

## Le culte de la croix au cœur de l'ensemble peint à Sântămărie Orlea

Marie LIONNET

Retirée dans l'extrême sud de la Transylvanie, enclave latine dans un milieu orthodoxe, l'église de Sântămărie Orlea (Őraljaboldogfalva, dép. Hunedoara), dédiée à la Vierge, contient dans la nef un ensemble de peintures murales presque intégralement conservé du début du 14<sup>e</sup> siècle, qui est gouverné par une série de liens signifiants et atteste l'intervention d'une forte personnalité. Témoin de l'existence d'un culte particulier à la Croix, illustré par une image exceptionnellement développée de la Découverte de la Vraie Croix dont l'interprétation n'a jamais été précisément envisagée, les peintures de l'édifice éclairent les mouvements artistiques – style, traditions iconographiques – et religieux – changements de confession – qui ont animé le sud de la Transylvanie aux 14<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup> siècles. En effet, l'évolution de l'architecture et de la décoration de l'édifice est indissociablement liée à l'histoire du comitat de Hațeg (Hatszeg). Edifice de dimensions modestes (dimensions intérieures: 14,20 x 8,50 m) construit dans les années 1280, l'église de Sântămărie Orlea, d'après l'analyse d'A. Rusu, était très vraisemblablement destinée à un groupe de colons qui vivaient dans la dépendance du château royal de Hațeg<sup>1</sup>, et, dans cet espace majoritairement orthodoxe, plusieurs éléments attestent que l'église était de rite latin au moment de sa construction<sup>2</sup>. Ce contexte même invite à considérer avec une attention particulière le décor intérieur de cet édifice. Les invasions ottomanes du début du 15<sup>e</sup> siècle ont entraîné des transformations décisives dans l'organisation administrative de la région de Hațeg. La région est totalement dévastée à la suite de la défaite des forces armées transylvaines au pied du château de Hațeg à l'automne 1420, épisode qui marque l'abandon définitif du château par la cour hongroise. Parallèlement, l'histoire de l'église se poursuit lorsque, le 15 avril 1447, Jean

<sup>1</sup> Le château ne se trouvait pas à Hațeg même, mais légèrement à l'est, à Subcetate (Váralya), c'est-à-dire à un peu moins de 5 km de Sântămărie Orlea. En l'absence de documents contemporains, on connaît mal l'origine des colons peuplant cette commune. Ils composaient l'un des nombreux groupes appelés par les rois hongrois pour peupler et stabiliser le pays et contribuaient au bon fonctionnement du château royal de Hațeg, place-forte essentielle dans la défense des marches méridionales du royaume. Les colons de Sântămărie Orlea vivaient selon leurs coutumes et traditions parmi d'autres populations roumaines orthodoxes. A. A. Rusu, *Cători și biserici din Țara Hațegului până la 1700* (Fondateurs et églises dans la région de Hațeg jusqu'en 1700), Satu Mare, 1997, p. 33. Dans l'histoire du comitat de Hunedoara (Hunyad), Gy. Györfly mentionne la tenue d'un marché à Sântămărie Orlea après la période arpadienne: *Az Árpád-kori Magyarországtörténeti földrajza* (Topographie historique de la Hongrie à l'époque arpadienne), III, Bp., 1987, p. 277-288, 290-291. D'après les dimensions de l'église, R. Popa évalue la taille de la communauté villageoise entre 25 et 30 familles environ: *La începuturile evului mediu românesc. Țara Hațegului* (Le début du Moyen Âge roumain. Le territoire de Hațeg), Bucarest, 1988, p. 134, 232-234. Pour l'analyse architecturale de l'église: Entz G., *Erdély építészete a 11-13. században* (Architecture transylvaine des 11<sup>e</sup>-13<sup>e</sup> siècles), Kolozsvár, 1994, p. 41.

<sup>2</sup> A. A. Rusu, *op. cit.*, p. 309-315, part. p. 311 (type de construction, inscription latine, histoire locale).

Hunyadi, qui est chargé d'administrer les biens royaux dans la région, donne la bourgade de Sântămărie Orlea, ainsi que les terres y afférant, à l'un de ses fidèles, Jean Cîdea (Kendeffy), de Rîu de Mori. Le changement de propriétaire se manifeste dans des transformations de la structure intérieure de l'église avec l'ajout d'une tribune occidentale. De la même époque, les inscriptions en cyrillique qui accompagnent les apôtres représentés dans le chœur de l'édifice indiquent que l'église est devenue orthodoxe<sup>3</sup>. Les peintures de cette église ont très tôt retenu l'attention des chercheurs qui ont longuement débattu des questions de datation et de style. Nous proposons dans cet article de rappeler brièvement leurs conclusions dans ces domaines, que nous étofferons de plusieurs remarques, et d'envisager plus précisément la question de l'iconographie et de la signification de l'ensemble peint dans la nef.

**Datation des peintures.** Plusieurs campagnes de peintures, clarifiées dès les premières analyses de l'ensemble peint<sup>4</sup>, ont contribué à donner son aspect actuel à l'édifice. Les caractères stylistiques et iconographiques permettent de distinguer clairement les campagnes successives. Très peu de temps après la représentation des croix de consécration, encore visibles en plusieurs endroits, les murs de la nef ont été recouverts de peintures, campagne datée avec certitude de 1311 par une inscription située sur le mur sud de l'édifice, à côté de la porte d'entrée<sup>5</sup>. Trois des peintures situées sous la tribune occidentale, série d'images isolées illustrant la mort de saint Paul ermite, et, selon A. Bratu, deux épisodes de la vie de sainte Elisabeth, forment un même ensemble, réalisé à la fin du 14<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>. Le dernier panneau du narthex, dans lequel on reconnaît généralement deux donatrices agenouillées avec la main de Dieu qui descend<sup>7</sup>, ainsi que la rangée

<sup>3</sup> Pour toutes les indications concernant le contexte historique et les étapes de la construction de l'édifice, se reporter à A. A. Rusu, *op. cit.*

<sup>4</sup> Entz G., *A középkori Magyarország falfestészetének bizánci kapcsolatairól* (Les relations byzantines des peintures murales de la Hongrie médiévale), in *Művészettörténeti Értesítő*, XVI (1967) nr. 4, p. 241-250; V. Drăguț, *Pictura murală din Transilvania* (La Peinture murale de Transylvanie), Buc., 1970, p. 11-17; idem, *Picturile bisericii din Sântămărie Orlea – cel mai vechi ansamblu mural din țara noastră* (Les Peintures de l'église de Sântămărie Orlea – le plus ancien ensemble mural de Roumanie), in *Buletinul Monumentelor Istorice*, XL (1971) nr. 3, p. 61-74; M. Porumb, *Pictura românească din Transilvania. I. sec. XIV-XVII. Die rumänische Malerei in Siebenbürgen (I. 14-17 Jahrhundert)*, Buc., 1981, p. 99-100; idem, *Sântămărie Orlea*, in *Dictionar de pictură veche românească din Transilvania, sec. XIII-XVIII*, Buc., 1998, p. 360-362; Anca Bratu, *Biserica reformată Sf. Fecioară din Com. Sântămărie-Orlea (jud. Hunedoara)* (L'église réformée de la Sainte-Vierge de la commune de Sântămărie Orlea, dép. Hunedoara), in *Repertoriul picturilor murale medievale din România (sec. XIV-1450), Pagini de veche artă românească*, V/1, Buc., 1985, p. 199-232 (contient toute la bibliographie antérieure).

<sup>5</sup> *H[I]S[T]A ECL[ESIA EST D]EDICAT[A] / PRO [HONORE] BE(A)TE G[ENITRICIS] AN(N)O D(OMI)NI / M° C[CC°] VND(E)C[IM]O*. Transcription donnée par G. Entz, *op. cit.*, 1967, p. 247.

<sup>6</sup> Il s'agit de la charité de sainte Elisabeth envers les lépreux et des adieux de la sainte à son époux. Anca Bratu a démontré les rapprochements entre ces panneaux, aux niveaux tant stylistique que technique, dans l'analyse de la préparation et de la composition de la peinture (*Ibidem*, p. 209-210).

<sup>7</sup> A. Rusu met en doute, sans la rejeter, l'identification de cette scène inhabituelle, à cause de l'emplacement choisi (sous la tribune occidentale) et du fait qu'il s'agit de deux femmes. S'il s'agit

d'apôtres du chœur, peintures dues à deux peintres différents, l'un de formation byzantine, et l'autre probablement d'origine locale<sup>8</sup> ont été réalisés dans la deuxième moitié du 15<sup>e</sup> siècle, après la donation du village à la famille Cîndea.

