fig. 13), tandis qu'à l'église Buna Vestire de Rimnicul-Vilcea il est assis sur une colline

fleurie. Ce n'est qu'à Scheii Braşovului, Preajba et Călimăneşti que Jean est représenté vieux, tel qu'on le voit dans les enluminures des quatre évangiles et à Dionysiou et tel qu'il devait être au moment où il écrivait l'Apocalypse, tandis que dans les deux autres églises il apparaît jeune, comme disciple de Jésus, tout comme dans les gravures de Dürer et du maître J. F., par exemple. On a aussi gardé, comme dans les livres des quatre évangiles, l'habitude de peindre à côté de St Jean son symbole — l'aigle. Les évangélistes ayant auprès d'eux leurs symboles figuraient aussi sur les pendentifs qui, dans les églises, soutenaient la tour du Pantocrator.

Les différentes attitudes de l'Archange Gabriel évoquent celles que l'on voit dans les Annonciations de la peinture traditionnelle roumaine. Le paysage rocheux de l'île de Patmos n'a été évoqué que dans la scène respective de la chapelle de l'évêché, mais sur les collines, qui s'y trouvent aussi, de mêmes qu'à l'église Buna Vestire, on a peint des fleurs. Une intention d'imiter le réalisme des gravures occidentales, qui montraient les plus fantastiques moments de l'Apocalypse se déroulant dans un décor citadin ou dans un paysage réel, a été esquissée à Cretzulescu et ensuite schématiquement répétée dans les autres peintures. La Révélation de Jean sera donc située aux portes d'une ville entourée de murs d'enceinte, avec des tours et de toits en pente et des groupes d'arbres animant le paysage jadis désert. Cependant, l'interprétation plus simplifiée d'une architecture s'éloignant des modèles fantaisistes de tradition hellénistique tenait plutôt de la vision plus fruste des artistes médiévaux d'Occident⁶⁵. Le désir de donner au décor un aspect plus véridique aura néanmoins des effets insignifiants, puisque concomitamment avec l'esquisse discrète de la perspective linéaire on continue à employer la perspective inverse qui imprime au décor un caractère abstrait.

À Dionysiou, la première Vision faisait fondre l'image de l'Ancien des jours avec



Fig. 14. — Chapelle nord de l'église Saint-Nicolas de Scheii Braşovului: Le Fils de l'homme apparaît à Jean.

celle du Christ, selon l'interprétation d'André de Césarée⁶⁶. L'imagination et l'esprit narratif de notre peuple a préféré de remplacer ce symbole plus difficile à comprendre avec la figure de vieillard de Dieu le Père⁶⁷, telle qu'elle s'était révélée au prophète Daniel. À Cretzulescu, à Scheii Braşovului et à Preajba, la Vision a tous les attributs décrits dans le texte et apparaît à travers une fente de nuages, se conformant donc à la narration, tout comme dans les gravures occidentales. Les peintures des églises de Rîmnicul-Vilcea tendent avec simplicité vers une nouvelle concentration symbolique: l'image de l'Ancien des jours est renfermée dans une mandorle ellipsoïdale, suspendue au ciel, ce qui lui confère l'aspect d'un sceau

conventionnel. Tandis qu'à Cretzulescu et à Scheii Braşovului les étoiles sont tenues dans la main de l'Ancien des jours, soit en forme de croix soit comme un bouquet, les peintres de Rîmnicul-Vilcea cédant à un penchant pour les solutions décoratives faciles ont arrangé les étoiles sur les bords de la mandorle et disposé les chandeliers en ligne droite, procédé qui avait été également employé par les illustrateurs médiévaux d'Occident⁶⁸.

Quelques-unes des oeuvres médiévales représentaient Jean dans presque toutes les scènes de l'Apocalypse, comme spectateur, tout à fait absorbé par les visions qui défilaient devant ses yeux. À Cretzulescu aussi, de même qu'à Rîmnicul-Vilcea, Preajba⁶⁹ et Călimăneşti, l'apôtre Jean figure dans presque toutes les scènes. Mais, tandis qu'à Cretzulescu, Preajba et Călimăneşti il contemple les scènes de l'intérieur, impressionné par ce qu'il voit, dans les peintures de Rîmnicul-Vilcea il indique démonstrativement de la main les apparitions fantastiques où il n'est plus impliqué, son regard cherchant celui du spectateur. De cette manière, le mystère et le sentiment de la narration se vident de sens, se transformant en un banal axiome. À Scheii Braşovului on suit une autre tradition iconographique, selon laquelle Jean aurait eu la première vision apocalyptique en rêve, ainsi que cela était arrivé à quelques-uns des prophètes de l'Ancien Testament⁷⁰ (fig. 14). À Călimăneşti, Jean est représenté dormant par terre et Dieu s'approche de lui en marchant sur le sol et en tenant à la main un chandelier avec un cierge allumé au lieu des étoiles, ce qui nous fait penser plutôt à l'illustration d'un conte qu'à une apparition de l'Apocalypse (fig. 15).

Les chapitres II et III, contenant Les Reproches adressés aux sept Églises de l'Asie, ne furent que très rarement illustrés par les enlumineurs occidentaux du Moyen Âge⁷¹. Le second chapitre figure à Călimăneşti, tandis que le troisième se trouve aussi dans les églises de Rîmnicul-



Fig. 15. — Porche de l'église des Saints Voïvodes de Călimănești: (I,1) « Je suis Alfa et Omega . . . », . . . (VI, 1) « et voici une porte était ouverte dans le ciel ».

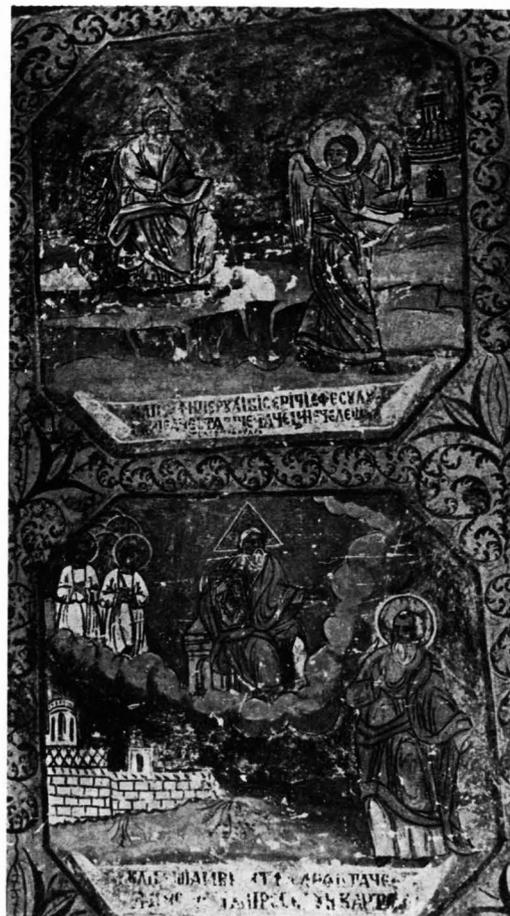


Fig. 16. — Porche de l'église des Saints Voïvodes de Călimănești: (II, 1) L'Ange de l'Éphèse. (VI, 1) « Puis je vis dans la main droite de celui qui était assis sur un trône un livre ».

Vilcea. À Călimănești, la pluralité des symboles du texte a été réduite à l'illustration *ad litteram* des premières lignes de ces chapitres. Par exemple l'inscription: « L'ange de l'Église d'Ephèse écrit: Voici ce que dit celui qui tient les sept étoiles » a suggéré l'illustration suivante: Dieu, assis sur un trône, l'index de la main droite levé, fait des remontrances à l'ange de l'Ephèse qui se retire plein de confusion (fig. 16). L'autre image est expliquée par les premiers mots de la remontrance adressée à l'église de Sardes: « Je connais tes oeuvres. Je sais que tu passes pour être vivant, et que tu es mort ». Les scènes respectives peintes dans les églises de Rimnicu-Vilcea

représentent ceux dont la foi n'était ni froide ni bouillante, par deux personnages agenouillés mais qui sont sur le point de tomber. Ils portent des couronnes sur la tête. Cependant ceux qui avaient conservé leur foi sont symbolisés par deux autres personnages, prosternés mais sans couronnes, rendant témoignage par le geste des bras orants ou des mains pressées contre leur coeur. À Călimănești, le symbole est plus direct, car on voit un empereur couché sur un catafalque, les yeux ouverts cependant, tandis qu'un groupe d'hommes, vieux et jeunes, qui rappelle celui des apôtres, s'avance en contemplant avec consternation celui qui gît (fig. 17).

Les églises de Rîmnicul-Vilcea présentent un nombre tellement réduit de personnages et de symboles, qu'il est à peine possible de reconnaître la signification de cette scène, noeud dramatique de l'Apocalypse. Dans la chapelle de l'évêché, le livre et l'agneau ne figurent plus sur les genoux de l'Ancien des Jours. Il ne reste des vingt quatre vieillards que deux personnages prosternés, mais gardant leurs couronnes sur la tête.

À l'église de Călimănești, la scène respective s'éloigne tout à fait du schéma athonite. L'inscription: « Après cela, je regardai, et voici, une porte était ouverte dans le ciel » a inspiré un tableau qui représente l'apôtre Jean contemplant le buste de Dieu le père, avec un ange à ses côtés, ces personnages apparaissant dans une guirlande de nuages.

