

UNE PERSONNE MIRACULEUSE : L'ICÔNE

DOCTRINES ET PRATIQUES DE L'IMAGE EN TRANSYLVANIE

ANCA MANOLESCU

Docteur en philosophie
E-mail: AncaManolescu@ymail.com

Après avoir distingué le statut et l'usage de l'image (religieuse) dans les chrétientés d'Orient et d'Occident, Anca Manolescu étudie deux cas de vierge miraculeuse en Transylvanie (au monastères de Moisei et de Nicula), qui lui permettent de proposer une interprétation de l'économie complexe des icônes, liée non seulement à la fidélité à l'archétype, mais aussi aux pratiques anciennes et actuelles auxquelles l'archétype a donné lieu.

Mots-clefs : image, icône, Orient, Occident, archétype

Mon sujet se situe à la frontière entre la vénération de l'image et la production de l'icône. Je traiterai de situations où les deux thèmes se posent en quelque sorte ensemble et je me demanderai de quelle manière ils se trouvent articulés.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, je tiens à faire quelques remarques liminaires. Bien souvent, lorsqu'il s'agit d'étudier l'art religieux, on prend appui sur la doctrine de l'image et on insiste sur les voies divergentes prises à cet égard, après l'iconoclasme, en Orient et en Occident. On en fait même une clé savante d'explication des différences de mentalité, d'ambiance culturelle qui ont marqué ces deux espaces chrétiens et, dans une certaine mesure, continuent de nos jours à distinguer l'Ouest et l'Est européens. Rappelons rapidement quelles sont ces différences. La doctrine orientale a perpétué la conception de l'image en tant que réceptacle d'une présence divine appelant le fidèle vers l'archétype et vers sa propre transfiguration. Mais, avec le temps, elle a exigé une fidélité de plus en plus stricte envers les modèles anciens, conduisant souvent à une production quasi stéréotypée ; une fois l'Orient entré dans la modernité, cette disposition particulière a incité les artistes à copier cette fois-ci l'art occidental. En Occident, où la doctrine de l'image n'a pas été articulée à une théologie contemplative, l'art sacré a surtout servi à l'instruction des fidèles. L'accent y est mis non sur la continuité, mais, au contraire, sur la dissemblance entre l'image et son archétype. Ce n'est pas la « performance spirituelle » de l'artiste transposée dans l'œuvre qui compte,

mais l'œuvre en soi, qui expose un sujet édificateur à l'aide de moyens artistiques aussi persuasifs et ingénieux que possible. À l'éloge de l'archétype, la Renaissance a substitué l'éloge de l'artiste et de l'art, ouvrant la voie à l'art moderne¹.

Mais étudier l'art chrétien en lui assignant comme principe d'intelligibilité la théologie de l'image est en quelque sorte insuffisant. Car l'image religieuse n'apparaît et ne fonctionne pas dans un espace mental dominé par les théories savantes. Elle trouve sa raison d'être à l'intérieur d'un vécu spirituel dont les modalités s'étendent de la vision ou de la noésis jusqu'au face-à-face – liturgique ou privé – entre le fidèle et le visage saint. Hans Belting et Jean-Claude Schmitt remarquent à plusieurs reprises que les théologiens n'ont fait que justifier *a posteriori* des pratiques de l'image déjà bien enracinées dans les milieux chrétiens². L'art religieux est à penser dans l'espace défini par ces deux pôles – pratique et doctrine –, comme influencé par eux et les influençant à son tour. En Transylvanie, les centres de production d'icônes de Nicula et Moisei sont associés à la présence d'une image miraculeuse de la Mère de Dieu. La hiérophanie de la Vierge dans l'image et la vénération qu'on lui vouait sur les lieux même de cet événement auraient déterminé, selon la tradition, l'épanouissement de la peinture d'icônes³. Destinées aux pèlerins, ces dernières sont censées fournir des « vraies » copies du modèle miraculeux. N'est-ce pas là une manière de signifier que l'art des iconographes reproduit, multiplie, a pour racine une image acheiropoïète ?

