

LA CATHÉDRALE GRÉCO-CATHOLIQUE DE LA SAINTE TRINITÉ À BALÁZSFALVA : INFLUENCES ORIENTALES ET OCCIDENTALES

SZILVESZTER TERDIK

Historien de l'art
Musée des arts décoratifs de Budapest, Hongrie
E-mail: terdik.szilveszter@gmail.com

Après avoir brièvement rappelé les circonstances historiques de sa construction, Szilveszter Terdik fait l'inventaire de la décoration religieuse de la cathédrale. Il montre notamment l'effort de fidélité aux grands principes de l'art byzantin tout en décrivant certaines inflexions dévoilant l'intention de rapprochement avec Rome ; double tendance renforcée par l'implication de deux artistes aux parcours différents.

Mots-clefs : Eglise gréco-catholique (uniata), Micu-Klein

La communauté gréco-catholique roumaine de Transylvanie est née au cours des dernières années du XVII^e siècle et s'est renforcée au début du siècle suivant. Son siège fut installé dans la ville de Balázsfalva (*Blaj*), dans le comitat d'Alsó-Fehér, peu après que le domaine du prince de Transylvanie, jusqu'alors détenue par la famille Apafi, eut été transférée, en 1736, par le roi Charles III et sur demande de l'évêque Ioan Inochentie Micu-Klein (1728–1751) au diocèse de Gyulafehérvár-fogaras. L'évêque de Fogaras (*Făgăraș*) s'installa dans le palais de Balázsfalva, construit en plusieurs phases au cours des XVI^e et XVII^e siècles, avant d'entreprendre l'édification du nouveau centre épiscopal¹. Outre la cathédrale, il allait faire construire le siège épiscopal, le séminaire et le monastère de moines basilien. La charge de chanoine n'existant pas dans la tradition orientale, seuls des moines basilien vivaient dans le voisinage de l'évêque, parmi lesquels ce dernier devait être choisi en cas de vacance. C'est Micu-Klein lui-même qui avait souligné dans une lettre adressée au souverain que l'organisation du diocèse devrait suivre en tout point les usages du rite grec². Du reste, le rôle des moines n'était pas seulement de donner un évêque, mais aussi d'éduquer la jeunesse, c'est ainsi qu'ils furent chargés d'enseigner dans l'école roumaine ouverte peu après sur les lieux. La nouvelle cathédrale fut dédiée à la Sainte Trinité, sans doute selon le choix de Micu-Klein. Ce n'était sans doute pas le fruit du hasard, car de l'autre côté de la crête des Carpates, le monastère de Cozia, l'un des plus anciens et importants de Valachie, était lui aussi dédié à la

Sainte Trinité. Micu-Klein a pu nourrir l'ambition de créer un « Cozia en Transylvanie », voire de surpasser l'exemple valaque ; en 1737, il commanda la réalisation de la peinture de l'iconostase de la chapelle épiscopale de Balázsfalva en faisant noter dans le contrat que tout soit fait à l'identique de l'église de Cozia³. Les plans étaient ambitieux. Vienne contribua bien entendu à leur réalisation, car, dans la population gréco-catholique, personne n'appartenait aux couches sociales fortunées. Un architecte de la cour impériale, Johann Baptist Martinelli, fut chargé de la préparation et du suivi des travaux et des dépenses, il se rendit sur les lieux au printemps de l'année 1737. L'ensemble des travaux devait se dérouler sur cinq ans. Le synode épiscopal de Micu-Klein offrit une contribution significative, mais la part la plus grande fut supportée par la Cour. Les travaux commencèrent en 1738, mais d'importants désaccords survenus au sein de la direction du diocèse eurent pour conséquence de retarder considérablement la remise de l'édifice.

L'édifice

De l'extérieur, rien ne permet de penser qu'il ne s'agit pas d'un lieu de culte catholique de rite latin⁴ (*fig. 1*). C'est seulement à l'intérieur que Martinelli s'est occupé d'organiser l'espace selon les exigences du rite grec : au-dessus de la nef s'élève une coupole non rehaussée par un tambour, et le chœur est vaste, séparé par un étroit arc triomphal. En revanche, il apparaît clairement sur les premières esquisses de Martinelli que l'iconostase n'était pas prévue, il se serait ainsi contenté de répliquer les éléments de la façade principale au niveau de l'arc triomphal⁵ (*fig. 2*). C'est sans doute seulement lorsqu'il fut sur place que plusieurs modifications lui semblèrent nécessaires, ayant notamment pour conséquence, afin d'ajuster l'édifice à la structure de l'iconostase, le percement de trois portes dans la nef accédant au chœur.

Un autre élément lié au rite oriental semble avoir été lui aussi oublié initialement. En 1747, sur demande de la reine et sur ordre de la Cour, l'ingénieur militaire Jacob Zultner quitta Gyulafehérvár (*Alba Iulia*) afin d'aller effectuer des mesures sur le chantier de Balázsfalva. Son rapport souligne qu'un élément important manque dans le plan de Martinelli : c'est le mur séparant les femmes, aspect traditionnel et indispensable de toutes les églises roumaines, comme il a pu le constater lui-même dans les églises monastiques lors d'un long service effectué en Valachie. C'est ainsi qu'il proposait sur un plan de l'édifice complété par lui-même, où construire le mur en question dans la nef⁶. En raison des aménagements effectués au XIX^e siècle, il est impossible de savoir comment la suggestion de Zultner fut accueillie, mais il est probable qu'une certaine séparation entre les femmes et les hommes fut installée au centre de la nef dans le sens nord-sud, construite sinon en brique, au moins en bois. La cathédrale fut terminée sem-

ble-t-il en 1749 (des cinq ans prévues, les travaux s'étendirent finalement sur douze), comme en témoigne un chronogramme sur la façade, inscrite en 1779. Il est probable que l'église fut aussitôt mise en service, en l'absence de l'évêque et d'une véritable consécration officielle. Pour des raisons politiques, Micu-Klein s'était alors réfugié à Rome, sans pour autant souhaiter démissionner de ses fonctions. C'est seulement en 1742 que Marie-Thérèse nomma vicaire apostolique le moine basilien Petru Pavel Áron, qui depuis l'éloignement de Micu-Klein avait déjà pris la direction effective du diocèse en tant que vicaire général. Áron fut finalement consacré évêque en 1754 à Máriapócs⁷. Micu-Klein a sans doute largement contribué, avec Martinelli, au processus de construction de la cathédrale de Balázsfalva ; il était mieux au fait des exigences du rite byzantin. Martinelli conçut un édifice dans le goût classicisant qui était alors en vogue à Vienne, et pouvait convenir au rite byzantin dans ses proportions intérieures, en particulier celles de l'espace central, et à la longueur de la nef ; de l'extérieur, en revanche, aucun élément ne fait référence à la destination orientale du bâtiment.

L'aménagement de l'édifice

Les peintures murales

Le 2 janvier 1748, le vicaire Áron écrit à la trésorerie, que la réalisation des peintures murales de l'église dans la manière des églises monastiques orientales coûterait entre quatre et cinq mille Florins. Il demandait, pour la peinture de la coupole et d'une partie du chœur, le versement au plus tôt des 400 et 300 Florins du Rhin prévus, afin que les artistes pussent commencer le travail tant que les échafaudages utilisés lors de la construction étaient encore en place⁸. La fresque de la coupole fut achevée en 1748 par Iacov Zugraf (Iacov din Râșinari), personnalité dont on peut lire le nom au livre terrier (*urbarium*) de Balázsfalva de l'année précédente, et peintre bénéficiant d'une grande expérience comme en témoignent ses peintures réalisées selon les normes de style et iconographiques du byzantin tardif. Sa signature est apposée à la lisère inférieure de la lanterne, dissimulée au beau milieu de l'ornementation⁹.

