



HAL
open science

Les peintures de Strei et l'Union des deux Églises

Vladimir Agrigoroaei

► **To cite this version:**

Vladimir Agrigoroaei. Les peintures de Strei et l'Union des deux Églises. museIKON A Journal of Religious Art and Culture, 2018, 2, pp.37-78. halshs-02272139

HAL Id: halshs-02272139

<https://shs.hal.science/halshs-02272139>

Submitted on 28 Aug 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les peintures de Strei et l'Union des deux Églises

Vladimir Agrigoroaei
CÉSCM Poitiers / CNRS (FR)

SUMMARY: The old Orthodox church of Strei, in the county of Hunedoara (Romania), dates back to the 14th century. The precise dates of its construction and of its paintings are still unclear, but the murals certainly date from the second half of the 14th century. The subject of these paintings is also quite peculiar for an Orthodox edifice. In the sanctuary, the Apostles, engaged in a vigorous conversation, are painted between the columns, under a *Maiestas Domini*. Their gestures are quite dramatic, very different from the static appearance of most bishops depicted in the lower register of the same sanctuary. The author carries on a comparison between the murals in Strei and other paintings from Termeno sulla Strada del Vino, close to Bolzano (Italy), dating back to the previous century. He notices that such depictions of Apostles carrying on conversations in the sanctuary, between depicted columns, are characteristic for many churches of Northern Italy, and another important example is in Pozzoveggiani (close to Padova). The meaning of these Apostles' *Colloquia* is related to the eschatological connotation of the iconographical programs, but another interesting aspect is that they also compose a depiction of the Council of Jerusalem (Acts 15:2-35), in direct relation with the theme of *Ecclesia militans*, according to the Four Senses of Scripture. The presence of such a strong Catholic subject, typical in the areas where the Papacy or the Catholic bishops had to maintain a strong ecclesiastical control, mainly against heretics and various disobedient heterodox communities, points towards a possible explanation of the use of this imagery in Strei, because Strei was located in the land of schismatic Vlachs. Other Apostles' *Colloquia* depicted in Istria and in the Dalmatian area point towards a possible influence of the Friars of the Observant Vicariate of Bosnia, under whose protection many of these medieval Vlachs were from the point of view of the Papacy. The depiction of St. Callinicus, patriarch of Constantinople, in front of St. Peter, in the lower register of the sanctuary murals of Strei, substantiates this hypothesis, just as well as the fact that these bishops depicted in the sanctuary are accompanied by representations of their churches. This other fact suggests that the main subject of the iconographical program in Strei may have been of a Uniate nature, *i.e.* the Union of the Orthodox Church with Rome. In the last part of the article, the author deals with the presence of the Franciscans in the area and with a series of Medieval Latin documents speaking of the churches they built for the local Vlachs, as well as with other local (Catholic) monuments to which the paintings of Strei may have been related: the second stratum of murals of Sântămărie Orlea and the nowadays lost paintings of the medieval church of Deva, close nearby.

KEYWORDS: mural paintings, medieval Valachians, apostles iconography, *Maiestas Domini*, Franciscans.

REZUMAT: Vechea biserică ortodoxă din Strei (județul Hunedoara) datează din secolul al XIV-lea. Datarea procesului de construcție și datarea picturilor sale sunt încă neclare, însă picturile datează în mod cert din a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Subiectul acestor picturi este, de asemenea, destul de curios pentru un edificiu de cult ortodox. În altar, apostolii sunt pictați între reprezentări de coloane, sub o *Maiestas Domini*, și poartă o conversație animată. Gesturile lor sunt dramatice, foarte diferite de postura statică a celor mai mulți dintre episcopii pictați în registrul inferior al aceluiași altar. Autorul compară picturile murale de la Strei cu alte picturi de la Termeno sulla Strada del Vino, aproape de Bolzano (Italia), datând din secolul anterior. Observă că astfel de reprezentări ale apostolilor care conversează în altar, între reprezentări de coloane, sunt caracteristice pentru multe biserici medievale din nordul Italiei, dintre care un alt exemplu notabil îl reprezintă Pozzoveggiani (aproape de Padova). Semnificația discuțiilor dintre acești apostoli este legată de conotația escatologică a programelor iconografice, dar un alt aspect interesant este acela că tot ei alcătuiesc și o reprezentare a Sinodului apostolic de la Ierusalim (Faptele Apostolilor 15:2-35), în legătură directă cu tema *Ecclesia militans*, interpretată în conformitate cu cele Patru sensuri ale Scripturii. Prezența unui subiect catolic atât de puternic conotat, tipic pentru zonele în care papalitatea și episcopii catolici erau nevoiți să mențină un control ecleziastic forte, mai ales împotriva ereticilor și a diferitelor comunități heterodoxe, sugerează o posibilă explicație a utilizării acestei teme iconografice la Strei, pentru că Streiul era situat în ținuturile vlahilor schismatici. Alte discuții la fel de aprinse ale apostolilor au fost pictate în Istria și în zona Dalmației. Ele duc cu gândul la o posibilă influență a fraților din Vicariatul observant din Bosnia, sub a căror protecție mulți dintre acești vlahi medievali se aflau din punctul de vedere al papalității. Reprezentarea Sf. Calinic, patriarh al Constantinopolei, față în față cu Sf. Petru, în registrul inferior al picturilor din altarul de la Strei, susține această ipoteză, precum și faptul că episcopii reprezentați în altar sunt însoțiți de reprezentări ale bisericilor lor. Acest alt argument poate sugera că subiectul principal al programului iconografic de la Strei ar fi putut avea un caracter uniatist, determinat de Uniunea Bisericii Ortodoxe cu Roma. În ultima parte a articolului, autorul se referă la prezența franciscanilor în zonă și la o serie de documente medievale în care se vorbește despre bisericile pe care aceștia le-au construit



pentru localnicii vlahi, precum și despre alte monumente locale (catolice) cu care picturile de la Strei ar putea fi în legătură: al doilea strat de picturi murale de la Sântămărie Orlea și picturile astăzi pierdute din biserica medievală de la Deva, în apropiere.

CUVINTE CHEIE: picturi murale, vlahi medievali, iconografia apostolilor, *Maiestas Domini*, franciscani.

La première fois que j'ai vu l'église de Strei, c'était l'été de l'année 2008. On m'avait raconté beaucoup d'histoires à son propos. Ses peintures devaient avoir un air exotique. D'inspiration occidentale, dans une église censée être orthodoxe, elles posaient des questions auxquelles les réponses fournies demeuraient insuffisantes. Le comment et le pourquoi semblaient inséparables. Peut-être le pourquoi commandait le comment. J'ai vu cette église presque toutes les années depuis ma première visite, en toutes saisons. En contemplant le curieux dialogue des apôtres du sanctuaire, j'ai envisagé, en 2014, une solution, l'interprétation développée dans le présent article, après plusieurs années de documentation. Je présenterai d'abord l'église, les anciennes hypothèses, je ferai des comparaisons avec d'autres cas. Ensuite j'essaierai de passer en revue toutes les significations du programme iconographique du sanctuaire, en montrant qu'il y a un rapport manifeste avec le contexte historique, et je proposerai, à la fin, une interprétation.

L'église de Strei et ses peintures murales.

Construite dans le périmètre d'une ancienne demeure romaine – les *spolia* visibles sur ses parements extérieurs en témoignent – l'église de Strei se trouve au nord du Pays du Hațeg, dans la vallée du Mureș, sur une petite colline de la rive gauche de la rivière Strei (Fig. 1).¹ La forme de l'église a évolué dans le temps. La première église a été prolongée vers l'ouest au xv^e siècle, mais le prolongement a été détruit à l'époque moderne. Une chapelle calviniste a été adossée au mur septentrional vers 1700, date à laquelle la famille nobiliaire locale était réformée. Cette chapelle n'existe plus de nos jours. La forme de l'église d'aujourd'hui paraît être la même que celle de l'édifice d'origine.

La plupart des études s'accordent pour dater la construction de l'église vers 1300 ou au début du xiv^e siècle, mais cette hypothèse ne repose sur aucun élément de datation.² La conjecture accentue la ressemblance avec l'église de Sântămărie Orlea, bâtie dans le Pays du Hațeg voisin, à la fin du xiii^e siècle, dont l'église de Strei constitue une copie à échelle réduite (Fig. 2). Néanmoins, l'antériorité de ce modèle n'implique pas automatiquement que l'église de Strei ait été achevée après celle de Sântămărie Orlea. Sachant que les deux monuments se trouvent dans un milieu rural, loin des grands monuments qui suivent l'évolution de l'architecture central-européenne, mais aussi que les matériels et l'exécution de l'église de Strei sont de qualité inférieure, il est tout à fait probable que l'église de Strei soit plus récente.³ Sur ce point, il est utile de noter que V. Drăguț datait les peintures murales de Strei du « troisième quart du xiv^e siècle » en fonction des analogies avec d'autres peintures du royaume hongrois (Transylvanie et Slovaquie).⁴ Cette datation me semble correcte, mais l'utilisation de l'église, sans peintures, pendant plus d'un demi-siècle, pose un vrai souci. Le problème a été justement soulevé par R. Popa qui a souligné l'absence d'une première strate d'enduit dans l'église avant celle des peintures. Selon lui, les parements intérieurs irréguliers, sans enduit, n'auraient pas permis une utilisation durable du bâtiment.⁵

Il faut ajouter également une observation formulée par E. Cincheza-Buculei, avec laquelle je suis relativement d'accord. Elle a étudié six (ou sept) représentations de sup-

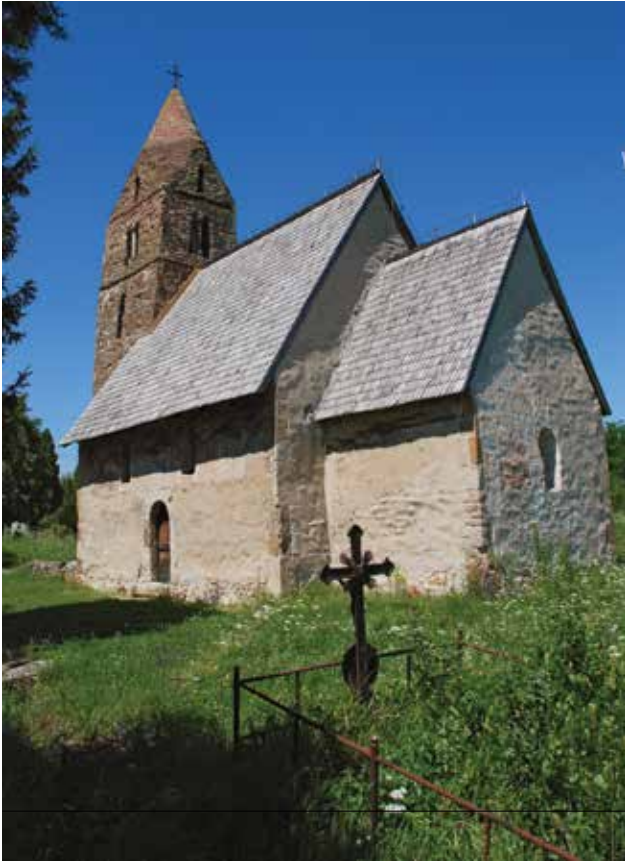


◄ Fig. 1. Église de Strei. Vue extérieure depuis le nord-ouest. Cliché de l'auteur.

▲ Fig. 2. Église de Sântămărie Orlea. Vue extérieure depuis le sud-ouest. Cliché de Mihai Bilici.

▼ Fig. 3. Église de Strei. Détail du bâtisseur peint dans l'intrados de l'entrée sud. Cliché de l'auteur.





pliants dans les peintures de Strei, dont l'une serait celle d'un peintre accompagné par une inscription et deux autres lui semblent être des portraits de sculpteurs (ou bâtisseurs) tenant des marteaux et des ciseaux dans les mains (Fig. 3). Ces deux apparitions permettent à E. Cincheza-Buculei d'avancer une hypothèse selon laquelle les peintures auraient été réalisées immédiatement après la construction, d'où le choix de présenter les bâtisseurs et les peintres dans des scènes votives contemporaines.⁶ Si l'hypothèse d'E. Cincheza-Buculei a souvent été ignorée par les études d'histoire de l'art, c'est parce qu'elle a essayé de repousser la datation des peintures vers le début du xiv^e siècle, afin de respecter la datation traditionnelle du processus constructif,⁷ malgré le fait que le seul critère plus ou moins valable de datation demeure la comparaison des peintures de Strei avec les autres exemples du royaume hongrois médiéval. Puisque les fouilles archéologiques n'ont apporté aucune précision sur la datation,⁸ il est prudent d'envisager une datation plus récente pour la construction de l'église, suivie de près par la réalisation des peintures murales. Pour ma part, j'envisage la deuxième moitié du xiv^e siècle.⁹

La découverte, à proximité de l'église (80m), des ruines d'un édifice interprété comme étant la maison des knèzes a fait que l'édifice soit considéré par certains comme une chapelle à usage privé. R. Popa a proposé un double (ou multiple) emploi de l'édifice.¹⁰ La multifonctionnalité de l'espace pourrait en effet se traduire par ce décor surprenant pour une église censée être orthodoxe. Les peintures extérieures sont peu visibles aujourd'hui, sauf pour les traces d'un gigantesque saint Christophe selon l'iconographie occidentale qui a été peint sur la paroi extérieure du sanctuaire (Fig. 4 et 5), et d'un Christ de pitié qui occupe la lunette du portail ouest, au premier niveau du clocher (Fig. 6). Ce sont des sujets qui n'évoquent pas du tout Byzance.

À l'intérieur, l'église a été totalement couverte de peintures mais seule une moitié nous est conservée. Le sanctuaire, en revanche, est dans un meilleur état. On y aperçoit, dans l'un des quartiers d'une voûte à nervures, une *Maiestas Domini* dont la mandorle est soutenue par deux anges. Le tétramorphe paraît être absent, mais il est possible qu'il ait été peint sur les autres quartiers de la voûte.¹¹ Le registre médian porte les représentations de douze apôtres qui gesticulent de manière très vive, entre des colonnes, sous des arcades (Fig. 7 et 8). Ils sont accompagnés par une Vierge identifiée avec le type *Éléousa*. Le cortège est interrompu par la fenêtre axiale sous laquelle a été représenté un Christ de pitié (Fig. 13). Dans d'autres arcades peintes à la base de l'intrados de l'arc triomphal, le cortège d'apôtres est complété par deux saintes impératrices (nord) et par deux saints thaumaturges (sud), sans doute Côme et Damien. Au-dessus de ces deux couples, dans l'intrados du même arc triomphal, on observe les médaillons des prophètes. Quant au registre bas du sanctuaire, celui des draperies, c'est ici qu'apparaissent six saints évêques, superposés aux draperies. Le premier (paroi nord) est inconnu, mais il est accompagné par la représentation d'une église. Il est suivi par un autre évêque et par une autre église, accompagnée par une inscription (« église de saint Callinique » : *црква*

► Fig. 4. Église de Strei. Vue extérieure depuis le sud-est avec les restes de la représentation de Saint-Christophe. Cliché de Mihai Bilici.

◄ Fig. 5. Église de Strei. Détails des restes de la représentation de saint Christophe. Cliché de l'auteur.

► Fig. 6. Église de Strei. Le Christ de pitié peint dans la lunette du portail ouest. Cliché de l'auteur.





кѡлиника пипа). Sur la paroi Est, Jean (Chrysostome) – *Iovan*, selon le phonétisme serbe (стго пипа јованъ) – tient un livre ouvert, qu’il montre du doigt. À côté, un évêque anonyme¹² est suivi sur la paroi méridionale par un saint Pierre (стго / петри).¹³ Ce dernier est en rapport avec une troisième église. S’ajoute Nicolas (ст[го] никола), à côté de la quatrième et dernière église. Nicolas reçoit d’ailleurs la prière d’un personnage que la recherche a identifié avec le peintre principal (Fig. 9).

La paroi est de la nef (Fig. 14) porte en haut une Annonciation élaborée, sans doute inspirée des récits apocryphes : la Vierge Marie est accompagnée par deux autres personnages féminins. Le nombre d’archanges est doublé (Michael, avec une épée, et Gabriel de l’Annonciation). Entre les deux, un personnage agenouillé, habillé en vêtements gris-bleus, avec une capuche, tient les deux mains en position de prière. Les deux pignons du registre médian présentent, à gauche, une représentation féminine (identifiée avec la Vierge ?), et les saintes Catherine et Mercredi (*Sreda*). Sous les deux saintes, un troisième personnage profane semble être l’un des bâtisseurs.

La paroi nord ne conserve plus de peintures. Sur la paroi méridionale, en revanche, plusieurs scènes sont conservées. Celles du registre supérieur peuvent être attribuées au même peintre qui a décoré le sanctuaire. Il s’agit d’une Nativité qui inclut, selon les apocryphes, le bain de Jésus. Elle est suivie, de l’autre côté d’une fenêtre, par le Baptême, l’Adoration des Mages et la Fuite en Egypte. Une autre scène, que le peintre du sanctuaire a peinte dans le registre supérieur de la paroi ouest, est une Cène, où l’on reconnaît les apôtres (Fig. 15). Certaines études parlent aussi des traces d’une Crucifixion qui ne sont plus visibles. Deux autres personnages profanes sont également représentés dans l’intrados de l’entrée (sud). Le premier, plus grand, lève les mains en prière ; le deuxième, en bas, tient un marteau et un ciseau. Ce sont les dernières scènes peintes par le peintre du sanctuaire.

Le reste des scènes de la nef, peintes dans le registre inférieur, sont attribuées à un autre artiste.¹⁴ À gauche de l’entrée, un cadre englobe deux scènes : les quarante martyrs de Sébaste et saint Nicolas recevant ses attributs d’évêque de la part du Seigneur et de la Vierge. Un dernier personnage profane accompagne les deux scènes à gauche. De l’autre côté de la porte, un second cadre réunit cinq saints : un archange (Michel ?), un saint évêque, sainte Dimanche (*Nédélia*), la Vierge de Tendresse (*Glykophiloussa*) et une sainte non identifiée (Fig. 16). Suivent d’autres scènes, aujourd’hui très effacées, avec d’autres saints plus ou moins identifiés par les recherches précédentes. Il serait cependant plus prudent de ne pas insister sur ces interprétations, car ce sont des conjectures, mais d’autres hypothèses doivent nous intéresser.

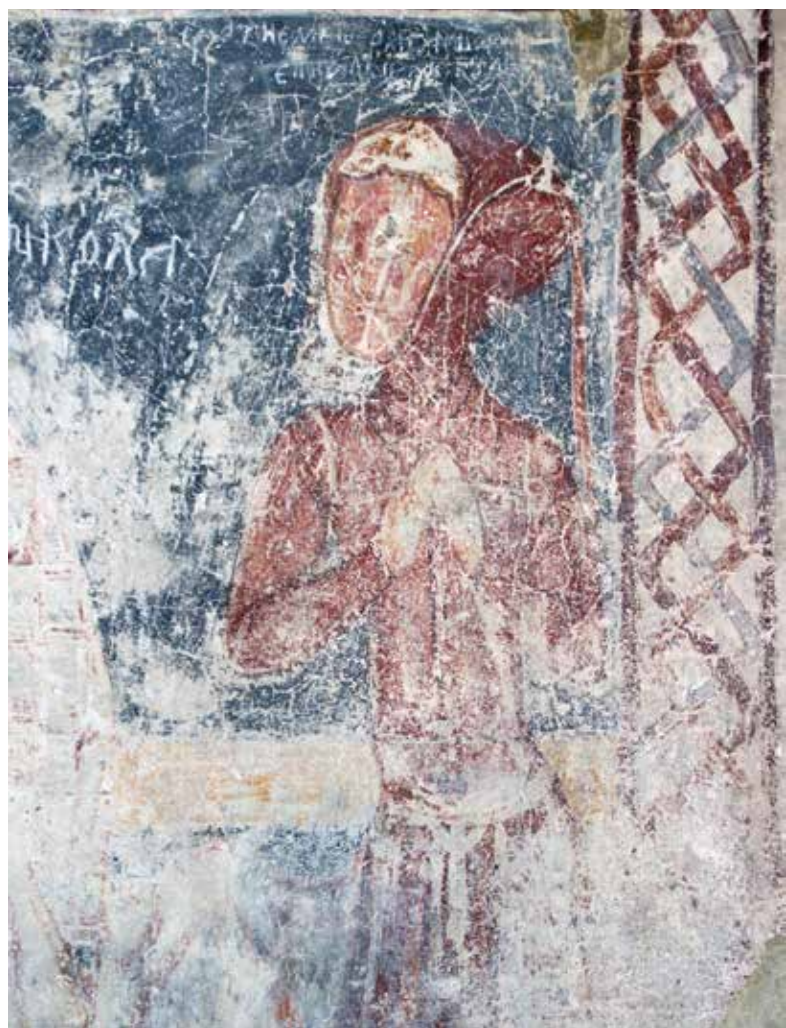
On affirme ainsi que le deuxième peintre ne se sert plus de la ligne pour tracer le contour, que « son dessin naît de la couleur et du modelage, des passages entre ombre et lumière ».¹⁵ D’autres croient qu’il s’agit d’un « artiste plus réceptif aux innovations de la peinture italienne du *Trecento*, du milieu siennois, sous la forme que ces innovations ont connue à un moment donné – dans la deuxième moitié du *xiv*^e siècle – du Tyrol jusqu’en Bohême ou en Slovaquie ». Ces notions très vagues ont permis de parler de la cour de Charles IV de Bohême, de Tommaso da Modena (sans aucun rapport avec nos peintures), des effets du *Trecento* en Transylvanie, et d’affirmer notamment que « les peintures de la nef de l’église de Strei ressemblent beaucoup, du fait de leurs qualités artistiques, du fait de la noblesse des figures et du fait de la grâce du modelage, aux peintures de Sântana de Mureș ».¹⁶ Les louanges outrancières et injustifiées que l’on a prodiguées à ce deuxième peintre ont fini par se reporter sur le premier, le peintre simpliste des apôtres du sanctuaire. V. Drăguț a parlé de son « éclectisme [...] issu de l’interférence des éléments byzantins et occidentaux, déformés par une manière rustique [de peindre], ce qui leur confère un aspect archaïsant ». Par la suite, son style a été comparé aux « échos de la pein-



► Fig. 7. Sanctuaire de l'église de Strei. Le cortège des apôtres et des saints sur la paroi Nord. De gauche à droite : deux saintes impératrices, quatre apôtres non identifiés, la Vierge Marie ; et deux apôtres sur la paroi est : Jacques le Majeur et Paul. Cliché de l'auteur.

▲ Fig. 8. Sanctuaire de l'église de Strei. Le cortège des apôtres et des saints sur la paroi Sud. De gauche à droite on aperçoit quatre apôtres et l'un des deux saints thaumaturges. Les inscriptions permettent d'identifier les trois premiers avec Barthélemy, Matthieu, Thomas. Le dernier apôtre, inconnu, a été identifié par Popescu, Tugearu 1985, p. 267, avec Luc, qui n'est pas un apôtre, sur la base d'une seule lettre conservée. Cliché de l'auteur.

► Fig. 9. Sanctuaire de l'église de Strei. Suppliant du registre inférieur adressant ses prières à saint Nicolas. Cliché de l'auteur.



ture du *Trecento* dans le Nord de l'Italie, saisissables dans la technique de la fresque, dans les yeux en amande, dans les bandeaux décoratifs, de tradition cosmatesque ». ¹⁷ Ayant vu les peintures trecentesques de l'Italie du Nord, ces considérations me paraissent arbitraires. Je crois que les peintures de Strei sont simplistes, qu'elles suivent la vague du gothique international ¹⁸ et que les deux scènes attribuées au deuxième peintre témoignent plutôt d'une série de particularités qui ne se trouvent pas en Italie. J'y reviendrai.

Pour l'heure, il est plus important de noter que cette succession de 'feintes stylistiques' évoquant le *Trecento* n'ont fait que renforcer l'hypothèse d'une origine exotique pour les deux peintres de Strei. Ils seraient originaires de la Dalmatie du Nord (Slovénie), une zone « où les données stylistiques déjà mentionnées se trouvent dans plusieurs monuments, où la fréquence des noms Iovan et Nédélia est également importante, puisque sainte Nédélia apparaît aussi dans l'iconographie locale ». Malheureusement, l'appel de note qui suit cette affirmation ne renvoie qu'à un album concernant la petite église slovène de Crngrob, qui conserve





◀ Fig. 10. Église de Streișangeorgiu.
Vue d'ensemble des peintures du sanctuaire.
Cliché de Mihai Bilici.

▲ Fig. 11. Église de Streișangeorgiu.
Détail de la *Maiestas Domini* du sanctuaire.
Cliché de Mihai Bilici.

▼ Fig. 12. Église de Streișangeorgiu.
Vue extérieure depuis l'ouest.
Cliché d'Anca Crișan.



de commodité.²²

Le temps a fini par légitimer une grande partie des anciennes hypothèses de V. Drăguț. Les études ultérieures évoquent une oscillation indéfinie entre Occident et Orient.²³ Elles envisagent surtout le style, la *Maiestas Domini* et le cortège des apôtres du sanctuaire. Rares et très récents sont les cas qui se limitent simplement à parler d'une hybridation. Certaines recherches parlent d'interactions, du *Trecento* et d'un « *Western iconographic language [...] adapted to an Orthodox sanctuary* ». ²⁴ La *Maiestas Domini* demeure une constante de toutes ces interprétations, mais les recherches se bloquent lorsqu'il est question de passer outre la connotation eschatologique de la scène.²⁵ Les anciennes comparaisons faites par V. Drăguț demeurent la règle générale.

Pour compléter leur volet comparatif, les recherches contemporaines sur l'église de Strei s'accordent pour récupérer deux listes de cortèges d'apôtres dans les sanctuaires, publiées par V. Drăguț.²⁶ La première liste, de 1965, était schématique.²⁷ Celle de 1972, plus longue, avait une vocation théorique. V. Drăguț y mélangeait tout. En parlant des peintures de Baouit, il considérait que ce thème des apôtres de Strei (et d'autres exemples transylvains) serait

peu de peintures du XIV^e siècle, dont le style n'a pas de rapports avec celui des peintures de Strei.¹⁹ Je ne suis donc pas convaincu par la démonstration 'dalmate', ni par sa continuation, proposée par V. Drăguț dans un article ultérieur, qui ressemble à un récit de fiction.²⁰ Quant au portrait (ou autoportrait) du peintre du sanctuaire, évoqué parfois comme un écho du même *Trecento*,²¹ je ne suis pas certain que l'inscription ait été bien lue et je ne suis pas non plus convaincu que le personnage peint dans le sanctuaire soit un peintre. Les rapports entre le prétendu 'Grozie' et le maître 'Ivanich' de la même inscription ne sont pas clairs, de même que le nom de 'Grozie', bien que j'accepte en dernier lieu d'utiliser cette lecture du nom propre par souci



▲ Fig. 13. Sanctuaire de l'église de Strei. Christ de pitié sous la fenêtre axiale. Cliché de l'auteur.



▼ Fig. 14. Église de Strei. Vue générale de l'arc triomphal. Cliché de l'auteur.