**Des liens manifestes avec la Serbie.** L'analyse stylistique et iconographique rapproche l'ensemble peint à Sântămărie Orlea des peintures de la région serbe, mais trahit également quelques contacts avec la peinture du Duecento italien et de l'Istrie. Les affinités stylistiques de ces peintures avec les réalisations serbes ont été soulignées par plusieurs auteurs. De manière convaincante, V. Drăguț établit des rapprochements avec les peintures de Sopoćani (v. 1265), positionnant les peintures de Sântămărie Orlea dans une phase stylistique transitoire légèrement plus tardive (éléments de pathos et attention à la nature nouveaux)<sup>9</sup>. La plasticité des visages aux traits appuyés ainsi que la massivité de certaines silhouettes se retrouvent dans les peintures des églises fondées par le roi Miloutine (1282-1321)<sup>10</sup>, tandis que le traitement encore très graphique des drapés, les nombreux motifs décorant les éléments d'architectures légèrement rehaussés de blanc pour l'indication du relief (Nativité de la Vierge, Bénédiction des prêtres), renvoient à des principes picturaux légèrement plus anciens et, ainsi que l'a proposé V. Drăguț, provenant de la peinture monumentale du Duecento italien<sup>11</sup>. De la synthèse de ces éléments, le même auteur déduit que les peintres seraient originaires du sud de la Dalmatie, région de contacts artistiques entre l'art des Balkans et l'art italien<sup>12</sup>. Cette analyse est complétée par les observations d'Anca Bratu, qui signale aussi des indices de liens ponctuels avec la peinture gothique, notamment dans le costume d'évêque de saint Nicolas<sup>13</sup>. Ces études soulignent la variété des sources stylistiques des peintres ayant œuvré à Sântămărie Orlea, tout en insistant sur les liens avec la Serbie.

Ces liens avec la peinture serbe peuvent être précisés par l'analyse de la formulation iconographique de plusieurs thèmes, tant dans des ensembles

---

réellement des commanditaires, l'iconographie nouvelle de ce panneau aurait pu être favorisée par l'absence de règles strictes dans la définition artistique de ce territoire (*Op. cit.*, p. 313).

<sup>8</sup> Un graffiti dans le panneau des donateurs fournit la date de 1484 comme *terminus ante quem* pour l'exécution de cet ensemble (calque d'Ottó Sztéhlo, 1873, Budapest, KÖH tervtár, MOB Ieltsz. 96/1873). Sur la caractérisation des deux peintres, cf. Anca Bratu, *op. cit.*, p. 210-212.

<sup>9</sup> Drăguț, *Pictura murală...*

<sup>10</sup> Tania Velmans, V. Korać, Marica Šuput, *Rayonnement de Byzance*, Paris, 1999, p. 251 ss.

<sup>11</sup> Drăguț, *op. cit.*, p. 15-17. Hiatus dans la démonstration de cet auteur, il ne cite cependant aucun exemple précis de peinture dalmate, origine supposée des peintres de l'église. Ses hypothèses sont reprises par M. Porumb (1981 et 1998), qui suppose l'activité d'un maître anonyme formé dans la sphère serbo-dalmate.

<sup>12</sup> *Ibidem*. Ces analyses confirment par ailleurs le synchronisme de l'inscription (1311) et de l'exécution des peintures.

<sup>13</sup> Il s'agit du costume des soldats dans la scène de la Découverte de la Vraie Croix, ainsi que de quelques pièces des vêtements liturgiques. Anca Bratu, *op. cit.*, p. 204-205. Éléments d'analyse repris par Mária Prokopp qui relie précisément certaines peintures, notamment celles du cycle de l'Enfance de la Vierge, à la peinture byzantine des Paléologues, et indique les éléments empruntés à la peinture italienne (gamme chromatique, contours appuyés en rouge) et gothique (in Marosi E., *Magyarországi művészet 1300-1470 körül* (L'art de Hongrie, 1300-v. 1470), Bp., 1987, p. 349).

antérieurs que dans d'autres plus contemporains, dans les églises fondées par le roi Miloutin<sup>14</sup>. Ainsi, la scène de l'Entrée à Jérusalem renvoie à la peinture antérieure (1230-1240) de l'église de la Mère de Dieu de Studenica (représentation du cheval et position du Christ, disposition des apôtres, équilibre assuré par le motif architecturé, manière dont le personnage étend son manteau à l'arrivée du Christ)<sup>15</sup>. Plus proche dans le temps, le cycle de l'Enfance de la Vierge adopte des dispositions similaires au cycle représenté dans l'église de Saint-Clément d'Ohrid (1295) : dans la structuration de l'épisode de la rencontre d'Anne et Joachim, par l'utilisation d'un portique massif dans l'arrière-plan; dans la scène de la Nativité, par la présence conjointe du berceau de la Vierge et de la fileuse à son chevet, excluant le thème du bain de l'Enfant, ainsi que par la représentation identique du berceau<sup>16</sup>. L'épisode de la Koïmésis, composition réduite en raison de l'étroitesse de la surface qui lui est laissée, pourrait s'inspirer d'une peinture d'icône<sup>17</sup> plus que d'une composition monumentale, même si elle emprunte quelques traits à ce support: de peintures contemporaines, proviennent la disposition du Christ à l'intérieur de la mandorle, et la manière dont il se tourne légèrement vers sa mère (Arlje, 1296; Žiča, 1309-1316), et de compositions monumentales antérieures, la platitude du corps de la Vierge, la représentation du lit et des anges qui descendent de part et d'autre du Christ (Sainte-Sophie d'Ohrid, milieu 11<sup>e</sup> s.; Kurbinovo, 1191). Les vêtements richement brodés des trois prêtres, de sainte Hélène, de ses suivantes, des deux saintes en buste sous la fenêtre, renvoient aux habitudes ornementales byzantines.

Si l'on peut reconnaître avec Anca Bratu, et en ce qui concerne la formation des peintres, l'expression d'une synthèse locale, phénomène de conjonction de plusieurs courants d'influence caractéristique de cette région<sup>18</sup>, leur répertoire iconographique et leur vocabulaire s'inscrivent dans la tradition balkanique, et plus particulièrement serbe. On ne peut guère trouver d'éléments de comparaison dans les peintures murales de la même région, étant donnée la

<sup>14</sup> Les rapprochements proposés par Anca Bratu (*op. cit.*) avec les peintures plus tardives de Dečani (1335-1350) et de Peć (1338-1346) sont moins probants. E. I. Kouri, *Die Milutinschule der Byzantinischen Wandmalerei in Serbien, Makedonien, Kosovo-Metohien und Montenegro (1294/95-1321)*, Helsinki, 1982; G. Subotić, *L'art médiéval du Kosovo*, Paris, 1997.

<sup>15</sup> D'après les études de Tania Velmans, les peintures de cette église annoncent déjà le courant nouveau de l'époque des Paléologues. Tania Velmans, V. Korać, Marica Šuput, *op. cit.*, p. 182-185.

<sup>16</sup> Ces éléments apparaissent dans la peinture macédonienne à la fin du 13<sup>e</sup> siècle, et se trouvent à Ohrid dans une disposition proche de celle de Sântămărie Orlea. Sur l'iconographie des épisodes de l'Enfance de la Vierge, se reporter à Jacqueline Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, in: *Mémoires de la classe des Beaux-Arts*, 2<sup>e</sup> série, XI, fasc. 3 et 3 bis, Bruxelles, 1964, 2<sup>e</sup> éd. anastatique avec compléments, 1992, part. I, p. 112.

<sup>17</sup> Comme la scène appartenant à une icône en mosaïque représentant des épisodes de la vie du Christ et de la Vierge (2<sup>e</sup> quart 14<sup>e</sup> s., Florence, Opera del Duomo). W. F. Volbach, Jacqueline Lafontaine-Dosogne, *Propyläen Kunstgeschichte, 3. Byzanz und der christlichen Osten*, Berlin, 1968, ill. 47, p. 181.

<sup>18</sup> Anca Bratu, *op. cit.* souligne les importants emprunts byzantins, et identifie les éléments provenant de la peinture romane et gothique et certains caractères italiens dans la réalisation; elle caractérise plutôt cet ensemble comme un archétype de synthèse locale résultant de la conjonction de différentes influences, synthèse spécifique au milieu transylvain.

datation particulièrement haute des peintures de la nef de Sântămărie Orlea, au début du 14<sup>e</sup> siècle, tandis que les ensembles alentour qui présentent aussi des caractères byzantins, datent essentiellement du 15<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>.

Le problème de la signification de l'ensemble n'a jamais été réellement envisagé, alors que les images, en dépit d'un désordre apparent, semblent bien répondre à un projet déterminé<sup>20</sup>. L'histoire de l'édifice permet de considérer les peintures de la nef comme constituant un ensemble cohérent, réalisé par un seul atelier sur l'initiative d'un ou plusieurs commanditaires au début du 14<sup>e</sup> siècle. Cet ensemble forme donc une entité homogène, sur laquelle les peintures plus tardives se greffent et dont elles modifient l'orientation de lecture (apôtres du chœur). Sur la base des peintures conservées, est-il possible de formuler des hypothèses concernant le message que l'ensemble peint dans la nef transmettait de l'histoire du Salut ? Quels indices fournit-il sur son inscription dans un courant spirituel ? Dans quelle mesure ces indications nous permettent-elles d'appréhender les mentalités des commanditaires ou donateurs d'ordres ?