Or, le chrétien occidental ignore-t-il vraiment l'image « hiérophanique » ? Ne voit-il dans l'image qu'une représentation de la personne sainte ? Jean-Claude Schmitt⁴ retrace le fil qui – du « vocabulaire du désir amoureux » à voir et à posséder l'image du Christ, qu'on attribue à Grégoire le Grand dans sa lettre à l'ermitte Secundinus, aux statues de la Vierge, vénérées au XII^e siècle et à la mystique de l'image, de source dionysienne, que développe Suger – aboutit au XIII^e à la redécouverte de l'attitude « grecque » envers l'image sacrée. Deux siècles plus tard, dans *De visione Dei*, Nicolas de Cues proposait aux bénédictins de Tegernsee une méthode de contemplation, dont le support était une image [de Christ] omnivoyant. Or, ce tableau, le cardinal le concevait tout à la fois comme produit par l'art du peintre et comme présence du Christ. Réunis devant lui, les moines faisaient l'expérience d'un regard qui se posait sur chacun d'eux; tous étaient confrontés, dans l'étonnement, au « mouvement » *omni dirigé* « du Regard immobile ».

Icône ou personne miraculeuse ?

L'anthropologue Marlène Albert-Llorca a montré combien fort reste même de nos jours le culte des Vierges miraculeuses en Espagne et dans le Sud de la France⁵. Lors de la fête mariale, on habille les statues de vêtements somptueux, on

les couvre de bijoux et de fleurs, on les fait « danser » au-dessus des cortèges qui les acclament, on les considère comme des « personnes saintes ». N'est-ce pas en tant que personnes qu'elles se sont manifestées lorsque – statues en Occident, icônes en Orient – elles « sont apparues » dans le creux d'un arbre ou sur un pilier, lorsqu'elles se sont montrées à un berger, en marge ou loin de l'espace cultivé, en exigeant qu'un sanctuaire soit élevé sur le lieu même de leur apparition ; lorsqu'elles ont laissé couler des larmes ou des gouttes de sang ? Dans les Pays roumains, tantôt « volantes », « fondatrices », « thérapeutiques », *lacrymosae*, les icônes ont suscité des témoignages qui se sont multipliés au XVII^e–XVIII^e siècles, comme le montre l'historienne Violeta Barbu⁶.

Tenues pour venant du ciel, ces images « passent » d'un monde à l'autre, de l'universel céleste à la géographie terrestre, marquée de particularités locales. Ou, plus précisément, elles relient ces deux niveaux. À travers elles, l'omniprésence protectrice de la Vierge se projette sur un endroit précis, sur une communauté particulière. Cette présence universelle « s'autochtonise ». Sous la forme de statues ou d'icônes, elles indiquent la décision de la Vierge de faire don de sa présence dans l'image.

Parmi les saints, seule la Vierge n'a laissé aux chrétiens nul corps, nulle relique. La profusion de ses images miraculeuses constitue – selon Marlène Albert-Llorca – une manière de suppléer cette absence⁷. Unique, la Vierge, dont le corps fut transfiguré, se donne par ces images d'innombrables corps sensibles. Et comme tout corps sensible, chaque image se situe dans l'espace, reste attachée à son « lieu de naissance », à un endroit sacré particulier qu'elle a elle-même créé. Mais, d'autre part, c'est la présence entière de la Vierge que les fidèles y perçoivent, tout comme dans l'eucharistie ou le fragment de relique, ils perçoivent une personne unique qui se partage sans se diviser.

Modèle miraculeux et production d'icônes

Les monastères transylvains de Moisei et Nicula sont tous les deux des lieux de hiérophanie mariale et de pèlerinage, des centres de production d'icônes et de rencontre entre les confessions chrétiennes. Par rapport à tant de traits communs, ce qui les distingue est précisément la manière dont l'événement fondateur, la pratique et la production de l'image se trouvent articulés.