▼ Fig. 15. Église de Strei. Peintures de la nef. Détail des restes de la Cène sur le registre supérieur de la paroi ouest. Cliché de l'auteur.





▲ Fig. 16. Église de Strei. Peintures de la nef. Vue d'ensemble de la seconde composition attribuée au deuxième peintre (un archange, un saint évêque, sainte Dimanche, la Vierge de Tendresse et une sainte non identifiée). Cliché de l'auteur.

▼ Fig. 17 Sanctuaire de l'église de Strei. Détail de la conversation des deux premiers apôtres anonymes de la paroi nord. Cliché de l'auteur.





une « relique iconographique d'origine cappadocienne ». Il faisait un saut en Italie et Espagne, arrivait au Tyrol, passait par l'Istrie afin d'aboutir en Hongrie et Slovaquie.²⁸ Le principe était bon, mais la démonstration défectueuse. Les listes de V. Drăguț ne faisaient que mentionner tout un tas d'apôtres que le chercheur avait pu repérer dans les églises rurales d'Europe, sans autre logique que de se retrouver dans le sanctuaire sous une *Maiestas Domini*. Pour V. Drăguț, le dialogue n'était pas important. Il croyait que la gesticulation s'expliquait par un « processus complexe de transformation de la manière de représenter la figure humaine », par lequel « l'art se libère graduellement du hiératisme primitif, au fur et à mesure que le courant populaire-narratif traverse avec une force de plus en plus accrue l'art roman » (cf. Fig. 17).²⁹ Inutile de dire que je ne partage pas ces opinions. Je crois que le thème est polymorphe, qu'il a plusieurs significations et qu'il se décline en une série de sous-thèmes, dont cette sous-série du Colloque des apôtres. Les apôtres des sanctuaires ont plusieurs significations selon les détails qui modifient les connotations de chaque exemple, d'une église à l'autre. Par conséquent, il est utile de faire une nouvelle recherche, s'appuyant sur des bases solides, et ce au risque de déplaire aux lecteurs par l'évocation d'autres listes d'églises, similaires mais non pas identiques à celles de V. Drăguț.

Je partirai d'une coïncidence que j'ai aperçue par hasard dans les peintures d'une église rurale des Alpes italiennes et j'irai vers une approche théorique plus 'généreuse' qui permettra de définir la signification de la représentation de Strei. Je souhaite scruter les origines probables de la sous-série iconographique que l'on retrouve dans le sanctuaire, de même que la portée spécifique de son programme iconographique. Je citerai, bien entendu, plusieurs exemples des anciennes listes de V. Drăguț.

Les Colloques d'apôtres dans l'Italie du Nord.

Pour des raisons de commodité (richesse bibliographique) aussi bien que pour des raisons affectives, je préfère commencer cette recherche dans l'Italie du Nord. En 2014, j'ai visité l'église Saint-Jacques de Castelaz à Termeno (ou Kastelaz à Tramin), près de Bolzano (Fig. 18), dans l'Alto Adige, et j'ai été frappé par les similitudes entre les peintures de son sanctuaire (Fig. 19) et celles de l'église de Strei : les apôtres gesticulaient de la même manière. Ils faisaient à peu près les mêmes gestes que les personnages transylvains.

L'abside de cette autre église rurale conserve un cycle pictural qui date de la première moitié du XIII^e siècle (1220 ?).³⁰ Les similitudes avec Strei se manifestent dans les détails et non pas dans le style (« *scuola romanico-venostana* » pour Termeno). Les apôtres, installés dans une colonnade, ont les mains contorsionnées (Fig. 20-25). Ce qui surprend à Strei et à Termeno, c'est l'unicité de chaque geste, le fait qu'ils soient employés quelquefois en rapport avec le livre, qui peut être ouvert ou fermé. Quoiqu'il soit impossible d'identifier la signification de tous ces gestes – il se peut que certains soient simplement inventés dans un souci de

► Fig. 18. Église de Termeno. Vue extérieure depuis l'est. Cliché de l'auteur.

◄ Fig. 19. Église de Termeno. Vue d'ensemble des peintures du sanctuaire. Cliché de l'auteur.

► Fig. 20-25. Sanctuaire de l'église de Termeno. Couples d'apôtres en train de discuter. Clichés de l'auteur.





▲ Fig. 26. Paroi nord de l'église de Pozzoveggiani.
Le premier cortège d'apôtres.
Cliché de l'auteur.

▼ Fig. 27. Église de Pozzoveggiani.
Vue d'ensemble des peintures du sanctuaire.
Cliché de l'auteur.



variation –, il est évident que chaque personnage témoigne d'une position unique, qu'il exprime un message particulier et qu'il est en train de dialoguer avec un autre pour défendre son opinion. Cependant, il est improbable que les peintures de Strei soient inspirées par celles du sanctuaire italien. L'écart chronologique et géographique est trop important. Qui plus est, l'arc triomphal de Termeno porte le sacrifice de Caïn et Abel, et non pas l'Annonciation. Les rapports entre les programmes iconographiques des deux églises sont infimes.

Les peintures de Castelaz à Termeno ne constituent pas le seul témoin de la sous-série iconographique dans la région de Bolzano. N. Rasmusen les avait déjà comparées aux peintures de Saint-Barthélemy de Romeno (premier quart du XIII^e siècle).³¹ D'autres témoins, contemporains des peintures de Strei, se trouvent dans les églises Sainte-Madeleine de Rencio ou Saint-Jacques alla Rena.³² Beaucoup de monuments de la région témoignent de la présence de ces Colloques d'apôtres qui gesticulent et composent une Jérusalem singulière. Il arrive que certaines scènes soient en revanche différentes. Celle de Sainte-Marie del Conforto à Maia Bassa (tournant du XIII^e siècle) est essentielle. La scène ne dépend plus de la *Maiestas Domini*. Elle gagne une certaine autonomie. Les apôtres y gesticulent pareillement, sous des arcades, entre des colonnes, mais la scène a été peinte à côté de l'Apparition du Christ aux Apôtres, du 'Concile d'Ephèse' et de la 'Dormition de la Vierge',³³ dans un contexte exégétique qui permet une identification plus claire : la gesticulation rappelle le Concile de Jérusalem, le premier des conciles, avant les Conciles œcuméniques. Le thème est l'Unité de l'Église, renforcée par les colonnes. Je reviendrai plus tard sur tous ces aspects.

La sous-série trentine peut être comparée à d'autres exemples des régions voisines. Des apôtres discutant en paires, sans colonnade, se trouvent partout en Piémont : à Sparone (Sainte-Croix, XIV^e siècle),³⁴ à Gravera (chartreuse de Madonna della Lusa, fin du XIV^e siècle), à Macra (chapelle Saint-Sauveur, XV^e siècle) et à Bolzano Novarese (oratoire Saint-Martin d'Engrevo, XV^e-XVI^e siècle). Les Colloques piémontais sont dépourvus du cadre architectural. À première vue on dirait que le sujet a une origine différente, sauf que les peintures plus anciennes indiquent que les scènes piémontaises ont des points communs avec la sous-série de l'Alto Adige. À l'exception de l'absence des colonnes, le décor du sanctuaire de Saint-Maurice à Roccaforte Mondovì (XIII^e siècle) ressemble à celui de l'église de Termeno, y compris dans le choix du sujet du registre inférieur (des draperies à dessins monochromes dans ce dernier cas).³⁵

Ces exemples sont sans doute apparentés à d'autres peintures de Lombardie. À Lodi Vecchio dans l'église San Bassiano, les peintures du début du XIV^e siècle affichent onze apôtres et un saint évêque.³⁶ Un autre témoin précoce est constitué par les peintures de l'abbatiale Saint-Nicolas de Piona (début du XIII^e siècle).³⁷ Et lorsqu'on regarde les exemples les plus anciens en Lombardie et Piémont, on notera que la colonnade est toujours absente. Tel est le cas de l'oratoire Sainte-Marguerite de Somadino à Casargo³⁸ et de Saint-Thomas de Briga Novarese.³⁹ Ce qui surprend toutefois, malgré l'absence du cadre architectural, c'est que l'ornementation est la même qu'à Termeno. On a l'impression que l'on a reproduit un modèle.

Si l'on part à la recherche des origines de cette ornementation, on arrivera à l'exemple le plus important : Saint-Michel à Pozzoveggiani, dans la banlieue de Padoue (Veneto). Les peintures de Pozzoveggiani, parmi les plus précoces de la sous-série des Colloques, présentent deux groupes différents d'apôtres discutant sous des colonnades. Le premier groupe, peint sur la paroi nord au milieu ou à la fin du XI^e siècle, a été comparé aux peintures de Cividale ou de Saint-Georges d'Oberzell à Reichenau (Fig. 26). La deuxième série d'apôtres se trouve dans l'abside du sanctuaire et correspond parfaitement à la situation rencontrée à Termeno et ailleurs : les apôtres gesticulent dans le registre médian (de manière timide, car l'artiste n'arrive pas à suggérer les gestes comme il se doit), dans un cadre schématique qui peut évoquer une colonnade, entre le registre supérieur d'une *Maiestas Domini* et l'inférieur qui compose des dessins sur draperies (Fig. 27). Ils sont aussi accompagnés par d'autres saints (Fig. 28-31). La datation de cette autre strate de peintures est encore débattue. Certains évoquent le début du XIII^e siècle, en considérant qu'il s'agit d'un « *linguaggio a tratti popolaresco* ». ⁴⁰ Quoiqu'il en soit, on peut imaginer à juste titre que ces peintures sont un peu plus anciennes que celles de Termeno.

À propos de l'ornementation, je noterai aussi que le rapport de parenté (indirect, sans doute) des décors de Termeno et de Pozzoveggiani est renforcé par la présence de sujets semblables dans le registre inférieur. La seule différence est que Termeno n'a pas les draperies (Fig. 32-34). Or, la série de peintures monochromes (qui ressemblent à des sinopie) sur draperies comprend les peintures de Roccaforte Mondovì du Piémont (XIII^e siècle), déjà évoquées, avec les mêmes dessins dans le même emplacement. Et lorsqu'on s'intéresse aux draperies (« *i velari dipinti* »), on découvrira que le schéma iconographique de Strei (*Maiestas Domini*, dialogue des apôtres, draperies) se retrouve sous une forme plus ou moins identique dans plusieurs églises d'Italie septentrionale.⁴¹ On voit alors que la présence de ce modèle des draperies historiées est précoce en terre nord-italienne. Elle peut avoir des significations liturgiques.⁴²

D'autres sinopie du même type se trouvent à Summaga, près de Venise, et datent du début du XIII^e siècle.⁴³ Elles n'apparaissent pas en bas de la représentation des apôtres, mais on peut les observer dans l'une des absides latérales. Quant aux apôtres du sanctuaire, ils font partie d'un décor byzantinisant légèrement différent de la sous-série que je poursuis. En haut, dans la voûte en cul-de-four, une Vierge en majesté trône au-dessus des apôtres. En dessous des apôtres, on aperçoit des scènes de la vie de la Vierge et la parabole des dix vierges folles et sages. C'est pourquoi le Christ est représenté entre les apôtres, mais ils sont tous



► Fig. 28-31. Sanctuaire de l'église de Pozzoveggiani. Apôtres en train de discuter. Clichés de l'auteur.



▲ Fig. 32-33. Sanctuaire de l'église de Termeno.
Décoration du registre inférieur.
Cliché de l'auteur.

▼ Fig. 34. Sanctuaire de l'église de Pozzoveggiani.
Décoration du registre inférieur.
Cliché de l'auteur.



débout, entre des colonnes, sous des arcades, et les apôtres ne discutent plus ; ils regardent tous vers le Christ. La signification de la théorie d'apôtres a donc changé. L'absence des gestes est déterminée par la présence du Christ. Elle se traduit en un sens différent pour cette scène. Cela permet de supposer que le thème que nous suivons a évolué de manière différente d'une représentation à l'autre. Ce regard commun de tous les apôtres de Summaga vers le Christ accentue le rapport avec l'Ascension et la Pentecôte, tout en gardant le sens du Jugement dernier. À Termeno, lorsque saint Pierre regarde, en revanche, la *Maiestas Domini*, il le fait parce qu'il évoque quelque chose à son partenaire qui est peint de l'autre côté de la baie de la fenêtre axiale et qui tient sa main dirigée vers sa bouche (Fig. 22 et 23).⁴⁴ Les raisons des deux regards sont différentes. Le regard de Termeno correspond plus au doigt que saint Paul lève vers la *Maiestas Domini* de Strei qu'aux regards de Summaga. Le regard de Termeno et le doigt de Strei indiquent le sujet de la conversation.

Les significations multiples du Colloque d'apôtres à Strei.

Cette excursion dans l'inventaire incomplet des apôtres qui gesticulent dans l'Italie du Nord permet d'affirmer que le cas de Termeno représente une évolution à partir d'un modèle qui comportait plusieurs connotations possibles. Il est tout à fait probable que la représentation du 'Concile de Jérusalem' soit potentiellement comprise dans tous les cortèges d'apôtres de tous les sanctuaires, puisque la signification du cortège est déjà polyvalente. Ce n'est que l'une des apparences sous lesquelles se manifeste la cité de Jérusalem. Quant au cas de Strei, je ne pense pas que les draperies soient là en raison des cas italiens. Je suis pourtant surpris de l'apparition simultanée des saints évêques

et des draperies dans le même registre. Je dirais qu'il s'agit d'une hybridation, d'une alliance de deux thèmes différents.⁴⁵ Les draperies sont censées remplir un espace vide dont la signification liturgique est moins chargée, parfois absente, tandis que les évêques – avec une forte connotation liturgique et antihérétique – semblent être là pour marquer une présence étrangère, superposée. En connaissant les rapports entre les églises de Strei et Streisângeorgiu, où d'autres saints évêques ont été peints dans le registre inférieur du sanctuaire (Fig. 10), je pense que leur apparition à Strei témoigne d'un compromis avec les thèmes locaux, antérieurs. N'oublions pas que les peintures du sanctuaire de Streisângeorgiu avaient été accomplies bien avant celles de Strei, en 1313-1314.

De toute façon, on s'attend à ce qu'une scène si riche en significations soit déclinée de manières différentes selon les besoins de chaque concepteur du décor peint. Le fait d'identifier des sous-séries iconographiques précisément de cette souplesse des significations. Elle permet de fédérer plusieurs sujets, en insistant sur une ou plusieurs notions dans chaque représentation. Si cela est vrai, le fait que les apôtres de Strei ne regardent pas la *Maiestas*, qu'ils ne soient pas représentés en position hiératique non plus, qu'ils discutent de manière vive, entre des colonnes, et qu'ils gesticulent, tout cela soutient l'identification avec le 'Concile de Jérusalem', l'assemblée qui a sanctionné l'ouverture de la communauté des Juifs chrétiens aux non-Juifs.

Il est en effet utile de noter qu'à Strei, le véritable noyau de la composition, situé des deux côtés de la fenêtre axiale, est formé par les apôtres Jacques le Majeur – selon son bourdon de pèlerin –, Paul (à gauche) et les apôtres Pierre et Jean l'Évangéliste (à droite) (Fig. 35). Ce n'est pas un hasard si cet ordre ressemble aux choix de composition que l'on observe à Pozzoveggiani et dans d'autres exemples que je viens d'évoquer.⁴⁶ Le fait de mettre Paul et Pierre des deux côtés de la fenêtre axiale ne surprend pas, car ils sont les protagonistes de la *Traditio Legis*. La présence de l'Évangéliste non plus. C'est l'apparition de Jacques le Majeur qui doit attirer notre attention. Sa représentation dans le voisinage de Paul peut s'expliquer par le fait que



pendant le Concile de Jérusalem, Paul, Pierre et Jacques le Majeur manifestaient des approches différentes du problème. Sachant que Jacques le Majeur, Paul et Pierre étaient les protagonistes du Concile, le choix de ces apôtres sur la paroi Est de Strei, sous la *Maiestas Domini*, peut se justifier par les citations des Saintes Écritures. De plus, il est tout aussi utile de noter que les paroles de l'apôtre Jacques le Majeur citent les prophètes.⁴⁷ C'est un affermissement du rapport qui unit les apôtres et les prophètes dans les représentations du Jugement dernier. S'ajoute le fait que la seule citation néotestamentaire qui compare les apôtres aux colonnes se trouve dans l'autre version du Concile de Jérusalem, celle de la plume de saint Paul, dans l'Épître aux Galates. Dans cet autre texte qui évoque le même Concile, saint Paul parle de Jacques le Majeur, de Céphas et de Jean, en affirmant qu'ils sont comme des colonnes (« *Iacobus et Cephas et Iohannes qui videbantur columnae esse* », Galates 2 : 9).

Cela ne veut pas dire que tous les apôtres qui lèvent leurs mains composent cette même scène. Les exemples doivent être analysés en fonction du contexte. Mais lorsque les apôtres sont peints sous des arcades, entre des colonnes, lorsqu'ils gesticulent en groupes, de manière très vive, en suggérant des conversations, la probabilité que l'on soit devant une représentation du Concile de Jérusalem est vraisemblable, puisqu'il s'agit d'un ancien thème que le Colloque apostolique contenait déjà : l'Unité de l'Église, plus spécifiquement – pour ce thème d'origine occidentale – l'Unité de l'Église sous l'autorité du Pape dans le cadre d'une Église militante. Le Concile de Jérusalem évoque précisément ce thème de l'*Ecclesia militans*. La citation du prophète Amos dans la décision prononcée par Jacques le Majeur (« *revertar et aedificabo tabernaculum David* », Actes 15 : 17) constitue d'ailleurs la base du thème en question.⁴⁸ En outre, l'affaire débattue à Jérusalem concernait le fait de sauvegarder l'accord, en assurant pour la première fois l'Unité de l'Église ; c'était le prototype des futurs conciles œcuméniques. L'histoire racontée dans les Actes insistait sur le fait que la fin du Concile de Jérusalem voyait les apôtres et les anciens en parfait accord avec l'Église tout entière (Actes 15 : 22).

Puisque le thème de l'*Ecclesia militans* a un fort contenu eschatologique, la sous-série de Strei, de Termeno et de Pozzoveggiani continue à témoigner de ses rapports évidents avec le Jugement dernier. L'interprétation des peintures ne peut pas éluder ce sujet – canonique et obligatoire en quelque sorte –, mais il est évident que le thème du Jugement est moins souligné. À Strei, la représentation des apôtres dans un registre inférieur au-dessous du Christ isole le Seigneur du domaine terrestre. Cette autre image dans la voûte du sanctuaire est l'image du Seigneur vu par les prophètes.⁴⁹ Des prophètes qui sont peints sur l'intrados de l'arc triomphal de Strei, dans un rapport déjà connu avec les apôtres et les colonnes.⁵⁰

Cela dit, le Colloque, en rapport avec une *Maiestas Domini*, évoque deux autres thèmes plus connus : les assesseurs pour le Jugement dernier (dans un Tribunal immobile des apôtres)⁵¹ et les spectateurs de l'Ascension (qui regardent le Christ). En effet, lorsqu'on est en présence de colonnes et d'autres modèles architecturaux, il est judicieux d'évoquer la Jérusalem céleste de l'Apocalypse.⁵² En traitant l'iconographie des peintures murales du Trentin et du Tyrol, H. Stampfer et Th. Steppan considèrent que l'apparition des apôtres sous le registre supérieur de la *Maiestas Domini* fait référence à la Jérusalem céleste.⁵³ Cette connotation est héritée d'une tradition ancienne. Les apôtres en siège apparaissent sur la mosaïque de la basilique Sainte-Pudentienne à Rome (début du V^e siècle), où ils représentent



▲ Fig. 35. Sanctuaire de l'église de Strei. Le cortège des apôtres sur la paroi est. De gauche à droite : Jacques le Majeur, Paul, Pierre et Jean l'Évangéliste. Cliché de Radu Oltean.

l'Église apostolique terrestre, alors que le tétramorphe et la croix gemmée de la partie haute de la mosaïque signifient la légitimité divine de cette dernière.⁵⁴ Certaines scènes renforcent parfois de manière évidente ce sens de l'Écriture. Tel est le cadre architectural qui compose la représentation d'une vraie ville (Jérusalem céleste et terrestre à la fois) dans le sanctuaire de l'église de Kempsey (Gloucestershire), dans la première moitié du XII^e siècle. Les apôtres y sont co-assesseurs (ils siègent chacun sur un trône). Ils sont représentés entre des colonnes, mais ils ne gesticulent pas et la manière dont ils regardent vers la *Maiestas* fait penser à l'Ascension.⁵⁵ Et pourtant cela ne veut pas dire que le dialogue soit exclu dans ces contextes. Les apôtres du sanctuaire de la collégiale Notre-Dame de Poitiers discutent en paires entre des colonnes, sous des arcades, mais ils sont aussi assesseurs.⁵⁶ Ce type d'apôtres peut être à l'origine de la sous-série de Termeno, car l'Italie connaît quelques exemples similaires.⁵⁷ Tout cela pour dire que le Concile de Jérusalem est une évolution à partir de la série polyvalente des apôtres dans l'abside, mais sa forme élaborée (gesticulations en groupes, arcades et colonnes) semble dater du tournant du XIII^e siècle, à l'époque où le thème de l'*Ecclesia militans* a été récupéré et véhiculé officiellement par la Papauté.

Dès que les apôtres interagissent en quelque sorte avec le Christ, il est possible d'ajouter une connotation secondaire : les rapports avec la Communion des apôtres – d'où une forte connotation eucharistique –, l'un des thèmes favoris des scènes byzantines correspondantes. Il est utile de noter ici que D. Bigini propose d'interpréter toutes les

représentations lombardes du Collège apostolique peintes sous une *Maiestas Domini*, aux XII^e-XVI^e siècles, comme ayant une double nature : eucharistique et apocalyptique.⁵⁸ Or, il est impossible d'imaginer que les apôtres du Tyrol soient uniquement apocalyptiques – comme proposé par H. Stampfer et Th. Steppan – et que ceux de la Lombardie soient, en plus, eucharistiques. Il est obligatoire d'envisager les deux connotations dans le même temps, car il s'agit de deux lectures parallèles. Cela permet d'entendre que le collège peut jouer sur plusieurs significations d'une représentation à l'autre. Dans ce schéma polyvalent, la référence au Concile de Jérusalem se traduit par le fait que ses personnages deviennent protagonistes de la scène qu'ils composent. Leur attention est dissipée à l'intérieur du groupe et non pas en rapport avec d'autres scènes voisines. Sachant que la connotation de la scène vise l'Unité de l'Église, il est probable que le Colloque des apôtres soit aussi une contamination avec le thème des apôtres qui affichent le Credo. Ces derniers sont également protagonistes de leur scène et plusieurs exemples de cette autre sous-série ont des connotations tout aussi ambiguës.⁵⁹

A.-O. Poilpré a montré que le thème des apôtres qui accompagnent la *Maiestas Domini* servait à accentuer le thème de l'unité de l'Église primitive.⁶⁰ Nul ne sera alors étonné par le nombre élevé de représentations que l'on observe en Italie septentrionale. Le tournant du XIII^e siècle – le moment où cette association iconographique commence à se manifester dans l'Italie du Nord – voit également l'implantation de plusieurs mouvements hétérodoxes dans la région (Cathares et Vaudois – dont le centre effectif du pouvoir religieux sera situé à partir du début du XIII^e siècle en Piémont, Lombardie et Vénétie, surtout dans leurs parties alpines).⁶¹ Sur ce point, il est aussi utile de noter – en suivant A.-O. Poilpré – que l'association (ou « combinaison iconographique ») de la *Maiestas*, du tétramorphe et des apôtres sert à légitimer l'institution chrétienne. C'est pourquoi cette association de motifs a été « la principale préoccupation des évêques à partir de la fin du IV^e siècle ». ⁶² Il n'est pas étonnant qu'un thème comme celui-ci apparaisse de manière récurrente dans des contrées où l'hérésie et l'hétérodoxie posaient des problèmes à l'Église romaine. Quant au cas spécial des peintures de Termeno et de toutes les églises voisines qui leur ressemblent, il est essentiel d'observer que l'Alto Adige faisait partie de la principauté épiscopale de Trente, où la soumission à l'évêque avait une signification à la fois ecclésiastique et féodale. Cela étant dit, si les peintures de Strei n'étaient pas byzantines, s'il s'agissait de l'implantation d'un thème catholique, le choix du décor du sanctuaire devrait renforcer l'une des deux applications pratiques du thème *Ecclesia militans* : la foi (la lutte contre l'hérésie / le schisme) et la soumission (aux autorités ecclésiastiques romaines).

De la même manière, en Catalogne, les chercheurs considèrent que les significations du cortège d'apôtres sont multiples. Il s'agit d'une représentation de la Jérusalem céleste, cité de Dieu, aussi bien que d'un effet de la Réforme grégorienne. Les apôtres constituent des modèles pour les évêques locaux, leurs successeurs. L'Église militante se manifeste de la même manière, avec plus ou moins les mêmes connotations que les représentations de l'Italie du Nord.⁶³ Il est vrai que la gesticulation est moins fréquente dans les représentations catalanes (du moins pour les cas plus anciens, comme celui du sanctuaire de Saint-Clément de Taüll, XII^e siècle). Cependant on connaît des conversations assez vives entre les apôtres du registre médian dans le sanctuaire de Saint-Pierre de La Seu d'Urgell (XII^e siècle) – la Vierge gesticule aussi dans ce cortège –,⁶⁴ de Saint-Vincent de Rus (XII^e siècle) – le contexte met ici l'accent

sur l'Apocalypse –,⁶⁵ ou bien dans les différents fragments de peinture extraits de l'église Saint-Laurent d'Isavarre, peinte à peu près à la même époque que certaines églises italiennes qui nous intéressent le plus (1225-1230).⁶⁶ Les colonnes apparaissent aussi, mais sans dialogue, dans l'église Sainte-Marie de Taüll (XII^e siècle).⁶⁷ En somme, les exemples catalans témoignent de la même variété d'approches. Riches en connotations, ils accentuent, d'une part, le Jugement dernier ; d'autre part, ils mettent l'accent sur l'Unité de l'Église selon une rhétorique qui ne développe pas encore pleinement la notion d'*Ecclesia militans*.

C'est le cas que nous rencontrons à Strei. À un arrière-fond inspiré par l'Apocalypse (la *Maiestas*, le tétramorphe et les vingt-quatre apôtres et prophètes), avec des connotations eucharistiques, vient s'associer un appel à l'Unité de l'Église (le Colloque des apôtres) dans le cadre de l'Église militante. Cette association est évidente dans l'usage des colonnes. Elles signifient, d'une part, la Jérusalem céleste de l'Apocalypse, d'autre part, la Jérusalem terrestre et historique du Concile. Cela dit, ce que j'avais identifié à Strei et à Termeno ne venait pas d'une source précise. Le thème contenait déjà toutes ces références et connotations. Que les deux scènes (italienne et transylvaine) soient apparentées ou non, cela n'est pas important. Le point commun des deux cortèges est l'équilibre qu'ils créent entre les différentes connotations de la même scène.