Au mur de la lanterne, d'autre part, sont apposées sur deux rangées des apôtres et des prophètes. D'autres personnages sont disposés sous la coupole, de même que diverses scènes, sur deux rangées approximativement de même hauteur. Sur la bande intérieure, on observe neuf médaillons : au centre, le Christ apparaît comme grand prêtre, entouré de prêtres en vêtement liturgique, pour la plupart des papes romains (*fig. 3*). Une telle quantité de papes dans une église byzantine est chose peu commune, bien qu'il arrive que certains d'entre eux soient représentés dans les églises de Valachie¹⁰. Outre les papes, Saint Sylvestre, Saint Grégoire le

grand, Saint Clément, Saint Martin, Saint Hippolyte et Saint Léon le grand, figurent des patriarches d'Alexandrie portant également le titre de pape, Saint Athanase le grand et Saint Jean l'Aumônier¹¹. Peut-être voulait-on signifier ainsi que non seulement l'Occident, mais aussi les Eglises orientales avaient parmi leurs grands témoins des « papes », de plus, c'est bien avec Alexandrie que les liens étaient les plus étroits avec Rome, au temps même préchalcédoniens, puisque l'évangéliste Marc fut un disciple de l'apôtre Pierre. On continuait à tenir compte de cela, même à l'époque baroque¹². D'ailleurs, le contexte était celui d'une tentative d'apologie de l'union ; notons à ce propos que les patriarches de Byzance n'y figurent pas, ce qui est, indépendamment de toute autre chose, une rupture par rapport à la tradition du byzantin tardif.

La bande suivante donne une représentation monumentale de la liturgie divine, où, près de l'autel, la Trinité du Nouveau testament est à la fois l'origine et la destination de la Grande Entrée (procession solennelle des dons) au son de l'hymne des chérubins (*fig. 4*). Ce thème iconographique est apparu au XIII^e siècle dans l'art byzantin, disposé généralement aux étages inférieurs de la coupole. Aux XVII^e–XVIII^e siècle, néanmoins, il accéda souvent au programme iconographique du chœur. Le cycle iconographique de Balázsfalva comporte un élément qui de toute évidence est d'origine occidentale : près de l'autel se trouve non seulement le Christ, mais l'ensemble de la Sainte Trinité. Au côté gauche de l'autel à baldaquin, c'est le Christ qui entame la procession, au côté droit, un vieillard représentant le Père accueille la procession, tandis qu'au dessus de l'autel plane la colombe du Saint-Esprit. L'accent mis sur la dimension trinitaire de la liturgie à Balázsfalva a peut-être l'avantage apologétique d'une représentation en image du *Filioque*. Mais il faut aussi souligner que ce type de représentation iconographique existait aussi dans l'art orthodoxe. On retrouve le même type de représentation dans la peinture crétoise orthodoxe du XVII^e siècle¹³. En réalité, cette peinture à Balázsfalva n'est pas le signe d'une influence directe de l'Occident, comme on pourrait l'attendre d'une église unie à Rome dans un milieu oriental, mais plutôt la manifestation d'éléments de la tradition iconographique latinisante qui s'étaient renforcés depuis le XVI^e siècle dans l'art méditerranéen et russe. Les ensembles de Balázsfalva sont dans tous leurs détails correctement réalisés et précisément représentés selon les règles de la liturgie. Dans une position centrale, en face de l'autel, les anges portent le linceul ou *épitaphios*, représentant le Christ mort, comme s'ils voulaient évoquer une procession mystique en même temps que le symbole de la table de l'autel.

Sur la troisième bande, une icône représente les douze grandes fêtes dans l'ordre du calendrier, de la naissance de la vierge Marie jusqu'à sa mort, entre le 8 septembre et le 15 août¹⁴. Il est intéressant de remarquer que la Pentecôte est représentée avec la Trinité de l'Ancien testament (à laquelle est dédiée l'église) et non selon la manière habituelle.

Sur la bande extérieure, on voit douze scènes du Nouveau testament, en particulier les miracles du Christ. Les scènes ne sont pas représentées chronologiquement, mais dans l'ordre liturgique. Sept d'entre elles sont d'ailleurs difficiles à insérer dans l'ordre liturgique, bien qu'elles nous soient effectivement connues par la liturgie. Elle appartiennent en particulier à la période du carême : Zachée monté sur l'arbre, La guérison du paralytique (que l'on passe par une ouverture faite dans le toit – Mc 2,1–12), scène de l'exorcisme (Mt 8,29–9,1), Jésus parlant aux Pharisiens de la destruction du temple (Jn 2,12–22), la guérison de l'épileptique (Mt 17,14–23), la parabole du figuier (Mt 24,32–35), la pécheresse lavant les pieds de Jésus (Lc 7,36–50). Sur le côté, on trouve un groupe bien distinct représentant les phases de l'Évangile de la période dite du *Pentecostarion* (les cinq dimanches après Pâques) : l'incrédulité de Thomas, les femmes au tombeau, la guérison du paralytique, la Samaritaine, la guérison de l'aveugle-né).

Il est probable que la peinture de la coupole dépassait les moyens dédiés à la décoration par l'évêque, puisque l'on n'y trouve aucune représentation figurative. Bunea a écrit que la peinture de l'église avait coûté 4850 Forints en 1748¹⁵. Les peintures de Balázsfalva ont aussi ceci de particulier qu'en étant fidèles au style et à l'iconographie prévalant en Valachie, elles se conforment presque parfaitement au programme pictural des églises byzantines, du moins dans leur partie « historique », en suivant strictement l'ordre liturgique de manière à montrer aux fidèles tout au long de l'année les fêtes et les dimanches dédiés à un événement de l'Évangile. C'est en vérité un programme pictural complet destiné à l'enseignement des fidèles, dont le centre est la représentation de la sainte liturgie, qui rend visible et manifeste ce qui reste inaccessible aux sens lors de la cérémonie ayant lieu dans l'église, c'est-à-dire la liturgie céleste qui se déroule sans interruption.

L'iconostase

La réalisation des sculptures de l'iconostase. L'élément le plus important dans l'aménagement de l'église est l'iconostase (de 11,5 mètres de large et 15 mètres de haut), qui masque entièrement l'arc triomphant et couvre le mur oriental de la nef¹⁶, dont la structure et l'ornementation sculptée observent les traditions balkaniques, tout comme dans l'église de Máriapócs (*fig. 5*). L'iconostase dans son ensemble est caractérisée par un équilibre entre l'usage modéré des éléments architectoniques, les parties planes de nature décorative, les icônes et les surfaces sculptées. La date de réalisation de la structure sculptée est encore inconnue. En revanche, Ana Dumitran a récemment publié une lettre de la Trésorerie à l'évêque, envoyée en décembre 1749, informant que la reine avait décidé de pro-

curer 800 Forints pour ces travaux, et demandant d'obtenir les plans du maître ainsi que le contrat¹⁷. À peine deux ans plus tard, le 13 septembre 1751, un rapport de la même trésorerie déclarait que les travaux de sculpture du "Hoch altar" (terme employé au XVIII^e siècle pour désigner l'iconostase) étaient achevés et qu'il ne restait que la peinture et la dorure¹⁸, ce qui signifie que l'objet était déjà mis en place dans l'église. Cela signifie que si les travaux avaient été commencés en 1750, ils furent achevés en un an ou un an et demi. Le contrat en question n'a pas été retrouvé, on ignore donc le nom du sculpteur. Toutefois, la plupart des chercheurs roumains considèrent qu'il s'agit de l'œuvre d'un maître originaire de Marosvásárhely (*Târgu Mureș*), dénommé Aldea¹⁹, mais les sources sur lesquelles il s'appuient ne sont pas indiquées²⁰.