L'impossibilité de donner, comme par le passé, une substance théologique aux nouvelles représentations est encore plus visible dans l'illustration du V^e chapitre par une scène qui n'avait pas été imaginée par les graveurs occidentaux et qui n'existait ni à Dionysiou ni dans le manuel de peinture de Denis de Fournas⁷⁵. Dans les deux églises de Rîmnicul-Vilcea le tableau portant l'inscription: « Puis je vis dans la main droite de celui qui était assis sur le trône »⁷⁶ nous présente Jean prosterné contre la terre, levant les yeux vers Dieu, flanqué de deux anges, dans une guirlande de nuages. À Călimănești, l'inscription plus complète: « Puis je vis dans la main droite de celui qui était assis sur le trône un livre »⁷⁷, est plus consciencieusement illustrée, car sur les genoux de Dieu il y a un livre qui, au lieu des sept-sceaux, a une reliure de l'époque.

Les interprétations de la scène des Quatre cavaliers de l'Apocalypse (chapitre VI, 1—8) montrent une atténuation progressive du monstrueux fabuleux. Le saut fantastique des cavaliers dans l'espace sombre est encore réalisé d'une manière impressionnante à Cretzulescu (fig. 19). Mais, peu à peu, l'élan diminue —



par exemple à Rîmnicul-Vilcea où l'on voit les cavaliers descendre au milieu de collines fleuries—pour s'appesantir tout à fait dans la peinture de Călimănești.

La mort, figurée à Cretzulescu et à l'église Buna Vestire par un squelette, tout comme à Dionysiou, sera évoquée à Călimănești sous les traits d'un diable ailé. Dans la chapelle de l'évêché elle sera une jeune femme, portant de beaux habits et se tenant gracieusement tournée vers les corps des hommes tombés aux pieds de son cheval. L'allégorie se rapproche en ce sens de celle du poète populaire anonyme, qui dans la ballade *Miorița* avait décrit la mort comme la belle épousée du monde (fig. 20)

Fig. 18. — Chapelle nord de l'église Saint-Nicolas de Scheii Braşovului: Dieu sur le trône et l'agneau.



Fig. 19. — Porche de l'église Cretzulescu de Bucarest: Les Quatre cavaliers de l'Apocalypse.

Le VI^e chapitre (9–11), consacré aux Âmes des martyrs, n'est illustré qu'à Cretzulescu et dans la chapelle de Scheii Braşovului et respecte le schéma athonite (fig. 21). De même, l'illustration des chapitres: VII (1–8) — Les Quatre anges et les quatre vents et l'ange qui scelle les serviteurs de Dieu avec son sceau et VIII (1–13, La Distribution des trompettes aux sept anges et les premiers quatre fléaux précipités sur l'humanité, ne suit le modèle athonite qu'à Cretzulescu et à Scheii Braşovului. Dans la peinture des églises de Rîmnicu Vilcea la simplification des compositions nous fait plutôt penser aux interprétations naïves des enluminures

populaires médiévales, seules étant illustrées les premières parties des descriptions⁷⁸. C'est ainsi que le VII^e chapitre sera illustré par quatre anges symétriquement groupés deux par deux, d'un côté et de l'autre, et tenant chacun dans leurs mains une tête avec la bouche ouverte qui symbolise les vents; on y a omis de représenter l'ange qui marque les élus du sceau. La scène de la Distribution des trompettes fait abstraction du second épisode du VIII^e chapitre (l'envoi sur la terre des quatre fléaux), se limitant à représenter les anges dans un schématisme décoratif. À l'église de Călimăneşti on a en plus supprimé la figure de l'Ancien des Jours.

L'illustration du IX^e chapitre (1–10), le Puits de l'abîme, nous offre une interprétation pleine de réalisme à Scheii Braşovului, où les sauterelles aux queues écailleuses et aux visages humains sont représentées avec beaucoup de minutie; dans les scènes similaires de Rîmnicu-Vilcea celles-ci ont été supprimées, les hommes étant empoisonnés par la seule fumée qui sort des puits.

Dans la scène des Cavaliers de l'Euphrate aussi (chapitre IX, 13–21), qui apparaît seulement à Cretzulescu et à Scheii Braşovului, on remarque une certaine tendance à souligner d'une manière réaliste le côté sensationnel de la narration. Le schéma athonite est respecté partiellement mais on y a ajouté aussi d'autres détails qui rappellent la gravure respective de Cranach. L'horreur inspirée par les guerres transparait de l'importance accordée aux cavaliers en armures médiévales et aux animaux à têtes de lions. Pour le registre céleste on a pris comme modèle la gravure de Cranach et non la scène de Dionysiou, puisque à la place du Christ c'est la figure de Dieu le père qui nous apparaît, et que sur les nuages, au lieu des sept têtes d'anges on voit deux anges sonnans des trompettes. Le nombre des anges du registre terrestre a été également réduit, car on n'en a peint que deux, au lieu de quatre, comme à Dionysiou.



Fig. 20. — Chapelle de l'évêché de Rimnicul-Vilcea: Les Quatre cavaliers de l'Apocalypse.



Fig. 21. — Chapelle nord de l'église Saint-Nicolas de Scheii Braşovului: Les Âmes des martyrs.

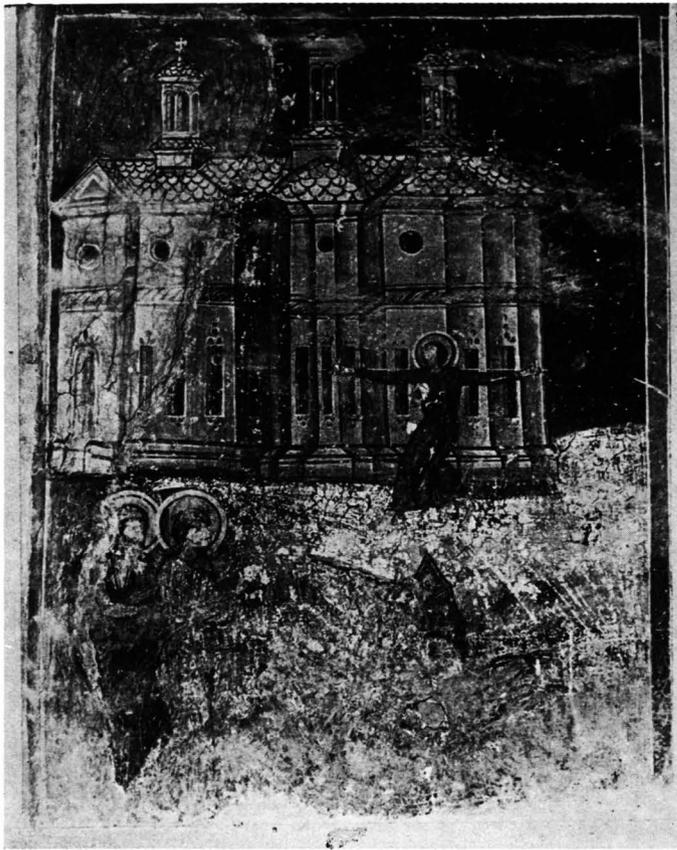


Fig. 22. — Porche de l'église Cretzulescu de Bucarest: Jean mesure le temple.

Par contre, L'Ange de feu (chapitre X, 1—11) suit dans toutes les peintures le schéma de Dionysiou.

La scène Jean mesurant le temple et les deux témoins (chapitre XI, 1—8) est complète seulement à Cretzulescu et à Scheii Braşovului. Aux églises Buna Vestire et des Saints Voïvodes les témoins ont disparu. Partout la maquette de l'église suggère l'architecture réelle de l'édifice respectif (fig. 22).

Pour illustrer le XII^e chapitre (1—17) — La Femme et la bête aux sept têtes ainsi que le combat de l'Archange Michel avec la bête — on suit la tradition, en représentant à Cretzulescu, dans la chapelle de Scheii Braşovului et à l'église Buna Vestire la Sainte Vierge avec des ailes, enveloppée de la mandorle de feu du soleil, la lune sous ses pieds. Cependant, à Scheii

Braşovului elle n'est plus vêtue du maphorion, mais porte des vêtements occidentaux et une couronne sur la tête. À Preajba et à Călimăneşti, la Sainte Vierge est représentée sans ailes. À la différence de Dionysiou⁷⁹, dans le registre supérieur de Cretzulescu il y a deux anges qui soutiennent le berceau formé de nuages où apparaît Jésus Emmanuel avec un nimbe crucifère, donc avant l'Incarnation (fig. 23). À droite, on voit le trône céleste. Dans la chapelle de Scheii Braşovului, le Christ est un nouveau-né, tout nu, tel qu'il apparaît dans les gravures occidentales, et il est enlevé au ciel par Dieu le père (fig. 24); à Călimăneşti le geste est identique mais Jésus est habillé comme un petit enfant de paysans. À Buna Vestire on a simplifié l'épisode en ne représentant dans le registre supérieur que le buste de Dieu le père, et à Preajba on a peint, Jésus Emmanuel, donc le Logos avant l'incarnation, entre deux anges. On a également omis le combat de l'archange Michel avec la bête, le schéma athonite n'étant conservé qu'à l'église de Cretzulescu et à la chapelle de Scheii Braşovului. Le monstre de la peinture respective de Dionysiou était une réalisation schématique d'une grande expressivité. Il faisait irruption de la mer et ses cous tendus en arcs parallèles exprimaient la force et l'orgueil. Déjà à Cretzulescu cet élan impétueux n'existe plus, les sept cous de la bête offrant la grâce des tiges de fleurs et ne nous impressionnent que par l'effet décoratif, pareil à celui d'un bijou étrange. Dans la peinture de Scheii Braşovului le monstre à sept têtes rampe aux pieds de la Sainte Vierge, tout comme dans les représentations réalistes du dragon des anciens contes populaires. La même image est encore plus atténuée à l'église Buna Vestire (fig. 25), pour se transformer à Preajba en celle d'un animal inoffensif, aux pieds d'une Vierge flanquée de deux grands anges (fig. 26). Enfin, à l'église de Călimăneşti, dans la composition respective il n'y aura plus qu'un hiéroglyphe desséché.