Il reste à discuter la présence de la Vierge dans ce Colloque des apôtres. Bien qu'elle puisse faire penser à la *Sacra conversazione* de la *Pala di Annalena* (ca. 1430) ou de la *Pala di San Marco* (ca. 1440), la Vierge de Strei n'est pas intro- nisée.⁶⁸ Notre thème n'a aucun rapport avec cet autre thème iconographique de la Renaissance. Si la Vierge est représentée dans une position centrale, il ne s'agit pas d'un dialogue autour d'elle. La Vierge de Strei est un ajout. Néanmoins, cet ajout n'est pas inhabituel. Dans une église de Saccargia (Codrongianos, en Sardaigne), les peintures du sanctuaire (XII^e siècle) contiennent également un cortège d'apôtres sous une *Maiestas Domini*, mais ils sont treize (avec Mattias et Paul) et accompagnés de la Vierge, comme à Strei.⁶⁹ La Vierge est immobile, en prière, mais les apôtres gesticulent, quoiqu'ils n'occupent aucun espace architectural. Or, cette posture immobile de la Vierge est sans doute le résultat du fait qu'elle représente l'Église en prière, la communauté des croyants réunis pour célébrer la messe.⁷⁰ S'ajoutent les exemples italiens de Casargo et de Briga Novarese, déjà présentés, qui montrent la Vierge dans la même position, parmi les apôtres. Tous ces cas peuvent être interprétés à la lumière des peintures des sanctuaires catalans où la Vierge apparaît dès la fin du XI^e siècle, siégeant comme les apôtres (à Burgal, dans l'église Saint-Pierre) ou gesticulant, entraînée par leur vive discussion (à Saint-Pierre de La Seu d'Urgell). Si la Vierge est incluse dans les cortèges d'apôtres peints en Catalogne, c'est parce qu'elle est une préfiguration de l'Église, œuvre de la Rédemption, et en raison des rapports symboliques avec l'eucharistie (voir à ce propos la patène qu'elle porte à Taüll).⁷¹

Le fait d'ajouter des saints au cortège d'apôtres n'est pas étonnant non plus. Ce qui simplifie l'interprétation des saints supplémentaires de Strei, c'est qu'ils ne font pas partie du cortège. Ils se trouvent en dehors des limites de ce dernier. Séparés par les nervures extérieures de la voûte, ils sont peints sous des arcades plus basses et servent de liaison avec les saints représentés sur les deux piédroits de l'arc triomphal. Cependant, même s'ils avaient fait partie de ce cortège, leur présence n'aurait pas été curieuse. L'ajout d'autres saints au cortège d'apôtres du sanctuaire est une pratique largement répandue,⁷² y compris à Pozzoveggiani,

dans le cortège du sanctuaire. Si les cas mentionnés pour l'Italie ne suffisent pas, il est utile d'évoquer les cortèges catalans : Jean Baptiste apparaît à Burgal, Ambroise et Augustin à Sant Serni de Baiasca. Il s'en suit que le cortège représente effectivement l'Église militante, les idéaux de Rome et le modèle apostolique du temps de la Réforme grégorienne. Il est de moins en moins en rapport avec le Jugement dernier. C'est une affaire de nuances, ce sont les quatre sens de l'Écriture. Selon Jérôme Baschet,...

...le sens par excellence, celui que renferme l'Écriture, ne se révèle nullement dans la transparence ; il se donne partiellement et lentement, à travers une fréquentation assidue et patiente qui engage la personne entière, intellect et affects mêlés. Cet effort ne saurait avoir pour visée un sens univoque ou définitivement clos ; plutôt que de découvrir un sens, il tente de produire un feuilletage de sens multiples, de tisser des réseaux de significations et des chaînes d'associations potentiellement interminables.⁷³

Il est donc raisonnable d'affirmer que le thème fédérateur du Jugement dernier permet à d'autres sens de se greffer et de se développer dans un sanctuaire qui n'est qu'une représentation de la Jérusalem. L'idée est expliquée de manière très simple par Étienne Langton (1150-1228), lorsqu'il dit que : « *ista quattuor inveniuntur in hoc nomine Ierusalem : historice est civitas illa materialis, allegorice Ecclesia militans, tropologice anima fidelis, anagogice Ecclesia triumphans* ». ⁷⁴ Voilà pourquoi les apôtres de Strei, de Termeno et de Pozzoveggiani accentuent l'interprétation historique et allégorique. Dans le cas des peintures italiennes, la présence des hérésies et la soumission à l'évêque faisaient que cette insistance était attendue ; il reste à savoir pourquoi elle a été choisie à Strei. La raison la plus simple à imaginer est le rapport avec les schismatiques locaux.

La quête d'un modèle dans les aires géographiques les plus proches.

Malgré le caractère polyvalent du sujet, les peintures de Strei présentent un thème précis, avec des connotations qui méritent une meilleure interprétation. Néanmoins, il est improbable d'imaginer que ce thème pouvait venir directement de la Catalogne ou des Alpes italiennes jusqu'en Transylvanie. Il faudrait savoir si d'autres exemples de ce Colloque auraient pu se manifester dans des contrées voisines de cette dernière.

La pénurie bien connue de peintures murales en Hongrie médiévale n'empêche pas de faire quelques comparaisons. Des paires d'apôtres ont été peintes au XIII^e siècle dans le sanctuaire de la chapelle Gisèle de Veszprém (Hongrie), dans les lunettes des voûtes en arc-de-cloître, sans que l'on puisse parler d'aucun dialogue.⁷⁵ Pour ce qui est du dialogue, deux autres témoins sont plus concluants. Dans le royaume médiéval hongrois, une représentation assez proche de celle de Strei se trouve à Žilina-Rudiny (Slovaquie), où les peintures datent de la seconde moitié du XIII^e siècle. Les apôtres gesticulent en paires, sous arcades et entre colonnes, mais ils sont peints sous une mandorle à l'intérieur de laquelle la recherche s'accorde à tort pour identifier une *Maiestas Domini* ; la silhouette endommagée mais couronnée de cette mandorle ressemble à l'*Ecclesia* peinte à la même époque dans l'église de Sankt Georgen ob Judenburg, en Styrie.⁷⁶ Dans les peintures de Hidegség (Hongrie, vers 1250), la *Maiestas Domini*, le tétramorphe et les apôtres ressemblent aux peintures du Tyrol ou de la Carinthie.⁷⁷ Les apôtres de Hidegség sont peints sous arcades, entre colonnes, mais ils ne gesticulent pas. Ils se regardent les uns les autres.

Une disposition iconographique qui ressemble un peu plus à celle de Strei se trouve à Saint-Nicolas de Poruba (Slovaquie, XIV^e siècle). L'organisation des sujets est différente, il est impossible de comparer les styles, mais les peintures de Poruba présentent des apôtres en train de dialoguer (avec l'ajout du patron de l'église, saint Nicolas).⁷⁸ On remarquera l'absence des prophètes, l'apparition des dix vierges de la parabole, celle des docteurs de l'Église en rapport direct avec le tétramorphe et le déplacement de l'Annonciation de l'arc triomphal sur la paroi Est du sanctuaire. Finalement, les sujets abordés peuvent être similaires, comme dans plusieurs églises de la Hongrie médiévale,⁷⁹ mais le résultat n'est jamais celui de Strei ou de Termeno.

Citées parfois en rapport avec nos peintures, les différentes représentations d'apôtres de Transylvanie n'ont pas non plus la même connotation que celles de Strei. La plupart des cas ne s'inscrivent pas dans la même sous-série. Les apôtres peints à Sântana de Mureș (XIV^e siècle) font partie d'un décor élaboré qui mélange le cycle marial et le Jugement dernier.⁸⁰ Ceux de l'arc triomphal de Bădești (XIV^e siècle) sont assesseurs au Jugement dernier, selon le modèle de Poprad et de Žehra (Slovaquie).⁸¹ Les apôtres peints une deuxième fois à Bădești, dans le sanctuaire, renforcent le thème de l'Unité de l'Église, mais suivent le modèle des apôtres du Credo. Je n'insiste pas sur les autres exemples transylvains de ce type.⁸²

Il reste à regarder de plus près trois autres cas, tous fragmentaires. Celui de Sântămărie Orlea nous met devant les restes d'un cortège d'apôtres (six) sur la paroi est du sanctuaire, sans *Maiestas*, car le reste des peintures n'est plus conservé. Les personnages semblent discuter, mais ils ne sont pas peints dans un cadre architectural.⁸³ Le deuxième cas est celui de trois apôtres peints dans l'ancienne abside de l'église de Homorod, aujourd'hui premier niveau d'une tour. Les apôtres semblent discuter sous une *Maiestas Domini*, sans colonnes ni arcades, mais l'état de conservation désastreux et inégal des fragments de peinture ne permet pas de prolonger la discussion (Fig. 36-37). On en vient enfin aux apôtres peints dans le sanctuaire de Valea Crișului, dans le pays des Sicules, datés de la première moitié du XIV^e siècle. Or, effectivement, les apôtres de Valea Crișului sont peints sous des arcades et entre des colonnes. Ils ont l'air de discuter par paires, mais cette conversation est empêchée par le fait qu'ils doivent porter leurs attributs (hache, clé, croix) de même qu'un livre chacun (Fig. 38). Les gestes perdent en intensité. Un autre problème est que le contexte de ces peintures est totalement absent. Il l'était aussi à la fin du XIX^e siècle, quand les peintures ont été documentées pour la première fois. Jékely Z. et Kiss L. pensent à juste titre que la voûte devait porter une *Maiestas Domini*, mais cela ne permet pas de faire des comparaisons fiables.⁸⁴ Par souci de simplicité, je dirai que le sanctuaire de Strei paraît unique, du point de vue de la composition, parmi les peintures que l'on peut trouver en Hongrie médiévale. Il n'est pourtant pas unique lorsqu'on s'intéresse aux peintures situées plus au sud-ouest, vers la Mer Adriatique.

Les peintures de Strei ont été maintes fois attribuées à un maître venu du Sud ; certains ont évoqué l'Istrie. Je considère qu'il est très utile de jeter un coup d'œil aux apôtres peints dans ces régions, car l'art local était très influencé par l'Italie. Or, le thème des apôtres qui gesticulent est représenté surtout en Istrie, avec peu d'exemples dans la Croatie continentale.⁸⁵ Il est si bien représenté qu'il a continué d'être peint au début de la Renaissance et à la fin du Moyen Âge. Les cas les plus tardifs sont continentaux : à Zadobarje (Croatie, 1539)⁸⁶ et à Kalnik (Croatie, début du



xvi^e siècle).⁸⁷ Je les cite pour une raison d'ordre pratique. Les sujets des peintures perdues de trois quartiers de la voûte de Strei sont inconnus, mais il est possible de faire une comparaison avec le sanctuaire de Saint-Brice de Kalnik. Ces autres peintures sont tardives, mais la situation est la même. Les nervures de la voûte en ogives ne permettent pas de développer la *Maiestas* comme il se doit. Elle a été peinte dans un seul quartier, en compagnie du tétramorphe et de plusieurs autres anges (dans les quartiers adjacents). Il est possible que la même solution ait été adoptée à Strei.

Dans la péninsule d'Istrie, ces cas sont encore plus nombreux vers la fin du Moyen Âge. Dans les peintures de l'église Sainte-Marie de Lakuć, près de Dvigrad (Croatie), attribuées à un anonyme 'Maître coloré' (*Pisani mojster*), les apôtres gesticulent sous des arcades gothiques, en bas d'une *Maiestas*.⁸⁸ Les exemples sont divers, le schéma compositionnel est quelquefois différent,⁸⁹ mais certains décors ressemblent beaucoup à ceux de Termeno ou de Strei. Tel est le cas des fresques du sanctuaire de Saints-Prime-et-Félicien à Ćirkoti (xiv^e siècle, Croatie).⁹⁰ À Butoniga, au

▲ Fig. 36-37. Ancien sanctuaire de l'église de Homorod (aujourd'hui rez-de-chaussée d'une tour de l'église). Détail de la *Maiestas Domini-Déisis* et restes de trois apôtres en train de discuter. Clichés de l'auteur.

▼ Fig. 38. Sanctuaire de l'église de Valea Crișului. Aquarelle de Huszka József montrant l'état de conservation des peintures en 1890. D'après Jánó 2008, fig. xxxi.

nord de Pazin (Croatie) – exemple évoqué par V. Drăguț –, les peintures de l'église Sainte-Croix datent de la fin du xiv^e siècle et présentent le même thème.⁹¹ Les gestes sont attestés dès le siècle précédent : dans l'église Sainte-Marguerite, au sud de Vodnjan (Croatie), les peintures murales du registre médian du sanctuaire (xiii^e siècle) affichent des apôtres en train de dialoguer (sans arcades).⁹² Si l'on se souvient de l'Italie du Nord, où la présence ou l'absence des arcades et des colonnes dépend des modèles plus anciens, les peintures croates pourraient également



remonter à une époque plus ancienne.

J'évoquerai à ce propos Sainte-Agathe de Kanfanar. Ses peintures datent de la seconde moitié du XI^e siècle⁹³ (ou de ca. 1040 selon E. Cozzi). Elles ont déjà été comparées à celles de Pozzoveggiani.⁹⁴ Il est vrai que les apôtres du registre médian du sanctuaire sont trop stylisés et hiératiques pour que l'on puisse parler d'un dialogue. Ils tiennent des livres, lèvent les mains pour prononcer des paroles, mais n'interagissent pas par paires. Qui plus est, le Christ de la voûte en cul-de-four n'est pas représenté dans une mandorle, et il n'y a pas de tétramorphe. Le Christ lève la main droite et tient dans l'autre main l'inscription REX IVDEORVM. Ce qui surprend, en revanche, c'est que la représentation est assez proche des modèles du sanctuaire de Termeno : l'arc triomphal de Kanfanar porte le sacrifice de Caïn et Abel. En outre, parmi les personnages du niveau médian, le personnage central est la Vierge. Sachant que les peintures de Kanfanar datent d'une époque plus ancienne, qu'elles sont comparables (d'un point de vue stylistique) à d'autres peintures de la même époque dans le Frioul et dans le Veneto,⁹⁵ je pense qu'on peut les comparer aussi aux peintures de Catalogne où l'on observe les mêmes variations. C'est une preuve que le schéma compositionnel de Strei est le résultat d'une évolution commune du thème de l'*Ecclesia militans* dans plusieurs aires culturelles, dont les premiers exemples sont toujours très variés. Néanmoins, cela veut également dire que le thème ne vient pas directement d'Italie, mais qu'il se trouvait plutôt de l'autre côté de l'Adriatique depuis un bon moment.

Stylistiquement, je n'ai aucune garantie que les peintures de Strei suivent des modèles adriatiques. Leur style banal et linéaire se trouve partout à l'époque du gothique international, y compris en Transylvanie. Il se peut que le peintre du sanctuaire de Strei soit un maître local, transylvain, ou un peintre débarqué d'Europe centrale. D'un point de vue compositionnel, en revanche, le programme iconographique du sanctuaire de Strei donne l'impression de venir du Sud, de ces contrées adriatiques où les apôtres gesticulent de la même manière qu'en Italie septentrionale. Et il y a également d'autres arguments à évoquer. On se rappellera alors qu'il y a, sur l'arc triomphal des églises croates, un remplacement de Caïn et Abel par l'Annonciation, comme en Italie. Les exemples que je viens d'évoquer montrent que ce remplacement est de plus en plus fréquent pendant les deux siècles de la fin du Moyen Âge. Il n'est pas étonnant que nous ayons la même composition à Strei, quoique de peindre l'Annonciation sur l'arc triomphal soit banal et déterminé par la forme de l'espace à peindre. Il est alors fondamental de dissocier le concepteur du décor et le peintre. Je n'ai aucune preuve que le peintre – si peu doué d'un point de vue technique – était capable de maîtriser des notions si compliquées.

Il me reste une dernière question à ce sujet : pourquoi cette insistance sur l'Unité de l'Église à Strei, dans un coin perdu des Carpates, loin du contrôle de Rome et des échos de la Réforme grégorienne à laquelle remonte le choix de ce programme iconographique ? Je crois que la réponse doit être trouvée dans le sanctuaire. Ce qui individualise les peintures de Strei, par rapport à tous les exemples que je viens de présenter, c'est leur registre inférieur.

Byzance et Rome dans le registre inférieur des peintures du sanctuaire.

Dans un contexte catholique, les saints évêques de Strei seraient un écho des docteurs de l'Église qui accompagnent le tétramorphe et la *Maiestas Domini*. Cependant, les évêques de Strei suivent nombre de représentations

orientales où les évêques sont peints dans l'abside du sanctuaire.⁹⁶ On a l'impression qu'il s'agit d'une hybridation – comme le souligne D. Năstăsoiu – qui se manifeste aussi dans le choix des vêtements (occidentaux) de ces évêques.⁹⁷ La même hybridation est évidente dans la superposition des évêques aux draperies et dans les églises que l'on a peintes au-dessus de ces draperies (Fig. 39-41).

Les églises sont fondamentales. L'inscription qui accompagne saint Callinique ne parle pas de lui, mais de « son église ». Cette question des églises complique l'interprétation du registre inférieur. Il ne s'agit pas d'une représentation figurée de l'Église, comme celle qui est portée sur son chef par saint Pierre à Žiža, Gračanica et Peribleptos (XIV^e siècle), alors que saint Paul porte le Livre. On a quatre églises pour six évêques. Elles représentent plusieurs lieux de culte et les solutions d'interprétation les plus simples sont à exclure. Il est impossible, d'une part, de penser à la Pentarchie : les églises sont au nombre de quatre. D'autre part, si l'on considère que l'une des églises est l'église même de Strei, dédiée à saint Nicolas, les trois autres ne peuvent pas composer les trois églises patriarcales de saint Pierre non plus, car l'une des trois églises est celle de Constantinople. De ce fait, il est probable que l'interprétation se doive de partir de ces quatre églises. Je dirais même que le choix de peindre Callinique a été déterminant pour la conception du programme iconographique du sanctuaire.

Callinique I^{er} de Constantinople est un saint patriarche dont le culte est rare. Sa présence à Strei est exotique, sachant que je n'ai pu trouver aucune autre représentation médiévale de ce saint. Le matériel hagiographique est également rarissime (une seule vie, pas de miracles). Ses reliques ne sont vénérées nulle part. Callinique est un saint qui ne devait pas être peint dans le sanctuaire, à côté de saints importants comme Nicolas ou Jean Chrysostome,⁹⁸ à moins que la décision de le peindre ne soit indispensable à la compréhension du décor. Sa vie raconte que le patriarche constantinopolitain, le nez coupé, aveuglé sur l'ordre de l'empereur Justinien II, est envoyé à Rome pour être emmuré vivant dans les fondations d'un bâtiment. Après avoir miraculeusement survécu pendant quarante jours, le mortier est enlevé, le patriarche est désemmuré, mais il meurt à la fin de quatre autres jours. La vie précise ensuite qu'il a été enterré dans l'église (enclos, sanctuaire ou cimetière : *ὁ σηκός*) des apôtres. Cette décision aurait été prise par le pape de Rome (sans nom dans le récit), suite à une vision des apôtres (« ...καὶ τῷ σηκῷ τῶν πανευφήμων ἀποστόλων φιλοτίμως ἐνθάπτη, τούτων αὐτῷ τῷ πάπῃ μηνυσάντων δι' ὄψεως... »).⁹⁹ Symboliquement, dans notre contexte précis, Callinique est un saint qui est passé de Constantinople à Rome. Puni par Byzance, il a été reconnu comme saint par un pape de l'Occident, tout en étant enterré à côté des apôtres à Rome – les mêmes apôtres sous lesquels Callinique a été peint à Strei. Il est possible que ce dernier détail (l'interprétation des peintures de Strei en fonction de son enterrement dans le « σηκός τῶν ἀποστόλων ») soit une conjecture, mais la participation du pape est tout de même fondamentale pour affirmer notre propos.

La vie de ce saint (BHG 288) est conservée dans deux manuscrits : l'un se trouve à Milan (Bibliothèque Ambrosienne, B 1 inf. ; daté de 1240), l'autre est conservé à Vienne (Österreichische Nationalbibliothek, hist. gr. 45 ; daté du XI^e siècle). Or, si le manuscrit de Vienne est un ménologe de provenance constantinopolitaine, ayant des rapports avec le clergé de la capitale byzantine,¹⁰⁰ le manuscrit de Milan a, en revanche, une histoire qui doit nous intéresser davantage. Il contient la version plus longue, avec le miracle des quarante jours, que je viens de citer. Laurent, son copiste,



était un moine calabrais du XIII^e siècle, très probablement du monastère San Nicola di Calamizzi. Il faisait partie de ces communautés monastiques italo-grecques qui sont passées sous juridiction romaine et avait copié un manuscrit-source provenant de l'abbaye San Giovanni Calibita à Caloveto, près de Rossano, toujours en Calabre.¹⁰¹ En terre catholique, le renouvellement de l'intérêt pour la vie du patriarche Callinique trouvait donc ses origines dans cette rencontre entre l'Ouest et l'Est qui a eu lieu dans l'Italie méridionale, dans les couvents des moines basilien, des couvents extrêmement importants pour le dialogue entre les deux confessions dans la première moitié du XIV^e siècle.¹⁰²

▲ Fig. 39. Sanctuaire de l'église de Strei. Les saints évêques du registre inférieur de la paroi nord. De gauche à droite : saint inconnu et Callinique. Cliché de l'auteur.

▲ Fig. 40. Sanctuaire de l'église de Strei. Les saints évêques du registre inférieur de la paroi est. De gauche à droite : Jean Chrysostome et saint inconnu. Cliché de l'auteur.

▼ Fig. 41. Sanctuaire de l'église de Strei. Les saints évêques du registre inférieur de la paroi sud. De gauche à droite : Pierre, Nicolas et le suppliant profane. Cliché de l'auteur.





▲ Fig. 42. Sanctuaire de l'église de Strei. Détail de la représentation de saint Callinique. Cliché de l'auteur.

▼ Fig. 43. Sanctuaire de l'église de Strei. Détail de la représentation de saint Pierre. Cliché de l'auteur.



À mes yeux, l'inscription qui mentionne l'« église de Callinique » à Strei est une figure de style entre périphrase et métonymie. Elle remplace un terme (Constantinople) par un autre ayant avec lui un rapport logique (un patriarche). C'est Constantinople qui compte dans l'inscription ; Callinique est un saint peu connu. Il devient ainsi le moyen par lequel on fait une affirmation. Le patriarche sert à représenter, d'une part, la ville et l'Église de Constantinople ; d'autre part, il marque un rapport entre Constantinople et la ville de Rome, où Callinique a été reconnu en tant que saint.

Il arrive que ce genre de rapport ne soit pas unique dans l'iconographie médiévale. Je tiens à remercier M. Kappas de m'avoir signalé deux exemples de l'aire culturelle byzantine qui peuvent être comparés à ce que l'on trouve à Strei. L'exemple le plus ancien est conservé sur la première strate de peintures de l'église Sainte-Sophie d'Ohrid, achevée au XI^e siècle sur une commande de l'archevêque Léon d'Ohrid, dont le célèbre échange de lettres avec Jean de Trani (1053) a mené au Grand Schisme (1054). À Ohrid, les patriarches byzantins sont peints dans l'abside du sanctuaire, alors que six papes sont peints dans le diakonikon. Cinq d'entre eux peuvent être identifiés : Virgile, Clément, Léon, Grégoire et Sylvestre. Sachant que tous ces papes sont inclus dans le synaxaire de Constantinople,¹⁰³ il est évident que le programme iconographique accentue l'Unité de l'Église en évoquant les papes qui ont respecté la Pentarchie. Le cas de Strei peut constituer une réponse occidentale, car il accentue le point de vue inverse.

Le deuxième exemple est celui que M. Kappas a étudié dans les peintures de la fin du XIV^e siècle de l'église de Langadà (dans le Magne), des peintures qui datent de la même période que nos peintures de Strei. À Langadà, l'architecture de l'église de la Transfiguration (*Soterias*) témoigne d'une hybridation évidente (byzantino-gothique), mais l'élément le plus important se trouve dans les peintures des absides latérales. Saint Pierre occupe la conque du diakonikon, tandis que saint Sylvestre le pape occupe la prothésis, dans une conception du décor qui a été mise en rapport avec la présence d'un seigneur latin dans la région – l'un des descendants de Niccolò Acciaiuoli (1310-1365).¹⁰⁴ D'autres exemples sont aussi à prendre en compte, de nature très diverse, mais la taille de cette étude ne permet pas de tout évoquer.¹⁰⁵

Il est alors intéressant de regarder si les traces d'une symétrie semblable sont présentes à Strei. Effectivement, le saint qui répond à Callinique sur la paroi d'en face (sud) est nommé par une inscription laconique : 'saint Pierre' (Fig. 42 et 43). Le texte ne donne pas d'autres précisions qui permettraient de l'identifier avec Pierre d'Alexandrie. C'est un saint barbu, les cheveux blancs, qui porte les vêtements d'évêque, sans attributs particuliers. Les seuls détails qui le différencient du saint Pierre qui est peint dans le Collège des apôtres du registre médian sont les vêtements épiscopaux, mais il n'est pas exclu que le même saint apparaisse deux fois dans les peintures de la même église, en costume différent, pour des raisons liées à son statut ambivalent.¹⁰⁶ Il est tout autant probable que la symétrie de composition se poursuive dans d'autres détails, mais le fait de ne connaître que deux tiers des noms d'évêques du registre inférieur m'empêche de continuer les recherches dans cette direction.¹⁰⁷ Une dernière observation s'impose cependant : il y a beaucoup de matériel dans les peintures de Strei dont les prêtres pouvaient se servir pour leurs sermons.

On dirait que la présence d'un tel sujet, de forte influence occidentale, témoigne d'une tentative uniatiste. Cela expliquerait l'usage du thème de l'*Ecclesia militans* en rapport avec la soumission à Rome. Ce qui peut surprendre, c'est l'absence des saints strictement occidentaux, comme en Crète¹⁰⁸ ou dans l'église de Mržep, près de Kotor (1451), où l'uniatisme est le trait définitoire du programme iconographique.¹⁰⁹ Néanmoins, presque la moitié des peintures de Strei ne sont plus conservées et il existe également un énorme saint Christophore peint sur la paroi extérieure du sanctuaire, dans la bonne tradition catholique, italienne, car l'Italie et les Alpes sont les contrées où ces Christophore apparaissent avec une fréquence loin d'être négligeable.¹¹⁰ S'ajoutent les *Vir dolorum* peints dans la lunette du portail ouest et sous la fenêtre axiale du sanctuaire.¹¹¹ Ces Christ de pitié ne sont pas représentés à l'allemande, avec la représentation complète des pieds. Le *Vir dolorum* de Strei (avec

▲ Fig. 44. Paroi Sud de la nef dans l'église de Strei. Vue d'ensemble de la première composition attribuée au deuxième peintre (personnage profane, les quarante martyrs de Sébaste et la scène de saint Nicolas). Cliché de l'auteur.