À Balázsfalva de même qu'aux deux autres centres importants de l'église gréco-catholique, dans l'église de pèlerinage à Máriapócs et l'église paroissiale de Nagyvárada²¹ – cathédrale après 1777 – les iconostases montrent des similitudes, tant dans la structure que dans le style de sculpture et le registre des motifs. L'iconostase de Máriapócs a été réalisée entre décembre 1748 et août 1749 par Konstantinos Thaliodoros « sculptor constantinopolitanus ». Il est probable que le même artiste ou du moins un confrère du même atelier a réalisé les iconostases des deux autres sièges épiscopaux, bien que l'on doive admettre que les iconostases de Nagyvárada et Balázsfalva montrent plus de ressemblances l'un avec l'autre que l'un et l'autre avec celui de Máriapócs²².

Les lignes principales de l'iconostase de Balázsfalva sont les mêmes qu'à Máriapócs. Une différence essentielle, en revanche, tient dans le fait que pour s'ajuster aux dimensions de l'édifice, on a placé six peintures sur la rangée locale, de même, la deuxième et la troisième rangée sont chacune composées de quinze peintures et non de treize. À Balázsfalva, aucune console n'est disposée devant les peintures, comme c'est le cas à Máriapócs, en guise d'autel latéral. La sculpture est en maints endroits beaucoup plus détaillée : au pied de l'iconostase, sur les colonnes séparant les peintures sont représentés des oiseaux, des serpents, parmi les décorations du *ketabedes* (espace géométrique placé sous les peintures au pied de l'iconostase), des anges, des griffons tiennent une couronne au-dessus d'une image en forme d'amande. La rangée locale est surplombée par une corniche richement profilée dans le goût classique, la frise est ornée de triples gerbes de giroflée séparées par les consoles, qui sont également plus riches et plus détaillées qu'à Máriapócs, une tête d'ange est visible parmi les décorations de feuilles et de tiges. L'architrave concave est sculptée et ajourée, parmi les motifs de vigne, on aperçoit des cerfs luttant contre des dragons (*fig. 6*). Au-dessus de la rangée locale, les lunettes sont sculptées et ajourées, de même qu'au-dessus de la rangée des fêtes liturgiques, en revanche, elles ne sont pas décorées de feuilles d'acanthes, comme à Máriapócs, mais de chérubins aux six ailes. Le fronton est aussi richement articulé : deux dragons dans des cadres sont ornés de chaque côté

de feuilles d'acanthé sculptées en creux parmi lesquelles sont placées deux rangées de cinq prophètes. Sur la corniche qui surplombe les dragons, les feuilles d'acanthé sont terminées en volutes, libérant un espace à trois images. Au sommet, la croix est monumentale, ses côtés sont décorés de feuilles, à sa base des anges sculptés en bas-relief portent des coupes. Derrière eux, on aperçoit les instruments de la Passion sculptés, la lance, la branche de roseau portant l'éponge. Au-dessus se trouvent le soleil et la lune. Les figures de la Vierge et de Saint-Jean se trouvent dans un cadre orné, deux serpents portent les images.

Les portes royale et diaconale de l'iconostase de Balázsfalva nous sont également restées. Le triple arc surplombant la porte royale est richement ornée, non seulement d'un aigle à deux têtes, mais aussi d'oiseaux picorant des raisins et de lions portant l'épée. D'une manière générale, on peut dire que par rapport à Máriapócs, l'iconostase de Balázsfalva est une œuvre beaucoup plus richement ornée, riche à la fois d'éléments décoratifs et figuratifs.

Les peintres

La peinture de l'iconostase de Balázsfalva a été réalisée en plusieurs phases par plusieurs maîtres successifs. Si l'on en croit les signatures apposées sur les peintures de la rangée locale, ces dernières sont l'œuvre d'un peintre orthodoxe d'Arad, Stefan Tenecki. En l'absence de date, d'une part en s'appuyant sur les données d'archives citées par Bunea, selon lesquelles un peintre allemand et un peintre serbe ont reçu une rétribution entre 1762 et 1765 (respectivement pour 1102 et 100 Florins du Rhin)²³, d'autre part, en se fondant sur la date de consécration de l'église, les chercheurs roumains supposent que les icônes ont été réalisées avant 1765²⁴. Les données de Bunea correspondent à un rapport des moines basilien datant de 1766, selon lequel au cours de ces années ont été acquittées les charges correspondant aux peintures du « grand autel »²⁵. Le style des icônes montre que non seulement les peintres de la rangée locale, mais aussi – en dehors du fronton – toutes les autres peintures semblent être l'œuvre de Tenecki et de son atelier. Tant que les sources originales n'ont pas été découvertes, il est impossible de vérifier si les données citées par Bunea désignent éventuellement Tenecki sous le vocable de peintre « allemand » ou de peintre « serbe ». La proportion des travaux que l'on semble devoir lui attribuer pencherait pour qu'il soit le peintre ayant reçu le montant le plus élevé, d'autre part, il est possible qu'en raison de sources en plusieurs langues, Bunea ait imaginé l'existence de plusieurs peintres, qui pouvaient d'ailleurs faire partie du même atelier.

On dit que Tenecki, peintre orthodoxe, a appris son art à Kiev, puis s'est installé à Arad où il a travaillé pour les églises orthodoxes de Hongrie, acceptant

aussi de temps à autres des commandes de la part de l'Église gréco-catholique²⁶. La peinture baroque a imprimé une profonde influence sur lui, non seulement dans le style, mais aussi dans l'iconographie. Indiscutablement, l'ensemble de son travail est caractérisé par le recours aux modèles de la gravure occidentale. Parmi les peintures de la rangée locale, par exemple, la Sainte Trinité (L'apparition de Mamré) a pu être inspirée d'une gravure utilisée illustrant la *Biblia Ectypa* (XVII^e siècle)²⁷. Les icônes de la rangée des fêtes liturgiques et de la rangée des apôtres sont également inspirées de gravures occidentales, et ne suivent en rien la tradition de l'iconographie byzantine. On peut remarquer parmi les icônes de base, la Mère de Dieu ainsi que le Christ en majesté, en vêtement de prêtre (*fig. 7*). Cette combinaison étant devenue très populaire dans la tradition balkanique et serbe, la représentation du Christ en grand prêtre était devenue à cette époque très répandue, à la rangée des apôtres, dans les iconostases de la région carpatique²⁸. La commande faite à Tenecki pour l'église de Balázsfalva est difficile à replacer dans son contexte historique, si l'on tient compte du fait qu'à ce moment même étaient réapparus en Transylvanie les mouvements opposés à l'union. L'évêque uniate Athanasie Rednik appuya même son apologie de l'union sur une gravure montrant que les « dissidents » avaient obtenu une récompense méritée : ces derniers ne semblaient pas s'être libérés des bouches d'Hadès²⁹. De la part de Tenecki, qui était sans doute le peintre officiel de l'évêque orthodoxe d'Arad, cela est plus qu'étonnant.

Au fronton de l'iconostase, le groupe du Calvaire et les icônes des prophètes ont été réalisés en même temps. D'après leur style, ils sont d'origine valaque et sont l'œuvre d'un maître ayant adopté les traditions du byzantin tardif. La recherche a longtemps accordé peu d'attention aux différences de style qui caractérisent l'iconostase. En 2009, par contre, au cours d'un reportage photo, on remarqua que dans le rouleau du prophète Daniel figurait le *signo* de « Grigore zográf » accompagné de la date 1764 ; la même date est aussi inscrite dans le rouleau du prophète Jérémie. Ana Dumitran a dès lors attribué ces peintures à Grigore Ranite, qui sur la base de documents liés à l'examen de l'icône miraculeuse de la vierge aux larmes de la chapelle épiscopale, stationnait cette année-là à Balázsfalva. Il est difficile de savoir pourquoi l'on souhaite qu'il ajoutât son travail à celui de Tenecki, le peintre d'Arad ayant été en mesure d'achever son travail depuis des années. Il est envisageable que justement, les larmes en question aient ajouté à sa renommée, puisque c'était bien lui qui avait peint, en 1736, l'icône miraculeuse³⁰.