Nous revenons sur le fait qu'à l'église de Cretzulescu, dans la représentation du XIII^e chapitre (1–18) — La Bête qui monte de la mer et la bête qui monte de la terre — le bélier qui symbolisait cette dernière avait été remplacé par un agneau à sept petites cornes et qui porte une bannière. Symbole du Christ, l'agneau sur la montagne de Sion était de fait invoqué dans le XIV^e chapitre comme signe de la victoire. Mais, tandis qu'à Cretzulescu le tableau contient, comme il était naturel, la confrontation des deux bêtes, à Călimănești on s'est contenté de représenter Jean seul devant la bête à sept têtes.

À partir du XIV^e chapitre, à Călimănești, les inscriptions ne correspondent plus aux représentations, ce qui prouve qu'elles ont été transcrites mécaniquement, sans toujours tenir compte du contenu des images. Le même symptôme peut être observé aussi à l'église de Preajba où le panneau (qui représente le XV^e chapitre (1–8) — Les Sept anges avec les sept fléaux — porte une inscription qui s'applique au XIV^e chapitre. En échange, « La Moisson et la vendange » ont des explications adéquates et la composition reproduit le schéma classique.

De l'analyse iconographique sommaire on peut conclure qu'au monastère de Văcărești une représentation occidentalisée de l'Apocalypse exprimait les aspirations innovatrices des princes phanariotes, formés dans l'atmosphère cosmopolite de Constantinople. Ces princes ont contribué à transplanter dans notre culture les germes d'un renouveau qui se fera sentir au cours du siècle suivant⁸⁰.

À Cretzulescu, fondation d'un boyard aux profondes racines dans le passé culturel et historique du pays, dans la chapelle de Scheii Braşovului, où parmi les peintres il y en eut qui avaient suivi à l'école brancovane de peinture, ainsi qu'à l'église de Preajba, érigée par un boyard très désireux de s'instruire⁸¹, on a continué de suivre, dans la plupart des cas, l'iconographie de l'Apocalypse, peint au XVI^e

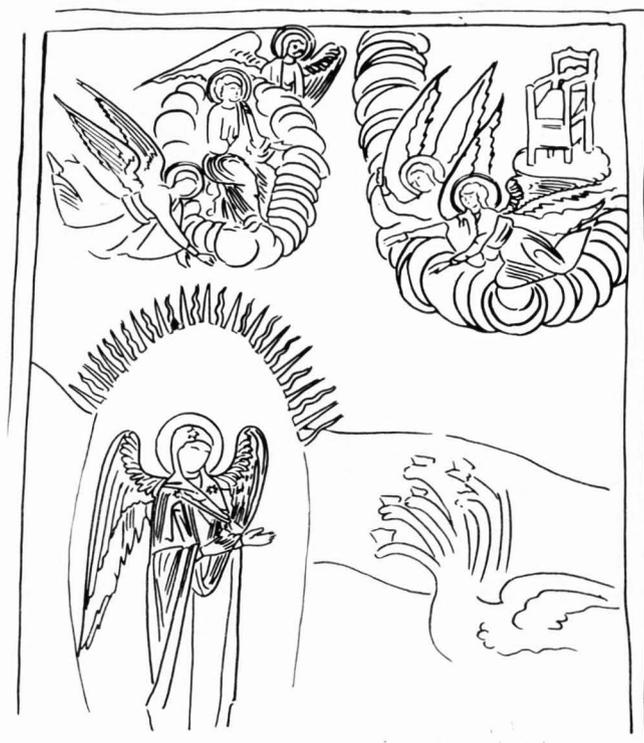


Fig. 23. — Porche de l'église Cretzulescu de Bucarest: La Femme et la bête.



Fig. 24. — Chapelle nord de l'église Saint-Nicolas de Scheii Braşovului: La Femme et la bête.



Fig. 25. — Porche de l'église de l'Annonciation et de Saint-Nicolas de Rimnicul-Vilcea: La Femme et la bête.

Fig. 26. — Porche de l'église Saint-Étienne et Saint-Georges de Preajba: La Femme et la bête.



siècle à l'Athos. Néanmoins, les innovations apportées sont dues au fait que peu à peu, le contact avec les diverses représentations du thème ont donné naissance à de nouvelles combinaisons d'éléments. Quoique avec timidité, elles témoignent de la curiosité intellectuelle et des aspirations à l'innovation et à l'originalité de leurs auteurs. Pourtant, malgré leur désir de renouveler l'intérêt de quelques-unes des scènes, ils n'ont pu recréer le dramatisme de l'Apocalypse médiéval, car à l'épuisement du sentiment mystique s'associait leur ignorance à styliser d'une manière expressive ses narrations. À Cretzulescu, on a introduit dans les représentations un ordre décoratif, les scènes perdant ainsi de leur dynamisme et les éléments fantastiques étant réduits à un symbolisme facilement accessible. L'interprétation maniériste, académique, ainsi que la platitude de cet arrangement symétrique trahissent l'absence d'un noyau mystique et d'une imagination effervescente. Le dessin fluide délimite des personnages aux gestes élégants (fig. 27), leur distribution suivant une harmonie décorative rythmique (fig. 28). Les plis des draperies commencent à avoir des mouvements monotones. En échange, le modelé des figures continue à être suggéré avec délicatesse. On a maintenu aussi la palette usitée, dominée par le gris opaque du fond qui contraste avec l'ocre et le brique terne de la terre où fleurit le vert pâle de la végétation et le bouquet formé par le coloris des vêtements des personnages: un corail, un violet doux, un bleu moelleux, un gris transparent. Sur les silhouettes des édifices de l'arrière-plan des scènes, les ombres et les lumières tombent en un contraste puissant, suggérant une atmosphère dramatique.

Dans les quelques scènes peintes dans le porche de l'église de Preajba aussi on retrouve des qualités de l'ancien style. Les gestes amples sont définis par des tracés qui glissent en stylisant avec adresse les formes et les mouvements. Le coloris est



Fig. 27. — Porche de l'église Cretzulescu de Bucarest: Le Puits de l'abîme (détails).

plus dur, le brique et le gris clair dominant.

Dans la chapelle de l'église Saint-Nicolas de Scheii Braşovului, le phénomène de « rustication » de l'ancien style est encore plus évident. Quoique il y avait dans l'équipe des peintres formés à l'école brancovane, ceux-ci ne surent imposer leur point de vue et se laissèrent dominer par la fruste vigueur des autres. C'est ainsi que la disposition rythmique et décorative s'est transformée en un arrangement strictement symétrique (fig. 29). Le dessin raide, dépourvu de souplesse, trace des silhouettes aux jambes d'une longueur disproportionnée, imitation rustique d'un maniérisme baroque. Les plis figés indiquent une certaine rondeur des formes. Les figures ont du relief, mais les traits sont stéréotypés. Même si les scènes sont parfois agrémentées d'éléments anecdotiques qui trahissent la verve de l'imagination populaire, une disposition trop monotone des éléments qui les composent et un dessin peu nuancé ont ôté quelque chose du charme de la cursivité narrative. La som-

bre atmosphère de l'Apocalypse s'est transformée à Scheii Braşovului en une féerie idyllique, évoquée à l'aide d'une palette exubérante, composée du bleu cobalt du ciel et du rouge de la terre sur lequel se profilent les arbres d'un vert tendre et les vêtements d'un blanc éclatant des personnages.

Dans les deux églises de Rîmnicu-Vilcea il a été possible de réduire les personnages, les symboles et l'action, grâce à une interprétation iconographique plus simpliste, comme si un pont avait été jeté, par dessus des siècles, entre les peintres de notre pays et les enlumineurs des monastères médiévaux. Mais, si au point de vue de la composition des scènes il est facile d'en saisir le rapprochement, au point de vue du contenu idéologique et sentimental il n'y a aucune tangence entre la simplification opérée par les artistes du XVIII^e siècle, pour lesquels les anciens symboles commencent à perdre leurs significations et entre le schématisme naïf des enlumineurs médiévaux. Dans les



Fig. 28. — Porche de l'église Cretzulescu de Bucarest: Distribution des trompettes (détails).

peintures que nous venons d'analyser, les éléments de la composition, disposés selon les règles d'une symétrie facile, évoquent les procédés ornementaux d'un art artisanal. Le dessin a le mouvement correct d'une calligraphie surveillée. La palette est gaie, avec des couleurs chaudes, complémentaires, combinés avec soin.

À l'église de Călimănești les anciens principes stylistiques ont été abandonnés. Les multiples traits d'un dessin naïf cherchent avec insistance la forme et le mouvement, créant une féerie d'où les accessoires de l'iconographie athonite sont le



Fig. 29. — Chapelle nord de l'église Saint-Nicolas de Scheii Braşovului: Distribution des trompettes.

plus souvent absents et où les anges sont devenus les principaux personnages. Une riche ornementation encadre les scènes, pareilles à des illustrations de livre peintes sur le mur. Bien que pauvre, la gamme chromatique a la transparence de l'aquarelle.