▲ Fig. 45. Paroi Sud de la même nef. Détail de la tentative de portrait pour le personnage profane. Cliché de l'auteur.



d'autres en Transylvanie) ressemble plus à la synthèse de ce thème qui fut faite en terre vénitienne, autour de 1300, et répandue dans toute l'Adriatique, qu'à l'image qui a circulé dans l'espace central-européen.¹¹² Le sens eucharistique de cette image à Strei renforce les rapports avec l'art occidental et accentue l'une des connotations du Collège d'apôtres qui incluait la Vierge Marie, à savoir son acception eucharistique.¹¹³ La dernière preuve est l'apparition du personnage laïc identifié avec le peintre Grozie dans une prière adressée à saint Nicolas. Ce n'est pas le costume 'occidental' du personnage qui doit nous intéresser ici. L'habit ne fait pas le moine.¹¹⁴ C'est la position de Grozie à Strei qui me semble indiquer une appartenance culturelle. Si son geste ne renvoie pas à une habitude byzantine ou occidentale, le fait de l'avoir peint dans le sanctuaire, sur le registre des draperies, peut être formellement un choix culturel occidental. D'autres figures profanes sont peintes dans cette partie du sanctuaire en Catalogne ; d'autres exemples existent également en Istrie.¹¹⁵

Le reste des arguments 'pro-occidentaux' me semblent moins convaincants. Je ne vois pas d'influence directe du *Trecento* italien dans l'œuvre du deuxième peintre de Strei. Quant aux influences d'un *Trecento* périphérique, opérant dans le milieu plus pauvre des campagnes italiennes, il ne ressemble pas non plus à ce qu'on observe à Strei. Il existe une tentative de portrait dans le personnage profane accompagnant les quarante martyrs (Fig. 45), aussi bien qu'une imitation naïve des *punzonature* (dans les auréoles de Nicolas, du Christ et de la Vierge) et des *quadrilobi* (dans le cadre de la scène) (Fig. 44), mais ces détails ne sont plus repris dans la théorie de saints peinte de l'autre côté de l'entrée. Ils sembleraient constituer des expériences peu réussies, faites par un imitateur sans trop de compétences.¹¹⁶ Si l'on veut penser à l'Italie, il faudra chercher du côté des peintres qui ont dû quitter les villes pour peindre dans les églises rurales à l'arrivée des disciples de Giotto. Ils ont parfois essayé d'emprunter des techniques, sans pourtant jamais arriver à les maîtriser (Fig. 46).¹¹⁷ Lorsqu'elle arrive en Transylvanie, l'influence du *Trecento* se manifeste de façon évidente. On l'aperçoit à Sântana de Mureș. Une imitation

▼ Fig. 46. *Corrubio di Negarine* (dans la région de Vérone). La Charité de saint Martin peinte par Maestro Cicogna ou par un peintre de son atelier. Cliché de l'auteur.



▼ Fig. 47. *Christ de pitié* dans les peintures de l'église de Vlaha. Cliché de l'auteur.

moins réussie est celle accomplie par l'un des peintres qui ont travaillé à Vlaha, à côté de Cluj, où l'influence du *Trecento* est tout de même évidente (Fig. 47). Le deuxième peintre de Strei ne peut pas être comparé à celui de Vlaha. Tout s'accorde pour envisager la possibilité qu'il ait appris ces techniques en Transylvanie. À mon avis, l'identification du *Trecento* à Strei est un tropisme de la recherche. Elle servait à renforcer les modèles adriatiques, qui ne se justifient pourtant que dans les choix thématiques et compositionnels.

L'arrière-plan historique.

Il reste à savoir si toutes ces interprétations trouvent des justifications dans l'histoire de la région. En effet, il existe un document qui précise que le roi de Hongrie avait pour but d'ériger et de doter les églises paroissiales des nouveaux convertis au catholicisme.

Une lettre du pape, datée du 11 juillet 1351, dit à propos de Louis I^{er} que « *in regno suo et prope regnum suum Ungarie scismatici, Philistei, Cumani, Tartari, pagani et infideles multi existant* – exemptés provisoirement du paiement de la dîme – *quos ipse* – le roi Louis – *ad sacrum baptisma et fidem catholicam suscipiendam inducere et pro ipsis ecclesias parochiales construere, fundare et dotare intendit* ». ¹¹⁸

Le document précisait que ces convertis dépendaient de l'archevêché de Kalocsa, dont dépendait l'évêché transylvain catholique d'Alba Iulia. Il est alors tout à fait probable que la décoration du sanctuaire de Strei ait un rapport avec la politique confessionnelle encouragée par le roi. L'historiographie roumaine a insisté sur la 'persécution' des Valaques orthodoxes sous le règne de Louis I^{er} (1342-1382), mais la question est délicate ; elle doit être traitée avec précaution. Je préfère ne pas évoquer ce dossier dans son ensemble. Nombre de documents existent ; il est inutile de dresser un bilan. Je choisis uniquement ceux qui peuvent concerner l'église de Strei.

Les deux textes qui nous intéressent le plus sont de la plume de Barthélemy d'Alverne, vicaire général des Franciscains de Bosnie. Le premier porte le titre *Dubbia ecclesiastica fratris Bartholomaei Vicarii generalis in Bosnia submissa Gregorio XI Pontifici Romano et responsa Ecclesiae Romanae ad eundem de a. 1373*. Le deuxième texte est une lettre que le même vicaire adresse aux frères observants de son vicariat après avoir reçu la réponse du pape.¹¹⁹ La date de rédaction des deux textes correspond au créneau chronologique qui nous intéresse (1372-1373). L'aire géographique aussi, car l'autorité du vicariat de Barthélemy venait juste d'être étendue au nord de Vidin. Désormais, les Franciscains bosniaques rencontraient beaucoup de Valaques à côté de Serbes et de Hongrois, à la fois au sud et au nord du Danube (en Bosnie, dans les autres contrées serbes, dans le Banat et peut-être dans le Pays du Hațeg – Fig. 48).¹²⁰ Du point de vue confessionnel, la situation des contrées voisines des Portes de Fer du Danube était tout aussi compliquée que la question linguistique : la région était peuplée d'orthodoxes, de catholiques et de bogomiles. Les orthodoxes, y compris les Valaques, dépendaient de l'Église serbe.¹²¹ C'est en fonction de ce contexte multi-ethnique et pluriconfessionnel que nos deux textes doivent être analysés. Or, le problème le plus grave noté par les Franciscains n'était pas que les Valaques soient schismatiques. Barthélemy insiste sur la « *rusticitas* » des Slaves et des Valaques, cause de leur « *ignorantia* »,¹²² et raconte deux épisodes qui auraient eu lieu pendant la visite de l'empereur byzantin (l'hiver 1365-1366) et « *pridie* » (récemment par rapport à 1372-1373) :

*Etiam Ioannes, imperator Constantinopolitanus, quando ad regem venit, dixit, audientibus multis: 'Bene facit rex baptizare istos Sclavos, quia nec Graecam nec Romanam formam sequuntur'. Insuper pridie in Ceni coram fratribus nostris dixerunt calugeri, venientes de confinibus Graeciae, contra istos sacerdotes: 'Isti non sunt sacerdotes, sed canes; nec vere baptizant. Propterea nos eos baptizamus sub conditione, quia non dicitur iteratum, quod ignoratur esse factum'. Dato etiam, quod quidam eorum bene baptizarent, maxime quia noviter calugeri expulsi Atmetis de Graecia per istas partes aliquos docuerunt...'*¹²³

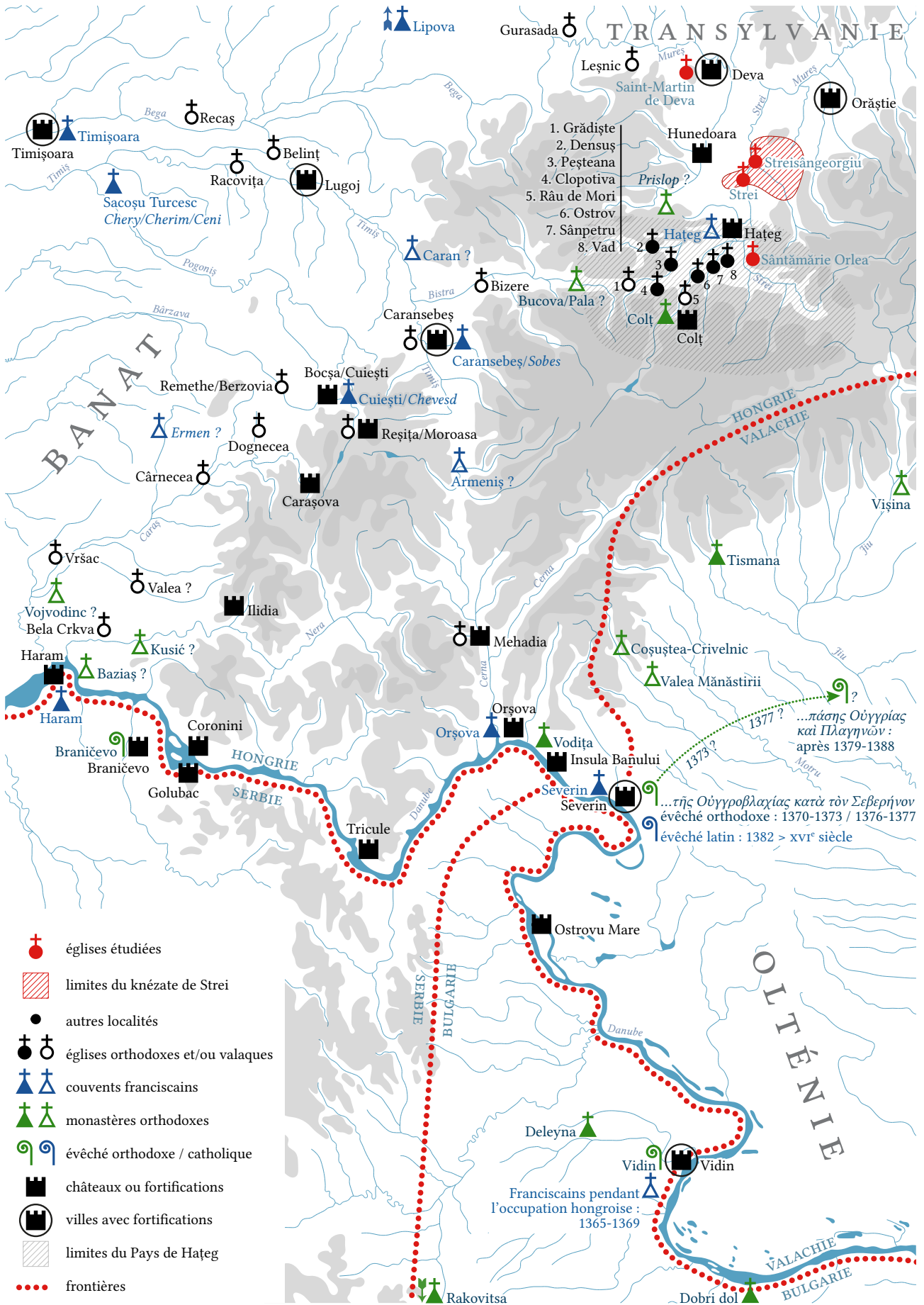
Il est difficile de savoir où les souverains se sont rencontrés. La conversation pouvait bel et bien avoir eu lieu à Buda. La rencontre des Franciscains et des caloyers grecs a eu lieu, en revanche, à Ceni (peut-être Sacoșu Turcesc), un village du Banat médiéval, dans la proximité du Pays du Hațeg (Fig. 48).¹²⁴ Ce qui compte, c'est que les deux histoires de Barthélemy d'Alverne doivent être interprétées en fonction du contexte conflictuel qui opposait l'Église constantino-politaine à l'Église serbe (depuis 1346, date de l'auto-proclamation de la Patriarchie serbe). En outre, les caloyers grecs du deuxième épisode ne pouvaient plus donner une telle réponse après 1375, date de la réconciliation des Serbes avec les Byzantins. Dans ce contexte, l'accentuation des rapports Constantinople-Rome dans les peintures de Strei, de même que l'attention portée à l'unité de l'Église primitive peuvent avoir des connotations supplémentaires à celles que je viens de signaler. Ce serait une manière de ne pas reconnaître la Patriarchie serbe.¹²⁵ Dans ses *Dubbia*, Barthélemy parle de ceux qui « *extra Ecclesie unitatem morantur* ». Ces schismatiques blasphémaient l'Église sur l'incitation des caloyers qui n'étaient pas des grecs (« *cum calugeri Ecclesiam blasphemantes* »).¹²⁶ Les caloyers grecs rencontrés à Ceni s'accordaient avec les Franciscains sur le besoin de combattre ces autres caloyers, 'expulsés' du Mont Athos (« *calugeri expulsi Atmetis de Graecia* »), qui parcouraient ces contrées (« *per istas partes* ») pour enseigner (« *aliquos docuerunt* ») de mystérieuses

leçons sur lesquelles le vicaire se tait. Il s'agit du même problème serbe, car l'époque en question est l'âge de saint Nicodème de Tismana (ca. 1320-1406). Ce moine serbe athonite a fondé plusieurs monastères en terre valaque : Vodița (1369) et Tismana (1377) en Olténie. Il a eu une activité importante dans le Pays du Hațeg, où il s'est retiré à la fin de sa vie pour copier un célèbre manuscrit des Évangiles (1405) (Fig. 48).¹²⁷ Je ne me permets pas de conjecturer que Barthélemy parlait de saint Nicodème, mais ce dernier faisait partie d'un groupe de moines athonites serbes qui agissait dans la région.

En somme, la situation du Pays du Hațeg et des régions voisines ne peut pas être facilement comparée à ce que l'on peut observer dans d'autres aires géographiques où les deux confessions se sont rencontrées. Les peintures de l'église de Strei ont été accomplies dans une région et à une époque où l'offensive franciscaine était à la fois tolérée et combattue par Constantinople pour des raisons liées à l'anathème prononcé sur la nouvelle Patriarchie serbe. Elle était tolérée ponctuellement en rapport avec l'Église serbe et combattue quand elle franchissait la sphère d'autorité de l'évêché *κατὰ τὸν Σεβερῆνον*, récemment créé.¹²⁸

L'histoire de Barthélemy d'Alverne n'est cependant pas la seule pièce du dossier que l'on doit évoquer. Il existe une prise de position antérieure du pape. Le 1^{er} juillet 1366, après avoir reçu les représentants de l'empereur byzantin et du roi hongrois à Avignon,¹²⁹ plusieurs lettres d'Urbain v répètent à peu près la même position : le pape loue l'évêque de Transylvanie, celui d'Oradea, le voïvode de Transylvanie et d'autres dignitaires pour avoir insisté auprès du roi Louis 1^{er} au sujet de la conversion des Grecs à la foi romaine (« *pro reductione Greecorum ad Sacrosante Romanae ecclesie unitatem* ») et au sujet de la guerre contre les Turcs (« *pro exterminacione infidelium Turchorum impugnantium christianos in unitate eiusdem ecclesie persistentes* »).¹³⁰ Sachant que le but des deux actions était le rétablissement de l'unité de l'Église chrétienne, ce ne serait pas un hasard si le programme iconographique du sanctuaire de Strei voulait accentuer les mêmes notions. Une preuve secondaire est que le pape a envoyé une lettre bien plus longue à l'évêque d'Esztergom, où il parlait de la même guerre contre les Turcs, des chrétiens orientaux (en insistant sur le cas de Chypre), tout en insistant longuement dans son exorde

► Fig. 48. Le Hațeg et le Banat dans la deuxième moitié du xiv^e siècle. On différencie les églises et les monastères attestés et certains (plein) des églises et des monastères présumés ou possibles (partiel). Dans le Banat, les découvertes archéologiques ne permettent pas de distinguer les églises catholiques valaques de celles orthodoxes qui ont desservi le même groupe linguistique (à l'exception des édifices catholiques de Caransebeș et de Remethe-Berzovia). La carte présente de manière hétéroclite les églises 'probablement orthodoxes' (y compris les édifices serbes et bulgares) et / ou 'desservant des communautés valaques'. Par souci de commodité, cette carte ne présente pas non plus les autres églises catholiques de la région, mieux attestées dans les documents papaux, ni les établissements monastiques de rite occidental autres que ceux des Franciscains. Puisque la situation territoriale du Severin est compliquée dans le troisième quart du xiv^e siècle (la région a fait alternativement partie de la Valachie – 1330-1365, 1368-1373, 1376-1377 – et du royaume hongrois – 1365-1368, 1373-1376 et après 1378), la carte ne présente que la situation stable à partir de 1378, tout en signalant l'apparition des évêchés orthodoxe et catholique dans cette ville, de même que le déplacement ultérieur de l'évêché orthodoxe-constantinopolitain. Carte de l'auteur sur une conception graphique d'Anca Crișan, selon les informations extraites de Popa 1988 ; Rusu 1996 ; Ţeicu 2007 ; Burnichioiu 2009 ; et Ţeicu 2013.



sur « *Ecclesia militans* » (le sujet du sanctuaire de Strei), « *Fides catholica* » et « *Unitas ecclesie* ». Son exorde évoquait « surtout les fidèles orientaux » (« *fideles presertim orientaliū* »),¹³¹ des fidèles qui ne pouvaient pas appartenir à l'Église militante s'ils ne choisissaient d'obéir à son autorité.

Il est évident que lorsque le pape parlait des orientaux et des Grecs, il pensait aux Grecs mêmes, sujets de l'empereur byzantin, et non pas aux Serbes, aux Valaques ou aux Ruthènes du royaume hongrois. Quand il parlait de croisade, il pensait à la Méditerranée. Néanmoins, d'un point de vue exégétique, les thèmes évoqués étaient les mêmes que ceux évoqués par les papes depuis Innocent III dans leurs rapports avec les chrétiens orientaux. Cela ne relève pas du hasard non plus que l'on ait peint à Strei ce que l'on peignait contre les hérétiques et contre les hétérodoxes des Alpes italiennes. C'était le discours habituel de l'*Ecclesia militans*, dont les trois conditions (baptême, foi, soumission) devaient être respectées.

Cela permet d'entendre que l'accomplissement des peintures de Strei, qui insistent sur l'Unité de l'Église, sur l'*Ecclesia militans* et sur un saint patriarche constantinopolitain sanctifié à Rome, correspond à l'idéologie véhiculée par le clergé catholique et par les Franciscains de Bosnie. L'ancrage du décor du sanctuaire de Strei dans les sens historique et allégorique de Jérusalem me semble être déterminé par cette clé de lecture. N'oublions pas que l'histoire de Barthélemy d'Alverne mettait en scène un dialogue entre les deux confessions, un dialogue qui finissait par une acceptation de la position de Rome – comme le font l'empereur Jean et les moines du récit – pour que les schismatiques dépendant des Serbes puissent passer à la bonne foi chrétienne et, par la soumission à Rome, entrer dans l'Église militante. Tout ce dialogue entre Franciscains et moines grecs ayant eu lieu dans la deuxième moitié du XIV^e siècle peut être symboliquement représenté par le Concile de Jérusalem, où saint Paul et saint Jacques le Majeur confrontent leurs positions et choisissent de trouver une solution commune, pour garder l'unité de l'Église chrétienne.¹³² Je ne pense pas que le décor du sanctuaire de Strei représenterait la position de l'Église de Constantinople, mais il suffit qu'une certaine concession byzantine soit véhiculée par la hiérarchie catholique de Hongrie et par les Franciscains¹³³ pour que le thème de l'Unité de l'Église s'installe à Strei dans un contexte missionnaire.

I.-A. Pop suppose qu'il y a eu une grande mobilité des Franciscains. Une lettre envoyée en 1377 par le pape aux frères observants de Hongrie louait leur succès dans la reconversion des schismatiques dans d'autres parties du royaume, peut-être le Banat ou le Pays du Hațeg (Fig. 48).¹³⁴ La curie d'Avignon connaissait par ailleurs les preuves de ces succès franciscains. Le 1^{er} juillet 1373, le pape Grégoire XI louait les efforts des Observants du vicariat de Bosnie dans leurs activités « *in partibus Bosne et Wlachie et circa metas Ungarie* ». Il savait que les prêtres locaux, nommés par les évêques, n'étaient pas capables de répondre aux besoins des Valaques, qu'ils ne faisaient pas suffisamment d'efforts pour préserver la foi catholique de ces derniers (« *plebani et rectores ecclesiarum per ordinarios deputati [...] tamen circa Wlachos scismaticos, quorum nonnulli in pascuis et tentoriis habitant, animalia, quibus habundant, pascendo, curam predicacionis seu conversionis non adhibeant* »). C'est pourquoi le pape avait permis aux Franciscains d'édifier six églises dans ces contrées (« *vobis in partibus seu metis predictis sex loca recipiendi, ac in eis construendi seu construendi, in locis tamen congruis et honestis, in singulis vel eorum singula oratoria cum campanile, campana, cimiterio*

et aliis necessariis officinis »). De plus, le pape accordait aux frères qui restaient dans ces six oratoires les privilèges dont leur Ordre jouissait dans d'autres régions.¹³⁵

L'église de Strei serait-elle l'un de ces six édifices franciscains ? Le terme *oratorium* désigne ici une petite église cimétériale, à caractère rural, aussi bien qu'une chapelle adjointe à une grande maison. Si l'église de Strei était l'un de ces *oratoria*, elle devait avoir un clocher (*campanile*), un cimetière (*cimiterio*) et les choses nécessaires au service divin (*aliis necessariis officinis*), parmi lesquelles on peut compter les peintures.¹³⁶ Cela expliquerait la présence franciscaine parmi les Valaques de la région dès le XIV^e siècle, comme le suppose A. A. Rusu, sauf qu'il n'est pas nécessaire d'imaginer une fondation plus ancienne du couvent franciscain dans la ville de Hațeg.¹³⁷ La présence d'un groupe réduit de missionnaires à Strei pouvait largement suffire, à moins qu'il ne s'agisse d'une communauté comme celle que j'ai proposé d'identifier à Sântămărie Orlea, en rapport avec la troisième strate de peintures.¹³⁸

Enfin, nous n'avons pas besoin de supposer que l'église ait été peinte sur une demande directe des Franciscains pour que le décor soit justifié. Il suffit que dans le voisinage il y ait eu une église subissant le même sort pour que le thème ait pu se propager. Ce qui est important à souligner, c'est ce rapport général entre les Valaques du royaume hongrois et le vicariat des Observants de Bosnie. L'intérêt des Franciscains pour les langues vernaculaires est connu. Leur prédication dans la langue des peuples rencontrés aussi. Or, parmi les problèmes signalés au pape par les Observants dans la deuxième moitié du XIV^e siècle il faut aussi compter les problèmes de langue dont témoigne un document rédigé un an plus tard. Le frère mineur Antoine de Spolète se trouvait déjà parmi ces Valaques quine s'entendaient pas avec les prêtres hongrois.¹³⁹ Le 13 octobre 1374, une lettre que le pape adressait aux archevêques d'Esztergom et de Kalocsa présentait les progrès remarquables faits par le frère Antoine dans la conversion des Valaques à la foi de Rome, ainsi que sa maîtrise de la langue roumaine :

*Cum ipsi Wlachones, ut dicitur, de solo ministerio sacerdotum Ungarorum non sint bene contenti, nos fraternitati vestre certa super hiis indaganda per vos, et nobis fideliter referenda per alias nostras litteras duximus committenda, prout in ipsis litteras plenius continetur. Cum autem, sicut eadem relacio subiungebat, dilectus filius frater Anthonius de Spaletto, ordinis fratrum minorum professor, qui linguam dicte nationis scire asseritur, et qui tempore dicte conversionis multos ex dictis Wlachis convertisse, baptizasse, et magnum fructum sua predicacione animabus eorum dicitur attulisse, satis habilis et utilis ad convertendum Wlachos reliquos non conversos ad fidem predictam, si preficeretur in episcopum multitudini antedictae.*¹⁴⁰

Je ne sais pas comment ces conversions ont été accomplies. Les conversions au catholicisme des Valaques transylvains pendant l'anathème byzantin sur l'Église serbe ne peuvent pas être comparées à d'autres groupes ethniques et d'autres aires géographiques. Les conversions au catholicisme, à Byzance, étaient liées au milieu de la cour et à la dispute entre Barlaam le Calabrais et Grégoire Palamas.¹⁴¹ En Chypre ou en Crète, la situation était également différente. Les Valaques orthodoxes transylvains ne représentaient ni Byzance, ni la Serbie, ni l'Orthodoxie dans son intégralité. Ils habitaient dans des communautés rurales, parfois dans des tentes (surtout les bergers qui « *in pascuis et tentoriis habitant* »), ils n'avaient pas de ville propre et n'avaient pas non plus de hiérarchie ecclésiastique officielle.¹⁴² Cela explique le discours enthousiaste du vicaire

général :

*Quia nec est nec umquam fuit natio, quae sic de facili converteretur sicut isti Sclavi et Vlachi. Non cum gladio, non carcere, non verberibus, sed simplici verbo vel praecepto conversi essent etiam omnes. Item perfecti christiani essent, et nullus remansisset in regno schismatico, si non impediret negligentia dominorum et praelatorum, ac avaritia seu potius simonia aliquorum, de quibus taceo.*¹⁴³

Le discours de Barthélemy d'Alverne était évidemment exagéré. Il attribuait les échecs de l'activité missionnaire aux potentats laïcs et ecclésiastiques de l'époque, dans une perspective typiquement franciscaine. Une partie de son discours était quand même vraie : la plupart de ces Valaques étaient des hommes simples, bergers-paysans, impressionnables, influençables. Les familles nobiliaires valaques ne s'étaient pas encore affirmées au XIV^e siècle, comme elles le feront à partir du XV^e siècle sous l'impulsion que leur avaient donnée Sigismond de Luxembourg et Jean de Hunyad. Les Valaques de l'époque héritaient d'une ancienne organisation des Slaves méridionaux en « knézates » que les actes médiolatins traduisent par *possessions*. Or, malgré le fait que l'équivalence entre les knèzes confirmés dans leurs knézates et les nobles hongrois ait été tacitement reconnue dès le milieu du XIV^e siècle, le cadre administratif était bien plus nuancé : juridiquement, la noblesse roumaine n'existait pas.¹⁴⁴ En outre, les notions de 'knèze' et 'knézates' étaient très vagues. On parle, pour les cas anciens, de 'knézates de vallée', unités administratives plus grandes, mais la notion évoque aussi n'importe quelle *possessio*. Plusieurs knézates ou knèzes pouvaient se retrouver dans un seul village, dans différentes parties de plusieurs villages etc. La situation était semblable à celle de Strei, mais particulière.

Contextualisation de la situation de Strei. Conclusions.