Moisei. Construit en 1600, le monastère, dont la fête patronale est l'Assomption de la Sainte Mère de Dieu, fut consacré en 1672 par le métropolite orthodoxe de Transylvanie, Sava Brancovici⁸. Comme Nicula, il est un des rares monastères transylvains qui soient restés en fonction depuis leur fondation jusqu'à nos jours : orthodoxe jusque tard dans le XIX^e siècle, puis gréco-catholique et de nouveau orthodoxe depuis 1948, il accueille aujourd'hui des fidèles

des deux confessions. En 1991, le starets Ioan Horea m'a communiqué la légende de sa fondation.

Gens riches, Moise Coman et sa femme possédaient des forêts et des alpages sur les lieux du futur monastère. Ne trouvant pas dans les alentours femme digne de leur fils, ils envoyèrent ce dernier en Moldavie en quête d'épouse. De passage à Putna, le jeune homme se fit moine dans ce célèbre monastère oriental. Sans nouvelles de lui, le tenant pour mort, les parents endeuillés élevèrent une croix à sa mémoire. Non loin de là, l'icône de la Mère de Dieu se montra dans le tronc d'un tilleul et, du tréfonds de la terre, on entendit le son de cloches. Les villageois décidèrent d'élever un monastère sur ce « lieu saint », mais ils se demandaient aussi qui en seraient les moines. Or, en Moldavie, Putna venait d'être pillé, aussi le fils décida-t-il de revenir en Maramureș en quête de fonds pour restaurer le monastère. En dépit de son nouvel état et du refus de dévoiler son identité, sa mère le reconnut. Afin de concilier sa vocation monastique et son attachement filial, le fils retourna à Putna uniquement pour y porter l'argent collecté et revint à Moisei où il devint le *starets* du monastère élevé sur l'emplacement de l'apparition miraculeuse.

Ce récit reproduit, avec certaines nuances, la légende consignée par le protopope gréco-catholique Tit Bud. Le starets actuel insiste sur les liens qui rattachent Moisei au monastère princier de Putna, haut lieu de l'orthodoxie, ce que l'autre passe sous silence. Du point de vue strictement historique, le monastère de Moisei est attesté au début du XVII^e siècle pour son école et son important atelier d'icônes⁹.

À Moisei, « l'icône fondatrice » a disparu. Et de tout ce qu'a produit l'atelier monastique au XVII^e siècle, ce sont seulement trois icônes qui ont survécu, sur place, dans la petite église en bois¹⁰. Ce qui fait aujourd'hui l'objet – ou le support – du culte marial est une icône gracieuse, revêtue de métal commun. Dans les photographies que les pèlerins et les entreprises de tourisme postent sur Internet, elle ne porte pas moins le titre d' « icône miraculeuse de la Mère de Dieu de Moisei » (*fig. 1*).

D'où provient cette « continuité de la hiérophanie » entre l'icône « révélée » jadis et l'icône actuelle ? Sur quoi le monastère de Moisei fonde-t-il sa renommée de lieu marial ? Qu'est-ce qui attire ici la foule des fidèles, le 15 août, lors de la Dormition de la Vierge ? Principalement : le scénario fondateur que la procession des pèlerins « refait » et, en quelque sorte, réactive chaque année. En Espagne, les communautés locales agissent de manière similaire, lors de la fête mariale, lorsqu'elles mettent en scène « la découverte de la statue ».

En me décrivant le programme de la fête, le starets Ioan Horea insistait sur le soin qu'ont les prêtres de respecter un partage du temps qui, tout au long des services religieux culminant avec la grande liturgie en plein air, ménage des périodes où les fidèles peuvent accomplir leur propre rituel. Précédés par « les anges » – les