**Disposition du décor.** Au-dessus d'un registre de draperies feintes, l'ensemble peint dans la nef s'organise autour des récits de la vie de la Vierge et de la vie du Christ, se clôt par le Jugement dernier et est complété par plusieurs images isolées. A l'origine, la composition narrative était disposée sur trois registres sur les murs gouttereaux, dont deux seulement sont conservés dans leur totalité. Les scènes qui entourent l'arc triomphal, bien que fortement dégradées dans le registre supérieur, sont encore identifiables. Quelques fragments subsistent aux registres supérieurs des deux murs, où l'on distingue uniquement la *Majestas Domini* au centre du mur sud<sup>21</sup>. La disparition de ces scènes entrave l'appréciation d'un programme unifié mais n'empêche cependant pas de déceler, à partir de l'observation des autres registres, l'existence d'un réseau de relations qui assurait la cohésion de l'ensemble et qui révèle l'intervention d'une forte personnalité.

Le récit de l'Enfance de la Vierge se déroule sur le registre inférieur du mur nord dans un mouvement d'ouest en est progressant vers le chœur. Il débute

<sup>19</sup> Les peintures de l'église orthodoxe de Strei (Zeykfalva) remontent certes aux années 1313-1314 mais leur exécution ne présente aucun point commun avec les peintures de Sântămărie Orlea, puisqu'elles signalent un processus contraire de pénétration d'éléments italiens dans cette région. Cet ensemble précis est en cours d'étude par Elena Dana Prioteasa (Cf. *Western Influences on the Iconography of Medieval Orthodox Painting in Transylvania. Murals in the Sanctuaries*, MA dactyl., CEU, Bp., juin 2002, p. 14 et ss.).

<sup>20</sup> Anca Bratu indique rapidement les trois grandes thématiques qui structurent les peintures: la mise en valeur de l'essence divine du Christ (cycle christologique du mur nord), la sainteté de la Mère de Dieu (cycle mariologique du mur nord et Koïmesis du mur sud), ces deux thèmes accentuant l'idée de l'Incarnation, condition essentielle de la Crucifixion, représentée dans l'axe de l'édifice, thème qui s'achève dans une ambiance eschatologique (Jugement dernier du mur sud).

<sup>21</sup> Du registre supérieur du mur nord restent uniquement quelques fragments de silhouettes. Sur le mur sud, le dessin d'ensemble exécuté en 1873 par Ottó Sztelho garde la trace de fragments à peine plus étendus que ceux qui sont encore aujourd'hui visibles (Budapest, KÖH, tervtár, FM455/a).

probablement par les épisodes des Annonces à Joachim et à Anne<sup>22</sup>, et se poursuit par la rencontre d'Anne et de Joachim, puis de la Nativité de la Vierge et de la Bénédiction par les trois prêtres. Une composition développée de la Découverte de la Vraie Croix interrompt le déroulement du cycle narratif des Ecritures et clôt le registre à la limite avec le mur de l'arc triomphal. L'Enfance du Christ est illustrée en deux scènes synthétiques de part et d'autre de l'arc triomphal : l'Annonciation à gauche, et la Nativité avec le bain de l'Enfant à droite, scène complétée par l'Annonce aux bergers, et la procession des trois mages, qui arrivent du registre inférieur du mur sud. Dernière scène du cycle de l'Enfance, la Présentation au temple entraîne le fidèle à nouveau sur le mur nord, à l'extrémité ouest du registre médian. En un enchaînement qui écarte les épisodes principaux de la vie publique du Christ, les scènes de l'Ascension et de la Transfiguration suivent la Présentation, auxquelles succède un cycle réduit de la Passion du Christ: l'Entrée à Jérusalem, puis, au-dessus de l'arc triomphal, le Portement de Croix, la Crucifixion et la Descente de Croix. Sur le mur sud enfin, la Koïmésis surmonte la procession des mages, et une composition monumentale du Jugement dernier occupe les deux tiers restants. Le Jugement est divisé en deux séquences verticales: au centre du mur sud, le Juge domine les figurations de l'Hétimasie et du Paradis, tandis que toute la partie droite, épilogue de l'ensemble peint dans la nef, est réservée au domaine infernal, la description des supplices surmontant le cortège des damnés. Plusieurs images isolées meublent l'espace sous les fenêtres des deux murs: le *Vir dolorum* et deux saintes martyres en buste sur le mur nord, respectivement au-dessus de l'annonce à Anne et de la découverte de la Vraie Croix; sur le mur sud, un évêque en pied, sans doute saint Nicolas<sup>23</sup>, marque la césure entre les mages et le registre inférieur du Jugement dernier.

**Signification de l'ensemble peint.** L'ensemble de Sântămărie Orlea combine des scènes empruntées au répertoire byzantin habituel illustrant les différentes fêtes liturgiques, même s'il manque dans cette série plusieurs des scènes les plus couramment représentées<sup>24</sup>, et des cycles narratifs qui appartiennent à la même tradition iconographique. Néanmoins, avant d'entreprendre une analyse plus approfondie de l'ensemble, considérons la disposition de l'édifice. Composé d'une nef unique charpentée terminée par un chevet carré très court à fond plat, la structure de l'espace intérieur diffère totalement de celle des églises byzantines,

<sup>22</sup> La structure générale des deux scènes est connue par un autre dessin d'Ottó Sztéhlo (1873: Budapest, KÖH, tervtár, n°575). Si les deux scènes sont à peine lisibles aujourd'hui, la présence d'un ange dans le coin supérieur droit du deuxième panneau confirme l'identification avec une scène d'annonce.

<sup>23</sup> Aucun attribut particulier ne permet de le distinguer d'un autre évêque. Le culte de saint Nicolas était fort répandu dans cette région ainsi que dans l'espace byzantin, ce qui incite à le reconnaître ici.

<sup>24</sup> Si l'absence de certaines scènes pourrait surprendre, comme le Baptême du Christ, on ne peut affirmer que ces épisodes manquaient réellement dans le programme originel, qui auraient tout aussi bien pu prendre place au registre supérieur du mur sud, dont les fragments sont aujourd'hui illisibles. Cf. *supra*.

dont celles de Serbie, à plan centré et voûtées de coupoles. L'organisation des programmes byzantins, conçus pour un espace compartimenté, est nécessairement modifiée dans les églises à plan basilical qui offraient aux peintres de grandes surfaces libres réclamant plutôt le déploiement d'un décor narratif. Mais l'on ne peut guère raisonner en comparaison avec un système de programme établi, en raison de la date d'exécution de cet ensemble, qui le situe après la période 'classique' des mises en œuvre des grands programmes décoratifs, ainsi que de la situation de l'édifice aux marges des provinces de l'empire byzantin<sup>25</sup>. La succession des différentes scènes dans l'église de Sântămărie Orlea ne suit pas un ordre chronologique mais obéit à d'autres préoccupations qui visent manifestement à transmettre un message précis et dont nous proposons de découvrir les ressorts.

Comme dans nombre d'édifices de petites dimensions, les épisodes majeurs de l'existence du Christ et du déroulement du Salut sont réunis autour de l'arc triomphal, au centre de l'édifice<sup>26</sup>. Les événements de l'Incarnation occupent le registre inférieur: l'Annonciation avec l'envoi de l'Esprit Saint, fixe la première étape dans l'accomplissement du mystère de Dieu fait homme; la Nativité manifeste l'Incarnation au grand jour; par les épisodes de l'Adoration des bergers et des mages, la signification de la Nativité est augmentée de la reconnaissance de la divinité de Jésus enfant par les nations et de l'universalité du message délivré par le Christ. Au-dessus, le processus de Rédemption s'accomplit à travers le récit du sacrifice du Christ sur la Croix: le chemin du calvaire mène à la Crucifixion, point culminant du décor au-dessus de la pointe de l'arc triomphal, qui s'achève avec la Descente de Croix, Marie recevant le corps mort de son Fils. Incarnation et Passion du Christ se trouvent très étroitement associées sur ce mur, forme de condensé théologique unifié autour de l'ouverture du chœur, où est célébré le sacrement de l'Eucharistie, commémoration du sacrifice du Christ sur la Croix, source du salut. Deux autres thématiques occupent une place majeure dans l'ensemble des peintures: la Mère du Sauveur est omniprésente dans le déploiement du décor sur

<sup>25</sup> Le programme 'type' défini par O. Demus, et articulé autour des grandes fêtes qui rythment l'année liturgique (*Dôdekaorton*), s'applique en effet essentiellement à des édifices datant des 9<sup>e</sup>-12<sup>e</sup> siècles (*Byzantine mosaic decoration. Aspects of monumental art in Byzantium*, Londres, 1948). Le processus d'adaptation du programme iconographique byzantin 'type' à un espace longitudinal unifié, indiqué par le même auteur, a été aussi souligné pour certaines églises grecques par Karin M. Skawran (*The development of middle Byzantine fresco painting in Greece*, Pretoria, 1982, part. p. 54-56). Proposant une autre interprétation du système décoratif byzantin, J.-M. Spieser suggère que les scènes représentées renvoient au déroulement de chaque liturgie plus qu'elles n'illustrent précisément les grandes fêtes (*Liturgie et programmes iconographiques*, in *Travaux et mémoires*, 11, 1991, Paris, , p. 575-590). Notons par ailleurs que l'existence d'un programme conceptuel byzantin général défini par O. Demus a été contesté par Natalia Teteriatnikov, qui lui oppose la diversité des mises en œuvre des programmes, proposant l'exemple des décors organisés en vue du salut individuel (*Private Salvation Programs and their Effect on Byzantine Church Decoration*, in *Arte medievale*, Ser. II, VII (1993) nr. 2, p. 47-57).