Le peu de données que nous possédons sur les knèzes de Strei et Streisângeorgiu peut nous aider à comprendre l'arrière-plan sociopolitique des peintures murales analysées. Il semblerait que le knézate d'origine englobait les villages de Strei et Streisângeorgiu (l'autre église avec une *Maiestas Domini* sur la voûte du sanctuaire – Fig. 11). Ils étaient situés sur les deux bords de la rivière portant le même nom (Strei) (Fig. 48). Les données administratives font défaut pour la première partie du XIV^e siècle, mais il paraît que ce knézate de vallée appartenait à une seule personne, dont les héritiers avaient divisé la *possessio*, tout en gardant une unité apparente. Ils agissaient ensemble, en défendant les intérêts de leur famille. Lorsqu'ils sont mentionnés pour la première fois par les actes, en 1377, le knèze de Strei, Pierre fils de *Zayk* (« Lièvre »), et celui de Streisângeorgiu, Nicolas fils de Ladislas, étaient cousins issus de germains. Les deux knèzes se sont d'abord emparés des possessions d'un certain Cârdea (*Kend*), à l'est de leurs domaines (vers 1377), puis du village de Călan, situé au nord de Strei (1387) et ainsi de suite. Radu Popa les considère « très actifs dans l'occupation des villages roumains » de la région. S'ils ont pu agir ainsi, c'était parce qu'ils occupaient aussi des dignités (« *homines regii* », représentants du roi), position rare pour des schismatiques du XIV^e siècle. Les possessions acquises étaient d'ailleurs des dons pour les services apportés à la couronne hongroise.¹⁴⁵

À l'époque où les peintures de Strei ont été réalisées, les knèzes étaient en quête de pouvoir, en train d'agrandir leur domaine. Nul ne saura s'ils s'étaient convertis au catholicisme, mais il est judicieux d'imaginer qu'ils avaient de l'intérêt à poursuivre la politique royale.¹⁴⁶ Le voisinage de

Deva comptait aussi pour beaucoup. Si Strei et Streisângeorgiu représentaient deux centres d'un pouvoir minuscule (le district Strei), ce pouvoir orbitait en revanche dans la sphère d'un autre, plus grand : le château de Deva (Fig. 48).¹⁴⁷ À ce propos, il est essentiel de noter certaines similitudes entre les peintures de Strei et celles d'une ancienne église de Deva, aujourd'hui disparue. Il s'agit de la présence du même type d'apôtres dans le sanctuaire.¹⁴⁸

Le prêtre de l'église Saint-Martin (démolie en 1899) est mentionné pour la première fois dans un document papal de 1332, mais l'église était plus ancienne. Située au pied de la colline sur laquelle s'élevait le château déjà mentionné, Saint-Martin de Deva occupait la place centrale de la ville qui s'était graduellement formée autour d'elle. Pour ce qui est des peintures, on dispose de peu d'informations : quelques dessins, peu d'aquarelles et encore moins de photos, suivies par des rapports qui apportent quelques données supplémentaires. Le manque d'informations ne permet pas d'affirmer de manière certaine que les apôtres du sanctuaire de Deva discutaient entre eux. Le seul apôtre conservé de ce cortège – aujourd'hui dans les collections du Musée de Deva (Fig. 49) – fait un signe de l'une de ses mains vers d'autres personnages qui devaient l'accompagner à sa droite. Il est aussi représenté sous une arcade, à proximité d'une colonne, et une ancienne photo d'avant la démolition de l'église montre deux apôtres dans des positions similaires (Fig. 51). Tous ces détails concordent avec ce que l'on peut observer à Strei, mais le fait que les apôtres ne discutent pas par paires indique que le thème était légèrement différent. Cependant, les peintures de Deva ressemblent à un autre cortège d'apôtres qui a été peint un peu plus au sud de Strei, à Sântămărie Orlea. Je ne parle pas du style, des couleurs ou de la technique ; l'identification de ces aspects, dans l'historiographie roumaine de l'art médiéval, est toujours sujette à caution. Je pense uniquement à la composition : six apôtres y gesticulent dans les peintures (fragmentaires) de la paroi Est du sanctuaire. Ces apôtres semblent tenir une conversation (Fig. 52).

Sântămărie Orlea est un village fondé dans la proximité immédiate du centre de pouvoir de Hațeg, la ville portant le même nom que la région (Fig. 48). Ce village nouvellement créé (dans la deuxième moitié du XIII^e siècle) était peuplé de catholiques et représentait une implantation allogène dans une région majoritairement valaque et tout autant orthodoxe. Or, bien que l'église soit catholique, les inscriptions qui accompagnent ces apôtres dans le sanctuaire de l'église de Sântămărie Orlea sont slavonnes, raison pour laquelle elles ont été attribuées à la présence d'une communauté roumaine installée plus tard dans le même village.¹⁴⁹ J'ai déjà mis en doute cette interprétation et signalé que le décor du sanctuaire de Sântămărie Orlea fait penser à celui du sanctuaire de Saint-Martin de Deva. Les apôtres de Sântămărie Orlea sont représentés dans une position similaire à celle du seul apôtre conservé dans les peintures de Deva (et des deux apôtres que l'on observe dans l'ancienne photo) : ils se dirigent tous vers le centre de la composition (la fenêtre axiale), ce qui n'est pas différent de ce qui se passe avec les deux paires d'apôtres peints sur la paroi est du sanctuaire de Strei. Le seul problème est que les apôtres de Sântămărie Orlea ne sont plus peints sous des arcades, entre des colonnes, même s'ils continuent de discuter. Dans l'état actuel des recherches, il est impossible de présenter une chronologie des peintures murales des trois églises, mais tous ces éléments permettent de supposer que le rapport de Strei et de Sântămărie Orlea serait indirect, suite à une médiation de l'église de Deva, et que les peintures de Sântămărie Orlea constituent le dernier témoin de cette série.



▲ Fig. 49. Fragment de peinture de l'église Saint-Martin de Deva, aujourd'hui dans les collections du Musée de la civilisation dace et romaine de Deva (comté de Hunedoara). Cliché d'Anca Crişan.

▼ Fig. 50. Ancienne photo d'un fragment de peinture dans l'église Saint-Martin de Deva. Lazare sortant de son tombeau. D'après Codrea 2010, p. 77.

▶ Fig. 51. Ancienne photo d'un fragment de peinture dans l'église Saint-Martin de Deva. Deux apôtres du sanctuaire. D'après Codrea 2010, p. 76.

À Sântămărie Orlea, les apôtres du sanctuaire et les quatre compositions peintes sous la tribune, que j'ai datés prudemment (avant 1431-1439, d'après un graffiti),¹⁵⁰ peuvent toutefois dater de la fin du XIV^e siècle, comme proposé par A. Bratu qui a également noté les similitudes avec les peintures de Strei.¹⁵¹ Dans l'étude de 2014, j'ai essayé de montrer que la Charité, thème général des scènes peintes sous la tribune, constitue un effet de la présence des Franciscains dans la région. Plusieurs mentions d'une mystérieuse communauté monastique à Sântămărie Orlea ainsi que la scène





▲ Fig. 52. Sanctuaire de l'église de Sântămărie Orlea.
Le cortège des apôtres sur la paroi Est.
Cliché de l'auteur.

de la mort de *Pauper Paulus* me semblaient renvoyer dans la même direction. Je ne reprends pas ici la trop longue argumentation de 2014, mais je me permets d'insister sur la question de la barbe du mystérieux *Pauper Paulus* – un attribut qui me permettait d'identifier ce Paul avec un frère mendiant ayant pu servir de prêtre local. Il y avait des cas similaires en Transylvanie, tel *Petrus plebanus*, un personnage barbu et tonsuré peint dans le sanctuaire de Cisnădie. Et les explications étaient simples : les *solitarii et praecipue illi qui sacra mysteria contrectant* étaient dispensés du *barbirasium*.¹⁵² Cela dit, mon ancienne persévérance dans l'analyse de la barbe pouvait sembler ridicule en 2014, mais elle ne l'est désormais plus : la lettre papale du 1^{er} juillet 1373 s'adressait aux Observants qui vivaient parmi les *Wlachi scismatici* du royaume de Hongrie et qui recevaient le droit de bâtir six églises où ils pouvaient rester pour servir de prêtres pour les communautés valaques. *Pauper Paulus* pourrait être l'un de ces prêtres, dans la mesure où il s'occupait d'un périmètre plus large comme le Pays du Hațeg, la Vallée du Mureș et d'autres parties du comté de Hunedoara. Le fait que l'église de Strei soit une copie à échelle réduite de celle de Sântămărie Orlea ne fait que souligner pour une énième fois les rapports évidents entre les deux monuments, des rapports réciproques.

Pour conclure, ces trois églises liées par la présence du Collège d'apôtres dans le sanctuaire peuvent être aussi rapprochées de l'Ordre de saint François. Les peintures de Strei répondent parfaitement à tout un contexte iconographique et idéologique de la deuxième moitié du XIV^e siècle dans lequel les Franciscains ont joué un rôle majeur. Celles de Sântămărie Orlea présentent des scènes d'inspiration monastique, peut-être franciscaine, sous la tribune, de même que certaines mentions d'un mystérieux monastère disparu. Quant à l'église de Deva, je n'avais pas encore dit que parmi ses peintures il y avait une représentation de saint François en compagnie des apôtres, sur la paroi nord du sanctuaire.¹⁵³

Nul ne saura si les Franciscains s'étaient installés dans ces communautés, s'ils étaient de passage, s'ils avaient été les concepteurs du décor, si les peintures avaient été commanditées par eux ou s'ils avaient simplement aidé les knèzes ou les prêtres locaux à trouver les peintres ou les

thèmes. Tout ce que l'on sait, c'est que les peintures du sanctuaire de Strei renforcent la notion d'Unité de l'Église à travers un Colloque d'apôtres qui était habituellement peint dans des contrées où l'Église catholique se confrontait avec les hérésies. Certains choix thématiques de Strei renvoient aussi à l'Uniatisme. Rome et Constantinople se regardent sous une *Maiestas Domini* qui renforce l'importance de l'Église romaine. Finalement, même si les inscriptions qui de Strei et de Sântămărie Orlea sont écrites en slavon, cela ne veut pas dire qu'elles ont été peintes par et pour des orthodoxes. Plus on s'éloignait de Rome, plus le choix des alphabets perdait sa pertinence dans les questions d'ordre confessionnel. Je l'ai dit en rapport avec les premières traductions roumaines des livres bibliques : les Franciscains croates traduisaient et rédigeaient des livres glagolitiques,¹⁵⁴ ils s'adaptaient aux traditions locales. Sachant que les frères du vicariat de Bosnie parcouraient le Banat et le Pays Hațeg, il n'est pas étonnant qu'ils aient décidé d'utiliser la langue et l'alphabet dont les communautés locales se servaient déjà.¹⁵⁵

Pour résumer cette histoire au long cours, je ne sais pas si les Franciscains ont été à Strei, si l'église de ce village a été l'un des *oratoria* de la lettre du pape, mais je peux affirmer que leur présence a été forte dans la région. Il est improbable qu'il y ait eu un couvent franciscain dans la ville de Hațeg dès la deuxième moitié du XIV^e siècle ; il est très probable, en revanche, qu'il y ait eu une présence franciscaine à Sântămărie Orlea et à Strei. C'est sans doute en fonction de cette présence précoce que l'on a choisi l'emplacement du couvent de Hațeg, celui qui n'est attesté qu'à partir du début du siècle suivant. Cela permet de supposer que les monuments étaient liés non seulement par leur architecture, mais aussi par leurs peintures et peut-être aussi par la présence des Franciscains. Les Observants du vicariat de Bosnie avaient pour but la conversion des hérétiques et des schismatiques.¹⁵⁶ Quant aux documents, ils laissent comprendre que les Valaques de cette région étaient parmi les schismatiques qui les intéressaient au plus haut degré.

Notes :

1 Pour une synthèse suivie par une discussion nuancée sur le processus évolutif de l'église de Strei, voir Burnichioiu 2009, p. 319 et suiv. Pour ce qui est du vocable de l'église, voir Cincheza-Buculei 1975, p. 63, note 26, qui soutient qu'il n'a pas changé et qu'il s'agit de la Dormition de la Vierge. Tous les autres critiques considèrent qu'il s'agit de saint Nicolas, en raison des deux représentations (dans le sanctuaire et dans la nef). Pour ma part, je crois que l'état incomplet des peintures murales de Strei ne permet pas de clarifier ce problème.

2 Cf. Drăguț 1965, p. 299-305, qui discute la datation en rapport direct avec la question des sanctuaires carrés des églises transylvaines (et plus généralement des sanctuaires carrés de l'Europe centrale). Certains cas slovaques (p. 301-302) datent toutefois du xv^e siècle, tout comme le dernier exemple évoqué, celui du Maramureș (p. 305). Cette datation ne prend pas en compte la nature particulière de l'église de Strei (copie de Sântămărie Orlea, réalisée par des maîtres peu expérimentés avec des matériaux de qualité inférieure).

3 Burnichioiu 2009, p. 320, manifeste également ses doutes quant à la datation de l'église de Strei. Elle préfère une datation du début du xiv^e siècle et prend en compte les différences qualitatives et d'exécution qui différencient l'église de Strei de celle de Sântămărie Orlea. Les églises de ce type peuvent pourtant dater de la fin du xiv^e siècle, surtout dans un milieu rural. Je me permets de rappeler le cas de l'église de Nucșoara, témoin d'une architecture romane dans la même région, qui ne peut pas dater d'avant 1500.

4 V. Drăguț répète cette datation dans tous ses articles (Drăguț 1965 ; Drăguț 1972 ; Drăguț 1975). Cf. Drăguț 1982, p. 128, pour une datation arbitraire vers 1377-1380. Cf. Burnichioiu 2009, p. 324, qui compare les décorations de Strei avec d'autres décorations dans les peintures du xiv^e siècle du Pays des Sicules.

5 Popa 1988, p. 234 et note 141 de la même page. La strate initiale d'enduit est présente dans l'église de Sântămărie Orlea, où les parois ont été peintes longtemps après l'édification de l'église. Cette première strate de Sântămărie Orlea porte les croix de consécration.

6 Cincheza-Buculei 1975, p. 69-71. Pour des représentations similaires de bâtisseurs, voir les peintures ($xiii^e$ siècle) de la chapelle Saint-Michel, dans la tribune sud de l'avant-nef de l'église Saint-Julien de Brioude (Auvergne).

7 Les seuls qui suivent sa datation sont Burnichioiu 2009 et Năstăsoiu 2018.

8 Les tombes qui contiennent les éléments de datation les plus anciens datent de la fin du xv^e siècle (Popa 1988, p. 234). Les archéologues imaginent la possibilité que d'autres tombes soient plus anciennes, mais reconnaissent qu'ils n'ont aucun critère de datation et que cette interprétation est une conjecture basée sur la supposition qu'il y aurait eu une autre église, plus ancienne, en bois. Cependant, les fouilles archéologiques n'ont découvert aucune trace d'une église en bois. Une deuxième campagne de fouilles (Rișcuța, Ferencz 2004) a mis en évidence les traces d'un mur dans la proximité de l'église, daté du xv^e siècle. Il s'agirait des ruines d'une fortification ou d'un monastère (conjecture hasardeuse, si l'on tient compte de la nature fragmentaire de cette structure).

9 Prioteasa 2011, p. 148, date également les peintures de Strei de la deuxième moitié du xiv^e siècle. Cette datation plus prudente est préférable. Elle tient compte des oscillations qui peuvent être envisagées dans la chronologie des peintures dans un milieu périphérique et plutôt rural. En outre, je considère que les prétendues influences du *Trecento*, que j'évoquerai par la suite, témoignent d'une assimilation locale, transylvaine, d'un modèle local déjà influencé par le *Trecento* italien. À mon avis, les peintres de Strei étaient originaires du royaume de Hongrie et non pas de Dalmatie. Aussi, la datation se doit de tenir compte d'une probable réfection du portail ouest (avec le *Vir dolorum* en lunette) que R. Popa avait

signalée à Popescu, Tugearu 1985 (p. 235, note 5). Des modifications auraient été donc opérées avant que le portail ne soit peint. Néanmoins, il se peut aussi bien que cette modification du portail soit réalisée alors qu'on peignait la nef, sur une demande du concepteur du décor peint.

10 Popescu, Tugearu 1985, p. 234 (qui interprètent Popa 1988, p. 234) ; elles sont suivies par Prioteasa 2003, p. 183. Cf. Burnichioiu 2009, p. 320, qui considère prudemment qu'il s'agit d'une église publique, soutenue par les knèzes locaux (cf. Popa 1988, p. 236). Cf. Prioteasa 2011, p. 245, qui envisage enfin cette autre possibilité.

11 Il est fort probable que la situation ressemblait à celle de l'église voisine de Streișangeorgiu (première strate de peinture datée de 1313-1314), où le tétramorphe accompagne une *Maiestas* de la même façon (Fig. 10-12). Mais Strei et Streișangeorgiu ont d'ailleurs plus que cela en commun. Les deux villages faisaient partie du même knèzate. Il faut aussi remarquer que le registre médian des peintures du sanctuaire de Streișangeorgiu est encore inconnu (couvert par une couche de peintures modernes qui n'a pas encore été enlevée).

12 Popescu, Tugearu 1985, p. 269, proposent de lire le nom de saint Cyrille (« *свѣтѣ [ки]рїлїи* »). Cependant, les peintures ne conservent que les deux dernières lettres de l'inscription, une raison de plus pour manifester une certaine prudence dans l'interprétation, le nom de plusieurs saints évêques importants se terminant par ces deux lettres. Cf. Drăguț 1965, p. 306, qui lisait d'autres lettres avant la restauration. Il est d'ailleurs raisonnable et prudent de ne pas se fier à ces reconstitutions. Un petit article de Sava 1980 a montré trois exemples du sanctuaire de Strei où les peintures ont été reconstituées par l'« intégration des lacunes ». C'est le cas de deux des saints évêques du registre inférieur.

13 Cf. Popescu, Tugearu 1985, p. 239 (Pierre d'Alexandrie) ; et Prioteasa 2003, p. 192 (l'apôtre Pierre).

14 Plusieurs opinions ont été formulées sur les peintres de Strei. Drăguț 1973, p. 21-22, parle de trois peintres, dont deux peintres dans le sanctuaire. Pour E. Cincheza-Buculei 1975, p. 64, 68-69, le premier correspond aux deux premiers de V. Drăguț, le deuxième correspond au troisième de V. Drăguț, et son troisième a été identifié dans des fragments du rez-de-chassée de la tour, qui ne sont plus visibles aujourd'hui et dont l'état de conservation semblait également douteux en 1975. Voir aussi Popescu, Tugearu 1985, p. 257-259, qui suivent E. Cincheza-Buculei.

15 Cincheza-Buculei 1975, p. 68 (notre traduction du roumain).

16 Cf. Drăguț 1965, p. 312-314, pour les textes originaux de ces citations, que j'ai traduits. Les peintures de Sântana de Mureș constituent l'une des meilleures illustrations du *Trecento* en terre transylvaine.

17 Cf. Drăguț 1965, p. 312, 314, pour toutes les citations (traduites).

18 Les gestes de Strei rappellent la scène de sainte Catherine et des philosophes à Ghelința ou à Drăușeni. Le style linéaire et le choix des couleurs sont également communs à nombre de peintures de Transylvanie.

19 Drăguț 1965, p. 315 (citation traduite). Cf. la note 71, où l'auteur cite un album de F. Stele. Cette première hypothèse a été retenue par Popescu, Tugearu 1985, p. 260. Drăguț 1973, p. 23-24, ne revient plus sur la démonstration, car il la considère comme acquise. Cette fois, il cite Fučić 1963 et propose d'identifier le modèle du sanctuaire de Strei avec celui de l'église de Butoniga (Istrie), que je traiterai plus tard. Cependant, je ferai remarquer déjà que le sanctuaire de Butoniga ne conserve plus la *Maiestas*, très endommagée, qu'il n'a pas un niveau des draperies et que les apôtres ressemblent plutôt à ceux de Valea Crișului (*vide infra*). En outre, Strei et Butoniga ne montrent rien en commun du point de vue stylistique.

20 Drăguț 1973, p. 24-26. Il justifie les modèles istriens (et nord-

italiques) par une participation hypothétique des knèzes de Strei aux campagnes militaires de Louis 1^{er} de Hongrie en Italie méridionale, voire par un excursus consacré aux moines basiliens de l'Italie du Sud à l'époque normande et angevine.

21 Prioteasa 2011, p. 32-34, qui compare le nombre élevé de représentations votives de Strei (et le présumé autoportrait) avec les suppliants, l'autoportrait ainsi que plusieurs inscriptions qui apparaissent dans les œuvres de Johannes Aquila, un peintre styrien de la fin du xiv^e siècle ayant décoré des églises dans les régions frontalières entre la Styrie et la Hongrie. Cf. Drăguț 1965, p. 316, pour la première description des vêtements du suppliant de l'autel, identifié ici pour la première fois avec un « bourgeois » qui porterait le nom « Grozie ». Je ne reviendrai plus sur les descriptions de ces vêtements dans le reste de la bibliographie, ni sur l'identification « bourgeoise », clairement déterminée par une lecture en clé marxiste, obligatoire avant 1989.

22 Drăguț 1973, p. 21, pour « Grozie » (peintre des deux scènes de la paroi sud de la nef), mais il ne s'agirait pas d'un autoportrait, car la représentation aurait été peinte par l'autre maître. Cf. Cincheza-Buculei 1975, p. 62, pour l'identification d'un « Ambrozie » avec le chef de l'équipe de bâtisseurs. Enfin, Popescu, Tugearu 1985, p. 239, 241, parlent de l'autoportrait de Grozie, repris tel quel par les études ultérieures. Ionescu 2008, p. 253-254, criminaliste et membre de l'équipe ayant fait des investigations en 1975, confirme que la lecture « Grozie » est apparue après des vérifications uv, mais il reconnaît qu'il cherchait à confirmer l'hypothèse de V. Drăguț (membre de l'équipe). Je crois que ces faits peu clairs ne doivent pas influencer la recherche que je suis en train de mener. Je préfère suivre l'interprétation prudente de Năstăsioiu 2016, p. 223-227, qui parle de suppliants, sans essayer de les identifier avec les artistes ou avec les ktétors. L'auteur compare la situation de Strei avec celle de *Panagia tis Asinou* (*Panagia Forviotissa*) de Nikitari (Chypre), en soulignant que les deux exemples se trouvent dans des contrées où les orthodoxes étaient gouvernés par des catholiques. La comparaison avec cette église me semble utile, car une partie des suppliants sont latins : Kalopissi-Verti 2012, p. 122-131. Je me permets d'ajouter ici trois autres exemples, dont deux peuvent être utilisés pour l'interprétation du suppliant de l'arc triomphal de Strei. Le premier est une représentation de Néophyte le Reclus, moine, saint et concepteur du décor peint d'Enkleistra (Chypre), entre deux archanges (Panayotidi 1994, p. 146). Toujours à Chypre, terre d'accueil de nombre de synchrétismes culturels, un peintre a inclus un suppliant agenouillé, en train de prier, dans la scène du Massacre des Innocents. Cette fois, il s'agit d'une église peinte vers 1300 (Saint-Jean, à Panagia). Ce suppliant, mâle, âgé et barbu, est accompagné d'une citation de Matthieu 2 : 18 (renvoi à Jérémie 31 : 15), où le nom de Rachel est précédé de l'article défini « ó » à la place du « η », dans un jeu stylistique qui identifie la souffrance du suppliant avec celle des Évangiles. Pour plus de détails, voir Spatharakis 2001, p. 28-29 et fig. 26-27. Quant au troisième exemple, il peut être comparé au suppliant du sanctuaire de Strei : le prêtre Georges Medoš a été peint dans l'abside de l'Église blanche de Karan (1332-1337 ou 1340-1342; cf. Vojvodić 2007), en train de participer à la liturgie. Velmans 1977, p. 85, suppose qu'il s'agit d'un prêtre qui avait peint l'église, mais son seul argument est qu'il n'était pas le ktétor.

23 Voir e. g. Popescu, Tugearu 1985, p. 235, qui affirment que la nature curieuse du décor peint de Strei serait due à une « organisation féodale des Roumains en fonction de – ou en contradiction avec – le royaume hongrois et surtout avec la spiritualité catholique » (citation traduite). C'était la manière prudente d'affirmer une idée qui ne suivait pas l'idéologie national-communiste de l'époque.

24 Prioteasa 2003, p. 182. Năstăsioiu 2018, p. 371, parle d'un « hybrid iconographic programme, which combined Western and Byzantine themes and motifs ».

25 Cf. Prioteasa 2003, p. 186 (cf. p. 187), qui considère que la *Maiestas Domini* accompagnée par le tétramorphe, par la Vierge et par les apôtres « was a theme inspired by prophetic visions (Isaiah 6 : 1-4) ;

Ezekiel 1 : 4-28), Revelation (Revelations 4 : 2-9), and the Ascension (Acts 1 : 9-11) » (p. 186). Elle pense que ce choix peut être byzantin pré-iconoclaste, donc 'archaïque'. Le peintre de Strei « introduced his own models ».

26 Cf. Prioteasa 2003, p. 186-187. Pour les comparaisons avec les cas européens, elle cite la liste de V. Drăguț. Par la suite, elle donne quelques exemples pour comparaison en Hongrie, dont la plupart font partie de l'ancienne liste : Feldebrő (xii^e siècle), Hidegség (xiii^e siècle), Kraskovó (xiv^e siècle), Homorod (ca. 1300), Valea Crișului, Nima, Șișterea (fin du xiv^e siècle), Sânvăsăi (fin du xv^e siècle), Ôcsa et Csempeszkopács (probablement xiii^e siècle), mais n'en contextualise aucun.

27 Drăguț 1965, p. 307-310.

28 Drăguț 1972, p. 14-17.

29 Drăguț 1972, p. 15-16, note 42. Popescu, Tugearu 1985, p. 238, observent que les apôtres de Strei diffèrent de ceux représentés dans d'autres églises par leur conversation animée, qu'elles n'expliquent pas. Pour les premières mentions d'un hiératisme, voir Drăguț 1965, p. 311.

30 Spada Pintarelli 1997, p. 78-85, fait un résumé du débat sur ces peintures à la p. 84. Cf. Rasmø 1971, p. 59-60; Stampfer, Steppan 2008, p. 223-225.

31 Les peintures de Remeno conservent d'autres apôtres discutant dans le sanctuaire, sous une *Maiestas Domini*. Voir à ce propos Rasmø 1971, p. 60-61. Cf. Stampfer, Steppan 2008, p. 226-227.

32 Les mêmes apôtres, peints dans un style linéaire, tiennent des livres et gesticulent sous les mêmes arcades, entre des colonnes. L'arc triomphal porte là aussi le sacrifice de Caïn et Abel. Voir à ce propos *Atlante Trecento* 2001, p. 161-167 (Santa Maddalena a Rencio) et p. 278 (San Giacomo alla Rena). Cf. Spada Pintarelli 1997, p. 120-128 (pour les peintures de Rencio).

33 Les apôtres sont représentés debout, chacun sous une arcade, et ils discutent vivement, en gesticulant. Pour plus d'informations, voir Spada Pintarelli 1997, p. 94-99. Cf. Rasmø 1971, p. 48-49. Pour une reprise de la discussion concernant le caractère « byzantinisant », voir l'article récent de Stampfer 1998.

34 Bertolotto 2007.

35 Gabrielli 1944, p. 57-58, fig. 153, 161-163. Les apôtres sont représentés sous une *Maiestas Domini* et gesticulent parfois en paires, mais ils ne sont pas placés entre des colonnes.

36 Maiocchi 1987.

37 La datation a été proposée par Segre Montel 1986. Pour une datation plus ancienne, voir Zastrow 1984, p. 241-242, qui considère que les peintures datent du xii^e siècle, d'après la consécration de l'église en 1138. Cf. Gilardoni 1967, p. 538, n. 25, qui les datait entre la fin du xii^e siècle et la moitié du siècle suivant.