enfants vêtus de blanc qui se sont exercés au chant des hymnes –, le prêtre et le chef de chœur en tête, les habitants de chaque village portent les bannières de leur église paroissiale. Ils montent en cortège en direction du monastère en chantant des hymnes de louange à la Mère de Dieu et à son image miraculeuse. « À Moisei seulement icône/ dans les cieux Mère et Souveraine », « À Moisei fleur de grand prix/ dans les cieux Impératrice ». Aux portes du monastère, ils sont accueillis par d'autres cortèges qui, déjà sur place, interrompent leur circumambulations rituelles pour intégrer les nouveaux venus dans la « société pèlerine » qui a atteint la « terre mariale ». Or, en pénétrant dans cette « terre », les pèlerins retrouvent un signe « objectif » qui confirme le bien fondé de leur vénération. La petite église en bois du XVII^e siècle abrite une partie du tronc de l'arbre censé être le tilleul où se montra l'icône. C'est à cette trace concrète – autour de laquelle perdure le sanctuaire premier – que correspondent et répondent les chants dédiés à la hiérophanie mariale. À travers eux, « la vraie image » continue d'y être symboliquement présente et Moisei se perpétue en tant que lieu de présence de la Vierge.

De style plutôt catholique, la mise en scène des cortèges est commune aux pèlerins orthodoxes et gréco-catholiques. Mais les images qu'ils portent en procession présentent deux types contrastés. Tissées en couleurs claires, stridentes, électriques, le Christ à la couronne d'épines et la Mère des Douleurs figurent sur toutes les bannières (fig. 2). À travers une imagerie pieuse largement diffusée, la première provient vraisemblablement de l'*Ecce Homo* de Guido Reni (1639) (fig. 3) ; la seconde de la *Mater Dolorosa* de Carlo Dolci (1655) (fig. 4). D'autre part, depuis quelque temps, les pèlerins portent également dans les bras des photographies d'icônes de type byzantin : le Pantokrator et la Dormition de la Vierge. On a fondé récemment, près de Moisei, à Botiza, un monastère orthodoxe dont les moniales ont pour mission de revivifier la tradition orientale de l'image. Pour le moment, elles diffusent des reproductions d'icônes anciennes, que les pèlerins n'hésitent pas à combiner avec l'imagerie pieuse occidentale.

Pourquoi l'art sacré à Moisei est-il arrivé à épuisement, supplanté par un mélange de kitsch et de copie sans créativité ? Ce sont peut-être les deux disparitions conjuguées : celle de l'image miraculeuse et celle des icônes peintes dans l'atelier monastique du XVII^e siècle. La hiérophanie mariale dans l'image y continue de susciter la vénération. Tandis que la production d'icônes, elle, est devenue mimétique et fade. Le culte perdure ; son support artistique s'est figé. On dirait qu'à Moisei, la Mère de Dieu reste présente dans l'image, mais pas dans l'iconographie.

Nicula. Plus encore qu'à Moisei, les récits sur l'icône miraculeuse de Nicula laissent transparaître l'histoire compliquée des rapports confessionnels, ethniques, politiques spécifiques de la Transylvanie des derniers siècles. Selon une variante largement partagée, c'est vers 1681 qu'un membre de la noblesse terrienne, Ioan Cupûa, fit don à l'église paroissiale de Nicula d'une icône de la

Mère de Dieu de type oriental (*Hodégetria*), peinte sur bois par le prêtre iconographe Luca d'Iclodul Mare. Le 15 février 1694, des officiers allemands visitant l'église orthodoxe du village remarquèrent des larmes coulant des yeux de l'icône. Les foules accoururent pour bénéficier de ce miracle qui se prolongea encore 26 jours. Des officiels, religieux et laïques – dont les noms sont consignés par André Patai dans *Historia Thaumaturgae Virginis Claudiopolitanae* (Cluj, 1736) – se rendirent sur place et témoignèrent par écrit de la véracité du miracle (fig. 5).

Reconnue en tant qu'icône miraculeuse, l'image « descendit » alors dans l'histoire plurielle de la Transylvanie. À partir de ce moment, en effet, les récits qui la concernent divergent. Puisque chacun – autochtones et pèlerins, aristocrates hongrois, jésuites de Cluj, voïvode moldave – désire se l'approprier, on déclenche le jeu de la « vraie image » et de ses copies, on pose la tension entre lieu hiérophanique et lieu de culte.