<sup>26</sup> Cette concentration de la décoration sur les moments de l'Incarnation et de la Passion soutient l'hypothèse d'un décor articulé en fonction du déroulement de chaque célébration liturgique et non de la succession annuelle des fêtes liturgiques. J.-M. Spieser, *op. cit.*, p. 585.

les trois murs; la thématique de la Croix, dominant le décor par sa position axiale dans l'édifice, est à nouveau évoquée par la découverte de la Vraie Croix par sainte Hélène.

Précédent nécessaire de l'Incarnation magnifiée autour de l'arc triomphal, le récit de l'Enfance de Marie introduit le contexte exceptionnel qui prépare l'avènement du Christ, énonçant déjà la double vocation de Marie, en même temps vierge et mère. Marie établit ainsi un pont entre les deux réalités terrestres et divines, dans la superposition des scènes de la Nativité de la Vierge et de l'Ascension. De la même manière que le motif de l'Arbre de Jessé, les trois générations – Anne, la Vierge et le Christ – sont placées sur un même axe, dont la verticalité est accentuée par les positions frontales de Marie et du Christ. La position recroquevillée de sainte Anne, souche humaine de la généalogie du Christ, s'oppose à celle du Christ qui s'en retourne vers les Cieux, lieu de son essence divine. Un autre lien place le Christ à cheval de l'Entrée à Jérusalem sur le même axe vertical que la Croix découverte par sainte Hélène, rappelant ainsi la lente et inéluctable marche vers son Sacrifice qui est précisément commémoré dans l'espace du chœur. Mais il s'agit aussi d'une anticipation sur la résurrection du Christ, sur sa victoire sur la Croix.

Simultanément sur le même mur, dans la succession horizontale du registre médian, les scènes de la vie du Christ associent des théophanies et des événements de sa vie terrestre qui sont autant de manifestations de sa divinité, disposition qui exclut les épisodes plus narratifs de sa vie publique. La Présentation au temple illustre la reconnaissance du Nouveau Testament par l'Ancien, et leur succession. Associée au *Vir dolorum* représenté sous la fenêtre, la Présentation est aussi première annonce de la Passion, première étape sur le chemin de la Croix, et manifeste la destinée du Christ. L'Ascension et la Transfiguration, théophanies glorieuses du Fils de Dieu réservées aux apôtres, leur succèdent: la première exalte l'institution ecclésiale, réunion des douze apôtres autour de la Vierge en orante, tandis que la deuxième illustre la révélation de la nature divine du Fils de Dieu à trois des apôtres, en même temps annonce de la résurrection et de la gloire du Christ à venir. L'Entrée à Jérusalem débute la marche vers la Pâques ultime, qui culmine au-dessus de l'arc triomphal. La signification de la Transfiguration, vision du Christ en gloire, annonce la gloire du Christ ressuscité au matin de Pâques, et anticipe sur la conclusion du récit de la Passion qui lui succède. Ce procédé explique vraisemblablement l'inversion inhabituelle dans l'ordre chronologique des scènes de l'Ascension et de la Transfiguration. Sur le mur nord de la nef, au rappel de la nature humaine du Christ, au registre inférieur, se superposent les manifestations de sa divinité, qui appartiennent aussi au temps de sa vie terrestre, exaltant ainsi sa double nature de Fils de Dieu. Double nature qui fonde le mystère de l'Eucharistie, évoqué par le *Vir dolorum*<sup>27</sup>. Ces épisodes annoncent aussi

<sup>27</sup> Le décor originel du chœur, espace essentiel où se déroule le moment central de la liturgie, et aujourd'hui remplacé par les apôtres de la deuxième moitié du 15<sup>e</sup> siècle, complétait vraisemblablement l'ensemble peint dans cette signification eucharistique.



l'ultime théophanie, celle de la Parousie, du Jugement final, qui se déploie en face, sur les deux tiers du mur sud.

Cette structuration essentielle du décor par l'histoire de la rédemption est complétée par une série de correspondances entre les deux murs latéraux, de chaque côté de la manifestation centrale de la Croix, autour de l'arc triomphal. Mise en parallèle des récits de la vie du Christ et de la vie de la Vierge, ainsi que de l'implication du croyant, le mur nord explicite la vocation terrestre des fidèles, tandis que le mur sud les projette dans la perspective eschatologique de l'au-delà, avec pour pivot axial le nœud de l'histoire du Salut, évocation du signe de la Croix, qui donne sens à la vie de tout croyant. Le mur nord est dédié au développement terrestre de la vie du Christ elle aussi basée sur la progression parallèle entre les deux registres du mur nord et s'achevant sur le mur sud. Au registre inférieur du mur nord, les parents de Marie, les premiers à avoir accepté la réalisation du Salut, figurent comme les premiers croyants, tandis que la superposition des épisodes de la vie du Christ donne son sens au déroulement de la vie terrestre de tout fidèle. Les deux annonces à Anne et Joachim explicitent, comme celle du Christ dans la Présentation au temple et le *Vir dolorum*, la vocation de tout croyant : accepter le Christ passe par la reconnaissance de sa Passion, et de l'Eucharistie. La Conception (Rencontre d'Anne et Joachim) et la Nativité de la Vierge associées à l'Ascension, deux représentations de l'élection – celle de la Vierge dès avant sa naissance, celle de l'Eglise symbolisée par la Vierge – indiquent au fidèle que sa foi, acte communautaire, doit être vécue en Eglise, élue par le Christ lui-même pour être le corps rassembleur des fidèles autour de l'Eucharistie. Les scènes de la Bénédiction des prêtres et de la Transfiguration associent deux annonces de glorification, celle du Christ et celle de la Vierge, qui trouvent leur accomplissement en regard, sur le mur sud: glorification de la Vierge au moment de sa mort, par son rachat, et glorification du Christ au moment de la Seconde Venue. Enfin, la Découverte de la Vraie Croix est aussi liée aux deux figures de saintes, qui tiennent la palme de leur martyre: invitation pour les fidèles à reconnaître la Croix glorieuse et mettre leurs pas dans ceux du Christ jusqu'au bout, jusqu'à la Passion. Leur couronne signale leur glorification dans les Cieux, juste récompense de leur sacrifice.

La scène finale du registre inférieur fonctionne aussi en écho avec l'image peinte du côté sud: à la suite des mages et de ceux qui découvrent la Croix, le fidèle s'avance ensuite vers le mystère central de l'Eucharistie, qui est au cœur de la vie terrestre des fidèles. La représentation du Jugement fait finalement entrer la destinée des croyants dans une perspective eschatologique et céleste: illustration de la Seconde Venue du Christ à la fin des temps, glorification du Christ et de la Vierge, le Jugement rassemble tous les croyants, en même temps qu'il les responsabilise d'un choix opéré individuellement, qui peut conduire vers le paradis ou vers les tourments de l'enfer. L'emplacement du Jugement, déployé au-dessus de la porte d'accès du mur sud, renforce aussi sa valeur préventive puisque les fidèles se trouvaient confrontés à l'exécution de la sentence divine, à la réalité du partage, au sortir de l'édifice. Cette finalité justifie les développements du mur

nord et la vocation terrestre axée autour de la vénération de la Croix et de l'Eucharistie, de la rédemption apportée par la Crucifixion. Accomplissement de la promesse et conséquence de son rôle dans l'Incarnation, la Vierge, passée du domaine terrestre (au registre inférieur du mur nord) à l'espace céleste (au registre supérieur du mur sud), se pose comme modèle, en tant que première à être totalement rachetée, et manifeste par là même à chaque croyant la voie qui se propose à lui. La signification de l'ensemble trace une progression assez claire et régulière pour supposer que les peintures du registre supérieur du mur sud, aujourd'hui détruites, ne contrariaient pas l'interprétation proposée. On peut suggérer que les scènes représentées complétaient et enrichissaient la signification des autres registres, ajoutant sans doute une dimension sacramentelle à la réalisation de la vie terrestre du croyant, registre qui aurait alors pu contenir les scènes du Baptême, de la Cène et de la Pentecôte.