38 Dell'Oro, Peron 1976; cf. Zastrow 1976, p. 192 et suiv. Le cortège d'apôtres qui gesticulent est accompagné par la Vierge. Il date du xii^e-xiii^e siècle et n'a pas de cadre architectural

39 La critique a proposé une datation du xi^e siècle, mais elle semble exagérée. Cf. e. g. Segre Montel 1994 ; Caresio 1998. Les apôtres gesticulent ici en compagnie de la Vierge.

40 Voir en particulier le mémoire de licence d'Alunni 1999 (p. 2 pour la citation). Cf. Calore 1970 ; et le petit livre (28 pages) de Guzzon, Guzzon 2004. D'autres considèrent que les peintures de l'abside datent de la fin du premier quart ou du début du deuxième quart du xii^e siècle. Cette hypothèse de travail se fonde sur les aspects stylistiques. Voir Cozzi 2004. Le peintre a été rapproché stylistiquement de celui qui a travaillé dans les cycles picturaux de Santa Fosca de Peroj en Istrie. Pour une réfutation de cette dernière hypothèse d'E. Cozzi, voir Maraković 2008, p. 149. Les peintures qui nous intéressent à Pozzoveggiani représentent une deuxième intervention picturale, après les premiers apôtres, qui remontent à la deuxième moitié du xi^e siècle (traces sur les parois nord et sud).

41 Cf. Formenti 2012, pour l'inventaire des draperies peintes

médiévales de la Valtellina (une vallée du Nord de la Lombardie), qui permet d'identifier le même schéma compositionnel dans plusieurs autres églises : l'oratoire San Remigio de Pallanza, l'église San Leonardo de Borgomanero, l'oratoire San Giacomo de Jerago etc. Sainte-Perpétue à Tirano (peintures ottoniennes, des ^{x^e}-^{xr^e} siècles) constitue l'un des exemples les plus anciens. On y aperçoit des étoiles sur les draperies et des apôtres qui tiennent des rouleaux, sans décor architectural. Pour plus d'informations voir Formenti 2012. Cf. Garbellini 2005 ; Garbellini 2000.

42 Les scènes peintes dans le registre inférieur des peintures de Termeno intégreraient une série de représentations de *tessuti ricamati* auxquels Xavier Barral i Altet confère des fonctions décoratives et / ou liturgiques. Cf. Barral i Altet 2009, p. 271-272, qui mentionne d'autres cas à Pedret, Aquilée, Chartres, Clermont-Ferrand et Vic.

43 Trevisan 2008; Luca 2000. Cf. Fachin 1995 pour une datation sur la base d'une inscription. L'accent porté sur la Vierge Marie dans cette abside semble suivre l'iconographie de l'abside de la basilique d'Aquilée.

44 Si la clé de lecture est le Concile de Jérusalem, le regard de Pierre pourra concerner la vision qu'il a eue avant la rencontre du centurion Corneille. Quant au geste de saint Paul, il peut renvoyer au fait que ce dernier avait admonesté saint Pierre pendant le Concile, selon son Épître aux Galates.

45 Popescu, Tugearu 1985, p. 238, observent la même superposition, sans l'expliquer.

46 À Pozzoveggiani, Pierre et Paul occupent les deux côtés de la fenêtre axiale, suivis par Jean. Je ne me prononce pas sur l'ordre des apôtres dans les peintures qui ne mentionnent pas leurs noms de manière explicite.

47 Actes 15 : 15 (« *et huic concordant verba prophetarum sicut scriptum est* »), aussi bien que la suite, Actes 15 : 16-17, qui est une citation d'Amos 9 : 11-12.

48 Thouzellier 1965. La notion d'*Ecclesia militans* apparaît pour la première fois chez Pierre Comestor (« *allegoria, quae pertinet ad Ecclesiam militantem, anagoge ad triumphantem et ad Domini trinitatem* »). Le véritable thème se développe à partir de la récupération de l'idée par Pierre de Poitiers, qui interprète l'Église militante comme tabernacle (« *per tabernaculum et templum tempus militantis ecclesie intelligatur* »). Le thème du tabernacle est rapidement repris par les théologiens de la seconde moitié du ^{xii^e} siècle. Pierre le Chantre (dans la *Summa Abel*, du dernier quart du ^{xiii^e} siècle, l'un des outils le plus célèbres d'un prédicateur) dit que « *militans Ecclesia ideo dicitur tabernaculum, quia sicut tabernaculum militantium est et peregrinantium, ita et Ecclesia, in qua existentes, in via peregrinamur* ». Alain de Lille fixe le rapport de l'« *adveniat regnum tuum* » avec le « *regnum militans* » / « *regnum triumphans* ». La formule devient canonique après son utilisation par le pape Innocent III et devient encore plus fréquente dans le contexte des Croisades.

49 Spieser 1998, p. 71. Cette image se manifeste très tôt dans les peintures de la célèbre abside de Baouit.

50 Le regroupement des apôtres et des prophètes est inspiré par les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse qui se prosternèrent en compagnie des quatre êtres vivants devant l'agneau. Cf. Apocalypse 5 : 8. Cf. Éphésiens 2 : 20 (« *superaedificati super fundamentum apostolorum et prophetarum* »), d'où le choix des colonnes. Le rapport entre apôtres et prophètes se manifeste déjà dans les peintures de Reichenau-Niederzell (c. 1120-1130), en bas de l'une des premières représentations de la *Maiestas Domini* au nord des Alpes. Ce Christ en Majesté est suivi, dans le registre médian, par les apôtres, chacun sous une arcade, certains en train de dialoguer, et par les prophètes dans le registre inférieur (Berschlin 2012). Pour les apôtres et les prophètes comparés aux colonnes dans l'exégèse médiévale, voir Reudenbach 1980, p. 340, 345. Pour l'iconographie des colonnes en rapport avec les apôtres et les prophètes, en partant de ces bases exégétiques, voir la thèse de Marchiori 2007,

p. 91 et suiv. L'héritage de Vitruve, qui compare les ordres architecturaux à des hommes et des femmes, a renforcé la comparaison biblique, de sorte que cet emploi s'est généralisé depuis les écrits de Raban Maur. Dans l'art, un exemple célèbre est celui des piliers de Moissac ; dans la littérature, le passage le plus cité est un vers d'un poème consacré aux apôtres par Adam de Saint-Victor : « *Sunt bases atque columnae quibus stat Ecclesia* ». Cf. Katzenellenbogen 1937, p. 820-821.

51 L'apparition des apôtres dans la scène du Jugement dernier comme assesseurs est basée sur Matthieu 19 : 28 (« *sedebitis et vos super sedes duodecim iudicantes duodecim tribus Israel* »), sur Matthieu 25 : 31-46 et sur l'Apocalypse 20 : 4 (« *Et vidi sedes et sederunt super eas et iudicium...* »).

52 Cf. Apocalypse 21 : 2 (« *Et civitatem sanctam Hierusalem novam vidi descendentem de caelo...* »).

53 Stampfer, Steppan 2008, p. 50.

54 Poilpré 2005, p. 71-75, 8, 89.

55 Tristram 1944, p. 135 ; Demus 1970, p. 509 (qui pensait également à la ville de Bethleem).

56 Cf. Hulnet-Dupuy 2002, p. 213 pour l'interprétation apocalyptique. L'identification avec le Colloque m'appartient. Les apôtres des Jugements derniers byzantins discutent dans un contexte similaire.

57 Des apôtres assis sur des pièces de mobilier, en train de tenir une conversation, toujours dans le cadre du programme iconographique absidal, sont peints à Saint-Michel de Clivolo (Piémont, ^{xii^e} siècle). Cf. Segre Montel 1994, p. 270. D'autres apparaissent dans la chapelle Sainte-Catherine du château d'Appiano (Alto Adige, 1180 ou 1207-1218), dans la même vallée que l'église de Termeno. Les trois absides sont réduites ici à trois niches. Les peintures conservées dans cette chapelle datent de 1180 ou 1207-1218 et présentent – dans le registre supérieur de la paroi Est – les apôtres assis sur des trônes, tenant des livres ouverts ou fermés. Les apôtres discutent autour de la figure centrale, aujourd'hui acéphale, qui était sans doute un Christ tenant un livre ouvert. Voir Spada Pintarelli 1997, p. 60-71. Cf. Stampfer, Steppan 2008, p. 218-219.

58 Bigini 2010.

59 Je pense surtout aux apôtres de Sankt Georgen ob Judenburg (Styrie, première moitié du ^{xiii^e} siècle). Ils sont disposés entre des colonnes et sous des arcades sur les marges d'une voûte sphérique. Ils tiennent tous des phylactères (les douze propositions du Credo des apôtres), comme les prophètes qui les accompagnent dans le cadre architectural de la Jérusalem céleste. Le centre de la composition ne contient pas la *Maiestas Domini*, mais une représentation de l'*Ecclesia* qui trône. Un autre type de conversation d'apôtres qui portent le Credo a été peint à Birmenstorf (Suisse, ca. 1440, sans *Maiestas*; cette chapelle a un plafond en bois). Pour des variations, voir e. g. le Psautier bilingue (latin-français) de Jean de Berry où les apôtres et les prophètes forment des paires assises sur des trônes et accompagnent le texte du Credo transcrit en douze parties. Pour plus d'information sur ce thème du Credo, voir Boespflug 1990.

60 Poilpré 2005, *passim*.

61 Voir les deux premiers chapitres de Merlo 1984 (p. 9-42). Le Concile de Jérusalem pose aussi la question des premières hérésies. Actes 15 : 24 est fondamental à ce propos (« *quoniam audivimus quia quidam ex nobis exeuntes turbaverunt vos verbis evertentes animas vestras quibus non mandavimus* »).

62 Poilpré 2005, p. 131.

63 Pagès i Paretas 2009, p. 49-50, discute les quatre figures d'apôtres conservées au MNAC de Barcelone. Pour d'autres fragments d'apôtres, conservés *in situ*, voir Pagès i Paretas 2013, p. 159.

64 Cf. Pagès i Paretas 2005 ; Wunderwald 2003.

65 Pagès i Paretas 2017.

66 Pagès i Paretas 2008, p. 163-174.

67 Yarza Luaces 1999.

68 Cf. Drăguț 1965, p. 311 ; Drăguț 1972, p. 15 ; et Drăguț 1973, p. 21. L'auteur parle de « *sacre conversazioni* » dans toutes ses publications, sans connaître la signification précise (et mariale) du terme. Pour la reprise telle quelle du même terme, traduit en roumain, voir Popescu, Tugearu 1985, p. 238.

69 Serra 1990, fiche 12. Cf. Poli 2014.

70 Cf. Ottaway 1995 pour une discussion à partir d'un exemple pyrénéen : Saint-Lizier (Ariège).

71 Dans le cas de Saint Clément de Taüll, la représentation de la Vierge et de l'Évangéliste des deux côtés de la fenêtre axiale, dans le cortège des apôtres, a fait penser à une Déisis au-dessous de la *Maiestas*. Pagès i Paretas 2008, p. 192-193 ; Pagès i Paretas 2009, p. 49-51. Pour une interprétation qui rapproche cette représentation de celle de Baouït, que nous discuterons par la suite, en essayant d'interpréter la Vierge au calice en tant qu'image du prêtre officiant, voir Angheben 2012, p. 43-44.

72 Je me garde de parler, comme Drăguț 1972 (p. 14-15 et note 32), de l'ajout de la Vierge et des saints monastiques au centre et dans le cortège d'apôtres de Baouït (les peintures des VI^e-VII^e siècles de l'abside de la chapelle 17, conservées aujourd'hui au Musée copte du Caire). Ce choix a d'autres raisons. La comparaison des moines aux apôtres et leur inclusion à la place des prophètes était en effet une constante de l'art copte. Thomas 2012, p. 43-44.

73 Baschet 2008.

74 Pour la citation, voir Clark 2017, note 171.

75 Kralovánszky 1985 ; cf. Rostás 2000a ; Rostás 2000b. La colonnade est absente des peintures de Veszprém, quoique le rôle des colonnes puisse être joué en quelque sorte par les voussures. La situation n'est pas claire.

76 Pour l'état de l'art de la recherche, voir Buran 2010. Une preuve de plus pour renforcer notre interprétation est que le tétramorphe est également absent.

77 Voir e. g. Dercsényi 1998.

78 Botek 2010.

79 Une disposition iconographique similaire à celle de Poruba, mais plus éloignée du modèle que nous suivons, peut être observée à Chyžné (Slovaquie, XIV^e siècle). D'autres apôtres, dont certains sont en train de dialoguer, se trouvent à Saint-Michel de Szeged-Tápé (Hongrie, XIV^e siècle, style 'vénitien'), mais la disposition des scènes est différente. L'absence du reste des peintures dans le sanctuaire fait que le rapprochement avec les peintures de Strei est impossible. Un autre cas est celui des apôtres peints dans l'église d'Ócsa (Hongrie, XIII^e siècle), mais les peintures sont fragmentaires et la scène centrale est le Couronnement de la Vierge. Enfin, dans les peintures de Poprad (Slovaquie, XIV^e siècle) et Žehra (Slovaquie, XIV^e siècle), le cortège des apôtres, assesseurs du Jugement dernier, accompagne la *Maiestas* sur l'arc triomphal. Dans l'église de Csaroda (Hongrie, XIV^e siècle), les saints Côme et Damien sont représentés parmi les apôtres, mais les peintures sont fragmentaires et la disposition de la scène n'a rien en commun avec ce que l'on rencontre à Strei.

80 Jenei, Kiss, Pál 2003.

81 Jékely 2009, *passim* (et la p. 198 en particulier).

82 Voir à ce propos les représentations de la chapelle de Hărman, de Sainte-Marguerite à Mediaș et d'autres églises dont les peintures ont aujourd'hui disparu. Pour le thème du Credo des apôtres en rapport avec la *Maiestas Domini* en Transylvanie, voir Jenei 2011 et Jenei 2014.

83 Je traiterai de nouveau et en détail le cas de Sântămărie Orlea à la fin de l'article, car cette église est très proche géographiquement de celle de Strei et les peintures doivent être comparées en fonction d'autres critères. La datation des peintures de son sanctuaire sera également abordée à cette occasion.

84 Jékely, Kiss 2008, p. 334-345.

85 Pour les peintures d'Istrie en général, voir Fučić 1963 ; Ghirardi 1972 ; Fučić 1977.

86 À Zadobarje, dans la chapelle Saint-Antoine-le-Grand, les peintures de 1539, assez proches de celles que l'on trouve à Termeno (draperies, apôtres qui gesticulent entre colonnes, sous des arcatures, et *Maiestas Domini*), suivent le modèle nord-italien et présentent aussi une Annonciation sur l'arc triomphal. Cf. Ratkovič 2011.

87 Le sanctuaire de l'église Saint-Brice de Kalnik a des peintures qui montrent les apôtres en train de dialoguer par paires, sous des arcatures, de même que des donateurs laïcs. Cf. Deanović 1955.

88 Fučić 1975.

89 Toujours en Istrie, Johannes de Castua a peint l'église de la Sainte Trinité de Hrastovlje (Slovénie) en 1490. L'abside centrale porte des représentations d'apôtres et de saints qui conversent par paires, sous des arcades, mais la conque ne porte pas une *Maiestas Domini*. La mandorle contient une représentation de la Trinité (le 'Trône de Grace'), en raison du vocable de l'église. Pour les peintures de Johannes de Castua, voir la thèse de Bistrovic 2017. Cf. Zadnikar 1988. Dans l'église de Saint Roch à Roč (Croatie) les peintures fragmentaires de la fin du XV^e siècle présentent le même thème des apôtres qui gesticulent par paires sous des colonnes et des arcades, au-dessus des draperies du registre inférieur. La voûte en cul-de-four conserve encore un lion du tétramorphe qui accompagnait sans doute une *Maiestas*. C'est-à-dire que le schéma général est celui auquel nous nous attendions. Fučić 1990. À Svetvinčenat (Croatie), l'église du cimetière est couverte de plusieurs couches de peinture, dont la troisième, du XIV^e siècle, est présente surtout dans l'abside centrale du sanctuaire. Neuf apôtres sont accompagnés par un saint Christophore. Ils gesticulent sous une Déisis, sans cadre architectural, et le registre inférieur est occupé par des draperies.

90 Pour les deux couches de peintures de Čirkoti (celle du XIV^e siècle est la deuxième), voir Oštrić 2011. Les apôtres y gesticulent de manière très vive en dessous d'une *Maiestas Domini*.

91 Fučić 1960. Cf. Fučić 1963, p. 9. Ces peintures sont considérées par B. Fučić comme étant l'expression d'un 'art roman rural'. Les apôtres, entre colonnes, sous des arcades, discutent sous une *Maiestas Domini* très endommagée. Cf. Drăguț 1973, p. 24, qui considérerait que ces peintures seraient le modèle de Strei.

92 Mis à part quelques informations fournies par un document inédit de Željko Bistrovic [« Gothic Mural Painting in Istria (Toward a new synthesis) »], je n'ai pas pu trouver d'autres études concernant ces peintures.

93 Fučić 1966.

94 Cozzi 2014, p. 240-241.

95 Cozzi 2015.

96 Prioteasa 2003, p. 190, observe que les saints évêques ne sont pas officiants, comme attendu dans l'iconographie byzantine. Elle pense que ce serait un choix 'archaïque', selon une iconographie d'avant 1100. Cette interprétation ne tient pas compte des cas d'églises rurales où ces postures hiératiques sont très présentes pendant tout le Moyen Âge. Voir à ce propos les églises peintes au XIV^e siècle dans le Magne, dans l'île de Cythère etc.

97 Năstăsioiu 2018, p. 375.

98 Dans l'iconographie byzantine, l'apparition des évêques dans le sanctuaire a une connotation liturgique et antihérétique. Ce sont des saints importants (non pas un saint rare comme Callinique).

99 *De sancto Callinico primo. Vita auctore quodam monacho Rutiensi in Calabria*, in AA SS, août, vol. 4, p. 644-647, ici p. 646.

100 Le manuscrit de Vienne provient du monastère du Prodrôme *της Πέτρας*. Cf. Hunger 1961, p. 50-54, no. 45.

101 Le manuscrit est daté sur la base d'une note du f. 122v. Martini, Bassi 1906, vol. 2, p. 929-931, no. 834 (B 1 inf, *olim* N 162).

Cf. l'ancienne opinion d'Audiffredi 1761-1788, vol. 5, p. 96-97, qui suivait les AA SS et considérait que le moine Laurent (du XIV^e siècle) serait l'auteur de plusieurs textes hagiographiques sur des saints moins connus. Tous ces textes se trouvent dans le manuscrit de Milan, mais Laurent n'est qu'un copiste. Pour plus d'information sur l'histoire du manuscrit de Milan, voir la thèse de Vuković 2015, p. 66.

102 Sans trop insister sur l'histoire de ces monastères, il est peut-être utile d'évoquer au moins la personnalité de Barlaam le Calabrais (ca. 1290-1348), moine basilien du sud de l'Italie qui défendait les positions des Grecs dans les discussions avec les théologiens dominicains envoyés par le Pape en Orient, en 1333-1334, pour préparer l'Union des Églises. Barlaam a reçu une mission confidentielle à Avignon, auprès du pape Benoît XII, pour demander des secours contre les Turcs et pour discuter la question des deux Églises. Il a été influencé par la théologie latine et par le premier Humanisme, dont il a défendu certaines positions contre Grégoire Palamas. De retour en Italie, il est entré au sein de l'Église catholique. Il a été enfin nommé évêque de Gerace en 1342.

103 Lidov 1998.

104 Kappas 2016, p. 9-10.

105 Je me permets de signaler uniquement l'importance du couple Pierre et Paul, déclinée de différentes manières sur les icônes crétoises influencées par le Concile de Ferrare-Florence (1438-1439). Certaines icônes les affichent comme tenant ensemble un édifice ecclésial réel (*Santa Maria del Fiore* de Florence), dans une analogie proche de celle que je viens d'interpréter à Strei. Cf. Vassilaki 2014.

106 Le choix d'identifier Pierre d'Alexandrie est déterminé par une clé de lecture orthodoxe ; il doit être représenté en officiant devant le Christ-Amnos (cf. Popescu, Tugearu 1985, p. 239). Les évêques de Strei ne sont cependant pas officiants. Cf. Prioteasa 2003, p. 192, qui identifie cet évêque avec l'apôtre Pierre, mais ne se sert que de la représentation de la barbe et des cheveux pour cette identification. Elle observe aussi que Pierre et Callinique sont opposés, de la même manière que leurs églises. L'auteure croit que cela « *should also bear a particular meaning* », mais elle ne poursuit pas son interprétation. Pour des doutes similaires, voir Popescu, Tugearu 1985, p. 239, note 12. L'autre cas de répétition d'un saint à Strei est celui de saint Nicolas.

107 Deux des personnages peints (le Chrysostome et Callinique) forment un groupe en raison de leur provenance constantino-politaine. On peut aussi penser au symbolisme des mitres (trois avec mitres, trois sans mitres), car le statut (patriarche ?) peut être marqué de cette manière-ci, mais saint Nicolas porte également la mitre. La logique me dicte alors que l'un des deux saints inconnus portant la mitre pourrait être Basile. La présence de ce saint dans une position semblable à Streisângeorgiu (Fig. 10), sous une autre *Maiestas*, pourrait constituer un indice supplémentaire.

108 Pour les représentations de saint François dans les églises orientales de Crète, voir e. g. Coureas 2015, p. 179.

109 Dans l'église de la Vierge à Mržep, près de Kotor (1451), peinte par un orthodoxe pour un commanditaire catholique, avec un agenda uniate, le sanctuaire respecte la tradition byzantine, tandis que le reste de l'église témoigne d'une curieuse hybridation entre thèmes orientaux et occidentaux. S'ajoute l'emploi de trois alphabets et plusieurs langues dans les inscriptions. Cf. Đurić 1996.

110 Voir en dernier lieu Rigaux 1996.

111 Năstăsoiu 2018, p. 375, croit que le *Vir dolorum* sous la fenêtre axiale est un remplacement du Melismos, ce qui témoignerait du fait que les peintres étaient catholiques et qu'ils ont dû utiliser leur représentation de l'Eucharistie. Cf. Năstăsoiu 2018, p. 385, qui propose que ce remplacement serait un ajustement aux attentes des commanditaires orthodoxes. Cf. Prioteasa 2003, p. 183, pour des idées similaires.

112 Voir en dernier lieu Jurkowlanec 2013. D'origine byzantine,

le *Vir dolorum* est une synthèse opérée en terre occidentale sous l'impulsion des Franciscains et plus tard des Dominicains. Le type de Christ de pitié de Strei (dans le sanctuaire et dans la lunette du portail ouest) ressemble à l'icône grecque de l'église romaine Santa Croce di Gerusalemme (ca. 1300), que les Cartusiens ont véhiculée comme image 'originale', apparue pendant la messe au pape Grégoire le Grand dans l'un de ses miracles. Cf. Merback 2013, p. 80.

113 Pour Prioteasa 2003, p. 191, saint Jean Chrysostome qui désigne son livre dans la proximité du Christ de pitié serait choisi en raison de l'Eucharistie (une inscription eucharistique, aujourd'hui effacée, aurait pu être peinte sur le livre qu'il porte). L'interprétation est fiable ; Jean Chrysostome est l'auteur de la liturgie.

114 Il est impossible de montrer qu'un orthodoxe (peintre ou donateur) ne pouvait pas s'habiller de cette manière. Prioteasa 2011, p. 29-30, remarque que le vêtement du présumé Grozie caractérise plusieurs classes sociales.

115 Pour les cas de Catalogne, mieux documentés, voir Pagès i Paretas 2008, p. 194-196. Pour ce qui est de l'aire adriatique, *vide supra* e. g. l'exemple de l'église Saint-Brice de Kalnik. J'ai déjà comparé Strei avec Kalnik pour la solution de représenter une *Maiestas Domini* romane sur les quartiers d'une voûte en ogives gothique.

116 Cette tentative de suggérer les *punzonature* du *Trecento* italien dans les représentations des auréoles est un élément qui permet d'envisager une datation tardive. L'impression générale est que le peintre a vu des peintures inspirées du *Trecento*, mais qu'il ne savait pas comment les reproduire.

117 Du point de vue de l'exécution, mais non de celui du style, le meilleur exemple qui me vient à l'esprit est celui d'un anonyme ayant travaillé en 1300 à côté de *Maestro Cicogna* (ou le même *Maestro Cicogna* expérimentant les nouvelles techniques, giottesques), dans l'église de Corrubio di Negarine, près de Vérone. Il s'agit d'une représentation de saint Martin. Cf. e. g. Sala 2009.

118 DRH C, vol. 10, p. 40-41 (no. 45). Voir aussi à ce propos le document suivant (no. 46).

119 En 1372, Barthélemy d'Alverne avait rattaché sa province aux Observants; cf. de Cevins 2008, p. 34.

120 Pour l'avancement rapide des missionnaires franciscains de Bosnie vers et dans les Carpates, après 1347, sous l'impulsion que leur a donnée Louis I^{er} de Hongrie, voir de Cevins 2008, p. 33-34.

121 La recherche a souvent considéré que les Valaques de Barthélemy étaient tous les Roumains de Transylvanie, de Valachie et parfois de Moldavie. Il est cependant évident que le Franciscain ne parlait que des Valaques qui se trouvaient dans son vicariat (Balkans, Banat, Sud-ouest de Transylvanie et peut-être Olténie). Voir à ce propos Magina 2008, qui a judicieusement souligné que les données fournies par les textes de Barthélemy doivent être interprétées à un niveau local (dans la région voisine des Portes de Fer du Danube) et surtout en fonction de l'anathème porté par la Patriarchie de Constantinople sur l'Église serbe.

122 Il mentionne maintes fois les Valaques et Slaves. Il commence sa *sexta ratio* par le besoin de rebaptiser « *isti Sclavi et Vlachi* », mais parle ensuite uniquement de « *Sclavi* », ce qui est plus commode pour sa démonstration.

123 Lasić 1962, p. 75.

124 Papacostea 1988, p. 217, qui considère qu'il s'agit d'une erreur qui devrait être corrigée en '*Chery*'. Pour une opinion similaire, identifiant cette ville avec *Cseri* (Sacoșu Turcesc), où les Franciscains avaient un couvent fondé par Louis I^{er} en 1366, voir de Cevins 2008, p. 579 (le couvent avait pour vocation la conversion des Valaques de la région – Fig. 48). Cf. Dzambo 1991, p. 80, qui identifie le même couvent de Cherim, dans un autre document, avec *Cerević*, un village en Voïvodine, sans donner de précisions quant à ce choix.

125 *Vide infra* la note 140. Il est peut-être utile de noter que l'édification des églises catholiques dans la région, aussi bien que la reconversion des bâtiments religieux orthodoxes, avait commencé

pendant cette période de conflit entre les deux Patriarchies. Les Franciscains avaient d'ailleurs déjà dépassé les limites de la Patriarchie serbe. En 1366, un rapport du vicaire général mentionne l'activité de huit frères à Vidin, où « *infra quinquaginta dies ultra ducenta milia hominum baptizarunt* ». C'est une exagération, mais il faut noter que le texte affirme par la suite que ces innombrables « *schismatici* », qui « *ad unitatem sacrosanctae Romanae Ecclesiae revertuntur [...], voluerunt loca nostrae religionis quamplurima, ut fructus virtutis, unitatis et fidei perseveret* ». Cf. Dzambo 1991, p. 146, qui ne cite pas la source dans son entier. Cf. *Chronica xxiv Generalium* 1897, p. 561, pour le texte intégral.