Violeta Barbu rapporte un de ces récits. « L'icône fut arrachée à son lieu sacré, fait sans précédent, et transportée à Vienne », puis confiée aux jésuites de Cluj qui, « vivement intéressés à convertir le peuple des valaques », voyaient dans l'image miraculeuse « un moyen de conversion assez honorable et surtout très convaincant » ; tandis qu'à Nicula, c'est une copie qui allait devenir le but des pèlerinages fervents¹¹. Des sources catholiques étudiées par Paul Shore mentionnent l'existence, en 1701, d'une *Madonna Claudiopolitana* comme objet de vénération de plusieurs communautés ethniques, en ajoutant qu'elle proviendrait d'un lieu inconnu situé en Transylvanie¹². Dans son ouvrage, déjà cité, Dumitru Dancu¹³ présente un autre point de vue. Ce serait le comte Sigismund Kornis qui aurait ravi l'icône aux habitants de Nicula afin de la placer dans son château de Benediug. À propos du déplacement de l'image, D. Dancu cite le récit qu'en a fait, en 1930, le père gréco-catholique Victor Bojor¹⁴. Ce récit en dit long sur la qualité de « personne sainte » assignée à l'icône miraculeuse et sur les risques que l'on prend à la délocaliser. Roumain, citoyen d'un État qui incluait depuis peu la Transylvanie, Victor Bojor y fait intervenir aussi le thème national.

Escortée par un détachement de l'armée autrichienne, on a fait voyager l'icône « au son des fanfares, des tambours et des chants religieux, suivie d'une grande procession à laquelle participaient des milliers de fidèles... Le Roumains qui accompagnaient le cortège, formé surtout d'étrangers, avaient le cœur plein d'amertume... » Le 12 avril 1694, on installa l'icône dans la chapelle de Benediug, « en présence des dignitaires militaires et civils et du peuple, au milieu des chants rituels de l'Église catholique ». Mais l'année suivante, les habitants de Nicula « se sont mis en marche vers Benediug, armés de gourdins, de faux et de fourches, dans un grand tumulte et réclamant à grands cris qu'on leur rende la sainte icône de la Vierge qui leur appartient ».

Catholiques et Orthodoxes, Hongrois, Autrichiens et Roumains, religieux ou laïques, nobles ou paysans, tous traitent l'image avec des égards dus à une

souveraine, à une présence de l'archétype. Mais, au-delà de ce traitement commun, c'est *le lieu* que l'archétype a choisi pour se manifester qui entre en jeu. C'est la présence mariale, qui s'est « autochtonisée » à Nicula que revendiquent les autochtones. L'énergie dont ils font preuve pour récupérer *leur* icône se trouve bien sûr alimentée par des raisons économiques, ethno-politiques, socio-religieuses. Mais toutes se rattachent à un fait religieux central : le rapport de parenté que la Mère de Dieu a établi avec les habitants du lieu.

Porté devant de hautes instances catholiques et peut-être devant la cour impériale de Vienne, le conflit fit *circuler* l'icône. Elle allait finalement retourner avant 1700 – selon les témoignages recueillis par D. Dancu – sur les lieux de sa hiérophanie, dans une église spécialement construite en marge du village, centre du futur monastère gréco-catholique de Nicula. En 1767, Clément XIII accordait des indulgences plénières à tous ceux qui s'y rendaient lors des fêtes de la Vierge.

L'année 1948 marque de son poids totalitaire le destin de l'icône et de son foyer. L'Église gréco-catholique étant supprimée par le régime communiste, on confia le monastère à un starets orthodoxe. Craignant pour le sort de l'icône, des villageois l'enterrèrent dans la forêt. Épisode classique d'occultation en temps de crise et de danger, la disparition de l'image miraculeuse dénonce la brutalité d'une dictature athée. Sa réapparition, en 1962, et sa prise en charge par l'Évêché orthodoxe de Cluj reflètent le destin des deux Églises : martyr pour de nombreux fidèles des deux confessions, suppression/ clandestinité pour les gréco-catholiques, tandis que l'Église orthodoxe, mise sous la tutelle de l'État, continuait son œuvre tout en collaborant à travers ses dignitaires avec le régime. De 1948 à 1992 – année au cours de laquelle on l'a rétablie avec grand faste à Nicula – l'icône miraculeuse est donc restée « délocalisée ». Tout au long de l'époque communiste, elle s'est trouvée « déracinée », séparée de son centre de rayonnement. Le retour de l'image dans son foyer, l'ampleur des pèlerinages actuels, leur écho dans la presse signifient comme une sorte de « retour à la normalité » post-totalitaire.