L'iconostase de Balázsfalva est un témoignage important, car tout l'aspect coloristique de sa structure est resté en l'état. Le mur de fond et les colonnes sont renforcés de marbrures de nuance grise, bleue et rouge, les divisions architectoniques sont marbrées de bleu ou de rouge, les cadres sont lustrés (à reflets métalliques) de couleurs rouge et bleu, le pied et le chapiteau des colonnes ainsi que plusieurs éléments en relief sont dorés de même qu'une partie des ornements.

Les autres éléments sont décorés d'une grande variété de couleurs, les feuilles sont lustrées de vert, les vignes de rouge et de bleu, de même qu'un certain nombre de fleurs. Il est remarquable que sous la rangée locale, les petits tableaux en forme d'amande sont aussi figuratifs : on trouve en particulier les personnalités proéminentes du monachisme oriental (rappelons qu'à l'origine, l'église appartenait aux basilieniens), juste en dessous, des saints soldats, et juste au dessus, insérés dans des lunettes, des anges. Au pied des colonnes, les petites surfaces peintes sont ornées des têtes d'anges. Les peintures latérales de l'architrave montrent des prophètes, mais au lieu de l'arbre de Jessé, c'est un œil de Dieu qui rayonne au-dessus de la porte royale, toutefois, les départ de sarments sont bien sculptés dans le bois autour de la peinture, à l'endroit où le tronc de Jessé aurait dû faire la jonction. Il semble que Tenecki lui-même n'était pas entièrement informé des usages balkaniques. Les marbrures et les petits personnages évoquent plutôt le style de son atelier. La lumière filtrant à l'arrière de l'iconostase met en valeur dans sa mobilité la prolifération d'ornementation végétale, dorée et argentée, mêlée d'harmonie polychrome évoquant de toute évidence la splendeur paradisiaque.

La coexistence de deux styles picturaux fort différents –Tenecki, originaire de Kiev, a adopté la tendance baroque occidentale, tandis que Ranite est resté attaché à la langue formelle balkanique, byzantine – « smontre » qu'en ce temps là, dans les territoires orthodoxes cohabitaient relativement pacifiquement plusieurs écoles artistiques.

La part symbolique dans l'iconostase de Balázsfalva

Certains détails de l'iconostase démontrent un alliage très particulier, même unique à l'échelle locale, des traditions byzantines et de l'influence occidentale³¹. De tout iconostase, la partie centrale, dite de la porte royale, est mise en évidence, et ne peut être utilisée que par le clergé au cours de la liturgie. Selon la symbolique religieuse, le chœur représente le ciel, et la nef représente la terre, la porte royale est donc la connexion entre le ciel et la terre. De même que Dieu s'est ouvert un chemin vers les hommes en Marie par l'incarnation de Jésus, Il vient de l'autel vers les fidèles en passant par la porte, afin de s'unir à eux à travers les sacrements. C'est pourquoi la représentation de l'Annonciation qui révèle le commencement d'une nouvelle relation entre Dieu et les hommes est une partie indispensable du programme iconographique de la porte royale.

La porte royale de l'iconostase de Balázsfalva (*fig. 8*) est dominée par huit images semi-circulaires, richement ornées, disposées en deux rangées verticales. D'autre part, au sein d'une décoration florale, on trouve encore dix médaillons portant des symboles. Parmi les images supérieures, celles du milieu représentent

l'archange Gabriel et la vierge Marie. Sur le battant gauche, la mère de Marie, Sainte Anne, se trouve à côté de Gabriel. Sur le battant droit, à côté de sa Fille se tient Joachim. Au-dessus de Sainte Anne, on a représenté dans un médaillon entouré de pétales une toison de laine, au-dessus de l'archange, un rameau de rose s'ouvre en trois boutons, au-dessus de Marie, un chandelier d'or portant trois chandeliers illuminés, au-dessus de Joachim, l'image d'un miroir.

Au rang inférieur de la porte se trouvent, deux par deux, encadré dans un champ délimité par une arcade, les quatre évangélistes, respectivement entourées de trois symboles. Sur le battant gauche, au-dessus du premier évangéliste est représentée une échelle, à côté, deux tables de pierre, tandis que le coin inférieur est occupé par la manne, dans un panier tressé. Au sommet du côté droit, au-dessus des évangélistes, trois flammes sortent du buisson ardent qui ne se consume pas, au même niveau est représentée une porte fermée, et dans le coin inférieur, l'arche d'alliance. La plupart des symboles sont dorés, posés sur un sol à dominante verte et sur fond bleu³².

Les dix symboles tirent leurs thèmes de divers livres de l'Ancien testament, ce sont des images connues que l'on interprète, selon l'exégèse allégorique ou typologique, comme des signes des prophètes faisant référence à l'incarnation. Tous les hymnes de la poésie byzantine rendant gloire à la mère de Dieu accordent une place à quelque métaphore où Marie est comparée au buisson ardent, à la sainte tente et à ses attributs (l'Arche d'alliance, le chandelier, les deux tables de la loi, la manne, la verge d'Aaron), à la colline, à la toison ou même à l'échelle. Ces images poétiques faisant l'éloge de la mère de Dieu sont un trésor inépuisable recueilli dans le célèbre et souvent chanté *Hymnos Akathistos*, qui à l'origine était lié à la fête du 25 mars, consacrée à l'Annonciation.

Un type de peinture spécifique a ainsi pris corps dans l'iconographie byzantine, consacré aux prophéties liées à l'incarnation et à la virginité de Marie. Au centre se trouvent la mère de Dieu et l'enfant (en plan rapproché, parfois en majesté, trônant), tout autour se tiennent les prophètes tenant les rouleaux d'écriture et / ou une représentation symbolique du verset biblique en question. Au Moyen âge tardif, cette icône était répandue tant dans les Balkans que dans la région carpatique, dont quelques exemplaires donnent aussi le Christ entouré des douze apôtres. La mère de Dieu entourée des prophètes et le Christ entouré des apôtres sont ensemble des images fondamentales de l'iconostase. Ces icônes typiques ont aussi été introduites comme illustration de livres liturgiques au XVII^e siècle, en particulier dans les territoires ukrainiens³³.

Je n'ai encore jamais rencontré d'icône où certains symboles apparaissent en tant qu'emblème, en l'absence des prophètes, à la manière de l'art occidental. Or il est probable que cette habitude est apparue dans les gravures, lorsque l'influence de l'art occidental a commencé à gagner du terrain à l'Est de l'Europe. D'ailleurs, dans les milieux ukrainiens, au XVII^e siècle, sont apparus des livres

contenant en guise d'illustration des gravures d'*Akathistos* au sein desquelles Marie est entourée uniquement de symboles extraits de l'Ancien testament. On connaît même un *Irmologion* du XVIII^e siècle contenant ce genre de représentation³⁴. Le premier cas connu dans les territoires balkaniques remonte au XVIII^e siècle, toutefois les symboles ne sont pas abandonnés à eux-mêmes, mais sont portés par des anges³⁵.