126 Lasić 1962, p. 72.

127 Voir e. g. Lăzărescu 1965.

128 Un manuel byzantin de diplomatie, daté de 1379-1388, précise que les deux archevêques métropolitains de Valachie remplaçaient ceux de Nicomédie et d'Amasée dans le synode constantinopolitain. Celui qui remplaçait le métropolitain de Nicomédie était identifié en tant qu'« exarque de la Hongrie entière et des Montagnes » (Cf. l'édition de Darrouzès 1969, p. 46-47 : « *Ἐγένοντο ὕστερον καὶ ἐν τῇ Οὐγγροβλαχίᾳ δύο μητροπολίται καὶ ὁ μὲν εἶς ἔχει τὸν τόπον τοῦ Νικομηδείας καὶ ἕξαρχος λέγεται πάσης Οὐγγρίας καὶ Πλαγηνῶν, ὁ δὲ ἕτερος λέγεται μέρους Οὐγγροβλαχίας καὶ τὸν τόπον ἐπέχων τοῦ Ἀρσαείας* ». Selon Biliarsky 1991, p. 248, 258, le terme « *πλαγηνῶν* » est une traduction du mot slave « *планина* », 'montagnes'). L'archevêque en question est Athanase, un métropolitain de Severin dont l'autorité a été sans doute exercée dans les contrées valaques du Banat et du Pays du Hațeg. Sur ce sujet, voir en dernier lieu Tudorie 2006, p. 244-247 pour la source des citations suivantes ; aussi bien que Mărculeț 2010 et Mărculeț 2011 pour l'état de l'art de la question. La création de l'archevêché orthodoxe à Severin a été une réaction constantinopolitaine à l'activité des Franciscains dans la région (*vide infra* la note 133). En 1370, dans une lettre adressée au patriarche de Constantinople, le métropolitain Hyacinthe de Valachie, qui siégeait à Argeș, a manifesté son désir d'être remplacé par Daniel-Anthime Kritopoulos, un dicéophylax qui avait été envoyé en Valachie pour vérifier l'absence d'Hyacinthe à un synode de Constantinople. Le patriarche a pourtant décidé de conserver Hyacinthe dans le siège d'Argeș et de nommer Daniel-Anthime en tant que deuxième métropolitain de Valachie, dans un évêché nouvellement créé, celui « de la Valachie du côté de Severin » (« *τῆς Οὐγγροβλαχίας κατὰ τὸν Σεβερήνον* »). Sachant que la ville de Severin se trouvait sous occupation valaque entre 1368-1373 (Fig. 48), il est très probable que Daniel-Anthime a siégé dans la ville même de Severin. Le métropolitain Hyacinthe d'Argeș est mort en 1372. À sa place, le patriarche a nommé Chariton, abbé du monastère athonite de Koutloumousiou et protos de la Sainte Montagne, à partir de 1376. Les deux métropolitains de Valachie (Chariton et Daniel-Anthime) sont mentionnés ensemble entre 1378-1381. Chariton est décédé après 1381 et Athanase, un autre métropolitain de Valachie (« *τῷ ἑτέρῳ Οὐγγροβλαχίας Ἀθανασίῳ* »), est mentionné à partir de 1389 (il s'agit du même « exarque de toute la Hongrie et des Montagnes » mentionné auparavant dans le manuel de diplomatie). La même année, Daniel-Anthime est devenu évêque d'Argeș, ce qui fait du nouvel arrivé Athanase le métropolitain probable de la partie ouest du pays (Olténie), la contrée que le document de 1370 décrivait comme située « du côté de Severin ». Sachant que cette ville n'appartenait plus au prince de Valachie après 1378, il est impossible de préciser le siège exact du métropolitain Athanase à la fin du xiv^e siècle, mais son titre témoigne d'une certaine implication dans la vie religieuse des contrées valaques du royaume hongrois.

129 Cette correspondance a lieu pendant la visite de Jean v Paléologue, car la présence en Hongrie de ce dernier est mentionnée dans les lettres cxi et cxli de l'édition de Theiner 1860, p. 73-74. La lettre cxl (Theiner 1860, p. 80-81) évoque l'envoi de deux ambassadeurs du pape pour discuter avec l'empereur byzantin.

130 Les documents sont présentés de manière synthétique dans

DRH c, vol. 13, p. 167 (no. 96). Ils sont également interprétés dans Pop 2011, p. 297, avec un mauvais renvoi au vol. 10 du DRH c. Pour une version complète des différentes lettres en question, voir les lettres cxlii, cxliv et cxlv dans Theiner 1860, p. 74-76.

131 Voir le texte de la lettre cxlvi dans Theiner 1860, p. 76-79. Très intéressé par l'organisation de la croisade en Hongrie, le pape offre des indulgences et des avantages aux croisés et à leurs héritiers, il demande la création de boîtes d'aumône pour les besoins de la croisade et précise les oraisons à réciter.

132 Le problème posé par les moines serbes (sans mandat constantinopolitain ou romain) trouve un écho dans Actes 15 : 24 (« *quoniam audivimus quia quidam ex nobis exeuntes turbaverunt vos verbis evertentes animas vestras quibus non mandavimus* »). Le même clé de lecture peut s'appliquer aux Vaudois et Cathares d'Italie.

133 La création d'un deuxième siège métropolitain orthodoxe en Valachie, près de Severin, par le patriarche œcuménique, en 1370, avait pour but l'opposition de Constantinople à l'offensive des Franciscains dans la région. Pour un historique de la fondation de ce deuxième évêché orthodoxe en Valachie et pour son influence dans le milieu orthodoxe transylvain, *vide supra* la note 128. Il est très probable que le discours des caloyers grecs, rapporté par Barthélemy d'Alverne, ne soit qu'une exagération de la part des missionnaires observants. Il est également essentiel de noter à ce propos que les trois premiers évêques latins de Severin étaient issus des Ordres mineurs : un Dominicain (1382-1390) et deux Franciscains (1390-1398).

134 Pop 2011, p. 307.

135 Pour toutes les citations, voir DRH c, vol. 14, p. 379.

136 La date du document correspond à l'époque où les peintures murales ont été terminées. Le cimetière date aussi d'après l'édification de l'église. Il n'y a pas de traces d'édifice antérieur, en bois. La maison des knèzes se trouvait à proximité de ce possible oratorium. Il est aussi possible que les peintures aient été réalisées peu de temps après le processus constructif. Le vocabulaire de l'église de Strei s'accorde aussi sur cette interprétation ('Dormition de la Vierge' selon Cincheza-Buculei 1975, p. 63, et non pas 'Saint Nicolas', conjecture moderne basée sur la double représentation de ce saint). Selon de Cevins (p. 576-602), 30 églises franciscaines sont dédiées à la Vierge, sur un total de 46 églises dont la dédicace est connue (pour les couvents médiévaux des Franciscains de Hongrie).

137 Les premières informations sur le couvent franciscain de Hațeg datent d'environ 1400, mais Rusu 1996, p. 134, suppose que sa fondation était plus ancienne, peut-être du temps du roi Louis 1^{er} de Hongrie. Cf. de Cevins 2008, p. 584, qui se demande aussi si ce couvent était déjà actif dès 1366. La vocation initiale était la conversion des Valaques schismatiques. S'ajoutait aussi la proximité du couvent de Caransebeș qui avait la même vocation et qui datait de 1368. Cf. de Cevins 2008, p. 586. Néanmoins, une liste de l'Ordre franciscain rédigée en 1380 par un certain frère Barthélemy de Pise ne mentionne que cinq « *loca* » dans la « *custodia Bulgariae* » du vicariat de Bosnie : *Severinum* (Turnu-Severin), *Orstiana* (Orșova), *Sobes* (Caransebeș), *Cherim* (Sacoșu Turcesc) et *Chevesd* (Cuijești) (Fig. 48). Il est donc plus prudent de ne pas envisager la fondation du couvent de Hațeg avant 1380. Cf. Dzambo 1991, p. 80, pour l'identification de *Chevesd* avec Cuveșdia. Cf. de Cevins 2008 p. 588, qui identifie *Chevesd* avec Bocșa Română. Je préfère Țeicu 2007 pour l'identification avec *Cuijești*.

138 Cf. Agrigoroaei 2014. *Vide infra* la discussion concernant les peintures de Sântămărie Orlea.

139 Pour plusieurs informations sur Antoine de Spolète, qui avait reçu son ministère directement du pape en 1345, et sur les missions des Franciscains parmi les Valaques médiévaux, voir Damian 2011.

140 DRH c, vol. 14, p. 495.

141 Voir e. g. Delacroix-Besnier 1993.

142 La mention d'un archevêque Gélase dans l'inscription peinte dans l'église du monastère de Râmeț (137?), dans les Carpates occidentales, est controversée. Barbu 1998, p. 19-20, met en doute le caractère officiel de l'épiscopat de Gélase pour des raisons liées à la politique confessionnelle de Louis 1^{er} de Hongrie. Sur ce point, D. Barbu a été suivi par Mureșan 2010, p. 49. Cf. Daniel 2014, p. 95, qui souligne la mention du roi hongrois dans la même inscription, ce qui suggère que le vicaire dépendait de l'évêque latin de la région. À mes yeux, la mention du roi hongrois suggère plutôt que cet archevêque doit être cherché ailleurs et non pas en Transylvanie. Cette question fera l'objet d'une de mes futures études. La seule fois où les Valaques transylvains affichent une subordination ecclésiastique quelconque, ils semblent avoir dépendu de l'évêque de Severin, bien que cette précision ne soit pas certaine et que ce dernier ne dépende pas nécessairement du Patriarcat de Constantinople. Voir à ce propos le cas d'une lecture moderne d'une inscription perdue, visible jadis dans l'église de Ribița (toujours dans les Carpates occidentales), qui mentionnait à la fois un pape Grégoire et un archevêque Anastase. Pour le débat autour de cette inscription, voir Rusu 1991, p. 7-8 ; Daniel 2014, p. 106-108 ; et Năstăsioiu, Adashinskaya 2017, p. 31, 33.

143 Lasić 1962, p. 74.

144 Voir e. g. Drăgan 2000, p. 106.

145 Popa 1988, p. 123-126, 176-178.

146 Il est peut-être utile de signaler à ce propos que la seule scène manifestement orthodoxe (et donc pas catholique) de l'église de Strei peut être celle des quarante martyrs de Sébaste. Cependant, la peinture de Strei n'a pas les couronnes des martyrs et présente plusieurs ajouts. Cf. Drăguț 1973, p. 21, qui l'avait déjà considérée comme représentant les 10000 martyrs du mont Ararat (une interprétation à laquelle il a renoncé plus tard, car elle ne se justifiait pas). La fête est pourtant commune aux deux Églises (9 mars pour les orthodoxes et 10 mars pour les catholiques) et la représentation la plus ancienne se trouve à Rome.

147 Daniel 2014, p. 134, suit Popa 1988, p. 247, et pense que l'archidiacre de Hunedoara, membre du chapitre transylvain d'Alba Iulia, ne résidait plus à Hunedoara en 1372. L'archidiaconat avait été déplacé en même temps que le siège comtal. L'archidiacre siégeait désormais à Deva et s'occupait des communautés catholiques de la vallée du Mureș, y compris de celles des vallées de la Cerna et du Strei inférieur (Strei et Streisângeorgiu se trouvent dans cette dernière situation – Fig. 48). Daniel 2014 considère que « *nevertheless, it* [le déplacement du centre de l'archidiaconat] *had little impact on the world of the local Greek-Slavonic rite communities* », sauf que le cas de l'église de Strei peut mettre en doute cette interprétation, surtout lorsque l'archidiacre était le prêtre de l'église Saint-Martin de Deva. Nous n'avons pas encore pu trouver d'information à ce sujet.

148 Sarkadi Nagy 2010, p. 947. Cet article fait une synthèse détaillée des informations disponibles pour reconstituer l'aspect et la décoration de l'église Saint-Martin de Deva, afin d'avancer plusieurs pistes de recherche. Cf. Codrea 2010, un ouvrage paru la même année qui présente les mêmes données, dans le cadre d'une petite monographie.

149 Les inscriptions slavonnes ne gênent pas notre démonstration. Les inscriptions cyrilliques dans les églises catholiques de la région sont rares, mais on en connaît plusieurs exemples et chacun paraît être le résultat des contacts culturels avec les Valaques

(dont la confession n'est jamais connue). Cf. Agrigoroaei 2014, p. 210-211. Pour ce qui concerne les apôtres de Sântămărie Orlea, l'hypothèse généralement acceptée considère que le décor du sanctuaire serait réalisé sur une demande et sous la protection des seigneurs (d'origine valaque) de la famille Căndeș, après 1447, date à laquelle les Căndeș ont reçu le domaine de Sântămărie Orlea. La recherche s'accorde sur le fait que les peintres seraient originaires de Valachie. Néanmoins, les peintures murales sont presque absentes pour le xv^e siècle en Valachie. Voir e. g. Bratu 1985, p. 211. Cf. Prioteasa 2003, p. 188-189, qui fait une comparaison des apôtres de Strei avec ceux de Sântămărie Orlea, mais insiste sur un choix qui pourrait être orthodoxe, quoique 'archaïque'. Elle affirme que les apôtres de Sântămărie Orlea témoigneraient de l'assimilation d'un thème occidental par la tradition orthodoxe, mais n'explique pas pourquoi cette assimilation se retrouve dans le sanctuaire d'une église catholique. Enfin, il faut noter que Popescu, Tugearu 1985, p. 212, 215, décrivent dans cette scène (de gauche à droite) trois apôtres non identifiés, suivis par Matthieu, Marc et Luc (identifiés en tant qu'apôtres par les inscriptions transcrites sur les livres qu'ils portent, quoique les deux derniers ne puissent pas être des apôtres). La seule inscription que j'ai pu lire est celle qui indique le nom du saint apôtre Matthieu (celui qu'elles identifiaient avec Luc). Les deux autres sont couvertes par des impuretés. La question de ces inscriptions mériterait être analysée dans une étude à part.

150 Agrigoroaei 2014, p. 181-182.

151 Bratu 1985, p. 210 (Agrigoroaei 2014, p. 181 : à l'époque, Szabó T. m'avait aussi communiqué son avis : les peintures en question dateraient de l'an 1400 environ. Anca Bratu reprend les conclusions de Drăguț 1965, en affirmant que le Cortège des apôtres, caractéristique pour les sanctuaires des églises catholiques de la région, serait également 'traditionnel' pour les sanctuaires des églises 'roumaines'.

152 Voir Agrigoroaei 2014, p. 198-199.

153 Il s'agit d'une mention faite par Szinte Gábor dans un rapport qui date d'avant la destruction de l'église. Pour plus d'informations, voir Sarkadi Nagy 2010, p. 947. Il est également intéressant de noter que le document donné par Ladislav, voïvode de Transylvanie, aux deux knèzes de Strei et Streisângeorgiu, a été rédigé à Deva pendant le troisième jour de la fête du bienheureux Antoine le Confesseur (« *tertio die festi beati Anthonii confessoris* », i. e. le 15 juin). DRH C, vol. 15, p. 253. Cela permet de comprendre que la fête de ce saint franciscain était très importante à Deva, en 1377, sachant qu'elle n'est pas mentionnée ailleurs dans la région.

154 Agrigoroaei 2018.

155 À ce propos, il est peut-être utile de réévaluer les anciennes théories de Bărbulescu 1928, p. 124-135. Celui-ci essayait d'expliquer l'apparition des lettres glagolitiques dans les textes 'rhotacisants' en vieil roumain par l'influence des missionnaires franciscains. Ce n'est pas non plus un hasard si ces textes 'rhotacisants' ont été composés – selon les dernières hypothèses des philologues – dans le Banat ou dans le comté de Hunedoara.

156 Cf. de Cevins 2008, p. 34, qui considère que les Franciscains du vicariat de Bosnie étaient plus intéressés par la conversion des chrétiens schismatiques que par celle des hérétiques.

Abréviations bibliographiques :

AA SS – *Acta Sanctorum Bollandistarum*, Bruxelles / Anvers, Société des Bollandistes, 68 vol., 1643-1940 (Turnhout, Brepols, 1966-1971).

Agrigoroaei 2014 – Vladimir Agrigoroaei, « Pauper Paulus și mănăstirea tainică de la Sântămărie Orlea: scenele pictate în secolul al xv-lea sub tribuna de vest » [Pauper Paulus et le monastère

secret de Sântămărie Orlea : les peintures du xv^e siècle réalisées au-dessous de la tribune ouest], *Ars Transsylvaniae*, 24, 2014, p. 177-222.

Agrigoroaei 2018 – Vladimir Agrigoroaei, « Le faux problème hussite dans la littérature vieil-roumaine », in *Receptarea Sfintei Scripturi: între filologie, hermeneutică și traductologie*, dir. Eugen

- Munteanu et al., Iași, Editura Universității 'Alexandru Ioan Cuza', 2018, p. 77-97.
- Alunni 1999 – Patrizia Alunni, *Pitture murali dell'Oratorio di Pozzoveggiani*, Bologne, mémoire de licence de l'Université de Bologne, 1999.
- Angheben 2012 – Marcello Angheben, « La Vierge à l'Enfant comme image du prêtre officiant. Les exemples des peintures romanes des Pyrénées et de Maderuelo », *Codex Aquilarensis*, 28, 2012, p. 29-74.
- Atlante Trecento 2001 – *Atlante. Tr3cento. Pittori gotici a Bolzano*, a cura di Andrea De Marchi, Tiziana Franco, Vincenzo Gheroldi, Silvia Spada Pintarelli, Bolzano, TEMI editrice, Città di Bolzano, Assessorato alla Cultura e allo Spettacolo. Ufficio Beni Culturali, 2001.
- Audiffredi 1761-1788 – [Giovanni Battista Audiffredi], *Bibliotheca Casanatensis Catalogus Librorum Typis impressorum*, Rome, 1761-1788.
- Barbu 1998 – Daniel Barbu, « La production politique de l'Orthodoxie. Note liminaire », in *idem, Byzance, Rome et les Roumains. Essais sur la production politique de la foi au Moyen Âge*, Bucarest, Babel, 1998, p. 13-24.
- Barral i Altet 2009 – Xavier Barral i Altet, « Tessuti intorno all'altare. A proposito del ricamo del Victoria and Albert Museum di Londra con I fiumi del Paradiso », *Hortus artium medievalium*, 15, 2, 2009, p. 271-282.
- Baschet 2008 – Jérôme Baschet, *L'Iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008.
- Bărbulescu 1928 – Ilie Bărbulescu, *Curentele literare la români în perioada slavonismului cultural* [Les Courants littéraires chez les Roumains pendant le Slavonisme culturel], [s.l.], Editura Casei Școalelor, 1928.
- Bersch 2012 – Walter Berschin, *Reichenauer Wandmalerei 840-1120: Goldbach - Reichenau-Oberzell St. Georg - Reichenau-Niederzell St. Peter und Paul*, Heidelberg, Mattes Verlag, 2012.
- Bertolotto 2007 – Claudio Bertolotto, « Gli affreschi medievali dell'abside », in *La Rocca e la chiesa di S. Croce a Sparone*, dir. Giuse Scalva, Turin, Nautilus, 2007, p. 35-46.
- Bigini 2010 – Damien Bigini, *Maiestas Domini et Apôtres dans le diocèse de Côme (XIV^e-XV^e siècle)*, Grenoble, thèse de l'Université de Grenoble, 2010, 3 vol.
- Biliarsky 1991 – Ivan Biliarsky, « Два нарѣчника за питакия от късното средновековие » [Deux manuels de pittura de la fin du Moyen Âge], *Zbornik radova Vizantološkog instituta*, 29-30, 1991, p. 233-300.
- Bistrović 2017 – Željko Bistrović, *Kastavska slikarska škola. Problemi geneze i stila* [L'école de peinture de Kastav. Problèmes de genèse et de style], Zadar, thèse de l'Université de Zadar, 2017.
- Boespflug 1990 – François Boespflug OP, « Autour de la traduction picturale du 'Credo' au Moyen Âge (XIV^e-XV^e siècle) », in *Rituels. Mélanges offerts à Pierre Marie Gy OP*, dir. Paul De Clerck, Eric Palazzo, Paris, Éditions du Cerf, 1990, p. 55-84.
- Botek 2010 – Andrej Botek, « Nástenné maľby v Kostole sv. Mikuláša v Porube » [Les peintures murales de l'église Saint-Nicolas de Poruba], *Pamiatky a múzeá*, 20, 3, 2010, p. 49-55.
- Bratu 1985 – Anca Bratu, « Biserica reformată Sf. Fecioară din com. Sântămărie Orlea (jud. Hunedoara) » [L'église réformée de la Vierge à Sântămărie Orlea (comté de Hunedoara)], in *Repertoriul picturilor murale medievale din România (sec. XIV-1450). Partea I* [L'inventaire des peintures murales médiévales de Roumanie (XIV^e s.-1450). Première partie], dir. Vasile Drăguț, Bucarest, EARSR, 1985, p. 199-233.
- Buran 2010 – Dušan Buran, « Nástenné maľby v Kostole sv. Štefana v Žiline » [Les peintures murales de l'église Saint-Étienne (-le-Roi) à Žilina], *Pamiatky a múzeá*, 2, 2010, p. 14-19.
- Burnichioiu 2009 – Ileana Burnichioiu, *Biserici parohiale și capele private în comitatele Alba și Hunedoara (1200-1550)* [Églises paroissiales et chapelles privées dans les comtés d'Alba et de Hunedoara (1200-1550)], Bucarest, thèse de l'Université nationale des beaux-arts de Bucarest, 2009.
- Calore 1970 – Andrea Calore, « La chiesa di S. Michele Arcangelo a Pozzoveggiani », Padoue, Erredici, 1970 (tiré-à-part de *Padova e la sua provincia*, 4, 1970), 8 pages.
- Caresio 1998 – Franco Caresio, *Romanico in Piemonte*, Moncalieri, Di Camillo, 1998.
- de Cevins 2008 – Marie-Madeleine de Cevins, *Les Franciscains observants hongrois de l'expansion à la débâcle (vers 1450-vers 1540)*, Rome, Istituto storico dei Cappuccini, 2008.
- Cincheza-Buculei 1975 – Ecaterina Cincheza-Buculei, « Portretele constructorilor și pictorilor bisericii din Strei » [Les portraits des bâtisseurs et des peintres de l'église de Strei], *Studii și cercetări de istoria artei. Seria artă plastică*, 22, 1975, p. 53-71.
- Clark 2017 – Mark J. Clark, « Peter Lombard, Stephen Langton, and the School of Paris the making of the twelfth-century scholastic biblical tradition », *Traditio*, 72, 2017, p. 171-274.
- Codrea 2010 – Ionuț Codrea, *Vechea biserică parohială a Devei* [L'ancienne église paroissiale de Deva], Deva, Editura Cetate Deva, 2010.
- Coureas 2015 – Nicolas Coureas, « The Latin and Greek Churches in former Byzantine Lands under Latin Rule », in *A Companion to Latin Greece*, dir. Nickiphoros I. Tsougarakis, Peter Lock, Leiden, Brill, 2015, p. 145-184.
- Cozzi 2004 – « Pozzoveggiani », s. v. Enrica Cozzi, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, dir. F. Flores d'Arcais, Milan, Electa, 2004, p. 80-85.
- Cozzi 2014 – Enrica Cozzi, « Le pitture murali dell'XI secolo nell'abbazia di San Michele di Leme », *Arte in Friuli, arte a Trieste*, 33, 2014, p. 219-251.
- Cozzi 2015 – Enrica Cozzi, « Attorno all'anno Mille : le pitture murali di Villuzza », *AFAT*, 34, 2015, p. 19-32.
- Chronica xxiv Generalium 1897 – Analecta Franciscana sive Chronica aliaque varia documenta ad historiam Fratrum minorum spectantia, vol. III. Chronica xxiv Generalium Ordinis Minorum, cum pluribus appendicibus inter quas excellit hucusque ineditus Liber de laudibus S. Francisci fratris Bernardi a Bessa, Quaracchi, ex Typographia Collegii S. Bonaventurae, 1897.*
- Damian 2011 – Ștefan Damian, « Momenti significativi della presenza francescana nei Paesi Romeni », in *I francescani nella storia dei popoli balcanici nell' VII centenario della fondazione dell'Ordine: atti del convegno internazionale di studi, Venezia, 13-14 novembre 2009*, dir. Viviana Nosilia, Marco Scarpa, Bologne / Venise, ArchetipoLibri / Centro interdipartimentale di studi balcanici e internazionali, 2011, p. 15-26.
- Daniel 2014 – Cristian-Nicolae Daniel, *Coping with the Powerful Other: A Comparative Approach to Greek-Slavonic Communities of Rite in Late Medieval Transylvania and the Banat*, Budapest, thèse de la Central European University, 2014.
- Darrouzès 1969 – Jean Darrouzès, « Ekthésis néa: Manuel des pittura du XIV^e siècle », *Revue des études byzantines*, 27, 1969, p. 5-127.
- Deanović 1955 – Ana Deanović, « Otkriće kasnogotičkih zidnih slikarija u Kalničkom prezbiteriju » [La découverte des peintures murales tardo-gothiques dans le presbytère de Kalnik], *Bulletin Instituta za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, 7, 1955, p. 6-13.
- Delacroix-Besnier 1993 – Claudine Delacroix-Besnier, « Conversions constantinopolitaines au XIV^e siècle », *Mélanges de l'École française de Rome*, 105, 2, 1993, p. 715-761.
- Dell'Oro, Peron 1976 – Paola Dell'Oro, Massimo Maria Peron, *La chiesa di Santa Margherita in Somadino: storia e restauri di un gioiello romanico in alta Valsassina*, Casargo, Pro Loco Casargo, 2009.
- Demus 1970 – Otto Demus, *Romanesque Mural Painting*, Londres, Thames & Hudson, 1970.
- Dercsényi 1998 – Dercsényi Balázs, *Hidegség. Középkori templom* [Hidegség. L'église médiévale], Budapest, TKM Egyesület, 1998.
- Drăgan 2000 – Ioan Drăgan, *Nobilimea românească din Transilvania între anii 1440-1514* [Les nobles roumains de Transylvanie entre 1440-1514], Bucarest, Editura enciclopedică, 2000.
- Drăguț 1965 – Vasile Drăguț, « Biserica din Strei » [L'église de Strei], *Studii și cercetări de istoria artei. Seria artă plastică*, 12, 2, 1965, p. 299-317.