Dans la progression du décor, Marie, Mère du Sauveur, apparaît comme guide des fidèles, traçant un chemin dans le déroulement du décor, chemin qui peut être compris aussi dans le sens d'une évolution spirituelle. Nœud dans la transition entre les deux testaments, elle suit son Fils dans tous les événements de sa vie terrestre. Figure essentielle et indispensable à la réalisation du mystère de l'Incarnation, Marie offre son Fils à l'humanité pour qu'elle soit sauvée. Mère aimante et déchirée au pied de la Croix, elle accompagne le Christ dans les derniers instants de sa vie terrestre, et recueille son corps mort dans ses bras. Pour toutes ces raisons, la mort de la Mère de Dieu ne peut ressembler à celle des autres humains: hommage ultime, le Christ se charge lui-même de l'âme de sa Mère, qu'il vient chercher à l'instant de sa mort. Glorification de la Vierge qui annonce sa fonction et sa position exceptionnelles dans les Cieux. Intercesseur pour l'humanité pécheresse, Marie intervient encore, en tant que première de l'humanité à avoir été entièrement rachetée et sauvée, auprès de son Fils au moment du Jugement. Tous ces événements se succèdent dans la nef depuis l'extrémité occidentale du mur nord vers le chœur, s'en retournant sur le mur sud. Gradation dans l'implication de la Vierge dans le processus du Salut, cette progression est aussi celle que tout fidèle doit éprouver à travers sa foi. Le cheminement expérimenté par la Vierge exemplarise celui que tout fidèle doit vivre. Après une période d'apprentissage de la foi et de reconnaissance de l'Incarnation du Christ – enfance de la Vierge, Annonciation, enfance du Christ (le fidèle s'associant aux Mages dans la reconnaissance de la nature divine du Fils de Dieu) – Marie invite le fidèle à mettre ses pas dans ceux du Christ, à faire l'expérience de la Passion et à se tenir au pied de la Croix, sacrifice ultime pour la rémission de ses péchés. Cependant, cette Croix, comme celle que sainte Hélène a su trouver, est glorieuse et exprime la victoire sur la mort par la Résurrection. Vient ensuite le Jugement dernier, le retour du Christ ressuscité dans sa gloire, croyance aussi dans sa Seconde Venue et dans une vie éternelle. Tout au long de ce cheminement, la Vierge guide et assiste le fidèle; elle lui rend plus accessibles ces mystères et se présente comme la voie qui mène au Fils, en tant que Mère, mais aussi en tant que symbole de l'Eglise:

d'ailleurs elle figure au centre des apôtres au moment de l'Ascension. C'est parce que le fidèle est membre de l'Eglise, née au pied de la Croix, qu'il peut suivre cette voie et qu'il peut lui aussi accéder au Salut. Et, précisément avant le Jugement final, la position éminente de l'Eglise est réaffirmée par la figure monumentale de l'évêque<sup>28</sup> qui, revêtu de somptueux habits liturgiques, s'élève sur deux registres sous l'ouverture de la fenêtre. Le rôle principal de Marie dans cet ensemble s'accomplit finalement au Jugement dernier: médiatrice entre Dieu et les hommes, participant de leur nature humaine mais jouissant totalement du statut de femme rachetée, elle intervient une ultime fois en faveur du fidèle, pour lui obtenir la miséricorde divine, et le faire entrer à sa suite dans le processus de Rédemption. Au long de toute cette évolution, Marie, Mère de Dieu, Mère du Sauveur, figure de l'Eglise, est aussi intercesseur, médiatrice et Mère des hommes qu'elle guide vers son Fils. Grâce à cette multiplicité de rôles, Marie conduit les fidèles sur le chemin de la Rédemption, dans une lecture qui unit les trois murs de la nef de l'église de Sântămărie Orlea.

L'insistance sur la figure mariale ne doit pas étonner en raison du lien essentiel qu'elle assure entre Dieu et les hommes, et de la grande ferveur de son culte dans les sphères tant occidentales que byzantines, et qui s'explique d'autant plus par la dédicace à la Vierge de l'église de Sântămărie Orlea. Le motif de la Croix occupe lui aussi une place de choix dans cet édifice, d'autant plus remarquable qu'il s'agit de l'unique représentation de l'événement précisément resituée dans son contexte qui se trouve dans les peintures murales de Hongrie à la fin du Moyen Age<sup>29</sup>, et qu'il reste peu de monuments qui narrent la légende de la découverte de la Vraie Croix dans la peinture byzantine<sup>30</sup>, même si le culte de la Croix était particulièrement développé en Orient<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Rappelant les incertitudes quant à l'identification de cette figure, notons qu'à ce niveau d'interprétation, il importe peu qu'il s'agisse de saint Nicolas ou d'un autre saint évêque, l'essentiel étant la signification que la figure de l'évêque, plus haute fonction dans l'institution ecclésiale, ajoute à l'ensemble peint, notamment en ce qui concerne la tradition apostolique des sacrements.

<sup>29</sup> Les représentations de sainte Hélène découvrant la Vraie Croix dans les peintures murales de Hongrie se réduisent à la figuration de la sainte aidée d'un ou plusieurs petits ouvriers qui s'activent à déterrer la Croix, sans compter les nombreuses autres occurrences de la sainte en pied, dotée d'une croix de taille variable.

<sup>30</sup> Ch. Walter indique que, si le déroulement de la fête de la vénération de la Croix est souvent illustré dans les manuscrits liturgiques, l'épisode de la découverte elle-même est rarement figuré: *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Londres, 1982, p. 148-149, 154-157. Les représentations de l'impératrice en pied, souvent en compagnie de l'empereur Constantin, dans les décors monumentaux byzantins, sont quant à elles très nombreuses; le déroulement de la Découverte de la Vraie Croix est plutôt réservé aux cycles de la légende de la Vraie Croix, dont les illustrations sont conservées essentiellement dans la peinture monumentale occidentale et italienne. H. W. Van Os – G. Jászai, *Kreuzlegende*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, II, col. 642-648.

<sup>31</sup> H. Leclercq, *Croix (Invention et Exaltation de la Vraie)*, in *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, III/2, Paris, 1914, col. 3131-3139. Dans le numéro 75 de *La Maison-Dieu* (1963) consacré à *La Sainte Croix*, voir les articles de P. Jounel, *Le culte de la Croix dans la liturgie romaine*, p. 68-91. et de R. Bornert, *La célébration de la Sainte Croix dans le rite byzantin*, p. 92-108.

Evocation de la Croix qui s'ajoute à la représentation de la Crucifixion qui surmonte l'ouverture de l'arc triomphal, la mise en scène de l'épisode de la découverte de la Vraie Croix est particulièrement développée. Elle rassemble un grand nombre de participants: sur la gauche, sainte Hélène est accompagnée d'une suite de femmes et d'une véritable armée de soldats et, symétriquement sur la droite mais avec une importance moindre, plusieurs Juifs, reconnaissables à leur chapeau pointu, et moines sortent de Jérusalem à la suite d'un saint personnage. Il ne s'agit ici ni de Constantin, ni de l'évêque Macaire<sup>32</sup>, puisque, en dépit de l'indication de sa sainteté, le personnage porte un simple vêtement de moine, similaire à celui de ceux qui le suivent. L'une des versions de la légende de l'Invention de la Croix attribue le privilège de la découverte à Judas-Cyriaque, l'un des savants juifs mandés par sainte Hélène; après avoir reconnu le Salut apporté par le Christ, Judas s'active lui-même à déterrer la Croix<sup>33</sup>. C'est à ce même Judas que K.A. Wiegel propose d'identifier ce saint, et il inclut par ailleurs la scène de Sântămărie Orlea parmi les représentants du troisième type d'images de sa classification, c'est-à-dire celles qui s'inspirent du type byzantin symétrique de la Croix soutenue par Hélène et Constantin<sup>34</sup>. Sous le signe de la main bénissant de Dieu qui apparaît au niveau de la bordure supérieure de l'image en direction de sainte Hélène, les deux protagonistes soutiennent la Croix en cours de déterrement<sup>35</sup>. Plus que l'identification précise de Judas, c'est sa présence en tant que représentant des Juifs qui importe dans cette scène. Les deux groupes en présence, illustrations des pouvoirs laïque et ecclésiastique, se distinguent par leur mode de représentation: les richesses abondantes et la représentation très détaillée des vêtements des personnages accompagnant l'impératrice contrastent avec la vêturè austère des personnages de droite qui, isolés par une sorte de sphère rougeâtre sur laquelle ils se détachent, sont contraints dans l'espace séparant la Croix de l'entrée de la ville. Dans cette mise en scène de la Découverte de la Vraie Croix, et malgré la surface plus importante réservée au déploiement de la suite de sainte Hélène, le rôle principal revient en réalité à Judas qui lui fait face<sup>36</sup>, à travers

<sup>32</sup> C'est d'ailleurs ainsi qu'il a toujours été identifié par les historiens de l'art qui ont étudié les peintures de cette église.