Le trait qui unit ces interprétations si diverses est l'attitude des peintres vis-à-vis du paysage et du décor. Ainsi, près des montagnes érodées, vestiges d'un paysage traditionnel, s'élèvent des édifices d'une composition plus organique, qui remplacent l'architecture fantaisiste de tradition hellénistique. Des groupes d'arbres à Cre-

tzulescu et à Scheii Braşovului, des œillets, des iris, des tulipes et des herbes disposées en éventail dans les deux églises de Rimnicul-Vilcea, indiquent une intention à évoquer la nature environnante. De même, il apparaît très visible que, à côté de la perspective inverse, on a utilisé la perspective linéaire, certains éléments ayant été graduellement diminués vers l'arrière-plan de la scène.

La belle répartition des scènes des quelques cycles décrits prouve que sur le parcours du XVIII^e siècle l'exemple de la peinture de l'époque de Brancovan, impressionnante par l'éclat de ses couleurs et l'harmonie qui équilibrait l'abondance des scènes, subsistait encore. L'unité artistique avait pu être assurée, à cette époque-là, par l'expérience accumulée par des peintres travaillant en commun aux fondations des grands féodaux, et capables par conséquent de passer à travers le filtre d'une même conception esthétique, d'homogénéiser et d'adapter avec discernement les éléments de l'immense répertoire iconographique de tradition byzantine, qu'ils combinaient avec d'autres, de la dernière nouveauté. Les diverses interprétations subies par le thème de l'Apocalypse laissent pourtant voir un processus de désagrégation de cette

unité stylistique, due au goût et à la formation intellectuelle des fondateurs, qui appartenaient à présent aux diverses classes sociales en ascension, ainsi qu'à la formation et aux connaissances des peintres itinérants. Ces derniers ne possédaient plus la science de styliser d'une manière unitaire un sujet aussi diversement interprété mais, cependant, un reste de la mentalité médiévale les empêchait de s'affranchir complètement de règles esthétiques qu'ils ne comprenaient d'ailleurs plus. Les compositions anciennes étaient renouvelées par des éléments de provenance différente, trahissant des traditions et des niveaux de culture différents, reflétant la curiosité et l'intérêt pour des formes et des sujets nouveaux qui caractérisaient ce siècle, privé d'œuvres remarquables mais non de vivacité.

La peinture valaque de cette époque avait mimé les thèmes de l'iconographie traditionnelle et sauvé un art fatigué, grâce à une tenue harmonieuse et élégante des compositions ainsi qu'à la fraîcheur d'une interprétation rustique.

À la fin du Moyen Âge, les transformations kaléidoscopiques de l'Apocalypse de tradition athonite caractérisent la destinée même de la peinture valaque au XVIII^e siècle et la fin d'un style.

¹ LOUIS BRÉHIER, *Les Visions apocalyptiques dans l'art byzantin*, in *Artă și arheologie*, Bucarest, 1930, p. 6.

² LOUIS BRÉHIER, *L'Art chrétien*, Paris, 1928, p. 148; R. P. de Jerphanion, *Les Églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925-1932, Tome I^{er}, p. 69 et 140-141, album I, pl. 39₃; GABRIEL MILLET, *L'Art byzantin*, in: ANDRÉ MICHEL, *L'Histoire de l'art*, Paris, 1905, Tome I^{er}, 1, p. 51, fig. 29; JULIETTE RENAUD, *Le Cycle de l'Apocalypse de Dionysiou*, Paris, 1943, p. 13-19; ANDRÉ GRABAR, *Byzantium from the Death of Theodosius*

to the Death of Islam, Paris, 1966, p. 131; idem, *À propos d'une icône byzantine au Musée de Sofia*, in *L'Art de la fin de l'antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1968, Tome II^e, p. 847-860, Tome III^e, pl. 204; J. HUBERT, J. PORCHER, W. F. VOLBACH, *Frühzeit des Mittelalters*, Munich, 1968, p. 204.

³ JULIETTE RENAUD, *op. cit.*, p. 12.

⁴ La croyance dans une lutte entre les ennemis du Christ et ses fidèles, qui durera 1000 ans et prendra fin avec le retour du Christ en tant que juge suprême, venu pour instaurer le paradis, trouvait un climat favorable dans les événements

politiques et sociaux du Moyen Âge. L'empire carolingien s'était démembré, une fiscalité impitoyable opprimait des gens décimés par la faim et la maladie. En même temps, les dernières invasions barbares et surtout les incursions répétées des normands ébranlaient l'Europe occidentale. Voir: H. FOCILLON, *L'An mille*, Paris, 1952.

⁵ A. GRABAR, C. NORDENFALK, *Le Haut Moyen Âge*, Genève, 1957, p. 162–175; J. HUBERT, J. PORCHER, W. F. VOLBACH, *L'Empire carolingien*, <Paris>, 1968, p. 182–184 et 287.

⁶ H. AURENHAMMER, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Vienne, 1959, p. 176–207.

⁷ ÉMILE MÂLE, *L'Art religieux à la fin du Moyen Âge en France*, Paris, 1922, p. 443–456; idem, *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1923, p. 364; idem, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, 1924, p. 4–7, 8–17, 363–364; E. MAILLARD, *L'Église de Saint-Savin-sur-Gartempe*, Paris, 1926, p. 31; H. FOCILLON, *Peintures romanes des églises de France*, Paris, 1938, p. 23; LOUIS RÉAU, *L'Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1957, Tome II^e, p. 665–726; H. AURENHAMMER, *op. cit.*; M. V. ALPATOV, *Памятник древнерусской живописи конца X века икона, апокалипсис, москва, мсмлхну*.

<Bibliographie: p. 120–129>; RENÉ PLANCHENAU, *L'Apocalypse d'Angers*, <Paris>, 1966.

⁸ *Die Zeit der Barock*, herausgegeben von Hugh Trevor Roger, Munich, 1970, p. 40.

⁹ H. WÖLFFLIN, *Die Kunst Albrecht Dürers*, München, 1908, p. 40–60.

¹⁰ JULIETTE RENAUD, *op. cit.*, p. 27–38; H. BRUNET-DINARD, *Le Maître J. F., inspirateur des fresques de l'Apocalypse de Dionysiou*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1954, p. 309–316; PAUL HUBER, *Athos. Leben. (Glaube. Kunst, <Zürich>, <1969>*, p. 305–388).

¹¹ JULIETTE RENAUD, *op. cit.*, p. 8–19.

¹² M. BEZA, *Urme românești în răsăritul ortodox*, Bucarest, 1935; N. IORGA, *Byzance après Byzance*, Bucarest, 1935; idem, *Istoria bisericii românești și a vieții religioase a Românilor*, Bucarest, 1929–1932; GR. NANDRIȘ, *Documente slavone la mănăstirile Athosului*, Bucarest, 1936; T. BODOGAE, *Ajutoarele românești la mănăstirile din Sfântul Munte Athos*, Sibiu, 1941; D. P. BOGDAN, *Acte diplomatice slavo-române în secolele XIV–XV*, Bucarest, 1958; A. SCRIMA, *Les Roumains et le Mont Athos*, in *Le Millénaire du Mont Athos*, VENISE-CHEFTONE, 1963, p. 145–152.

¹³ M. CHATZIDAKIS, *Contributions à l'étude de la peinture post-byzantine*, Athènes, 1953; idem, *Considérations sur la peinture post-byzantine en Grèce (XVI^e siècle-début du XVIII^e siècle)*, in *I^{er} Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes*, Sofia, 1966, p. 7–19; A. XYNGOPOULOS, *Esquisse d'une histoire de la peinture religieuse après la prise de Constantinople*, Athènes,

1957 (en grec); idem, *Mosaïque et fresques de l'Athos*, in *Le Millénaire du Mont Athos*, VENISE-CHEFTONE, 1963, p. 247–262; C. KALOKYRIS, *Themes of Archeology and Art, Mount Athos, Athènes*, 1963 (en grec); AL. EMBIRICOS, *L'École crétoise. Dernière phase de la peinture byzantine*, Paris, 1967; PAUL HUBER, *op. cit.*

¹⁴ G. MILLET, J. PARGOIRE et L. PETIT, *Recueil des inscriptions chrétiennes du Mont Athos*, Paris, 1904, p. 158, n^o 458 et p. 169–170; G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris, 1960, p. 659–660; JULIETTE RENAUD, *op. cit.*, p. 2; M. CHATZIDAKIS, *Contributions à l'étude de la peinture post-byzantine*, Athènes, 1953, p. 21; L. H. HEYDENREICH, *Der Apokalypsen-Zyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibel-Illustration der Reformation*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Tome 8, 1939, n^o 1/2, p. 1–40; Paul Huber, *op. cit.*, donne à la page 383 les tables chronologiques des dix Apocalypses peints à l'Athos entre 1547 (?) et 1840.

¹⁵ SORIN ULEA, *L'Origine et la signification idéologique de la peinture extérieure moldave*, in *RRHA*, V, 1963, n^o 1, p. 29–71.

¹⁶ L'innovation fut introduite dans le Nouveau Testament paru à Wittenberg, Luft, en 1529 ou 1530. Voir aussi *Das ist die ganze H. Schrift Deudtsch Auff. New zugerichtet Dr. M. Luther*, <Leipzig: Nicolaum Wolrab, 1541>, fig. 25.