Le motif du médaillon représentant la vierge Marie et son fils entouré de douze petits médaillons est apparu dans un Livre des Apôtres publié en 1692 dans la Laure de Kiev ; la plupart des médaillons montrent des symboles, mais on voit aussi une ou deux scènes. Les emblèmes déployés témoignent chacun de l'influence occidentale (jardin clos, tour d'ivoire), toutefois, le miroir n'en fait pas partie³⁶. Cette manière rappelle une gravure inspirée de l'icône de la Mère de Dieu réalisée en 1758 au monastère de Bogyan (*Богани*, SR) par l'artiste Zaharija Orfelin, maître serbe de Hongrie, qui représente non seulement l'icône de Marie, mais aussi son cadre³⁷. Sur cette gravure, de chaque côté de l'icône sont disposés verticalement trois symboles de Marie, placés dans des cadres ovales et attachés à un ruban. Il s'en trouve en vérité douze sur le cadre de l'icône de Marie, et trois derrière chaque colonne³⁸. Au côté gauche de la gravure, en progressant de haut en bas apparaît en premier la colline ombragée (?), puis une tour et enfin le trône royal. Du côté gauche, la série commence par une échelle, suivie par un chandelier à sept branches puis l'arche d'alliance.

Tenecki a pu connaître soit directement l'icône, soit la gravure. Quoi qu'il en soit, les symboles qui apparaissent sur la porte royale de Balázsfalva ne sont pas exactement les mêmes. Dans son approche des prophéties bibliques, la théologie byzantine a toujours mis l'accent sur la naissance du Fils en tant que manifestation de l'ordre naturel, et dans le cas de Marie, sur la préservation de sa pureté après la naissance, sur sa virginité éternelle³⁹. Les symboles de la porte de Balázsfalva sont en accord avec cette tradition byzantine, à l'exception d'un seul : le miroir, au sujet duquel on ne trouve aucune explication dans la liturgie byzantine ancienne. L'usage du symbole du miroir en Occident était alors très répandu. En tant qu'innovation introduite dans les litanies de Lorette (le « miroir de justice »), mais aussi dans d'autres usages et contextes, le miroir était bien connu dans le monde catholique. L'allégorie de l'immaculée conception commençait alors à jouer un rôle de plus en plus important dans la langue théologique catholique. Or l'une des représentations de l'immaculée, apparue à la fin du XV^e siècle, s'était largement répandue, et son iconographie était justement celle où une sainte vierge debout est entourée de quinze symboles de l'Ancien testament, dont celui du miroir, qui est accompagné de l'inscription « *Speculum sine macula* » (Sap 7, 26), que l'on peut traduire dans la langue baroque par : « miroir immaculé »⁴⁰. La liturgie byzantine, d'une manière générale, ne connaît pas cette expression. Seule un *akathistos* des moines basilien, remontant peut-être au XVIII^e siècle, évoque les honneurs

rendus à l'immaculée conception et comporte effectivement l'invocation suivante : « sois bénie, miroir sans tache ! » Cette *akathistos* a été imprimée plusieurs fois à Potchaïev. Il ne fut interdit par les orthodoxes qu'au XIX^e siècle, comme reflétant trop fidèlement la pensée de la théologie catholique⁴¹. Du reste, la théologie byzantine n'admet pas (du moins aujourd'hui) l'enseignement occidental sur l'absence absolue du péché originel chez la Sainte Vierge dès la conception. À Kiev, au XVII^e siècle, en revanche, une partie des théologiens orthodoxes ont formé le « parti » de l'immaculée, puis les théologiens serbes, au XVIII^e siècle, se sont divisés sur le même sujet⁴².

C'est ainsi que Tenecki a pu connaître le symbole du miroir non seulement directement de l'influence occidentale, mais aussi de certains milieux orthodoxes. Dans un ouvrage de théologie publié par la Laure de Kiev en 1674, on peut voir une illustration où parmi les symboles entourant la vierge Marie se trouve notamment un miroir⁴³, mais ce dernier se trouve aussi sur une fresque dans l'une des chapelles latérales de la cathédrale Sainte Sophie de Kiev, de même parmi les symboles entourant l'Immaculée (*fig. 9*). D'autre part, on peut aussi observer l'influence de l'Occident dans les travaux réalisés par Tenecki pour des églises orthodoxes, sur des peintures représentant le couronnement de Marie, où dans le personnage de la vierge Marie se reflète l'influence des compositions occidentales de l'immaculée, notamment dans le fait qu'autour du globe sur lequel se tient la vierge est enroulé le serpent, un motif absolument inédit dans l'église serbe de l'époque⁴⁴.

En définitive, il est bien étonnant de ne pas pouvoir décider véritablement si l'iconographie occidentale de Balázsfalva est inspirée d'un milieu catholique ou orthodoxe. Les symboles qui accompagnent la représentation de Marie sur la porte royale montrent que l'on n'a pas voulu mettre l'accent seulement sur l'hommage rendu à la nativité de Marie, mais aussi à son immaculée conception. En ce temps-là, à Balázsfalva comme ailleurs, la réception de certains éléments du culte occidental de Marie était un sujet délicat, dont l'analyse des racines ne permet pas d'établir avec précision si le rôle essentiel dans leur acclimatation revient au commanditaire ou justement au peintre, puisqu'à cette époque, les pays orthodoxes, du moins dans leur branche slave orientale, avaient entièrement adopté la représentation des thèmes iconographiques d'origine occidentale (et parfois même leur contenu, comme c'est justement le cas avec l'immaculée conception).

Au-dessus de la porte diaconale, Tenecki a peint deux symboles dans un esprit réaliste : un lion veillant (*fig. 10*) et une main portant une épée enflammée. Le lion était à l'époque un *anapeson* apprécié dans l'art serbe, pouvant signifier l'« œil qui ne dort pas »⁴⁵, employé tant dans le *Physiologus* que dans la Bible où l'enfant

Jésus revêtu des caractères du lion joue un rôle essentiel (très fréquent au-dessus de la porte royale des iconostases baroques serbes), mais une représentation réaliste du lion est absolument inhabituelle. Il est probable qu'à l'instar des autres motifs protecteurs du sanctuaire céleste, il signifie l'impossibilité de s'approcher des lieux les plus saints de l'église.

Synthèse

La construction du centre épiscopal de Balázsfalva, avec quelques interruptions plus ou moins longues, a duré environ quarante ans, dans un contexte historique d'union des Eglises rempli de conflits de politique intérieure et de discipline ecclésiastique. Sur la partie de l'édifice terminée en premier, c'est-à-dire la cathédrale, on aperçoit la dualité qui caractérise l'identité des chefs de l'Eglise gréco-catholique de l'époque : les évêques tenaient à ce que le bâtiment fût construit dans un type occidental, « moderne » par un architecte viennois, tout en tenant compte, en choisissant des maîtres orthodoxes de la région, des impératifs de la liturgie byzantine dans son aménagement intérieur, comme les peintures de la coupole, la sculpture et la peinture de l'iconostase. Cette dualité reflète aussi leurs efforts en vue de former une identité propre : en soutenant l'union, ils s'opposèrent fermement aux orthodoxes sur certaines questions théologiques à propos desquelles ils avaient accepté la profession de foi catholique, mais pour conserver les fidèles qui étaient profondément attachés aux traditions orientales, ils s'attachèrent eux-mêmes tout aussi fermement à ces traditions ancestrales orientales. Aujourd'hui encore, la cathédrale de Balázsfalva témoigne de cette identité double. Dans un espace baroque aux éléments classicisants, mesurés voire d'apparence presque puritaine, les aspects byzantins sont clairement mis en évidence : les fresques de la coupole, l'iconostase au mur oriental de la nef. À l'extérieur, en revanche, n'apparaît pas la dualité, la façade principale étant celle d'une église occidentale, dont la tour centrale était totalement étrangère à la tradition byzantine. L'équilibre entre les deux traditions – surtout à l'intérieur – s'est peu à peu déréglé au cours du XIX^e siècle, symboliquement et concrètement, en faveur de l'Occident, surtout lors des importants travaux de rénovation de 1838.