<sup>33</sup> Les différentes variantes de la légende ont été analysées par J. W. Drijvers, *Helena Augusta. The Mother of Constantine the Great and the Legend of her Finding of the True Cross*, Leiden, 1992. Voir aussi le récit de Jacques de Voragine: *L'Invention de la Sainte Croix*, in *La Légende dorée*, trad. fr., J.-B. M. Roze, Paris, 1967, p. 341-350.

<sup>34</sup> *Die Darstellung der Kreuzauffindung bis zu Piero della Francesca*, PhD., Cologne, 1973, p. 155 ss., et p. 240-243 pour Sântămărie Orlea. Cependant, l'auteur associe l'image de Sântămărie Orlea avec des représentations qu'ils caractérisent comme centre-européen, tout en suggérant qu'elle pourrait témoigner d'évolutions iconographiques proches dans les régions plus orientales. En raison des orientations stylistiques et iconographiques signalées plus haut, les liens iconographiques de la Découverte de la Vraie Croix de Sântămărie Orlea avec des images plus occidentales paraissent assez peu probables.

<sup>35</sup> Au fond du trou creusé autour de l'axe vertical de la Croix, un homme en dégage la base, tandis qu'un deuxième, debout sur le bord du talus, l'extirpe vers l'extérieur.

<sup>36</sup> Des épisodes peu nombreux, empruntés tant à l'art occidental qu'à l'art byzantin incluent l'évêque dans le moment de la Découverte, mais il paraît généralement comme une figure secondaire, dans la

le rappel des différents épisodes qui accompagnent la découverte, empruntés aux légendes liées à Macaire ou à Judas. C'est lui en effet qui désigne la Vraie Croix, l'identifiant comme étant celle du Christ, ainsi que le montrent le geste de son index et la présence du cartouche fixé au sommet de la hampe de la Croix. Les miracles opérés par la Croix du Christ (et qui ont permis l'identification de la Vraie Croix parmi les trois découvertes) sont aussi rappelés: sur l'extrémité droite de la composition se tiennent deux personnages – l'un debout et l'autre accroupi – qui, guéris au contact de la Vraie Croix, paraissent se relever du cercueil placé au premier plan, à nouveau du côté des Juifs. L'identification de la Vraie Croix fait fuir le diable, petite silhouette qui s'échappe et s'envole juste derrière le saint moine. Par cette mise en scène des deux cortèges convergents des Gentils et des Juifs, ces derniers participent eux aussi à la découverte de la Croix, à la suite de Judas qui a lui-même reconnu la gloire du Christ, et sont ainsi pleinement intégrés au processus de Rédemption<sup>37</sup>.

Cette scène associe étroitement l'exaltation de la Croix, Croix du sacrifice, mais surtout Croix glorieuse qui a vaincu la mort, et la notion de Rédemption. Lieu où est commémoré l'avènement de la Rédemption, les représentations de l'Entrée à Jérusalem – entrée dans le récit de la Passion –, de la Transfiguration – annonce de la Résurrection au matin de Pâques – et des deux martyres – persécutées en raison de leur attachement à la Croix, mais finalement glorifiées – se concentrent autour de l'image nodale de la Découverte de la Vraie Croix qu'elles commentent. Située sous la scène de l'Entrée à Jérusalem et directement contre le mur de l'arc triomphal, la Découverte de la Vraie Croix est étroitement associée à la Crucifixion qui domine l'espace dans l'axe de l'édifice, au-dessus de l'ouverture du chœur, lieu de la commémoration du sacrifice du Christ sur la Croix. Placée à hauteur du regard des fidèles, et maintenue des deux côtés par l'impératrice et Judas, la Croix est généreusement offerte à la vénération de tous, dans une manière qui s'inspire peut-être du déroulement de processions pour l'adoration de la Croix<sup>38</sup>. Hypothèse

---

suite de sainte Hélène, et est de plus clairement identifiable en sa qualité d'évêque. Dans l'image de Sântămărie Orlea, et manifestement aussi en lien avec un culte particulier, il occupe une place presque similaire à celle de sainte Hélène, et assume un rôle bien supérieur. S. Kimpel, *Makarius von Jerusalem*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, VII, Fribourg, 1974, col. 477-478.

<sup>37</sup> Cette disposition s'éloigne des interprétations antisémites les plus courantes de la version de la légende avec Judas-Cyriaque, insistant plutôt sur l'idée de la conversion du peuple Juif, aussi contenue dans cette version. J. W. Drijvers, *op. cit.*, p. 165-177.

<sup>38</sup> P. Jounel et R. Bornert (*Op. cit.*) indiquent tous deux des processions similaires de clercs et de fidèles qui vénèrent la Croix au cours de plusieurs célébrations, la fête de l'Exaltation de la Sainte Croix (14 septembre) étant la plus ancienne (attestée dès le 4<sup>e</sup> s.) et la plus importante dans le monde byzantin, tandis que les fêtes de l'Invention et de l'Exaltation de la Croix se sont répandues dans l'Eglise latine à partir du 7<sup>e</sup> s. seulement. La structure de l'image de Sântămărie Orlea s'inspire de certaines images qui représentent le déroulement de processions autour d'une icône de la Vierge à l'Enfant, qui disposent deux groupes différents de part et d'autre de l'icône centrale. Si les exemples analysés par Nancy P. Ševčenko proviennent essentiellement d'époques plus tardives (illustrations de la strophe 24 de l'hymne Acathiste), celui de la fresque de Sopoćani (v. 1265) fournit un exemple antérieur de compositions de ce type (*Icons in the Liturgy*, in *Dumbarton Oaks Papers*, XLV (1991), p. 45-57).

cependant invérifiable en l'absence de tout document concernant la vie liturgique dans l'église de Sântămărie Orlea, du moins cette image servait elle très vraisemblablement de support à l'expression de la piété des fidèles. L'universalité évoquée dans les deux cortèges se dirigeant vers la Croix, de la même manière que celle des deux groupes d'hommes venant adorer l'Enfant de l'autre côté de l'édifice, rappelle l'universalité du Salut apporté par la Crucifixion et invite chaque fidèle à prendre sa place dans la longue file de ceux qui ont reconnu la Croix. Et reconnaissant la Croix, dans un acte de piété individuelle ou s'associant à une manifestation communautaire, ils reconnaissent aussi le Christ dans l'accomplissement de sa destinée humaine.

La figure de la Vierge domine largement dans cet ensemble, mais la place réservée à la Croix, à proximité immédiate du chœur, suggère aussi l'existence d'un culte particulier dans cette église. Le culte de la Croix s'est répandu en Hongrie dès les débuts de la christianisation du royaume, lorsque, en 1018, l'empereur byzantin a offert au roi Etienne Ier des reliques de la Vraie Croix. Plusieurs églises paroissiales possédaient une relique de la Croix au Moyen Age (Rábakesztúr, Bakonybél)<sup>39</sup>, et, au cours du 13<sup>e</sup> siècle, les guerres contre les serbes ont également pu être un vecteur de transmission des reliques. D'autre part, indiquons que le rattachement à l'Eglise latine opéré par saint Etienne a permis à nouveau l'utilisation de la voie terrestre pour les pèlerins et croisés se rendant à Jérusalem, route moins dangereuse que la voie maritime ; plusieurs croisades ont d'ailleurs traversé le royaume de Hongrie<sup>40</sup>, mouvements de population qui ont été autant d'occasions de contacts et d'échanges. L'église de Sântămărie Orlea, située au sud-est de la Transylvanie, non loin de la frontière avec la Valachie et la Serbie, a pu, sans forcément y prendre part, être influencée par ces mouvements. Plusieurs hypothèses pourraient expliquer l'importance accordée à la scène de la Découverte de la Vraie Croix à Sântămărie Orlea, sans que, en l'absence de documents, nous puissions vérifier la validité d'aucune. La première, et la plus vraisemblable, concerne l'histoire de l'église elle-même: si l'hypothèse d'une dédicace antérieure de l'édifice à la Croix paraît peu probable, la représentation de sainte Hélène pourrait conserver le souvenir de la présence d'une relique de la Vraie Croix dans l'édifice. Avec les mouvements des croisades, une relique aurait ainsi pu être directement rapportée par l'un des colons, ou bien être transmise par plusieurs intermédiaires successifs, relique qui aurait nourri un culte particulier dans cet édifice et qui justifierait la place d'honneur réservée à la Découverte de la Vraie Croix puisque, rappelons-le, la représentation interrompt le cycle des Ecritures. Une autre hypothèse se rapporte au commanditaire de l'ensemble des fresques,

<sup>39</sup> La plus importante est une croix reliquaire rapportée par Michel Dobóczy Csák en 1278. A. Mező, *A templomcím a magyar helységnevekben (11-15. század)* (Les noms d'église dans la toponymie hongroise (11<sup>e</sup>-15<sup>e</sup> siècles)), Bp., 1996, p. 119.