¹⁷ JULIETTE RENAUD, *op. cit.*, p. 2–4; Paul Huber, *op. cit.*, p. 365–383.

¹⁸ M. ALPATOV, *op. cit.*, p. 131.

¹⁹ JULIETTE RENAUD, *op. cit.*; LOUIS, RÉAU, *op. cit.*, p. 662.

²⁰ H. BRUNET-DINARD, *op. cit.*

²¹ FRITZ BURI, *Holbein auf dem Athos*, *Basler Jahrbuch f. Kultur und Geschichte*, Basel, 1964, p. 39–51; PAUL HUBER, *op. cit.*, p. 365–383, fig. 212–219.

²² M. CHATZIDAKIS, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Venise, 1960.

²³ AL. EMBIRICOS, *op. cit.*, p. 69–83.

²⁴ Aux XVI^e et XVII^e siècles le cycle de l'Apocalypse a décoré des icônes grecques et russes, les sources d'inspiration locales s'associaient à d'autres, empruntées des œuvres occidentales. (Voir: JULIETTE RENAUD, *op. cit.*, p. 4; N. P. LICHAČEV, *Matériaux pour l'histoire de la peinture d'icônes russes* (en russe), Saint-Petersbourg, 1920, n^{os} 445, 609, 790, 791; Louis Réau, *op. cit.*

En Russie, les fastueuses décorations peintes dans les églises de la Sainte Trinité (1653) de Nikitinki et Saint Jean-Baptiste du centre commercial de Yaroslavl (1694–1695) englobent aussi l'Apocalypse, inspiré des gravures de la bible hollandaise *De Theatrum biblicum*. Dans ces ensembles, « véritables encyclopédies peintes » où « les sujets religieux ont été traités comme des faits de la vie quotidienne et les légendes bibliques

comme des contes romantiques », la peinture de l'Apocalypse a, elle aussi, dépassé la rigueur de l'ancien style par la liberté des compositions et le tumulte des mouvements. Les quatre cavaliers de l'Apocalypse, par exemple, y étaient représentés foulant sous les sabots de leurs chevaux les invadateurs de la Russie. (Voir: Ес. ОВЧИННИКОВА, Церковь трицы В Никитниках – памятник живописи и зодчества XVII века, Москва, 1970, p. 116–126. et В.Г.Брюсова, Фрески Ярославля XVIII, начала XVIII Москва, 1969. Nous remercions ici à Sorin Ulea qui a eu l'amabilité de mettre les livres à notre disposition.

En Bulgarie, au début du XIX^e siècle, les esquisses du peintre Toma Vişanov, illustrant l'Apocalypse, représentaient la synthèse des influences des modes occidentales et athonites avec des éléments folkloriques, dans un style libéré des canons traditionnels. (Voir: Никола Мавродинов, Изкуството на българското възраждане, София, 1957 (Résumé français, p. 420, p. 422. Асен Василиев, Тома Вишанов Молея, 1969, p. 16–25.

²⁶ N. CARTOJAN, *Cărțile populare în literatura română*, Tome I^{er}, Bucarest, 1929, p. 60–99; idem, *Istoria literaturii române vechi*, Bucarest, 1940, Tome I^{er}, p. 68–90; AL. PIRU, *Literatura română veche*, Bucarest, 1961, p. 72–75.

²⁷ V. PAPACOSTEA, *Les Origines de l'enseignement supérieur en Valachie*, in *Revue des Études Européennes* (= RESEE), I (1963), n^{os} 1–2, p. 7–40; V. CÂNDEA, *L'Humanisme d'Udrişte Năsturel* in RESEE, IV (1968), n^o 2, p. 239–287; N. IORGA, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688–1821)*, Tomes I–II, «édition parue par les soins de Barbu Theodorescu», Bucarest, 1969; V. PAPACOSTEA, *La Fondation de l'Académie grecque de Bucarest*, in RESEE, IV (1967), n^{os} 1–2, p. 116–145.

²⁸ CORNELIU DIMA-DRĂGAN, *Orizonturi umaniste în cultura românească din secolul al XVII-lea*, in *Studii. Revistă de istorie*, T. 19, 1966, n^o 4, p. 668–682; V. CÂNDEA, *Stolnicul Constantin Cantacuzino. Omul public – umanistul (I)*, in *Studii. Revistă de istorie*, Tome 19, 1966, n^o 4, p. 651–656; I. IONAŞCU, *Din viața și activitatea stolnicului Constantin Cantacuzino 1640–1716*, in *Studii. Revistă de istorie*, Tome 19, 1966, n^o 4, p. 633–650.

²⁹ N. IORGA, *op. cit.*, chap. IV, *Dimitrie Cantemir*, p. 221–331.

³⁰ Cité de l'introduction de l'évêque Damaschin pour sa traduction intitulée: . . . *Commentaire de notre saint archevêque André de Césarée à l'Apocalypse du saint apôtre et évangéliste Jean. Traduit du grec en dialecte slavon par les soins du prêtre Lavrentie Zizania. Et à présent, au temps du très éclairé voivode Constantin Basarab, avec l'autorisation et par ordre du très saint père Teodosie, métropolitaine de l'Ungro-Valachie, traduit du slavon en roumain. En l'an*

7208 depuis le commencement du monde et 1704 après Jésus-Christ (Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, Mss. 2469, f. I r.–149 r.).

³¹ Les livres de délectation: *Romanul lui Varlaam și Ioasaf, Alexandria, Floarea darurilor, Pildele filozofesti*, élargissaient et complétaient la sphère des enseignements chrétiens – *Învățăturile creștinești* – en contribuant, dans notre pays aussi, à la formation de la « bienséance » de « l'honnête homme », modèle idéal, élaboré par les philosophes de l'Orient et adopté par le classicisme occidental, qui en offrait à ce moment l'exemple à la couche cultivée de notre pays. Voir: N. CARTOJAN, *Cărțile populare în literatura română*, Tome II^e, *Epoca influenței grecești*, Bucarest, 1938; N. IORGA, *op. cit.*, p. 19–50 et p. 332–350; AL. DUȚU, *Un livre de chevet dans les pays roumains au XVIII^e siècle « Les dits des philosophes »*, in RESEE, IV (1966), n^{os} 3–4, p. 513–533; idem, *Diversificarea preocupărilor cărturărești la unaniștii români în limbă și literatură*, XVI (1968), Bucarest, p. 13–21; idem, *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII*, Bucarest, 1969.

³² N. IORGA, *Istoria bisericii românești și a vieții religioase a românilor*, tome II^e, Vălenii de Munte, 1908, p. 108–112.

³³ La préface, mss. 2469, Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, a été déchiffrée par Filoftea Mihail, paléographe principal.

³⁴ P. P. PANAITESCU, *L'Influence de l'œuvre de Pierre Mogila, archevêque de Kiev dans les Principautés Roumaines*, in *Mélanges de l'École roumaine en France*, Paris, 1926.

³⁵ On a émis une hypothèse selon laquelle au Mont Athos l'intégration de l'Apocalypse au programme iconographique aura été influencée aussi par les essais d'un rapprochement, au XVI^e s., entre l'église protestante et celle catholique, le cycle étant interprété « ad hoc » comme la figuration de la déchéance de l'autorité papale (voir L. H. HEYDENREICH, *op. cit.*, et PAUL HUBER, *op. cit.*). Par conséquent, dans les autres pays appartenant au rite orthodoxe l'enrichissement du programme iconographique avec des scènes et des thèmes d'origine occidentale, aussi bien que la traduction de livres de théologie dans la langue du pays – à l'exemple de l'initiative progressiste de la Réforme – ne signifiait point une renonciation aux traditions culturelles, mais une adaptation des armes de combat contre les courants du dehors, inacceptables à un moment historique où l'un des moyens de la résistance nationale était le conservatorisme orthodoxe.

³⁶ *Istoria artelor plastice în România*, Tome II^e, Bucarest, 1970, *Arta în Moldova de la începutul secolului al XVIII-lea pînă în primele decenii ale*

secolului al XIX-lea, SORIN ULEA, *Pictura*, p. 139–140.

³⁶ I. D. ȘTEFĂNESCU, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Paris, 1932, p. 289–292; V. DRĂGUȚ, *Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania, în Pagini de veche artă românească*, vol. II, Bucarest, 1972, p. 62 și p. 74.

³⁷ T. VOINESCU, *Zugravul Pîrvu Mutul și școala sa*, în SCIA, II, 1955, 3–4, p. 133–156; idem, *Școala de pictură de la Hurezi*, dans *Omăgiu lui George Oprescu*, 1961, p. 573–587; idem, *Istoria artelor plastice în România*, Tome II^e, *Arta în Țara Românească de la începutul secolului al XVII-lea pînă în primele decenii ale secolului al XIX-lea*, *Pictura*, p. 59–76; V. DRĂGUȚ, *Arta brâncovenească*, Bucarest, 1971.

³⁸ I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'Église « Doamnei » (de la princesse) à Bucarest. Les peintures murales*, în *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice (BCMI)*, XXXVI (1943), p. 8 et 11; T. VOINESCU, *Modele tradiționale și observații realiste în pictura muntească în veacul al XVIII-lea. Caietul de modele al lui Radu Zugrav*, în SCIA, seria artă plastică, XIV, 1967, 1, p. 52–69; CORNELIA PILLAT, *Tradiție și inovație în arta Țării Românești din a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Biserica Crețulescu din satul Rebegești*, în SCIA, V, 1958, 2, p. 51–72; idem, *Pictura din interiorul bisericii Crețulescu din București*, în SCIA, seria artă plastică, XIV, 1967, 2, p. 209–226.