L'ensemble de Balázsfalva mérite de compter parmi les lieux privilégiés de l'architecture baroque religieuse en Transylvanie. Non seulement pour ses dimensions, mais aussi pour la qualité de sa réalisation, il dépasse la majorité des églises catholiques de son temps. Il apparaît néanmoins que si l'on considère les cathédrales construites en Transylvanie à la même époque (Temesvár / *Timișoara*,

Nagyvárad / *Oradea*), celle de Balázsfalva n'a pas atteint le niveau prévalant alors à la cour de Vienne. Quoi qu'il en soit, avec la construction de l'église de Balázsfalva, le souverain a été exaucé dans son désir que la nation roumaine obtienne des institutions religieuses de niveau convenable.

The Greek-Catholic Cathedral of the Holy Trinity in Balázsfalva (Blaj): Oriental and Occidental Influences

Summary

After briefly summarizing the historical circumstances of its construction, Szilveszter Terdik compiles a kind of inventory of the religious decoration of the cathedral. He demonstrates the effort to maintain loyalty to the main principal of the byzantine art, while describing certain inflexions that show the intention to get closer to Rome. Moreover, these two tendencies were sustained by two different artists.

Keywords: Greek-catholic Church (uniatism), Micu-Klein, Transylvania

Notes

- ¹ Pour une étude en détail de l'architecture de Balázsfalva, voir : Terdik, Szilveszter, « Görög katolikus püspöki központ kiépítése Balázsfalván a 18. században » [Construction du centre épiscopal gréco-catholique de Balázsfalva au XVIII^e siècle], In : Orbán, János (dir.), *Stílusok, művek, mesterek. Erdély művészete 1690–1848 között. Tanulmányok B. Nagy Margit emlékére*, Marosvásárhely–Kolozsvár, 2011, pp. 85–116.
- ² Terdik, ibidem, 2011, p. 88.
- ³ Avec bibliographie : Terdik, Szilveszter, « A balázsfalvi kastély egykori kápolnája » [L'ancienne chapelle du palais de Balázsfalva], In : N. Kiss, Tímea (dir.), *Colligite fragmenta! Örökségvédelem Erdélyben*, Budapest, 2009, p. 103.
- ⁴ Terdik, ibidem, 2011. Fig. 4.
- ⁵ Terdik, ibidem, 2011. Fig. 2, 5.
- ⁶ Terdik, ibidem, 2011, p. 101. Plan de Zultner, ibidem, fig. 7.
- ⁷ Terdik, ibidem, 2011, pp. 102–103.
- ⁸ Österreichisches Staatsarchiv, Finanz- und Hofkammerarchiv, Hofkammerarchiv, Wien (plus loin : ÖStA HKA), Siebenbürgischen Akten RNr 60. 1749. aug. 21. f 1527.
- ⁹ On ne connaît l'existence ni d'un contrat ni d'un rapport réalisé sur ces travaux. Le nom a été découvert lors de la dernière restauration. Porumb, Marius, *Un veac de pictură românească din Transilvania secolul XVIII* [Cent ans de peinture roumain en Transylvanie, le XVIII^e siècle], București 2003, p. 56. Dumitran, Ana, « Zugravii Iacov și Toader : reconsiderări biografice » [Iacov Zugravii et Toader : reconsiderations biographiques], *Annales Universitatis Apulensis. Series Historica* 12/1, 2008, pp. 121–122 ; Dumitran, Ana – Cucui, Elena-Daniela – Mișu, Elena – Pop, Saveta-Florica, *Jacov Zugravul*, Alba Iulia, 2010, pp. 51–55.
- ¹⁰ Stefanescu, I. D., *La peinture religieuse en Valachie et Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, 1932, p. 296.

- ¹¹ Le pape Jean I^{er} fut canonisé, mais sa fête (le 18 mai) ne figure pas dans le calendrier byzantin – contrairement à celles des autres papes, même si les dates de leurs fêtes diffèrent de celles du calendrier romain (Saint Sylvestre 02/01, Saint Grégoire le grand 12/03, Saint Clément 24/11, Saint Martin 13/04, Saint Hippolyte 30/01, Saint Léon le grand 18/02). Le culte de Saint Jean l’Aumônier (fête byzantine : le 12 novembre, fête de l’Eglise latine : le 23 janvier) fut très répandu dans le Royaume de Hongrie à partir du XV^e siècle, car ses reliques furent placées à Buda par le roi Matthias Corvin, puis transférées après 1526 à Pozsony (Bratislava). Son culte prit un nouvel élan au XVIII^e siècle, sa biographie fut éditée en plusieurs langues par l’archevêque Imre Esterházy (1732) qui fit aussi construire une nouvelle chapelle pour ses reliques. Sur son culte en Hongrie: Boda, Zsuzsa, « Alamizsnás Szent János kultusza és annak emlékei Magyarországon », In : Mikó, Árpád, *Történelem – kép*, Catalogue, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 2000, pp. 220–230.
- ¹² Le *Decretum Gelasianum*, rédigé à Rome à la fin du V^e siècle, documente cette tradition en expliquant pourquoi il est faux de placer Constantinople dans l’ordre des patriarchats directement après Rome, c’est-à-dire avant Alexandrie et Antioche, comme ce fut le cas au deuxième concile œcuménique en 381. Meyendorff, John, *Birodalmi egység és keresztény szakadások. Az egyház 450 és 680 között* [Imperial Unity and Christian Divisions. The Church 450–680 A.D.], Budapest, 2001, pp. 89–91.
- ¹³ Sur l’histoire et la symbolique de la liturgie de la Grande Entrée, avec de nombreuses références : Taft, Robert – Schulz, Hans-Joachim, *Bizánci liturgia*, Budapest, 2005, pp. 261–262, 292, 299–303. Nouvelle synthèse sur la tradition iconographique : Τσομπανη, π. Τρ: *Ν μεγάλη είσοδος στην Εικονογραφία*. Θεσσαλονίκη, 1997 ; Livieratou, G. (ed.), *Ιεροτελεστία και πίστη Βυζαντινή τέχνη και θεία λειτουργία, Ceremony and Faith. Byzantine Art and the Divine Liturgy*, Athena, 1999.
- ¹⁴ Nativité de Marie Mère de Dieu, présentation de la Vierge au Temple, l’Annonciation, la Nativité, le baptême de Jésus, Présentation au Temple, l’entrée à Jérusalem, la descente aux enfers, l’Ascension du Christ, la Sainte-Trinité, la Transfiguration du Seigneur, la Dormition de la Vierge.
- ¹⁵ Bunea, Augustin, *Din istoria românilor. Episcopul Ioan Inochențiu Klein (1728–1751)* [Sur l’histoire des Roumains. L’évêque Ioan Inochențiu Klein (1728–1751)], Blaș, 1900, p. 25.
- ¹⁶ Les études réalisées sur l’iconostase sont de nature descriptive. Tatai-Baltă, Cornel – Fărcaș, Ioan, *Iconostasului Catedralei Greco-Catolice „Sfânta Treime” din Blaj (Sec. XVIII)*, Alba Iulia, 2011 (avec bibliographie roumaine).
- ¹⁷ Dumitran, Ana, « Iconostasul catedralei din Blaj, între Ștefan Tenețchi și Grigore Ranite » [L’iconostase de la cathédrale de Blaj, entre Stephan Tenecki et Grigore Ranite], *Ars Transilvaniae* XXI, 2011, p. 73.
- ¹⁸ ÖStA, HKA Sieb. Akten RNr. 60. 1749. aug. 21. f 1550.
- ¹⁹ Lupeanu, Alexandru, *Călăuza Blajului* [Voyage à Blaj], Blaj, 1922. 51.
- ²⁰ Avec une bibliographie. Porumb, Marius, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania, sec. XIII–XVIII* [Dictionnaire de peinture ancienne roumaine de Transylvanie, XIII^e–XVIII^e siècles], București, 1998, p. 41.
- ²¹ Depuis le début du XIX^e siècle, ce dernier est installé dans l’église de Körösrév (Vadu Crișului). Porumb a attiré l’attention sur les correspondances de style avec Balázsfalva. Porumb, Marius, « Un valoros ansamblu de pictură și sculptura din secolul al XVIII-lea la Vadu Crișului » [Un ensemble de valeur de peinture et de sculpture du XVIII^e siècle à Vadu Crișului], *Acta Musei Napocensis* XXI, 1984, pp. 562–563.
- ²² Description de l’iconostase de Máriapócs et analyse des styles respectifs des trois iconostases : Terdik, Szilveszter, « A máriapócsi kegytemplom építésére és belső díszítésére vonatkozó, eddig ismeretlen források » [Nouvelles sources sur la construction et l’aménagement intérieur