<sup>40</sup> Barna G., *Távolsági zarándoklatok és búcsújáró helyek az Árpád-kori Magyarországon* (Pèlerinages lointains et lieux de pèlerinages dans la Hongrie de l'époque arpadienne), in *Ethnographia*, CVII (1996), p. 65-71.

dont l'image pourrait refléter une dévotion particulière<sup>41</sup>, qui pourrait elle aussi être liée à l'idéologie de la croisade.

Ajoutons à cela l'emplacement étonnant choisi pour la Crucifixion, dans l'axe de l'édifice au-dessus de l'arc triomphal. Etant donnés les dimensions réduites de l'édifice et son plan basilical, c'est l'image de la Crucifixion qui joue ici le rôle de dominante signifiante dans l'ensemble peint, fonction assumée par l'image de la voûte d'abside ou de la coupole centrale dans les édifices byzantins. Si à l'époque paléochrétienne déjà et pendant les siècles de l'iconoclasme, la Croix a été l'un des sujets privilégiés des décors d'absides<sup>42</sup>, la représentation de la Crucifixion dans l'axe de l'édifice, c'est-à-dire comme thématique dominante du décor, est plutôt caractéristique de l'époque gothique dans l'art d'Occident<sup>43</sup>. La peinture byzantine a certes toujours accordé une place particulière à la Crucifixion dans les décors monumentaux, mais la peinture d'Occident a véritablement structuré les ensembles décoratifs autour de cette thématique et placé la Crucifixion au centre de l'édifice. Dans les édifices du début de l'époque gothique, une représentation de la Crucifixion peut se trouver soit dans les verrières d'axe du chœur<sup>44</sup>, soit dans une disposition de plusieurs figures sculptées sur une poutre – plus tard associée au jubé – marquant la limite entre la nef et le chœur; sans compter aussi les nombreux retables d'autels qui se développent à partir du 13<sup>e</sup> siècle et contiennent souvent une représentation de la Crucifixion comme panneau

<sup>41</sup> L'absence de documents précis empêche de connaître le ou les commanditaire(s). Un prêtre dénommé Jean est cité dans un document comme ayant en charge la paroisse en 1315. Il représentait alors aussi le chapitre d'Alba Iulia (Gyulafehérvár) dans un affaire de propriétés. S'il est encore mentionné en 1332 (comme l'atteste le registre de dîme papale), aucun autre élément ne permet de déterminer s'il s'occupait déjà de la paroisse vingt ans auparavant, au moment de l'exécution des peintures murales dans la nef. Cf. R. Popa, *op. cit.*, p. 122-123.

<sup>42</sup> Christina Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*. Forschungen zur Kunstgeschichte und christliche Archäologie, 4. Wiesbaden, 1960. La Croix a été supplantée dans la peinture byzantine par des images de la vision du Christ trônant en gloire ou de la Mère de Dieu à partir de la fin de l'iconoclasme, et dans la peinture occidentale par la *Majestas domini* entourée du tétramorphe.

<sup>43</sup> Les exemples précédant l'époque gothique sont rares. La peinture romaine propose ainsi deux exemples : le premier, datant du tout début du 8<sup>e</sup> s., dans une vaste composition ordonnée sur l'arc triomphal de Santa Maria Antiqua (connue par une copie exécutée au début du 20<sup>e</sup> s., Marie-Christine Sepière, *L'image d'un Dieu souffrant. Aux origines du Crucifix*, Paris, 1994, ill. 19, p. 107), et le second, v. 1120, dans la mosaïque absidale de Saint-Clément Hélène Toubert, *Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XI<sup>e</sup> siècle*, in *Cahiers archéologiques*, XX (1970), p. 99-154). Au milieu du 10<sup>e</sup> s., l'abside de la Nouvelle église de Tokalı à Göreme (Cappadoce) accueille une Crucifixion très développée qui remplit tout l'espace de l'abside centrale.

<sup>44</sup> Entre autres exemples, citons les cathédrales de Reims (1240-1250), de Châlons-sur-Marne (1230-1240), d'Auxerre (1230-1235), de Troyes (1240-1250), les églises Saint-Urbain de Troyes (v. 1270), Saint-Ouen de Rouen (1325-1328), Saint-Maurice de Mutzig (v. 1310). L. Grodecki, Catherine Brisac, *Le vitrail gothique au XIII<sup>e</sup> siècle*, Fribourg, 1984. La place centrale de la Crucifixion dans l'édifice au cours du Moyen Âge occidental a été présentée comme un héritage des œuvres carolingiennes par Marie-Christine Sepière, *op. cit.*, p. 225-226. Voir aussi E. Mâle, *L'art religieux du XI<sup>e</sup> siècle en France. Etude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, 8<sup>e</sup> éd. augmentée, Paris, 1998, p. 82-84; idem, *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, 8<sup>e</sup> éd., Paris, 1948, p. 362-370.

central<sup>45</sup>. Dernier élément renvoyant aussi à la spiritualité occidentale, la présence des Franciscains dans cette région du royaume dès le début du 14<sup>e</sup> siècle, non seulement ordre dont la spiritualité était fortement imprégnée de la dévotion à la Croix du Sauveur<sup>46</sup>, mais aussi ordre actif dans la mission de conversion et qui entretenait des relations suivies avec l'Orient<sup>47</sup>, a pu encourager le développement d'un culte naissant ou déjà présent à cet endroit, d'autant que certains ensembles peints franciscains placent aussi la Croix au centre de leurs décors<sup>48</sup>. L'activité d'un couvent en terre saxonne, non loin de Sântămărie Orlea, à Orăștie (Szászváros), est attestée avant 1302<sup>49</sup>. Si l'on ne connaît guère les colons qui assuraient le fonctionnement du château royal de Hașeg, ils ont pu être en contact avec les Franciscains et être ainsi influencés par leur spiritualité.

Décor complexe qui articule plusieurs axes de lecture et un culte particulier, cet ensemble peint, malgré son caractère incomplet, tisse un réseau de liens, tant significatifs que formels, entre les différentes scènes du décor. Ce type de disposition, qui utilise des modes assez traditionnels d'associations verticales et horizontales, et qui emploie des symboles largement répandus dans l'iconographie chrétienne, révèle des éléments d'une réflexion théologique qui a gouverné la réalisation du décor dans la nef de Sântămărie Orlea, sans que l'on puisse véritablement parler en terme de programme. La disposition du décor dans l'église de Sântămărie Orlea adopte des habitudes byzantines en matière de structuration de l'espace ou d'association de différentes thématiques sous forme de correspondances sur un même mur et d'échos entre murs parallèles. Ainsi, les modalités de l'intervention de la Vierge dans l'édifice, la représentation conjointe des épisodes de l'Enfance de la Vierge et de la Koïmésis dans un même ensemble

<sup>45</sup> La disposition de plusieurs sculptures sur une poutre se développe dès le début du 13<sup>e</sup> siècle, citons les poutres de Halberstadt (1220) et de Naumburg (1250-1260). Gertrud Schiller, *Ikongrafie der christlichen Kunst. 2: Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh, 1968, p. 110-111, 158-159, ill. 478, 480.

<sup>46</sup> Cette spiritualité a d'ailleurs fortement imprégné l'évolution de la littérature hymnique à partir du milieu du 13<sup>e</sup> siècle. J. Szövényfi, *Hymns of the Holy Cross. An annotated edition with introduction (Medieval classics: texts and studies, 7)*, Leyden, 1976, p. 73-79.

<sup>47</sup> Au sujet de l'influence des rapports des Franciscains avec l'Orient sur l'évolution de l'iconographie de la Passion, voir Anne Derbes, *Picturing the Passion in the Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*. Cambridge, 1996. Sur les différentes fonctions de l'iconographie mariale, sur le rôle des ordres mendiants dans son évolution, voir D. Russo, *Les représentations mariales dans l'art d'Occident. Essai sur la formation d'une tradition iconographique*, in *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, éd. D. Iogna-Prat, E. Palazzo, D. Russo, Paris, 1996, p. 173-291.

<sup>48</sup> Le décor original de l'abside de l'église Santa Croce à Florence n'est malheureusement pas connu, mais la dédicace à la Croix est certaine. D. Blume, *Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvent Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Worms, 1983, part. p. 90-91.