³⁹ En 1681, l'artisan transylvain C.V. avait orné une reliure donnée par le voïvode Șerban Cantacuzino au monastère Cotroceni de 26 scènes de l'Apocalypse, respectant l'iconographie occidentale et introduisant par cette voie, en Valachie aussi, la vision occidentale du thème (Voir: Corina Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă în țările române*, Bucarest, 1968, p. 29 et fig. 238).

⁴⁰ Le premier prince phanariote, Nicolae Alexandru Mavrocordat, ainsi que son fils Constantin, ont fait de leur mieux pour continuer l'œuvre culturelle de leurs devanciers, les princes autochtones, et pour s'intégrer dans la vie des pays qu'ils gouvernaient, se faisant même passer pour descendants de Alexandru cel Bun, comme cherche à le démontrer leur chroniqueur, RADU POPESCU. Nicolae Mavrocordat était lui-même auteur de plusieurs écrits de philosophie, sur les dettes morales – *Despre datorii* –, sur le tabac

Despre tutun –, et avait traduit du latin *De theatrum politicum*, s'avérant un érudit doublé d'un moraliste qui « cherchait dans le cours des événements passés des châtements mérités par les fautes commises ou une récompense divine couronnant les vies droites et édifiantes » (Voir: N. IORGA, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688–1821)*, Tome I^{er} (édition parue par les soins de BARBU THEODORESCU), Bucarest, 1969, p. 47–48). Entre les murs richement décorés du

monastère Văcărești, Nicolae Mavrocordat avait collectionné avec passion des manuscrits inestimables et des éditions rares, hérités en partie des bibliothèques des Brancovan et des Cantacuzène disparus, en partie achetés contre de lourdes sommes d'argent dans les centres culturels du monde entier (Voir: N. IORGA, *Vechile biblioteci mănăstirești*, în *Floarea darurilor*, I, 1907, n^o 2; idem, *Știri nouă despre biblioteca Mavrocordaților în timpul lui Constantin vodă Mavrocordat*, *Academia Română, Memoriile Secțiunii Istorice*, III^e série, tome IV, mém. 2; V. Mihordea, *Biblioteca domnească a Mavrocordaților*, *Academia Română, Memoriile Secțiunii Istorice*, III^e série, tome XX, mém. 16).

⁴¹ «... comme il y avait en ce temps des guerres entre les empires et des soulèvements dans le pays, il arriva que les armées impériales allemandes le prissent avec toute la maison de sa grandeur et le portassent en Transylvanie où il fut gardé jusqu'à ce que la paix fut conclue, puis avec l'aide de la Sainte Trinité il fut libéré et, avec tous les honneurs, il traversa ce pays et arriva en paix et en honneur à la sérénissime maison de sa grandeur » (voir ALEXANDRU ELIAN, HARALAMBIE CHIRCĂ, OLIMPIA DIACONESCU, *Inscripțiile medievale ale României. Orașul București*, Tome I^{er}, Bucarest, p. 434–435).

⁴² CORNELIA PILLAT, *L'Église Crețulescu*, Bucarest, 1969.

⁴³ Les anciens fondateurs et donateurs de l'église Saint-Nicolas de Scheii Brașovului furent les voïvodes roumains: Vlad Călugărul (1482–1495), Neagoe Basarab (1512–1521), Petru Cercel (1583–1585), Aron Vodă de Moldavie (1592–1597) et Mihai Viteazul (Michel le Brave, 1593–1601) (Voir: C. M. MUȘLEA, *Biserica Sf. Nicolae din Scheii Brașovului*, Bucarest, 1967); RADU TEMPEA, *Istoria Sfintei Biserici a Scheilor Brașovului*, Bucarest, <Bucarest>, 1969, édition parue par les soins de Octavian Schiau et Livia Bot).

⁴⁴ N. IORGA, *Istoria bisericii românești și a țieții religioase a românilor*, Tome II^e, Vălenii-de-Munte, 1909, p. 108–112.

⁴⁵ C. BĂLAN, *Activitatea din centrele de meșteri zugravii din Oltenia în secolul al XVIII-lea* (en manuscrit).

⁴⁶ N. STOICESCU, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România*, I, Țara Românească, Tome II^e, Craiova, 1970, p. 539–540.

⁴⁷ Après la paix de Passarowitz et la capitulation de Belgrade, les Turcs avaient cédé aux Autrichiens le Banat, l'Olténie et Belgrade avec une portion de la Serbie, régions qui resteront occupées jusqu'au traité de Belgrade (1739) (voir: ȘERBAN PAPACOSTEA, *Oltenia sub stăpînirea austriacă, 1718–1739*, Bucarest, 1971).

⁴⁸ N. STOICESCU, *op. cit.*, p. 541–542.

⁴⁰ N. IORGA, *Scritori de boieri și negustori olteni și munteni*, Bucarest, 1906, p. LIII -LVI.

⁵⁰ N. STOICESCU, *op. cit.*, p. 512 -513.

⁵¹ *Ibidem*, p. 131.

⁵² G. MILLET, *Monuments de l'Athos. Les Peintures*, Paris, pl. 206 209.

⁵³ M. DIDERON, *Manuel d'iconographie chrétienne*, Paris, MDCCCXLV, p. 237 -260.

⁵⁴ M. CHATZIDAKIS, *Considérations sur la peinture postbyzantine en Grèce*, in *I^{er} Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes*, Sofia, 1966, p. 7 -19.

⁵⁵ Malgré que la peinture soit très détériorée et les inscriptions effacées, on a pu établir la succession des scènes de l'Apocalypse peintes au monastère Văcărești: *I^{er} rg., du haut, de gauche à droite*: Le Puits de l'abîme; (IX, 1 -10) La distribution des trompettes (VIII) 1—13) Les Quatre anges et les quatre vents. Les serveurs de Dieu sont marqués de son sceau. (VII, 1 -8); Le Fils de l'homme apparaît à Jean (I, 12 -18); Le Trône de Dieu et l'agneau (IV, 1 -10); Les Quatre cavaliers de l'Apocalypse (VI, 1 -18); Le tremblement de terre (VI, 12 -17); *II^e rg., de gauche à droite*: Les Anges de l'Euphrate et les Cavaliers (IX, 13 -21); L'Ange de feu (X, 1 -11); Jean mesure le temple et les deux témoins (XI, 1 -18); La Femme et la bête (XII, 1 -17); La Bête qui monte de la mer (XIII, 1 -18); L'Agneau sur la Montagne de Sion, la chute de Babylone (XIII, 1 -13); La Moisson et la vendange (XIV, 14 -20); Les Sept coupes de la colère de Dieu (XV, 1 -8); *III^e rg., de gauche à droite*: Les sept coupes de la colère de Dieu (XVI, 1 -8); La Chute de Babylone (XVI, 10 -21); L'Ange montre à Jean la grande prostituée (dans la partie droite de cette scène la peinture est détruite) (XVII, 1 -18); scène avec la peinture détruite; Victoire de la parole de Dieu (XIX, 11 -21); La Jérusalem céleste (XXI, 1 -27); Satan jeté à l'abîme et lié pour mille ans (XX, 1 -3).

⁵⁶ Les inscriptions de l'église Cretzulescu sont en partie effacées. *I^{er} rg., de gauche à droite*: scène portant l'inscription: « Moi Jean j'entendis une voix forte, comme le son d'une trompette, qui disait: Je suis le premier et le dernier, écris donc les choses que tu as vues » (I, 9 -10); le second tableau à pour inscription: « Je me retournai pour connaître quelle était la voix qui me parlait et je vis sept chandeliers d'or et au milieu des sept chandeliers, quelqu'un qui ressemblait au Fils de l'homme (...) ses cheveux étaient blancs comme de la laine. Il avait dans sa main droite sept étoiles. De sa bouche sortait une épée aiguë, à deux tranchants » (I, 12 -18); suivent ensuite: Les Âmes des martyrs (V, 9 -11); La Louange de Dieu par ses élus (VII, 9 -17); Les Quatre cavaliers (VI, 1 -8); Les Anges de l'Euphrate et les cavaliers (IX, 13 -21); Les Quatre anges et les quatre vents, Les Serveurs de Dieu sont marqués du sceau (VII, 1 -8); *II^e rg., de gauche à droite*:

Distribution des trompettes et les quatre premiers fléaux (VIII, 1 -13); Le Puits de l'abîme (IX, 1 -10); L'Ange de feu (X, 1 -11); Jean mesure le temple et les deux témoins (XI, 1 -18); La Femme et la bête (XII, 1 -17); La Bête qui monte de la mer et la bête qui monte de la terre (XIII, 1 -18).