Les récits sur l'image de Nicula constituent un espace narratif où se reflètent les problèmes du pluralisme religieux et ethnique dans la Transylvanie du XVIII^e siècle, les rapports entre le gréco-catholicisme et l'orthodoxie au XX^e siècle, la politique de l'État totalitaire envers les Églises, enfin la chute de la dictature. Mais ils disent également le caractère œcuménique de la vénération pour la personne miraculeuse dont l'icône est le « corps ».

Tout au long du XVIII^e et du XIX^e siècle, les images sur verre produites à Nicula témoignent – sur le plan artistique, cette fois-ci – de la même œcuménicité. On y a figuré la Mère de Dieu selon le type oriental *Hodégetria* (fig. 6) propre à l'icône miraculeuse, mais également selon le modèle occidental de la *Mater Dolorosa* (fig. 7), dont les variantes niculéennes excluent généralement tout dolorisme, toute fadéur pieuse, tout sentimentalisme. D'une sobriété tragique au XVIII^e siècle ou pittoresque au XIX^e siècle, elles projettent la Crucifixion et les lamenta-

tions de Marie sur un paysage cosmique (et plus tard floral) brillant. On y retrouve le même calme monumental propre à la *Hodégetria* orientale, la même ampleur des formes, la même simplicité savante de la composition. En dépit de leurs sujets différents, la *Hodégetria* et la *Mater Dolorosa* niculéennes sont des images apparentées.

Aujourd'hui appréciée des spécialistes, collectionnée par les musées et les amateurs, la peinture sur verre transylvaine est devenue un bien culturel largement répandu.

À Moisei, on déplore donc, d'une part, la double disparition de l'icône originelle et des images produites par l'atelier monastique local ; d'autre part, la présence à l'heure actuelle d'une imagerie de pèlerinage de basse qualité. À Nicula, en revanche, où l'on a conservé l'icône miraculeuse (ou du moins une copie contemporaine à la hiérophanie), on constate la vitalité de la production d'images, et cela depuis au moins deux siècles.

Certes, pour le fidèle ce n'est pas la qualité esthétique de l'icône miraculeuse et de ses copies qui importe, c'est leur force, c'est la présence qui les habite. Parce qu'elles sont produites dans la proximité du prototype, dans le milieu où on lui voue un culte, les copies restent rattachées au modèle et relient les fidèles à ce dernier. Elles recèlent et transmettent quelque chose de la présence qui s'est manifestée dans l'image première, tout comme les objets mis en contact avec une relique en propagent la force sacrée. Toutefois, le parallèle entre Moisei et Nicula suggère que, même du point de vue artistique, la présence durable du « modèle » n'est pas neutre : elle stimule la créativité, maintient la qualité de la production d'images, lui confère une certaine rigueur.

A Miraculous Person: The Icon. Doctrines and Practices of the Image in Transylvania

Summary

After having distinguished the status and the use of the (religious) image in Oriental and the Occidental Christendom, Anca Manolescu studies two cases of the miraculous Virgins in Transylvania (in the monasteries of Moisei and Nicula). This allows her to propose an interpretation of the complex economy of the icon, linked not only to the fidelity to the archetype, but also to older and more recent practices born in connection with the archetype.