- de l'église de Notre-Dame de grâce de Máriapócs], *A Nyíregyházi Jósa András Múzeum Évkönyve* L, 2008, pp. 531–537 ; Terdik, Szilveszter, « Mária-szimbólumok a balázsfalvi székesegyház ikonosztázán » [Les symboles de Marie sur l'iconostase de la cathédrale de Balázsfalva], In : Kerny, Terézia – Tüskés, Anna (dir.), *Omnis creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára*, Budapest, 2009, pp. 201–202.
- 23 Bunea, Augustin, *Episcopii Petri Paul Aron și Dionisiu Novacovici sau Istoria românilor transilvăneni de la 1751 până la 1764* [L'évêque Petri Paul Aron et Dionisiu Novacovici, ou l'histoire des roumains de Transylvanie de 1751 à 1764], Blaș, 1902, p. 283. On associe cela avec le signo de Tenecki : Porumb, Marius, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania, sec. XIII–XVIII*. [Dictionnaire de peinture roumaine ancienne en Transylvanie, XIII^e–XVIII^e siècles], București, 1998, p. 41.
- 24 Medeleanu ne s'appuie pas sur Bunea. Medeleanu, Horia, « Documente referitoare la pictorul bănățean Ștefan Tenecki » [Documents sur le peintre du Banat Stephan Tenecki], *Studii și cercetări de Istoria Artei* XXX, 1983, p. 74.
- 25 Terdik, ibidem (note 1), 2011, p. 103.
- 26 Les chercheurs roumains lui attribuent l'iconostase de Csértés, dans le comitat d'Alsó-Fehér (actuellement église orthodoxe de Kolozsmonostor). Medeleanu, ibidem, p. 74.
- 27 Publication de la gravure (sans comparaison avec Balázsfalva) : Стошић, Љильана, *Западноевропска графика као предложаку српском сликарству XVIII века*. Београд, 1992. Sur les gravures occidentales utilisées comme modèles dans les territoires ukrainiens, russes puis serbes, voir (avec bibliographie) : Стошић, ibidem ; nouvelle approche détaillée sur le même sujet : Deluga, Waldemar, *Grafika z kręgu Lawry Pieczarskiej i Akademii Mohylańskiej XVII i XVIII wieku*, Kraków, 2003.
- 28 Sur cette tradition iconographique, voir : Puskás, Bernadett, « Krisztus, a Nagy Főpap alakja a Kárpát-vidék ikonfestészetében » [Les représentations du Christ en grand prêtre dans le bassin des Carpates], In : Ivancsó, István (dir.), *Liturgikus örökségünk* [Notre héritage liturgique], X, Nyíregyháza, 2009, pp. 67–84.
- 29 Publication de la gravure avec mise en contexte historique : Miron, Greta-Monica – Crăciun, Maria, « Tipografia de la Blaj și comunicarea religioasă în societatea transilvăneană a secolului al XVIII-lea » [La typographie de Blaj et les publications religieuses dans la société transylvaine au XVIII^e siècle], In : Costea, Ionuț et alii (coord.), *Istoria culturii cultura istoriei, Omagiu Profesorului Doru Radosav la vârsta de 60 ani*, Cluj Napoca, 2010, pp. 116–151.
- 30 Dumitran, Ana, « Un zugraf de elită: Grigore Ranite », *Annales Universitatis Apulensis. Series Historica*, 14/I, 2010, p. 90. Dumitran, Ana, « Iconostasul catedralei din Blaj, între Ștefan Tenecki și Grigore Ranite », *Ars Transsilvaniae* XXI, 2011, pp. 72–73.
- 31 Travaux déjà publiés sur la questions : Terdik, ibidem (note 20), 2009, pp. 201–207.
- 32 Une inscription notée en noir figure sur l'image, mais est aujourd'hui très dégradée. Photos des symboles : Tatai-Baltă-Fărcaș, ibidem, pp. 154–156.
- 33 Histoire de ce type, avec bibliographie et exemples : Terdik, ibidem, 2009, pp. 201–203.
- 34 Dans un *Akathistos* publié à Kiev en 1674. Гусева, А. А. – Каменева, Т. Н. – Полонская, И. М. : *Українські книги киріловської пехати XVI–XVIII. вв, Київ*, 1981, pp. 123, 1370. Voir aussi un volume imprimé dans la laure de Kiev en 1753 : Запаско, Яким – Ісаєвич, Ярослав, *Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. Книга друга. Частина перша (1701–1764)*. Львів, 1984. Кат. 1824, image à la page 96.

- ³⁵ La Mère de Dieu sur son trône, entourée de prophètes. Venise, 1702 (gravure). Papastratos, Dory, *Paper Icons. Greek Orthodox Religious Engravings 1665–1899. I.* Athens, 1990, p. 109.
- ³⁶ Гусева–Каменева–Полонская, op. cit., p. 30, Pl. 1620.
- ³⁷ Давидов, Динко, *Српска графика XVIII века.* Београд, 1976, pp. 296–297, 101.
- ³⁸ Кулић, Бланка, *Новосадске граворезбарске радионице у 18. веку.* Нови Сад, 2007, pp. 149–151.
- ³⁹ Sur la propagation au XVIII^e siècle des symboles au sein du premier rang de l’iconostase, en s’appuyant sur la symbolique de la porte royale : Михайловић, Радмила, Прва зона строког иконостаса XVIII века. *Сборник Филозофског Факултета.* Београд. XIV-1, 1979, pp. 279–322.
- ⁴⁰ Vloberg, Maurice, « The iconography of the Immaculate Conception », In : O’Connor, E. D. (ed.), *The Dogma of the Immaculate Conception: History and Significance*, Notre Dame, 1958, pp. 475–480.
- ⁴¹ *Akathistos könyv* [Le livre de l’Akathistos], (trad. László Lakatos), Beregszász, 2003, p. 164. Le texte russe de l’akathistos provient d’un livre publié en 1829 à Potchaïev. Il a été communiqué aux non orthodoxes en 1846. http://user.transit.ru/~maria/neporochn_6.htm#2 (consulté le 25 octobre 2011). Remerciements à Ágnes Havasi, qui a découvert cette information sur internet. Le monastère est redevenu orthodoxe en 1831, on a alors retiré de la circulation les gravures qui évoquaient trop le catholicisme. Deluga, Waldemar, « Prints from the Pochayv Monastery », *Print Quarterly* XXI, 2004, p. 283.
- ⁴² Тимотијевић, Мирослав, Иконографија Великих празника у српској барокној уметности. *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 25. Нови Сад, 1989, pp. 122–124. Autres exemples : Тимотијевић, Мирослав, *Српско барокно сликарство.* Нови Сад, 1996, pp. 16, 30, 69.
- ⁴³ Lazar Baranonic en 1674, comme illustration de l’ouvrage de théologie publié à la lauré. Гусева–Каменева–Полонская, op. cit. (note 32), pp. 20–21 (ill. 1483).
- ⁴⁴ On a volontiers à Kiev copié la vierge Marie représentée avec la lune, en s’appuyant sur des gravures réalisées aux Pays-Bas : Deluga, Waldemar, « A Matham “ Virgin ” in Kiev », *Print Quarterly* XVII, 2000, pp. 285–287.
- ⁴⁵ Давидов, Динко, Иконе XVIII века из николајевске цркве Старом Сланкамену. *Сборник Матице српске за ликовне уметности* 6. Нови Сад, 1970, pp. 335–342 ; Todić, Branislav, « Anapeson, Iconographie et signification du thème », *Byzantion* 64, 1994, pp. 134–165.