⁵⁷ Distribution des scènes à l'église Saint-Nicolas de Scheii Brașovului: à gauche de la porte d'entrée au pronaos, sur le premier rang: « Révélation de Jésus-Christ que Dieu lui a donnée pour montrer à ses serveurs » (I, 1); demi-calotte de nord, à l'ouest: « Je vis un autre ange puissant, qui descendait du ciel » (X, 1 -11); à l'est: « Écris à l'ange de l'Église d'Ephèse: Voici ce que dit celui qui tient les sept étoiles dans sa main droite, celui qui marche au milieu des sept chandeliers d'or » (II, 1); succession des scènes sur la moitié est de la voûte en berceau, du nord au sud: « Puis je vis dans la main droite de celui qui était assis sur le trône un livre écrit en dedans et en dehors, scellé de sept sceaux » (V, 1); Écris à l'ange de l'Église de Sardes (III, 1); « Et je vis les sept anges qui se tiennent devant Dieu et sept trompettes leur furent données » (VIII, 2); « Le cinquième ange sonna de la trompette. Et je vis une étoile qui était tombée » (IX, 1 -10); succession des scènes sur la moitié ouest de la voûte en berceau, du nord au sud: scène détruite; « On me donna un roseau » (XI, 1); Les Quatre anges et les quatre vents, Les Serveurs de Dieu sont marqués du sceau (VII, 1 -18); Les Anges de l'Euphrate et les cavaliers (IX, 13 -21); à l'est la peinture de la demi-calotte de sud est détruite; à l'ouest: « Un grand signe apparut dans le ciel: une femme enveloppée du soleil » (XII, 1 -17).

⁵⁸ JULIETTE RENAUD, *op. cit.*, p. 153.

⁵⁹ Dans l'église Buna Vestire de Rîmnicu Vilcea les scènes peintes sur le premier registre, au-dessus des arcades, se succèdent du sud à l'ouest et au nord, portant les inscriptions suivantes: « L'envoi de son ange, à son serviteur Jean, lequel a attesté la parole de Dieu » (I, 1); « Voici ce que dit celui qui tient les sept étoiles dans sa main droite, celui qui marche au milieu des sept chandeliers d'or » (II, 1); « Je connais tes œuvres. Je sais que tu passes pour être vivant et que tu es mort » (III, 1); « La première voix que j'avais entendue, comme le son d'une trompette, et qui me parlait, dit: Monte ici » (IV, 1); « Puis je vis dans la main droite de celui qui était assis sur le trône » (V, 1) « J'entendis l'un des quatre animaux qui disait comme d'une voix de tonnerre: viens. Je regardai, et voici, parut un cheval blanc. Celui qui le montait avait un arc... » (VI, 1); « Après cela je vis quatre anges debout aux quatre coins de la terre; ils retenaient les quatre vents de la terre » (VII, 1); « Et je vis les sept anges qui se tiennent devant Dieu et sept trompettes leur furent données » (VIII, 1); «... et elle ouvrit

le puits de l'abîme. Et il monta du puits une fumée . . . » (IX, 1). « Je vis un autre ange puissant, qui descendait du ciel, enveloppé d'une nuée; au-dessus de sa tête était l'arc-en-ciel . . . » (X, 1); « on me donna un roseau semblable à une verge, en disant: Lève-toi et mesure le temple de Dieu (XI, 1); Un grand signe parut dans le ciel: une femme enveloppée du soleil, la lune sous ses pieds » (XII, 1).

⁶⁰ Dans la chapelle de l'évêché de Rimnicul-Vilcea les scènes représentant les chapitres I–VI ont été peintes sur la demi-calotte sud, les chapitres V–VI sur le tympan ouest et les chapitres VII–IX sur la demi-calotte nord. Les inscriptions sont presque les mêmes qu'à l'église Buna Vestire.

⁶¹ À l'église de Călimănești les scènes qui représentent les neuf premiers chapitres ont été peintes sur trois registres, de haut en bas, à droite de la porte d'entrée au pronaos, et les neuf autres ont été reparties de la même manière, à gauche de la porte. La plupart des inscriptions ont pu être lues: « Je suis Alpha et Omega, le premier et le dernier » (I, 17–18); « Écris à l'ange de l'Église d'Éphèse: Voici ce que dit celui qui tient dans sa main les sept étoiles » (II, 1); « Je connais tes œuvres. Je sais que tu passes pour être vivant, et que tu es mort » (III, 1); « Après cela je regardai, et voici, une porte était ouverte dans le ciel » (IV, 1); « Puis je vis dans la main droite de celui qui était assis sur le trône un livre » (V, 1); « Je regardai, quand l'agneau ouvrit un des sept sceaux » (VI, 1); « Après cela je vis quatre anges » (VII, 1); « Et je vis les sept anges » (VIII, 2); « Je vis qui descendait » (X, 1); « On me donna un roseau semblable à une verge » (XI, 1); « Un grand signe parut dans le ciel: une femme enveloppée du soleil, la lune sous ses pieds » (XII, 1); « Puis je vis monter de la mer une bête qui avait sept têtes » (XIII, 1); « Je regardai, et voici, l'agneau se tenait sur la montagne de Sion » (XIV, 1); « Puis je vis dans le ciel un autre signe, grand et admirable: sept anges qui tenaient sept fléaux » (XV, 1); Les scènes 16, 17 et 18 ont les inscriptions effacées.

⁶² À l'église de Preajba, les scènes se succèdent de droite à gauche sur deux registres superposés et les inscriptions sont en grande partie illisibles; 1^{er} rg.: Révélation de Jean (I, 9–10); Le Fils de l'homme apparaît à Jean (I, 12–18); Jean mesure le temple (XI, 1–8); L'Ange de feu (X, 1–11); 2^e rg.: « Je regardai, et voici, (...) se tenait sur la montagne de Sion disant: Elle est tombée, elle est tombée Babylone la grande » (XVIII, 2); (cependant l'image correspond au XVI^e chapitre 1–17); « Et la terre fut moissonnée » (XIV, 14–20); « Un grand signe parut dans le ciel: une femme enveloppée du soleil, la lune » (XII, 1–11); « Et j'entendis une voix forte qui venait du temple »

(XVI, 1), mais l'image correspond au XVIII^e chapitre, 1–18.

⁶³ On sait que certaines miniatures des quatre évangiles, de tradition byzantine, présentent Jean dans une grotte de l'île Patmos. Assis devant un pupitre, la tête levée vers le ciel où figure soit l'apparition divine, soit la main de Dieu, soit un faisceau de rayons; celui-ci est en train de dicter à son apôtre Prohor ce que lui transmet la voix céleste (voir JULIETTE RENAUD, *op. cit.*, p. 48). Dans l'évangélaire slave-grec du monastère Neamtz, aux illustrations exécutées en 1429 par Gavriil Uric – manuscrit conservé dans la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford – Jean, vieillard, est assis sur un siège devant un pupitre, la tête levée vers la voix qui vient d'en haut. (Voir V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, tome I^{er}, 1959, fig. 436, p. 466; SORIN ULEA, *Gavriil Uric primul artist român cunoscut*, in SCIA, XI, 1964, 2, p. 235–236). Le moment de l'inspiration de Jean, imaginé vieux et dictant à Prohor, figure aussi dans la miniature du tétraévangélaire commandé par Étienne le Grand en 1493 à Teodor Mărișescu qui se trouve actuellement à la Bibliothèque Nationale de Munich, ainsi que dans le tétraévangélaire de l'église Saint-Georges de Hirlău, commandé toujours par Étienne le Grand, en 1504, et conservé au Musée d'État de Cetinje. (Voir V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 907 et 910, fig. 860 et 869). Tous les enlumineurs médiévaux occidentaux ont d'abord représenté l'apôtre Jean dans l'île Patmos ayant la révélation de l'ange pendant son sommeil. VOIR R. PLANCHENAULT, *op. cit.*, pl. I. Sur la page de titre, par laquelle commence l'Apocalypse de Dürer, Jean est représenté dans la fleur de l'âge, qui écrit inspiré par la Vierge portant Jésus sur ses bras, apparition astrale s'appuyant sur le croissant de la lune (VOIR H. WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 40). Cette scène préliminaire du cycle du maître J.F. montre Jean jeune, se préparant à écrire, la tête levée vers Jésus entouré de têtes d'anges, tout comme dans la scène de la Résurrection telle qu'elle fut imaginée par les Occidentaux (VOIR H. BRUNET-DINARD, *op. cit.*, p. 314, fig. 8).

⁶⁴ GABRIEL MILLET, *op. cit.*, p. 206₁₃

⁶⁵ Dans *Die Apokalypse des hl. Johannes*, tome II^e, fig. 64, Jean, vieillard, la tête appuyée sur sa main, est étendu au bord de la mer, dans l'île de Patmos. Au fond, à gauche, on voit une église fortifiée. Cité par JULIETTE RENAUD, *op. cit.*, p. 45 et pl. XII, fig. 2.

⁶⁶ JULIETTE RENAUD, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁷ A. Grabar, *La Représentation de l'intelligible dans l'art byzantin du Moyen Âge*, in *L'Art de la fin de l'Antiquité au Moyen Âge*, Paris, 1968, p. 51–68.

⁶⁸ Voir: *Die Apokalypse des hl. Johannes*, in JULIETTE RENAUD, *op. cit.*, pl. XII, fig. 2; R. PLAN-

CHENAULT, *op. cit.*, p. 3; *Textus Biblie. Hoc in opere hec insunt. Concordantie tom ex veteri et novo testamento: sacrisque canonibus ex viginti libri Josephi de antiquitatibus et bello Judaico excerpte Additiones in marginibus varietatis diversorum textuum. Summaria pulchra ad singula opposita capita...* / Lugundi; per JOHANNES CRESPIN /, 1529, CXCII.

⁶⁹ Dans la scène représentant l'Apparition apocalyptique du Fils de l'homme peinte à Cretzulescu, l'apôtre Jean se tient agenouillé de même que dans le tableau précédent, et contemple l'apparition, tandis qu'à Preajba il est assis devant le pupitre et se prépare à écrire dans le livre qui lui a été remis par l'ange.

⁷⁰ JULIETTE RENAULT, *op. cit.*, p. 45.