Keywords: image, icon, Orient, Occident, archetype, Transylvania

Notes

- ¹ Voir Evdokimov, Paul, *L'art de l'icône. Théologie de la beauté*, Desclée de Brouwer, 1972 ; Besançon, Alain, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Fayard, 1994 ; Belting Hans, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Cerf, 1998 ; Tamen, Miguel, *Friends of Interpretable Objects*, Harvard University Press, 2001.
- ² Belting, H., *op. cit.*, « Introduction » ; Schmitt, J.-Cl., « L'Occident, Nicée II et les images du VIII^e au XIII^e siècle », *Nicée II, 787–1987. Douze siècles d'images religieuses*. Actes du Colloque international Nicée II, édités par F. Bœspflug et N. Lossky, Cerf, 1987, pp. 292–293. Au même colloque, Marie-France Auzépy (« L'iconodulie : défense de l'image ou de la dévotion à l'image ? ») montra que le Concile avait statué sur le culte et non sur la doctrine de l'image, et que c'était la vénération qui faisait d'une image une icône, tandis que le père Boris Bobrinskoy (« L'icône, sacrement du Royaume ») insista sur l'expérience liturgique qui, elle, donne vraiment sens à l'icône, tandis que la théologie ne fait que systématiser cette expérience.
- ³ Bien que des ateliers de l'Europe centrale (Bavière, Bohême, Autriche, Slovaquie) diffusaient déjà des images religieuses sur verre en Transylvanie et que ce commerce s'intensifia, en affluant vers Nicula, après le miracle de la Vierge pleurante le 15 février 1694. C'est ce pèlerinage qui encouragea les habitants de Nicula, de Gherla et de Hășdate à embrasser le métier de peintre d'icônes sur verre (Dancu, Dumitru, *Ikônes sur verre de Roumanie*, Meridiane, 1998, p. 80).
- ⁴ *Art. cit.*
- ⁵ Albert-Llorca, Marlène, *Les Vierges miraculeuses. Légendes et rituels*, Gallimard, 2002.
- ⁶ Barbu, Violeta, « *Imago Virginis*. Essai d'anthropologie religieuse sur les représentations miraculeuses de la Vierge aux Pays Roumains », *Studii și materiale de istorie medie XIX*, 2001, pp. 39–59.
- ⁷ Albert-Llorca, M., *op. cit.*, p. 34.
- ⁸ Bud, Tit, *Date istorice despre protopopiatele, parohiile și mănăstirile române din Maramureș din timpurile vechi până în anul 1911*, Gherla, 1911, pp. 87–99. Păcurariu, Mircea, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, vol. II, ediția a 2-a, Editura Institutului biblic și de misiune al B. O. R., 1992, p. 411.
- ⁹ Porumb, Marius, *Icoane din Transilvania*, Dacia, 1975, pp. 10–11.
- ¹⁰ Porumb, Marius, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania*, sec. XIII–XVIII, Editura Academiei Române, 1998, p. 245.
- ¹¹ Barbu, Violeta, *art. cit.*, pp. 51–52.
- ¹² Shore, Paul, *Jesuits and the Politics of Religious Pluralism in Eighteenth-Century Transylvania. Culture, Politics, Religion 1693–1773*, Institutum Historicum Societas Iesu, 2007, p. 118.
- ¹³ Dancu, D., *op. cit.*, pp. 70–74.
- ¹⁴ Bojor, Victor, *Maica Domnului de la Sf. Mănăstire Nicula*, Éditions du monastère de Nicula, 1930.



Figure 1. « L'icône miraculeuse de la Mère de Dieu. Le monastère Moisei »
<http://maramures.it.home.pl>



Figure 2. Image du pèlerinage au monastère Moisei, le 15 août 2006
 site: Poze : Mănăstirea Moisei – hramul 15 August 2006
<http://maramures.it.home.pl>



Figure 3. Guido Reni, *Ecce Homo*,
Musée du Louvre
<http://www.backtoclassics.com>



Figure 4. Carlo Dolci, *Mater Dolorosa*
<http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk>



Figure 6. *Hodégetria*. Icône de Nicula George Oprescu,
Peasant Art in Romania, Bucharest, 1929, p. 12
 (The Cluj Ethnographical Museum, photo by the museum).



Figure 5. L'icône miraculeuse de Nicula
<http://www.crestinortodox.ro>



*Figure 7. Mater Dolorosa. Icône de Nicula, XVIII^e siècle
Dumitru Dancu, *Icônes sur verre de Roumanie*,
Bucarest, Meridiane, 1998, p. 38.*