- Drăguț 1972 – Vasile Drăguț, « Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania » [L'iconographie des peintures murales gothiques de Transylvanie], in *Pagini de veche artă românească* [Pages d'ancien art roumain], Bucarest, EARSR, 1972, p. 7-83.
- Drăguț 1973 – Vasile Drăguț, « Din nou despre picturile bisericii din Strei » [De nouveau sur les peintures de l'église de Strei], *Buletinul monumentelor istorice*, 42, 2, 1973, p. 19-26.
- Drăguț 1982 – Vasile Drăguț, *Arta românească : 1. Preistorie, antichitate, ev mediu, Renaștere, baroc* [L'Art roumain : 1. Préhistoire, Antiquité, Moyen Âge, Renaissance, Baroque], Bucarest, Meridiane, 1982.
- DRH C – *Documenta Romaniae historica. Series C, Transilvania*, vol. 1-15, Bucarest, EARSR / EAR, 1951-2014 (en cours).
- Dzambo 1991 – Jozo Dzambo, *Die Franziskaner im mittelalterlichen Bosnien*, Werl / Westfalen, Dietrich-Coelde, 1991.
- Đurić 1996 – Vojislav J. Đurić, « У сенци фирентинске уније: Црква св. Госпође у Мржепу (Бока Которска) » [Dans l'ombre de l'union de Florence : l'église de la Sainte-Vierge à Mrzep (Bouches de Kotor)], *Зборник радова Византолошког института*, 35, 1996, p. 9-56.
- Fachin 1995 – Ada Fachin, « Da un'epigrafe tra gli affreschi dell'abside, un contributo alla storia dell'abbazia di Summaga », *Ce fastu?*, 71, 2, 1995, p. 223-243.
- Formenti 2012 – Maria Antonietta Formenti, « I velari medievali dipinti in Valtellina. Lettura e confronto », *Porticum. Revista d'Estudis Medievals*, 4, 2012, p. 9-28.
- Fučić 1960 – Branko Fučić, « Butoniga », *Bulletin Instituta za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, 8, 2-3, 1960, p. 126-139.
- Fučić 1963 – Branko Fučić, *Istarske freske* [Fresques istriennes], Zagreb, Zora, 1963.
- Fučić 1966 – Branko Fučić, « Sveta Agata kod Kanfanara » [Sainte-Agathe près de Kanfanar], *Bulletin zavoda za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, 14, 1-3, 1966, p. 10-18.
- Fučić 1975 – Branko Fučić, « Pisani mojster na Bregu ob Kokri », *Kranjski zbornik*, 1975, p. 195-197.
- Fučić 1977 – Branko Fučić, « Biblia pauperum i istarske freske », *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 13, 1977, p. 143-151.
- Fučić 1990 – Branko Fučić, « Ročke freske i majstor Ivan iz Kastva », *Buzetski zbornik*, 15, 1990, p. 33-38.
- Gabrielli 1944 – Noemi Gabrielli, *Le Pitture romaniche* (= volume 1 du *Repertorio delle cose d'arte del Piemonte*, dir. Vittorio Viale), Turin, SATET, 1944.
- Garbellini 2005 – Gianluigi Garbellini, *Santa Perpetua e San Remigio antiche chiese gemelle alle porte della Rezia*, Sondrio, Cooperativa Quaderni Valtellinesi, 2005.
- Garbellini 2000 – Gianluigi Garbellini, « Ipotesi sulle origini di Santa Perpetua di Tirano », in *Mons Braulius : Studi Storici in memoria di Albino Garzetti*, Sondrio, Società Storica Valtellinese / Bettini, 2000, p. 175-189.
- Ghirardi 1972 – Giulio Ghirardi, *Affreschi istriani del Medioevo*, Padoue, Stediv / Aquila, 1972.
- Gilardoni 1967 – Virgilio Gilardoni, *Il Romanico. Arte e monumenti della Lombardia prealpina*, Bellinzona, Istituto grafico Casa-grande, 1967.
- Guzzon, Guzzon 2004 – Maria Silvia Guzzon, Antonella Guzzon, S. Michele Arcangelo : oratorio di Pozzoveggiani, Padova, Poligrafica Antenore, 2004.
- Hațegan, Boldea, Țeicu 2006 – *Cronologia Banatului medieval* [La Chronologie du Banat médiéval], vol. 2, partie 1: *Banatul între 934-1552* [Le Banat entre 934-1552], dir. Ioan Hațegan, Ligia Boldea, Dumitru Țeicu, Timișoara, Banatul / Artpress, 2006.
- Hulnet-Dupuy 2002 – Lise Hulnet-Dupuy, « Les peintures murales de la partie orientale : Un chef-d'œuvre méconnu », in *Notre-Dame-la-Grande de Poitiers : L'oeuvre romane*, dir. Claude Andrault-Schmitt, Marie-Thérèse Camus, Paris / Poitiers, Picard / Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 2002, p. 202-231.
- Hunger 1961 – *Katalog der griechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek*, éd. Herbert Hunger, Teil 1: *Codices Historici, Philosophici et Philologici*, Vienne, Prachner / Hollinek 1961.
- Ionescu 2008 – Lucian Ionescu, « Descifrarea inscripțiilor murale medievale. Contribuții criminalistice » [Le déchiffrement des inscriptions murales médiévales. L'apport de la criminalistique], *Revista de criminologie, de criminalistică și de penologie*, 2, 2008, p. 252-260.
- Jánó 2008 – Jánó Mihály, *Színek és legendák. Tanulmányok az erdélyi falfestmények kutatástörténetéhez* [Couleurs et légendes. Études sur l'histoire des peintures murales de Transylvanie], Sepsiszentgyörgy / Csíkszereda, Székely Nemzeti Múzeum / Pallas / Akadémia, 2008.
- Jékely 2009 – Jékely Zsombor, « A Kolozs megyei Bádok falképei és az erdélyi falfestészet » [Les peintures de Bădești et l'histoire de la peinture murale en Transylvanie], in *Colligite Fragmenta! Örökségvédelem Erdélyben : Örökségvédelmi konferencia, Budapest, ELTE, 2008* [Colligite Fragmenta! La protection du patrimoine en Transylvanie : Conférence sur le patrimoine, Budapest, ELTE, 2008], dir. N. Kis Tímea, Budapest, ELTE BTK Művészettörténet Int. Képviselő, 2009, p. 194-208.
- Jékely, Kiss 2008 – Jékely Zsombor, Kiss Lóránd, *Középkori falképek Erdélyben (Értékmérés a Teleki László Alapítvány támogatásával)* [Peintures murales médiévales en Transylvanie. Préservation avec le soutien de la Fondation Teleki László], Budapest, Teleki László Alapítvány, 2008.
- Jenei 2001 – Dana Jenei, Dana Jenei, « Tema 'Credo' în pictura murală din Transilvania medievală » [Le thème du Credo dans les peintures murales de la Transylvanie médiévale], *Ars Transilvaniae*, 10-11, 2000-2001, p. 13-20.
- Jenei 2014 – Dana Jenei, « Thèmes iconographiques et images dévotionnelles dans la peinture murale médiévale tardive de Transylvanie (deuxième partie du xv^e siècle-premier quart du xv^e siècle) », *Revue roumaine d'histoire de l'art : Série beaux-arts*, 51, 2014, p. 11-35.
- Jenei, Kiss, Pál 2003 – Dana Jenei, Kiss Lóránd, Pál Péter, « Sântana de Mureș. Pictura murală a Bisericii Reformate » [Sântana de Mureș. Les peintures murales de l'église réformée], in *In memoriam Radu Popa. Temeiuri ale civilizației românești în context European* [In memoriam Radu Popa. Les bases de la civilisation roumaine en contexte européen], dir. Daniela Marcu-Istrate, Angel Istrate, Corneliu Gaiu, Cluj, Accent, 2003, p. 429-437.
- Jurkowlanec 2013 – Grażyna Jurkowlanec, « The Rise and Early Development of the Man of Sorrows in Central and Northern Europe », in *New Perspectives on the Man of Sorrows*, eds. Catherine R. Puglisi, William L. Barcham, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2013, 48-76.
- Kalopissi-Verti 2012 – Sophia Kalopissi-Verti, « The Murals of the Narthex: The Paintings of the Late Thirteenth Century and Fourteenth Centuries », in *Asinou across time: Studies in the architecture and murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*, dir. Annemarie Weyl Carr, Andreas Nicolaides, Washington DC, Dumbarton Oaks, 2012, p. 115-210.
- Kappas 2016 – Michalis Kappas, « Cultural exchange between East and West in the late Fourteenth-Century Mani: The Soteras Church in Langada and a Group of Related Monuments », publication en ligne dans les actes du colloque *Against Gravity: Building Practices in the Pre-Industrial World*, dir. Robert Ousterhout, Dorian Borbonus, Elisha Dumser, Philadelphie, Center for Ancient Studies / Université de Pennsylvanie, 2016 (<http://www.sas.upenn.edu>).
- Katzenellenbogen 1937 – « Apostel », s. v. Adolf Katzenellenbogen, in *Realexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, dir. Otto Schmidt, vol. 1, Stuttgart, Metzler, 1937, col. 811-829.
- Kralovánszky 1985 – Kralovánszky Alán, « A veszprémi és zirci templomok kutatásának újabb eredményei », in *Középkori régészetünk újabb eredményei és időszerű kérdései*, dir. Fodor István, Selmeczi László, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 1985, p. 353-362.
- Lasić 1962 – Dionysius Lasić, « Fr. Bartholomaei de Alverna, Vicarii Bosnae 1367-1407, quaedam scripta hucusque inedita », *Archivum Franciscanum Historicum*, 55, 1-2, 1962, p. 59-81.

- Lăzărescu 1965 – Emil Lăzărescu, « Nicodim de la Tismana și rolul său în cultura veche românească (până la 1385) » [Nicodème de Tismana et son rôle dans l'ancienne culture roumaine (jusqu'en 1385)], *Romanoslavica*, 11, 1965, p. 237-285.
- Lidov 1998 – Alexei Lidov, « Byzantine church decoration and the Great Schism of 1054 », *Byzantion*, 68, 2, 1998, p. 381-405.
- Luca 2000 – Giovanni Luca, *L'abbazia di Summaga tra l'Alto Medioevo e il Romanico europeo*, Trieste, Centro studi storico-religiosi Friuli-Venezia Giulia, 2000.
- Magina 2008 – Adrian Magina, « Răufăcători sau ...schismatici? Statutul ortodocșilor bănățeni în jurul anului 1400 » [Malfaiteurs ou... schismatiques? Le statut des Orthodoxes du Banat autour de l'an 1400], in *România în Europa medievală (între Orientul bizantin și Occidentul latin)*. Studii în onoarea profesorului Victor Spinei, dir. Dumitru Țicu, Ionel Căndea, Brăila, Istros / Muzeul Brăilei, 2008, p. 283-294.
- Maiocchi 1987 – « Maestro di San Bassiano », s.v. C. M. Maiocchi, in *Pittura tra Adda e Serio. Lodi, Treviglio, Caravaggio, Crema*, dir. Mina Gregori, Milan, Amilcare Pizzi, 1987, p. 89-91.
- Maraković 2008 – Nikolina Maraković, « The mural paintings in St. Fosca's near Peroj (Istria) and Their Specific Place in the context of European Romanesque », *Hortus artium medievalium*, 14, 2008, p. 141-157.
- Marchiori 2007 – Maria Laura Marchiori, *Art and Reform in Tenth-century Rome: the Paintings of S. Maria in Pallara*, Kingston (Ontario), thèse de la Queen's University, 2007.
- Martini, Bassi 1906 – *Catalogus codicum Graecorum bibliothecae Ambrosianae*, éd. Aemidius Martini, Dominicus Bassi, Milan, Hoepli, 1906, 2 vol.
- Mărculeț 2010 – Vasile Mărculeț, « Aspecte ale funcționării Mitropoliei Ungrovlahiei până la începutul secolului al xv-lea » [Considérations sur l'activité de l'archevêché métropolitain de Valachie jusqu'au début du xiv^e siècle], *Buridava*, 8, 2010, p. 159-168.
- Mărculeț 2011 – Vasile Mărculeț, « Un posibil mitropolit necunoscut al Severinului din decenul 9 al secolului al xiv-lea » [Un métropolitain possible de Severin dans la neuvième décennie du xiv^e siècle], *Muzeul național*, 23, 2011, p. 13-20.
- Merback 2013 – Mitchell B. Merback, « The Man of Sorrows in Northern Europe: Ritual Metaphor and Therapeutic Exchange », in *New Perspectives on the Man of Sorrows*, eds. Catherine R. Puglisi, William L. Barcham, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2013, 77-116.
- Merlo 1984 – Giovanni Grado Merlo, *Valdesi e valdismi medievali*, Turin, Claudiana, 1984.
- Mureșan 2010 – Dan Ioan Mureșan, « Une histoire de trois empires. Aspects des relations Sigismond de Luxembourg avec Manuel II et Jean VIII Paléologue », in *Sigismund of Luxemburg and the Orthodox World*, dir. Ekaterini Mitsiou, Mihailo Popović, Johannes Preiser-Kapeller, Alexandru Simon, Vienne, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienne, 2009, p. 41-101.
- Năstăsioiu 2016 – Dragoș Năstăsioiu, « The Social Status of Romanian Orthodox Noblemen in Late-medieval Transylvania According to Donor Portraits and Church Inscriptions », *Études byzantines et post-byzantines*, 7, 2016 (dir. Nicolae Șerban Tanașoca, Alexandru Madgearu), p. 205-264.
- Năstăsioiu 2018 – Dragoș Năstăsioiu, « Painters of Western Training Working for Orthodox Patrons – Remarks on the Evidence of Late-medieval Transylvania (14th-15th Century) », in *Byzantine and Post-Byzantine Art: Crossing Borders. Art Readings. Thematic Peer-reviewed Annual in Art Studies*, Volumes I-II 2017. I – *Old Art*, dir. Emmanuel Moutafov, Ida Toth, Sofia, Institute of Art Studies, 2018.
- Năstăsioiu, Adashinskaya 2017 – Dragoș Gh. Năstăsioiu, Anna Adashinskaya, « New Information on the Dating of the Murals of St. Nicholas Church in Ribița: A Hypothesis », *Museikon*, 1, 2017, p. 25-44.
- Oštrić 2011 – Radovan Oštrić, « Otkrivanje zidnih slika u crkvi sv. Prima i Felicijana u Ćirkotima kod Završja » [La détection de peintures murales dans l'église des saints Prime et Felicien de Ćirkoti près de Završja], in *Az grišni diak Branko prdivkom Fučić / I, the Errant Pupil Branko, Surnamed Fučić...*, dir. Tomislav Galović, Malinska / Rijeka / Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti (Zagreb) / Institut za povijest umjetnosti (Zagreb) / Katolički bogoslovni fakultet Sveučilišta u Zagrebu (Zagreb) / Staroslavenski institut (Zagreb) / Sveučilišna knjižnica Rijeka (Rijeka) Općina Malinska-Dubašnica (Malinska), 2011, p. 317-322.
- Ottaway 1995 – John Ottaway, « Le collège apostolique dans la peinture murale romane: Saint-Lizier et le culte des saints dans le Nord-Est des Pyrénées », in *Le culte des saints aux ix^e-xiii^e siècles. Actes du Colloque tenu à Poitiers les 15-16-17 septembre 1993*, dir. Robert Favreau, Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1995, p. 91-100.
- Panayotidi 1994 – Maria Panayotidi, « The Question of the Role of the Donor and of the Painter. A Rudimentary Approach », *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 17, 1993-1994, p. 143-156.
- Pagès i Paretas 2005 – Montserrat Pagès i Paretas, « Noblesse et patronage : El Burgal et Mur. La peinture murale en Catalogne aux xi^e et xii^e siècles », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 36, 2005, p. 185-194.
- Pagès i Paretas 2008 – Montserrat Pagès i Paretas, *La pintura mural romànica de les Valls d'Aneu*, Barcelone, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008.
- Pagès i Paretas 2009 – Montserrat Pagès i Paretas, *Sobre pintura romànica catalana : noves aportacions*, Barcelone, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009.
- Pagès i Paretas 2013 – Montserrat Pagès i Paretas, « Sant Climent de Taüll: noves pintures, nova lectura », *Anuari Verdaguier*, 21, 2013, p. 151-172.
- Pagès i Paretas 2017 – Montserrat Pagès i Paretas, « Les pintures murals romàniques de Sant Vicenç de Rus, història i iconografia », *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 25, 2017, p. 99-117.
- Papacostea 1988 – Șerban Papacostea, « Întregiri la cunoașterea vieții bisericești a românilor în Evul Mediu » [Ajouts pour mieux connaître la vie ecclésiastique des Roumains au Moyen Âge], in *idem, Geneza statului în Evul Mediu românesc. Studii critice* [La genèse de l'état dans le Moyen Âge roumain. Études critiques], Cluj, Dacia, 1988, p. 205-221 (réédition d'un article publié dans *Biserica ortodoxă română*, 99, 1981, p. 107-122).
- Poilpré 2005 – Anne-Orange Poilpré, *Maiestas Domini. Une image de l'Église en Occident (Ve-IXe siècles)*, préface par Jean-Pierre Caillet, Paris, Éditions du Cerf, 2005.
- Poli 2014 – Fernanda Poli, *Saccargia: Il complesso monastico camaldolese della SS Trinità*. Dhuoda edizioni, 2014.
- Pop 2011 – Ioan-Aurel Pop, *Din mâinile valahilor schismatici... România și puterea în Regatul Ungariei medievale (secolele XIII-XIV)* [Des mains des Valaques schismatiques... : Les Roumains et le pouvoir dans le Royaume de la Hongrie médiévale (xiii^e-xiv^e siècles)], Bucarest, Litera International 2011.
- Popa 1988 – Radu Popa, *La începuturile Evului Mediu românesc: Țara Hațegului* [Aux origines du Moyen Âge roumain : Le Pays du Hațeg], Bucarest, Editura științifică și enciclopedică, 1988.
- Popescu, Tugearu 1985 – Maria Irina Popescu, Liana Tugearu, « Biserica ortodoxă din satul Strei (jud. Hunedoara) » [L'église orthodoxe du village Strei (comté de Hunedoara)], in *Repertoriul picturilor murale medievale din România (sec. XIV-1450). Partea I* [L'inventaire des peintures murales médiévales de Roumanie (xiv^e s.-1450). Première partie], dir. Vasile Drăguț, Bucarest, EARSR, 1985, p. 234-283.
- Prioteasa 2003 – Elena-Dana Prioteasa, « Western and Eastern Themes in the Iconography of the Sanctuary of the Church of Strei (Hunedoara County, Romania) », *Annual of Medieval Studies at CEU*, 9, 2003, p. 181-196.
- Prioteasa 2011 – Elena Dana Prioteasa, *Medieval Wall Paintings in Transylvanian Orthodox Churches and Their Donors*, Budapest, thèse de la Central European University, 2011.
- Rasmo 1971 – Niccolò Rasmo, *Affreschi medioevali atesini*, Milan, Electa, 1971.
- Ratković 2011 – Rosana Ratković, « Kasnogotičko zidno slikarstvo u kontinentalnoj Hrvatskoj » [Les peintures murales tardo-

- gothiques dans la Croatie continentale], *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, 54, 2011, p. 119-126.
- Reudenbach 1980 – Bruno Reudenbach, « Säule und Apostel: Überlegungen zum Verhältnis von Architektur und architekturexegesischer Literatur im Mittelalter », *Frühmittelalterliche Studien*, 14, 1980, p. 310-351.
- Rigaux 1996 – Dominique Rigaux, « Une image pour la route. L'icographie de Saint Christophe dans les régions alpines XII^e-XV^e siècles », in *Voyage et voyageurs au Moyen Age (XXVI^e congrès de la SHMES, Limoges-Aubazine, mai 1995)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, p. 235-266.
- Rișcuța, Ferencz 2004 – Nicolae Cătălin Rișcuța, Iosif Vasile Ferencz, « Noi cercetări arheologice și câteva considerații privind complexul ecleziastic de la Strei (jud. Hunedoara) » [Nouvelles recherches archéologiques et quelques considérations concernant le complexe ecclésiastique de Strei (comté de Hunedoara)], *Apulum*, 41, 2004, p. 337-366.
- Rostás 2000a – Rostás Tibor, « A veszprémi úgynevezett Gizellakápolna épülete a 13. Században », in *Tanulmányok Tóth Sándor 60. Születésnapjára*, dir. Rostás Tibor, Simon Anna, Budapest, ELTE BTK Hallgatói Önkormányzata, 2000, p. 61-81.
- Rostás 2000b – Rostás Tibor, « Udvari művészet Magyarországon a 13. század második negyedében és közepén, avagy a Gizellakápolna hazai kapcsolattrendszere », *Műemlékvédelmi Szemle*, 10, 2000 [2001], p. 5-52.
- Rusu 1991 – Adrian Andrei Rusu, « Biserica românească de la Ribîța (județul Hunedoara) » [L'église roumaine de Ribîța (comté de Hunedoara)], *Revista Monumentelor Istorice*, 60, 1, 1991, p. 3-9.
- Rusu 1996 – Adrian Andrei Rusu, *Ctitori și biserici din Țara Hațegului până la 1700* [Ktétors et églises du Pays de Hațeg jusqu'en 1700], Satu Mare, Muzeul Sătmărean, 1996.
- Sala 2009 – Giuliano Sala, « Il corredo pittorico della chiesa di San Martino a Corrubio di Negarine », *Annuario storico della Valpolicella*, 25, 2008-2009, p. 81-92.
- Sarkadi Nagy 2010 – Sarkadi Nagy Emese, « Adatok az eltűnt dévai templom történetéhez » [Informations sur l'histoire de l'église disparue de Deva], in *Építészet a középkori Dél-Magyarországon: Tanulmányok*, dir. Kollár Tibor, Budapest, Teleki László Alapítvány, 2010, p. 935-966.
- Sava 1980 – Nicolae Sava, « Suggestions pour l'intégration des lacunes des peintures murales », in *Colloque sur la conservation et la restauration des peintures murales : Suceava, Roumanie, juillet 1977*, Suceava, Conseil de la culture et de l'éducation socialiste de la République socialiste de Roumanie, Comité roumain pour l'ICOMOS, 1980, p. 123-125.
- Segre Montel 1986 – Constanza Segre Montel, « Pittura del Duecento in Lombardia », in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milan, Electa, 1986, vol. I, p. 61-70.
- Segre Montel 1994 – Constanza Segre Montel, « La pittura monumentale », in *Piemonte romanico*, dir. Giovanni Romano, Turin, Fondazione CRT, 1994, p. 257-284.
- Serra 1990 – Renata Serra, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro, Ilisso, 1990.
- Spada Pintarelli 1997 – Silvia Spada Pintarelli, *Affreschi in Alto Adige*, Venise, Arsenale, 1997.
- Spatharakis 2001 – Ioannis Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete*, vol. II. *Mylopotamos Province*, Leiden, Alexandros Press, 2010.
- Spieser 1998 – Jean-Michel Spieser, « The Representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches », *Gesta*, 37, 1, 1998, p. 63-73.
- Stampfer 1998 – Helmut Stampfer, « Influssi bizantini nella pittura romanica del Sudtirolo », *Hortus artium medievalium*, 4, 1998, p. 99-110.
- Stampfer, Steppan 2008 – Helmut Stampfer, Thomas Steppan, *Affreschi romanici in Tirolo e Trentino*, Milan, Jaca Book, 2008.
- Theiner 1860 – *Vetera monumenta historica Hungariae sacram illustrantia, maximam partem nondum edita ex tabulariis Vaticanis, deprompta collecta ac serie chronologica disposita*, éd. Augustino Theiner, vol. 2 : *Ab Innocentio PP VI usque ad Clementem PP VII: 1352-1526*, Rome, Typis Vaticanis, 1860.
- Thomas 2012 – Thelma K. Thomas, « Mimetic Devotion and Dress in Some Monastic Portraits from the Monastery of Apa Apollo at Bawit », *Coptica*, 11, 2012, p. 37-79.
- Thouzellier 1965 – Christine Thouzellier, « Ecclesia militans », in *Études d'histoire du droit canonique dédiées à Gabriel Le Bras*, 2 vol., Paris, Sirey, 1965, vol. 2, p. 1407-1423.
- Trevisan 2008 – Gianpaolo Trevisan, « Santa Maria a Summaga », in *Veneto Romanico*, dir. Fulvio Zuliani, Milan, Jaca Book, 2008, p. 238-241.
- Tristram 1944 – Ernest William Tristram, *English Medieval Wall Painting: The Twelfth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1944.
- Tudorie 2006 – Ionuț-Alexandru Tudorie, « The Political Structures and the Ecclesiastical Organization in the Romanian Territories (6th-14th centuries) », *Anuarul Facultății de Teologie Ortodoxă*, 6, 2006, p. 235-254.
- Țeicu 2007 – Dumitru Țeicu, *Geografia ecleziastică a Banatului medieval* [La Géographie ecclésiastique du Banat médiéval], Cluj, Presa universitară clujeană, 2007.
- Țeicu 2013 – Dumitru Țeicu, « Ecclesiastical architecture in the Banat during the 14th-15th centuries. The reflection of a border area identity », *Banatica*, 23, 2013, p. 429-460.
- Vassilaki 2014 – Maria Vassilaki, « Cretan Icon-Painting and the Council of Ferrara/Florence (1438/39) », *Μουσείο Μπενάκη*, 13-14, 2013-2014, 2017, p. 115-127.
- Velmans 1977 – Tania Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Âge*, tome 1, Paris, Klincksieck, 1977.
- Vojvodić 2007 – Dragan Vojvodić, « О живопису Беле цркве каранске и сучременом сликарству Рашке » [Au sujet des peintures de l'église blanche de Karan et des peintures contemporaines de Raška], *Zograf*, 31, 2006-2007, p. 135-152.
- Vuković 2015 – Marijana Vuković, *Martyr Memories: The Afterlife of the 'Martyrdom of Irenaeus of Sirmium' between East and West in Medieval Hagiographical Collections (Eighth-Eleventh Centuries)*, Budapest, thèse de Central European University, 2015.
- Wunderwald 2003 – Anke Wunderwald, « Les peintures murales de Saint-Pierre de la Seu d'Urgell et leur environnement liturgique », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 34, 2003, p. 99-114.
- Yarza Luaces 1999 – José Joaquín Yarza Luaces, « Un cycle de fresques romanes dans la paroisse de Santa María de Taüll », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 30, 1999, p. 121-140.
- Zadnikar 1988 – Marijan Zadnikar, *Hrastovlje: romanska arhitektura in gotske freske* [Hrastovlje: Architecture romane et fresques gothiques], Ljubljana, Družina, 1988.
- Zastrow 1976 – Oleg Zastrow, « Repertorio di arte medioevale in Alta Valsassina. Aggiornamenti critici e testimonianze inedite », *Rivista archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como*, 158, 1976, p. 177-256.
- Zastrow 1984 – Oleg Zastrow, *Affreschi romanici nella provincia di Como*, Lecco, Stefanoni, 1984.

Vérifications linguistiques :

Cinzia Pignatelli (Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale / Université de Poitiers, Poitiers).

Examiné par les pairs :

Cécile Voyer (Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale / Université de Poitiers, Poitiers).

Adrian Andrei Rusu (Academia Română, Institutul de Arheologie și Istoria Artei, Cluj-Napoca).

Ciprian Firea (Academia Română, Institutul de Arheologie și Istoria Artei, Cluj-Napoca).