⁷¹ Le Message pour les sept Églises de l'Asie a été évoqué seulement dans les cycles très détaillés, ces Églises étant suggérées tantôt par sept arcades, tantôt par sept étoiles (Voir L. RÉAU, *op. cit.*, p. 685). Sur la broderie d'Angers il y a sept silhouettes d'églises, chacune avec son ange (Voir R. PLANCHENAU, *op. cit.*, pl. 2).

⁷² C'est ainsi que dans les deux églises de Rimnicul-Vilcea, les personnages de la scène respective, sont sur le point de tomber, évoquant certaines attitudes des apôtres dans la scène de la Transfiguration. À Călimănești, n'importe quelle représentation de la Dormition de la Vierge ou de Saint Ephrem, par exemple, a pu servir de modèle pour l'empereur gisant sur un cata-

phalque, tandis que le groupe des autres personnages a été sans doute inspiré par le groupe des apôtres dans les scènes de miracles ou dans celle de l'Entrée à Jérusalem.

⁷³ G. MILLET, *op. cit.*, p. 206.

⁷⁴ Par exemple la gravure respective de *Das ist die ganze heilige Schrift Teutsch. Doct. Mart. Luth...* Mit sonder fleiss corrigiert. Mit nützlichen Summarien durch Petrum Patientim... Auch mit schönen Figuren geziert. Franckfort am Mayn, 1585.

⁷⁵ La scène ne figure ni dans le cycle de Cretzulescu ni dans celui de Scheii Braşovului ou de Preajba.

⁷⁶ À l'église Buna Vestire, Dieu apparaît dans une tour.

⁷⁷ « Puis je vis dans la main droite de celui qui était assis un livre ».

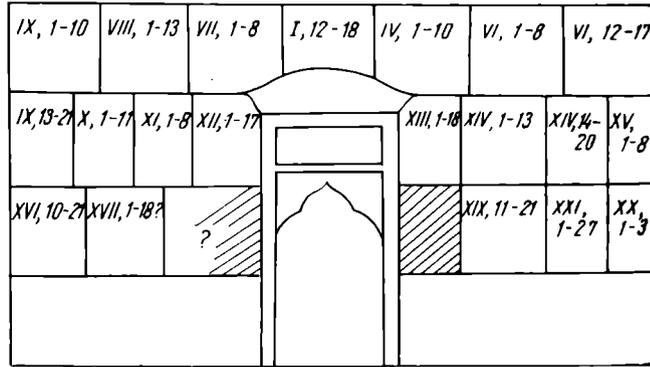
⁷⁸ *Textus Biblie...*, CXCII; R. PLANCHENAU, *op. cit.*, p. 15, et 17.

⁷⁹ G. MILLET, *op. cit.*, p. 209.

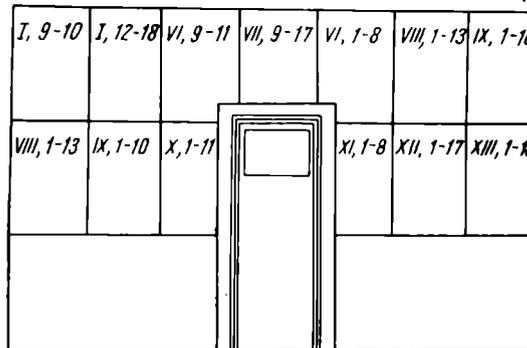
⁸⁰ PAUL CORNEA, *Originile romantismului românesc*, Bucarest, 1972.

⁸¹ Sur son domaine de Preajba, Hagi Stan Hianu avait fondé une école pour les enfants des villageois qui fut plus tard subventionnée par les voïvodes Mihail Suşu et Alexandru Ipsilanti (Voir V. A. URECHIA, *Istoria Românilor*, tome I^{er}, p. 391).

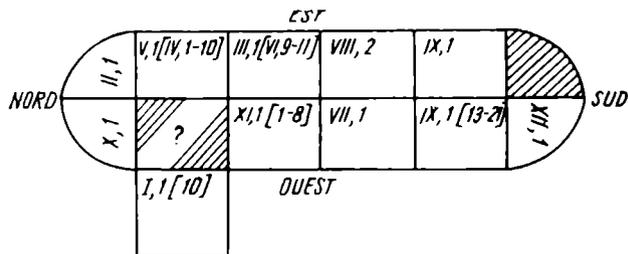
SCHÉMAS DES RÉPARTITIONS DES SCÈNES DU CYCLE DE L'APOCALYPSE
LE PORCHE DE L'ÉGLISE DU MONASTÈRE DE VĂCĂREȘTI (EST)



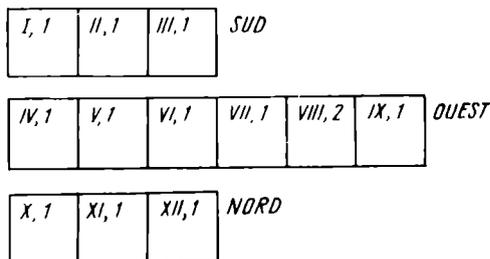
LE PORCHE DE L'ÉGLISE DE CRETZULESCU DE BUCAREST (EST)



LE VOÛTE EN BERCEAU DU PROMADS DE LA CHAPELLE
NORD DE L'ÉGLISE SAINT NICOLAS DE SCHEI-BRASOVULUI



LE PORCHE DE L'ÉGLISE DE L'ANNONCIATION DE RÎMNICU-VÎLCEA

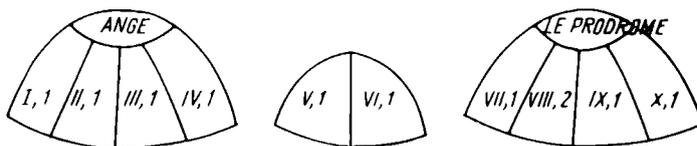


LE PRONAOS DE L'ÉVÊCHÉ DE RIMNICU-VILCEA

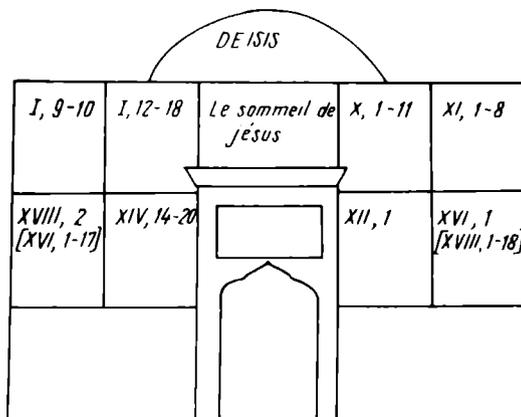
DEMI CALOTTE SUD

TYMPAN OUEST

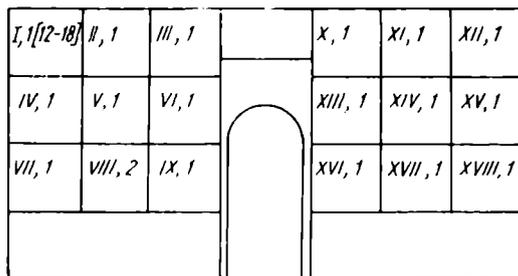
DEMI CALOTTE NORD



LE PORCHE DE L'ÉGLISE DE PREAJBA



LE PORCHE DE L'ÉGLISE LES SAINTS VOIVODES DE CĂLIMĂNEȘTI (EST)



Văcărești	Cretzulesco	Scheii-Brașovului	L'église de l'Annonciation Rm.-Vilcii	Chapelle de l'évêché de Rm. Vilcii	Preajba	L'église des Saints Voïvodes de Călimănești
I, 12-18	I, 9-10 I, 12-18	I, 1 /I, 10*/	I, 1	I, 1	I, 9-10 I, 12-18	I, 1
		II, 1 /I, 12-18/	II, 1 /I, 12-18/	II, 1 /I, 12-18/		II, 1 /I, 12-18/
		III, 1 /VI, 9-11/	III, 1	III, 1		III, 1
IV, 1-10			IV, 1	IV, 1		IV, 1
		V, 1 /IV, 1-10/	V, 1	V, 1		V, 1
VI, 1-8	VI, 1-8		VI, 1-8	VI, 1-8		VI, 1-8
VI, 9-11	VI, 9-11					
VI, 12-17						
VII, 1-8	VII, 1-8	VII, 1 /I-18/	VII, 1	VII, 1		VII, 1
	VII, 9-17					
VIII, 1-13	VIII, 1-13	VIII, 2	VIII, 2	VIII, 2		VIII, 2
IX, 1-10	IX, 1-10	IX, 1	IX, 1	IX, 1		IX, 1
IX, 13-21	IX, 13-21	IX, 1 /13-21/				
X, 1-11	X, 1-11	X, 1	X, 1	X, 1	X, 1-11	X, 1
XI, 1-8	XI, 1-8	XI, 1	XI, 1	XI, 1	XI, 1-8	XI, 1
XII, 1-17	XII, 1-17	XII, 1	XII, 1	XII, 1	XII, 1	XII, 1
XIII, 1-18	XIII, 1-18					XIII, 1
XIV, 1-13						XIV, 1
XIV, 14-20					XIV, 14-20	
XV, 1-8						XV, 1
XVI, 1-8						XVI, 1
XVI, 10-21					XVI, 1 /XVIII, 1-18/	
XVII, 1-18 ?						XVII, 1
					XVIII, 2 /XVI, 1-17/	XVIII, 1
XIX, 11-21						
XXI, 1-27						
XX, 1-3						