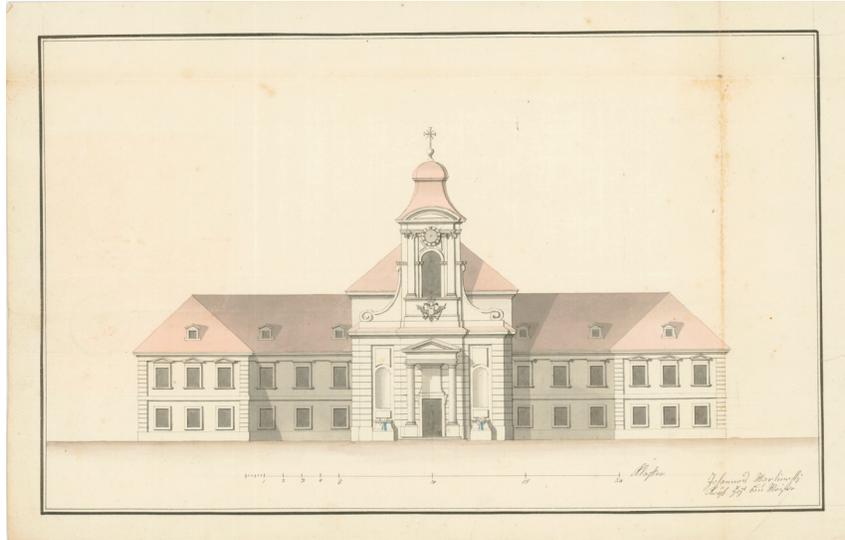


Figure 1. Façade de l'Église épiscopale de Balázsfalva

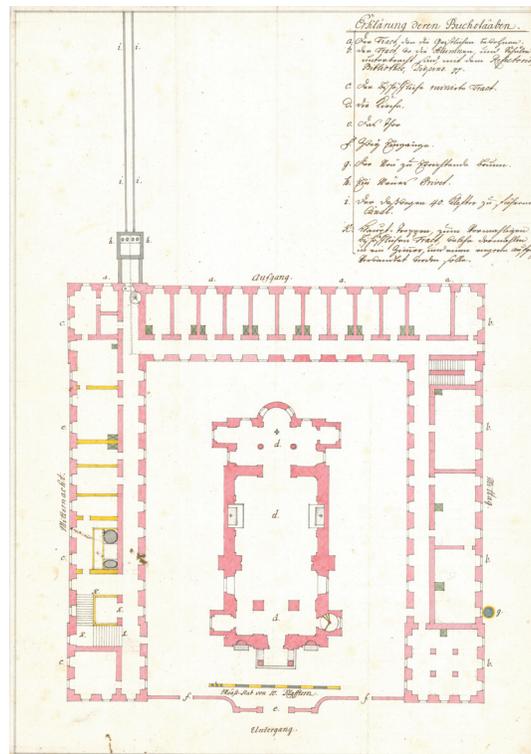


Figure 2. Plan de l'Église épiscopale de Balázsfalva



Figure 3. Le Christ en Grand prêtre, entouré de papes romains (détail de la fresque de la coupole)



Figure 4. Liturgie divine (détail de la fresque de la coupole)



Figure 5. Iconostase de l'Église épiscopale de Balázsfalva



Figure 6. Cerf et dragon (détail de l'iconostase de l'Église épiscopale de Balázsfalva)



Figure 8. Porte royale de l'iconostase de l'Eglise épiscopale de Balázsfalva



Figure 7. Le Christ en Grand Prêtre, sur l'iconostase de l'Eglise épiscopale de Balázsfalva

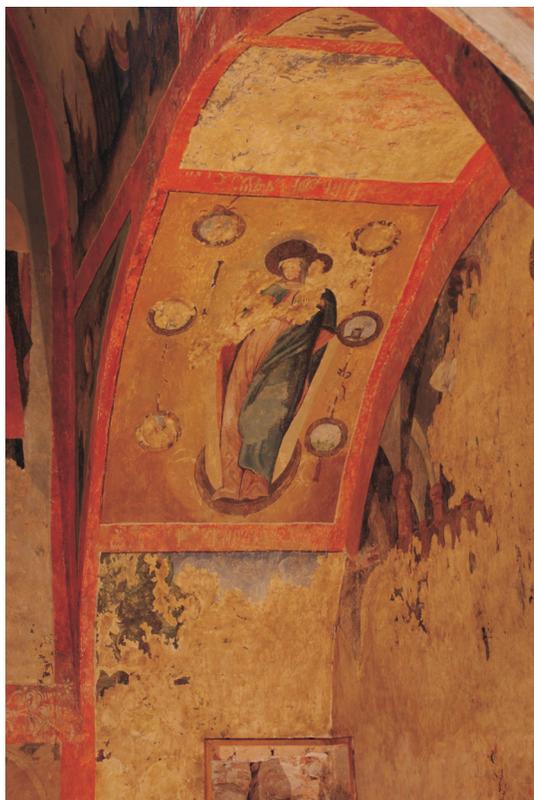


Figure 9. Vierge à l'enfant, entourée de symboles : Chapelle septentrionale de l'Eglise épiscopale Sainte Sophie de Kiev

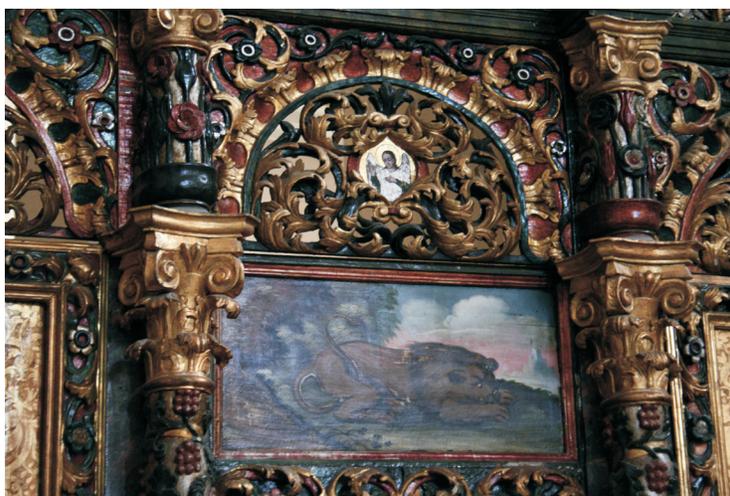


Figure 10. Le lion protecteur, sur l'iconostase de l'Eglise épiscopale de Balázsfalva