<sup>49</sup> *Dicționarul mănăstirilor din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș* (Dictionnaire des monastères de Transylvanie, Banat, Crisana et Maramures), A. A. Rusu dir. Cluj-Napoca, 2000, p. 198-199; Romhányi Beatrix F., *Kolostorok és társaskúptalanok a középkori Magyarországon. Katalógus* (Monastères et chapitres collégiaux dans la Hongrie médiévale. Catalogue), Bp. 2000, p. 59.



iconographique, sans qu'ils se succèdent pour autant, reprend une formule assez répandue dans les édifices byzantins<sup>50</sup>. Le message synthétique donné par l'association étroite des événements essentiels de l'Incarnation et de la Passion caractérise nombre d'édifices de petites dimensions des régions périphériques de l'empire byzantin<sup>51</sup>. L'insistance sur l'iconographie et le culte de la Croix, évident par la place accordée à la représentation de l'Invention, oriente vers une certaine familiarité avec la spiritualité byzantine. Néanmoins, l'organisation du décor de la nef autour du thème de la Croix, avec la Crucifixion peinte dans l'axe de l'édifice, image focale figurée au-dessus de l'arc triomphal, étroite association de la représentation du sacrifice sur la Croix et de l'espace de l'autel où l'événement est commémoré, relève au contraire de la sensibilité latine et occidentale. Dans l'ensemble peint qui, tant dans les orientations stylistiques que dans les choix iconographiques, renvoie majoritairement à la tradition byzantine, la place d'honneur réservée à la Crucifixion fournit le seul indice véritable de l'appartenance de l'édifice à la chrétienté latine. Cet ensemble, empreint des traditions iconographiques et stylistiques byzantines pour servir un rite latin suggère que son organisation a été ordonnée par un clerc<sup>52</sup>, qui a pensé un réseau d'associations reliant les différents épisodes selon des directions variées, permettant aussi des lectures et compréhensions multiples d'un message unique, celui du Salut apporté par la Croix. La mise en scène de la Vraie Croix, qui intègre l'humanité entière dans le processus de Rédemption, signale probablement la prise en compte d'un contexte local spécifique dans l'élaboration du décor. Dans cette zone frontalière, espace de contacts entre différentes ethnies, le brassage important des différentes cultures dans ce lieu précis est effectivement prouvé par la tenue, au 14<sup>e</sup> siècle, d'un marché important à Sântămărie Orlea<sup>53</sup>. Cette raison, ajoutée à la situation enclavée de Sântămărie Orlea dans une région orthodoxe, suffit sans doute à expliquer l'exemple très singulier fourni par le décor de l'église comme point de contact entre les traditions occidentales et byzantines. De plus, pour la réalisation du décor, le commanditaire a sciemment fait appel à des peintres ayant œuvré en Serbie, acte qui témoigne d'une certaine acculturation des colons dans l'ambiance culturelle locale, et de phénomènes plus profonds d'échanges entre les deux cultures dans cette partie sud-est de la Transylvanie<sup>54</sup>, ou résultant uniquement de contacts avec des marchands provenant des régions balkaniques?

<sup>50</sup> Cette forme d'association proviendrait d'une source textuelle syrienne. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, I, p. 202-203.

<sup>51</sup> J.-M. Spieser, *op. cit.*; Catherine Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale. Images et spiritualité*, La Pierre-qui-Vire, 2001.

<sup>52</sup> Qui pourrait être identique avec le curé mentionné en 1315. Cf. note 37.

<sup>53</sup> Si le marché n'est attesté qu'après la mise en place du décor, du moins le choix de cette bourgade dans les années 1330 indique qu'elle était déjà un lieu de passage important. Györffy Gy., *op. cit.*, p. 287. Sur l'existence dans la deuxième moitié du 14<sup>e</sup> siècle, d'une route des produits orientaux traversant la Transylvanie depuis la Valachie et la Moldavie, voir Pach Zs. P., *A Lenvanterekeskedelem erdélyi útvonala I. Lajos és Zsigmond korában* (La route transylvaine du commerce avec le Levant à l'époque de Louis Ier et de Sigismond), in Sz. CIX (1975), p. 3-31.

<sup>54</sup> Rappelons que plusieurs églises orthodoxes, dont l'une contemporaine de Sântămărie Orlea, présente un cas inverse d'influence de l'iconographie occidentale sur le décor. Cf. Elena Dana

**Liste des scènes:**

*Mur nord, registre inférieur:* Annonce à Joachim; Annonce à Anne; Rencontre d'Anne et Joachim; Nativité de Marie; Bénédiction des prêtres; Découverte de la Vraie Croix;  
*Arc triomphal, registre inférieur:* Annonciation; Nativité, avec bain de l'enfant et annonce aux bergers;  
*Mur nord, registre médian:* Présentation de Jésus au temple; *Vir dolorum* (sous la fenêtre); Ascension; Transfiguration; Deux saintes martyres (sous la fenêtre); Entrée à Jérusalem;  
*Arc triomphal, registre supérieur:* Portement de Croix; Crucifixion; Descente de Croix;  
*Mur sud, registre inférieur:* Procession de l'adoration des mages; Saint Nicolas; Paradis et cortège des élus; Gueule d'Enfer et cortège des damnés;  
*Mur sud, registre médian:* Koïmésis; Hétimasie; Châtiments de l'enfer;  
*Mur sud, registre supérieur:* Déisis

**Cultul Sfintei Cruci în pictura ansamblului mural de la Sântămărie Orlea**

(Rezumat)

Enclavă catolică într-o ambianță ortodoxă, biserica de la Sântămărie Orlea (jud. Hunedoara) prezintă un exemplu foarte interesant de organizare a spațiului pictural interior. Picturile navei, ansamblu omogen datat în 1311 și foarte puternic influențat de pictura monumentală din Serbia (ctitoriile lui Ștefan Milutin), sunt dispuse pe mai multe registre. Pentru această relație sunt invocate aici argumente suplimentare. Picturile combină cicluri narative (Viața Sfintei Fecioare, Copilărie și Koïmésis, Viața lui Hristos – Copilăria, teofania vieții pământești, Patimile și Judecata de Apoi) cu imagini izolate (Descoperirea Sfintei Cruci, Vir Dolorum, sfinți martiri, Sfântul Nicolae). Două elemente rețin atenția: importanța acordată episodului Descoperirii Sfintei Cruci și reprezentarea Răstignirii, pe axa edificiului. Dacă astăzi lipsește o parte a decorului, totuși ansamblul conservat aduce indiciile asupra reflexiei teologice care a determinat organizarea dispunerii imaginilor. Descrierea și interpretarea scenelor este reluată aici sistematic. O rețea de asociații verticale și orizontale, ȧes linii semnificative ȧntre diferitele scene, oferind mai multe axe de lectură pentru ansamblul pictat.

ȧntr-o viziune de ansamblu, care dă sens vieții tuturor credincioșilor, decorul celor doi pereȧi lungi face o legătură dintre scenele aparȧinătoare sferei pămăntești (peretele de nord), cu altele ale cerului (peretele de sud), prin articularea celor două părȧi ȧn jurul jertfei măntuitoare a lui Iisus pe cruce aflat ȧn deschiderea corului, asociat cu celebrarea Euharistiei. Pe de altă parte, Fecioara, figură centrală ȧn desfășurarea Măntuirii, este relevată prin multiplele ei atribute (Mamă a Măntuitorului, Intercesoare și mediatoare pentru umanitate, simbol al Bisericii) și propune o a doua lectură a ansamblului: ca mamă care ȧși secondează Fiul ȧn toate etapele vieții sale, apoi ca primă fiinȧă umană ȧn ȧntregime convertită, ea trasează un drum model de credinȧă pentru creșȧtini, pe care tot ea ȧi conduce apoi pe cale măntuirii. ȧn sfârșit, reprezentarea neobișnuită a Descoperirii Sfintei Cruci conferă o amploare suplimentară decorului: ea reunește ȧntr-o mișcare convergentă de recunoaștere a Crucii, și de Măntuire adusă de Răstignire, cortegiile păgănilor și evreilor, ilustrănd universalitatea Bisericii. Această imagine, care mărturisese existenȧa unui cult particular destinat Adevăratei Cruci ȧn această biserică – cult ȧntreținut probabil și de prezenȧa unei relicve – slujeau ȧn mod cert drept suport pentru practicile devoȧiunii. Ansamblul amestecă o iconografie și un vocabular bizantin cu interpretări latine care focalizează decorul pe episodul Răstignirii. Situaȧia locală complexă (teritoriu de graniȧă, insularitatea ȧn mediul ortodox, loc de circulaȧie important) explică probabil acest exemplu surprinzător dintre tradiȧiile bizantine și occidentale propuse de către decorul navei de la Sântămărie Orlea.

Prioteasa, op. cit. Sur l'histoire religieuse assez mouvementée de cette région du royaume hongrois, voir O. Bărlău, *Die Konzile des 13.-15. Jahrhunderts und die ökumenische Frage*. Schriften zur Geistesgeschichte des östlichen Europa, Bd. 18, Wiesbaden, 1989.